

*méxico · enero · 1962*

**C**uadernos de **4**  
**a**rquitectura

s u p l e m e n t o d e

**CUADERNOS DE**

bellas artes



**instituto nacional de bellas artes**  
**departamento de arquitectura**

Pedidos: *Oficina de venta de publicaciones,*  
Palacio de Bellas Artes. Teléfonos: 18-01-80 ó 12-38-11, Ext. 58.

***número extraordinario***

*méxico • enero • 1962*

# Cuadernos de **4** **a**arquitectura

C O N T E N I D O :

## Propósito

- Arq. Ruth Rivera M.

## Meditaciones ante una crisis formal de la Arquitectura

- Arq. José Villagrán García

## Apuntes para una Biografía

- Ramón Vargas y Salguero

## Obras Maestras de Villagrán

- Salvador Pinoncelly



JOSE VILLAGRAN GARCIA

# **Propósito**

El Gobierno de México fiel a su postura de respeto a la expresión de sus intelectuales más destacados, reúne a un grupo de ellos en la institución de más jerarquía cultural, cuyo lema es “Libertad por el Saber”.

En el año de 1961 ingresó como Miembro de Número de El Colegio Nacional, José Villagrán García, arquitecto que hace más de 30 años en las cátedras impartidas en la Universidad Nacional Autónoma acaudilló ideológicamente el movimiento de liberación de la Arquitectura de los cánones académicos, guiándola por los senderos del funcionalismo y el análisis racional de los problemas, orientando el desarrollo de ellos hacia un desenlace, en el cual al realizar la Arquitectura se obtuviera “el máximo de eficiencia con el mínimo de esfuerzo”.

Esta postura adoptada por razones fundamentalmente socio-económicas y en correspondencia al desarrollo del país, ha sido desvirtuado a tal punto que hoy el propio Villagrán afirma: “Es un nuevo Academismo”.

Antecedió al arquitecto Villagrán García como Miembro Fundador en El Colegio Nacional el pintor y arquitecto Diego Rivera, de él existen varios ciclos de conferencias sobre el mismo tema siendo notable como los otrora caudillos del funcionalismo y del muralismo coinciden al subrayar la crisis actual de la Arquitectura.

En esta publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes, dentro de la serie “Cuadernos de Arquitectura”, nos proponemos difundir los conceptos expuestos en una serie de cuatro conferencias dictadas como primer curso del arquitecto Villagrán, quien a su ingreso en El Colegio Nacional marcara como *postura la de un arquitecto activo y como razón: la honrosa elección de que he sido objeto me ha cargado con doble y grave responsabilidad. Sería imperdonable defraudar la confianza de esta benemérita Casa, si se creyera encontrar en mí un estético filósofo, un crítico historiógrafo, o en suma, un humanista de jure; cuando viene aquí solo un arquitecto dado a meditar para mejorar su propio hacer, que ha comunicado sus experiencias y sus adquisiciones, en plan de colega mejor que de maestro, a las muchas generaciones de arquitectos, que al través de repetidos años han pasado por el aula escolar o colaborando en el taller personal.*

**RUTH RIVERA M.**

# *Meditaciones ante una crisis formal de la arquitectura\**

En la solemne sesión inaugural celebrada en septiembre del último año, dejábamnos planteado el tema que ahora va a ocuparnos: la crisis formal en que parece estar embarcada la arquitectura contemporánea.

Hacíamos ver entonces que presentar en crisis nuestro arte no es ni audacia de pensar más o menos ingenioso, ni descubrimiento original de un estado impensado, sino trágica necesidad de quien envuelto en el torbellino que hace girar a nuestra civilización intenta encontrar un asidero o vislumbrar un horizonte. Tampoco es refugio de incapacidad, ni menos indicio de pesimismo, abocarse, como trato de hacerlo invitativamente, hacia el estudio de un fenómeno que sin poderlo definir, palpar, delinear matemáticamente, nos hace más que presentirlo, vivir su presencia. Significa a nuestro entender conciencia de profesional ante la colectividad a que sirve; representa postura constructiva definitivamente incómoda; porque quienquiera que se dedique a las tareas de la creación en cualquier campo de las Artes, sabe que es mucho más fácil, confortable y desde luego productivo en muchos aspectos, seguir la moda, con habilidad no lo niego y hasta en cierta maestría; que levantarse ante la incógnita de lo que apareciéndose como nuevo, nos hace dudar de su mismo valor.

Nunca ha sido actitud pesimista buscar la curación cuando se sabe estar enfermo; tampoco parece serlo, perseguir la certidumbre de estar o de no estar atacado de un grave mal cuando se palpan síntomas dudosos del mismo mal o se viven anormalidades que nos llevan cuando menos a indagar la causa que las motiva.

Sentirnos ahora ante una crisis, es pertenecer a nuestro tiempo, es vivir al unísono de la tónica que lo caracteriza. No creo que exista especialista alguno, que lo sea auténticamente, en cualquier rama del saber, de la técnica o de las Artes, que deje de palpar con más o menos intensidad, la presencia de un estado crítico. Para algunas actividades, como las directamente vinculadas a la vida de la colectividad en sus aspectos de conjunto, como son la Historia, la Crítica, la Teoría de las Artes, la filosofía de lo Social y de la Cultura, o la Política; el estado crítico no es sólo un dato más por considerar, sino su problema central: el motivo fisonómico de nuestro mismo momento histórico.

En otro orden de ideas, debo confesar que no me asusta enfocar una crisis que ignoro si es prolongación de la que nos ha tocado vivir desde hace treinta años o fenómeno propio de estos días, porque a la postre toda existencia no es sino sucesión ininterrumpida de conflictos que al resolverse subliman a quien los vive.

\* Curso de cuatro conferencias dictadas en el Colegio Nacional, en marzo y abril de 1961.

No se piense por semejante afirmación, que intentamos conquistar posturas determinadas a priori. Muy lejos de ésto, pretendemos lanzarnos con toda amplitud de criterio en la persecución de alguna luz que posiblemente se haga huidiza e inaprensible y que solo nos deje oscuridad y la conciencia de estar dentro de ella.

Ésta es la aventura a que estoy invitando a quienes me escuchan, especialmente a los que posean no edad, sino espíritu joven y por lo mismo audaz.

Lo primero que se ocurre ante el tema es dilucidar qué entendemos por crisis, cual la estructura que presenta históricamente el fenómeno en lo general, a qué puede obedecer el estado crítico y ya en el terreno de la forma arquitectónica, entender a la vez en qué puede consistir la esencia de ella, cómo se desenvuelva en sus lineamientos dijéramos *a estilísticos*, esto es, esenciales dentro de las mismas floraciones del estilo temporal; cómo se registran o han registrado los momentos críticos al menos alguno de los más recientes o próximos a nosotros y qué perspectiva nos puede presentar, en consecuencia, esta situación oscura en que bogamos.

Como por otra parte debemos sistematizar en forma práctica y dentro del carácter de cursillos este nuestro estudio, vamos a distribuir en cuatro conversaciones los principales puntos sobre qué fijar nuestra atención. En esta primera, nos ocuparemos de presentar al lado de la acepción que genéricamente le asignamos al término crisis, el dato o síntoma más fuerte que nos hace pensar y más que pensar, sentir la crisis en la forma misma en boga: el Programa General de nuestro tiempo, que al perseguir su solución en términos de forma arquitectónica, necesariamente deberá no reflejarse, sino reestructurar la forma expresiva arquitectónica en una escala tan distante de la forma actual, cuanto mayormente diferente sea el modo de entender la vida y el mundo por parte de nuestra civilización. Este punto de relación entre forma y Programa General, nos llevará sin lugar a duda a irrumpir por el campo de la más elemental de las doctrinas arquitectónicas; así como de la teoría de la cultura, para desembocar en la del estilo y embarcarnos en suma por las agitadas aguas de la filosofía de la sociedad y de la historia. Sin embargo, no entra en el plan de estas pláticas abordar el tema desde este trascendental ángulo, sino más bien desde el punto de vista accesible y sobre todo práctico del arquitecto, que es el de observar la forma misma actual. Así, en esta primera parte solo dejamos entendido este punto como *supuesto base* e intentamos en seguida esclarecer el apoyo de nuestro sentimiento de estar entrando en crisis de forma, al través de la observación de la misma forma. Cómo vamos a exponerlo en lo que sigue, se requerirá aparte de observar un nutrido conjunto de obras más o menos significativas, justipreciar también en plan de observadores nuestros conceptos base en materia teórica acerca de arquitectura, de sus esenciales. Pero la revisión de estas trascendentales ideas la dejaremos para nuestra tercera plática, ya que en la de hoy y la siguiente del próximo jueves, solo nos ocuparemos de mostrar la serie de obras sobre cuya observación habremos de construir la glosa y discusión final reservada a la cuarta y última plática.

El Programa General de nuestro tiempo que afecta en sus postulados más amplios a todo el occidente, dentro del que nos cobijamos y tratamos de ser diferentes, registra un carácter crítico, un estado de crisis, que se hace patente en todas las actividades constitutivas de nuestra cultura. Como decíamos hace un momento, no es éste el ángulo de enfoque base, representaba un supuesto para todas nuestras meditaciones en torno al tema. En apoyo a este supuesto, me parece indispensable, si no entrar de lleno por campos que no son los de nuestra mutua especialidad como los de la filosofía de lo social y de la historia, cuando menos traer aquí algunas citas de pensadores actuales especializados en muy diversas actividades, que nos resuman en pocas palabras sus ideas acerca del estado crítico que ellos perciben en nuestra cultura occidental. Debo decir que no representa tarea especial la búsqueda de estas



“O se llega a ese punto de incandescencia en que la guerra es el único desenlace...”

...  
citas, porque la literatura contemporánea de todas las especialidades, particularmente de aquellas directamente conectadas con aspectos de conjunto de la cultura, se encuentran plasmadas de consideraciones y planteamientos de los múltiples aspectos de esta crisis que sin duda está poniendo a prueba nuestra civilización de occidente.

A la crisis se le denomina de muy diversas maneras, se le llama conflicto, o se le califica de choque, pero en suma todo converge a lo mismo, al estado de crisis que por doquiera nos envuelve.

Permítaseme, así, traer aquí unas cuantas referencias extractadas de diferentes obras y publicaciones:

El Instituto de Altos Estudios Económicos de Sankt Gallen organizó una conferencia o reunión de carácter internacional para hacer converger representantes de las distintas ramas de las ciencias, lo mismo de las naturales que de las del espíritu, con la idea de perseguir una nueva visión del mundo, una actual cosmovisión. Jean Geb-

ser, en su ponencia 'Necesidad y posibilidad de una nueva cosmovisión', dice claramente: "...la primera pregunta, ¿por qué es necesaria una nueva visión del mundo?, daría yo esta respuesta: porque nos encontramos hoy en una situación crítica. Comencemos, ante todo, por establecer firmemente este hecho, de cuya realidad nadie podrá dudar, ya que cualquiera sea la esfera que consideremos hácese patente, a todas luces, tanto en el terreno de lo político y de lo social como en la esfera de la religión y en la problemática de las ciencias del espíritu. Por lo demás ya se ha dicho que para remediar tal situación las meras reformas hoy ya no bastan, y esta opinión de que las reformas parciales difícilmente pueden servir para algo, justamente está señalado que el mal es de una naturaleza radical... limitémonos a establecer firmemente el hecho de que nos encontramos en una situación de crisis, situación que percibimos tanto en los desequilibrios de carácter económico como en la desorientación espiritual y en la inseguridad en el terreno político... Toda inseguridad, tiene una causa, así como también sus consecuencias. —La inseguridad nace cuando frente a nociones y realidades dadas no somos capaces de penetrarlas y, tampoco de dominarlas." Sigue desarrollando este punto y llega al fin del párrafo a repetir la primera pregunta y a volver a responder: "porque vivimos en una situación crítica" y agrega "¿Cómo se ha llegado a esta situación crítica que se manifiesta en inseguridad, desorientación y miedo?" Más adelante de su conferencia leemos: "...el motivo de hallarnos en una situación de crisis radica en el hecho de que —de un modo consciente— vivimos en un mundo de dimensiones distintas al de nuestros padres.

...esa estructuración fundamentalmente nueva de nuestra existencia y de nuestra conciencia, con la que contamos desde hace muy poco tiempo, no ha sido aún suficientemente comprendida y menos aún asimilada a nuestra vida". (pág. 18 y sigs.).

Mumford, en la serie de recientes conferencias dictadas en la Universidad de Columbia, de la Ciudad de Nueva York, sobre uno de estos apasionantes conflictos, el del Arte y la Técnica, dice en estos párrafos seleccionados casi al azar: "Estamos ahora en un momento crítico de la historia, un momento de gran peligro, pero también de espléndida promesa. La carga de la renovación pesa sobre nuestros hombros, no cabe continuar con las rigideces y las sumisiones que hasta ahora han desintegrado nuestra cultura, sin minar por último la base de la vida misma". ... "Aunque técnica y arte han gozado en diversos periodos de un estado de efectiva unidad, tal que los griegos del siglo V, por ejemplo, usaban la palabra técnica para referirse indistintamente al arte como a la práctica utilitaria, a la escultura como al corte de piedras, en la actualidad estos dos aspectos de la cultura están escindidos y separados por un gran abismo. La Técnica se hace cada vez más automática, más impersonal, más "objetiva"; mientras que el arte, como reacción, muestra indicios de tornarse más neurótico y autodestructivo, regresando al simbolismo infantil y primitivo, al balbuceo, a las tortas de barro y a los garabatos sin forma"... "El gran tema de nuestra época es la renovación de la vida, no el mayor dominio de la máquina en forma— aún rígida y convulsiva." Hasta aquí Mumford.

La recapitulación de esta actualísima e interesante opinión estética, que obviamente no cabe dentro del presente estudio, nos haría constatar el perfil crítico en que abunda toda ella y las tonalidades dramáticas que la circundan, aunque también, y esto es preciso hacerlo presente, la elocuente invitación de que es portadora a renovar la vida de nuestra humanidad actual, persiguiendo el equilibrio entre la técnica objetiva y el arte subjetivo si es que queremos sobrevivir a la amenazadora actitud que de persistir inclinándose hacia el automatismo impersonal y anónimo, seguramente acabará con la misma civilización cuyo inusitado avance ha creado el arma colosal con que suicidarse.

Beus, filósofo de la Sociología de la Historia de la Cultura, en su reciente obra "The Future of the West" dice con una claridad prístina: "Nuestra civilización debe encontrarse o bien en el periodo siguiente al de la madurez, o en la etapa final de una extensa civilización que maneja el poder de paz universal. Los gigantescos conflictos militares, económicos, ideológicos, raciales y de clases que está presenciando nuestro siglo XX, evidencian que no hemos alcanzado todavía la última fase, . . . al mismo tiempo estos mismos hechos constituyen un síntoma, en el correr de la Historia, de que esta última fase se halla muy cerca. Se impone, sin embargo, un examen atento de los síntomas de nuestro tiempo antes de hacer deducciones precipitadas. Es extremadamente difícil para un contemporáneo valorar de un modo adecuado las fuerzas que actúan en su propio tiempo. Es difícil evitar la inclinación natural a sobrestimar las tendencias del presente en sus aspectos favorables y desfavorables y a idealizar y simplificar el pasado. El periodo que ha entrado en colapso a partir de la segunda guerra mundial evidentemente es demasiado corto, en términos de la vida de una civilización, para que nos permita extraer conclusiones. Si deseamos determinar características, debemos abarcar un período de, por lo menos, varias décadas".

Las reuniones celebradas en Ginebra año por año, denominadas "Rencontres de Geneve" auspiciadas por la UNESCO, a las que concurren personalidades eminentes de todas las naciones, nos suministran en sus Memorias, material más que amplio para afirmar que en todos, o la mayor parte de los aspectos que se han enfocado en ellas, se descubre la presencia de un estado crítico para nuestra cultura. En 1956 por ejemplo, el tema sobre el que versó la reunión fue: "Antigüedad e Innovación. La querrela entre Antigüedad y Modernidad en el Mundo Actual". A este evento pertenecen las siguientes frases de Víctor Martín: "...La observación más superficial nos muestra que estamos en plena crisis de la tradición"... Más adelante existen estas frases que transcribo: "...La producción que actualmente ofrecen al público las artes plásticas, la escultórica al igual que la pictórica, difieren fundamentalmente de las obras impresionistas de fines del siglo XIX, de tal modo como no dirigió la pintura de Rafael de las obras de los artistas de Lascaux"... y adelante refiriéndose al lenguaje dice: "los periódicos diarios se conducen al lado de los puristas de la decadencia que sufre la lengua: no se respeta ya ni lo que ha sido usual; ni la gramática, la sintaxis, o aún el vocabulario mismo"... y así prosigue haciendo consideraciones acerca de los radicales síntomas de alejamiento que está registrando nuestra vida respecto a lo que ha sido inamovible y ha estado arraigado en la base misma de nuestra civilización. Yo creo que ustedes al igual que yo, deben estar sintiendo en sus personales existencias esta inquietante fuerza que viniendo de fuera se hace propia a cada quien, sacudiéndole la entraña misma de sus convicciones, invitándole a la meditación, que es incómoda y áspera, o a la inercia, al dejarse llevar por la corriente que domine, que por lo contrario resulta al menos temporalmente, cómoda, pero suicida a la postre.

No solo en el terreno de las Humanidades se descubre que estamos entrando o ya nos encontramos en una encrucijada de la historia; los hombres que manejan aspectos posiblemente más graves de la política internacional, lo dicen a cada momento con sus actitudes y con sus palabras. Kruschov, por ejemplo, en el discurso que dirigió a la Asamblea General de las Naciones Unidas al visitar el 18 de Sept. de 1958 su sede en Nueva York, afirmó sin rodeos: "*La tirantez* de las relaciones internacionales *no puede continuar* eternamente: o se llega a ese punto de incadescencia en que la guerra es el único desenlace o bien es suprimida a tiempo por los esfuerzos conjuntos de las naciones". Lo que significa que a su entender el mundo se encuentra al borde de acontecimientos trascendentales para la marcha y el futuro de nuestra ci-

vilización, que, o recurre a la guerra, de perspectivas incalculables o se acoge a una transacción de no menos invaluable consecuencias.

Si se acepta, no por las escasas citas aducidas, sino por una convicción que tengamos ya cimentada de mejor manera al través de nuestras personales observaciones, la existencia de un estado envolvente de crisis en nuestro mundo actual, o cuando menos la de una serie de importantes conflictos que están caracterizando la vida de nuestros conglomerados humanos, cabe aceptar por igual, que dentro de las múltiples formas de expresión en que se manifiesta nuestra cultura, se están dando estados paralelos de conflicto o quizás de verdadera crisis, cuya amplitud estará necesariamente dada por la naturaleza de los conflictos o crisis que haya y la del instrumento de expresión cultural de que se trate. Quiere esto decir que si la Arquitectura es uno de estos instrumentos expresivos, necesariamente será posible que exista en ella una especie de crisis o de conflicto, proveniente, de la cultura a que sirve y de que procede.

Es este un primer punto que nos podría conducir en nuestra búsqueda, pero nos obligaría para ser consecuentes con una rígida disciplina científica, a iniciar nuestras meditaciones con la exposición de uno de los más áridos temas de la estética-teórica del arte, aquella que intenta establecer la estructura de la arquitectura dentro de la general del arte mismo y la de la forma que es su producto y de que toma en último análisis su propia esencia. No quiere decir ésto, que al través de lo que siga hemos de ignorar los conceptos base de arquitectura y de forma. Ningún estudio que sobre arquitectura se emprenda puede hacerlo; significa que lo damos por supuesto indispensable, como en todo orden de ideas se hace ineludible construir sobre toda una trama de supuestos que van desde el más elemental significado de la palabra hasta los conceptos que sustentan toda una filosofía.

Entendemos que la arquitectura es parte del ambiente artificial realizado por el hombre que se halle organizado en sociedad; que, con otras más partes integra lo que se denomina cultura o civilización. Para fundamentar este aserto requeriríamos toda una serie de exposiciones sistemáticas que se apoyaran particularmente en la experiencia de la Historia; no solo de nuestra misma actividad, sino también y muy en lo especial de la cultura. Si esta calidad de expresión-cultura, posee la arquitectura, obviamente debe seguir los vaivenes de la colectividad que la crea y le infunde el alma, el espíritu que va más allá de la caducidad temporal del material con que se la objetiva. Y esos vaivenes que le dan tonalidades propias, aunque de muy variadas maneras, son los que ahora, al través del estudio que intentamos, tratamos de captar para nuestro momento histórico. Ya citaba hace unos momentos a Beus, con la afirmación de que “es extremadamente difícil para un contemporáneo valorar de un modo adecuado las fuerzas que actúan en su propio tiempo”, más no disponemos de otro recurso que ser lo que somos y pertenecernos a nuestro propio tiempo. Por anticipado sabemos que lo que esperamos ha de sernos útil porque aunque no indiscutible no menos definitivo. De cualquier modo habremos de extraerles algo provechoso y práctico.

Hablamos de crisis. Escuchamos en las citas anteriores la misma palabra y al propio tiempo se nos dice, por personas cuyas opiniones nos merecen respeto, que no la hay, que sólo hay tiempos actuales, futuros insospechables y huidizos pasados difíciles de reconstruir en su recuerdo histórico y más aún en su interpretación. Ciertamente, nos es indispensable fijar un tanto la atención en el significado que demos al término crisis y en la amplitud con que lo habremos de emplear. Habíamos indicado en nuestra plática preambular, que la palabra se ha tomado, según los conocedores de la lengua, de la Patología adonde significa un estado de agudamiento de

síntomas que anuncia un cambio importante en el estado del paciente; sea conduciéndolo a la salud, sea al desenlace fatal. Corrientemente se le da en el lenguaje figurado un significado similar; aunque con características un tanto particulares que le aleja desde luego de la idea de enfermedad como también del desenlace, salud o muerte: se la aplica a un estado violento que por ser anormal, rompe el ritmo o la secuela de lo habitual y anuncia en proximidad relativa y temporal cierta mutación importante en el fenómeno que la registra.

Cuando por caso, se aplica al estado económico de una negociación, se dice que la situación es crítica, cuando por ciertos síntomas anormales, como pueden ser la falta de pagos, las ofertas de la materia sobre que opera a precios inusualmente bajos, o la demanda de préstamos a tipos redituales fuera de los normales por su elevado estipendio, se llega entonces a la necesaria conclusión de que está a punto de registrarse un acontecimiento importante en la vida de esa negociación, sea declarándose en bancarrota, sea cambiando de organización o sistemas. Lo mismo puede decirse al aplicarse la misma palabra, crisis, a un gobierno: su Gabinete se encuentra en crisis cuando por una serie de síntomas, obviamente acontecimientos fuera de la rutina, como conflictos con otros grupos políticos o con otras naciones, se hace patente que en breve plazo, se derrumbará o se renovará salvando los intereses públicos que represente. Anuncia así la crisis, algo serio y trascendental para aquél Gabinete estatal.

Según la experiencia, toda crisis supone desde luego un conjunto de circunstancias que se dan a la observación de quienes viven el fenómeno por dentro o por fuera, precisamente porque les resultan anormales a su habitual manera de vivir, dentro de un sistema rutinario, rítmico o de simple secuencia; o por que además, se producen estos sucesos con cierta violencia que hace fijar la atención en ellos con especial interés.

Estas circunstancias o acontecimientos, en todo caso en el tiempo, se convierten en los síntomas pregoneros de un estado crítico. Habría que dilucidar más aún, si la crisis consiste en los mismos síntomas o en el desenlace que están anunciando. Parece más bien, que los síntomas se constituyen en la verdadera premisa de la crisis, son los que la abren; y al acontecer el desenlace, se cierra el fenómeno crítico.

Valiéndonos de un símbolo geométrico: el círculo; éste representaría propiamente el desenlace; y la circunferencia que lo delimita y le da existencia: los síntomas. Al iniciarse la alineación equidistantemente de un centro, de una serie de puntos, anuncian un posible círculo en formación. No es, sin embargo, necesario que lleguen a cerrarse en la circunferencia y por lo mismo, a delimitar el área circular. La estructura de una crisis sería así un punto que funge como centro, otra serie de puntos que se alinean y que constituyen los síntomas al aparecer tendenciosamente equidistantes del propio centro, anuncian la posible crisis que se está formando y que podrá o cerrarse o disolverse en un simple arco de curva que además puede no ser ni circular ni cerrada. De aquí que toda crisis resulte enigmática y apasionante por su indefinición a la vez que por su posible orientación según una ley, que como en el caso del círculo de que nos valimos, puede inclusive mal interpretarse al crearlo circular cuando al fin resulte hiperbólico, sinusoidal o una curva alabeada que se coloque fuera del plano en que supusimos que se desarrollaría. Es claro que tratándose de fenómenos que afectan la vida colectiva, toda crisis se convierte en tema y hasta, como creemos ahora, en tónica de un momento histórico. Para mí, la posibilidad de una crisis en nuestro campo propio de acción, tiene todo el dramático interés que resulta de una vida consagrada a servir a la colectividad dentro de él.

Los filósofos de la cultura y de la historia, han imaginado apasionantes doctrinas acerca del desenvolvimiento histórico de las civilizaciones, suponiendo que su evolución sigue legalidades supuestamente cíclicas por unos, lineales por otros y polares por otros más. Con ellas y con las leyes que formulan, se aprestan a conjeturar el posible destino de nuestra actual humanidad. Si la interpretación histórica que les sirve de punto de partida es relativa a cada tiempo en que se hace, necesariamente las diversas doctrinas y sus predicciones difieren en mucho y también son coincidentes en algo; pero con todo, a medida que los síntomas de la trascendental mutación entrevista se agudizan y clarifican, representan día a día mayor atracción para el especialista y para el hombre común interesado en el futuro de nuestra civilización.

No entra en mis propósitos embarcarnos en tan arriesgada aventura del pensamiento actual, sino tan solo asomarnos en nuestro campo a las perspectivas que alcancemos a ver dentro de nuestros propios horizontes. La sola enunciación de un estudio que relacione los problemas de la evolución de nuestro arte con los de la cultura en que se da, siguiendo las diferentes doctrinas más recientes, como las de Spengler, que han vuelto a apasionar; las de Sorokin o de Toynbee; entusiasmo seguramente, pero se sale por ahora de los lineamientos que hemos trazado a nuestra exploración. Dentro de un estudio de ese tipo, encontrarían respuesta quienes preguntan si existen las crisis como fenómenos desvinculados a la secuela histórica o son por lo contrario puntos de inflexión en las curvas cíclicas; vértices angulares en la marcha rectilínea de la cultura o polos cimeros en meridianos de la historia.

Examinando preliminar y superficialmente las causas en que se apoya nuestro sentimiento de estar dentro de un fenómeno crítico-formal; sin esforzarnos, dejando hablar con libertad a nuestra conciencia, descubriremos que radican particularmente en la serie de conflictos que nos plantean, al chocar, las formas en boga, contra nuestros más recónditos conceptos de arte y arquitectura. Estos choques conflictuales los padecemos por igual en nuestra práctica cotidiana, como arquitectos activos, en nuestras escuelas profesionales como profesores y en las personales observaciones que hacemos al vivir o al juzgar la obra que se produce a nuestro derredor, en nuestros medios, lo mismo que en el mundo occidental.

Hace menos de dos lustros, aparecía en nuestra prensa especializada de todas las naciones, una serie de estudios intentando entender la producción que en conjunto se registraba en el mundo occidental. Se discutían rubros y se siguen discutiendo paternidades individualizantes. Desde entonces se hablaba familiarmente de varias escuelas, direcciones o tendencias: de una INTERNACIONAL, de otra ORGANICA, de una más de orientación NACIONALISTA y por fin de un grupo de INDIVIDUALISTAS, que actualmente cuenta con muchos de los hasta hace unos meses entusiastas *internacionalistas*.

A todos consta que siguen considerándose estas corrientes día a día más rutinarias y por lo mismo más caracterizadas y dignas de estudio. Se mencionan ya como algo acabado por todas partes, lo mismo en las más recientes críticas, que en las últimas historias de la arquitectura contemporánea.

Se impone la observación de estas directivas, no con la mira de reconstruir la historia del Arte actual, tarea que por sí sola resulta de ingente necesidad, sino tan solo para glosar los más salientes conflictos que se constituyan en síntomas de nuestro estudio. Aunque con brevedad, echaremos mano de obras actuales pertenecientes a destacados arquitectos de fuera y dentro de nuestro medio, que por ser de merecimientos, nos proporcionarán una visión digamos más autorizada de las características que envuelven con igual o mayor intensidad a la producción actual de cada una de las corrientes.

Nos ocuparemos hoy de una de estas direcciones: la Internacional, cuya paternidad se atribuye a Gropius. El mismo en forma un tanto irónica lo dice en 1953 en la muy conocida conferencia con que se inicia la glosa en español de escritos suyos bajo el título "Avances de la Arquitectura Integral"; "...comprendo ser —dice— una figura tapizada de rótulos, hasta el punto de yacer en la oscuridad. Nombres como "Estilo Bauhaus", "Estilo Internacional", "Estilo Funcional", casi han llegado a ocultar por completo el núcleo humano que alienta detrás... la publicidad tiende a enroscarse alrededor de un individuo como rótulo en torno a una botella. ...siento un intenso impulso de sacudirme esta creciente corteza..." parece sentirse a disgusto como creador de esta colosal rutina, pues adelante dice: "...Todos estos rótulos aplicados a la misma persona, demuestran la confusión provocada en nuestro tiempo por un individuo que solo ha insistido en dar forma a su propia convicción". Entiendo que sigue insatisfecho al comprobar la equivocada dirección posiblemente provocada no por él, sino por el tiempo que nos ha conducido hacia un positivo y nuevo formalismo —en la próxima plática veremos en sus más recientes obras un argumento explícito. No solo a este gran arquitecto y maestro se atribuye la fundación de la corriente internacional; Le Corbusier y Van der Rohe, son también seguidos en sus obras personales y en sus directivas, éstas sí escritas y repetidas claramente como nuevas reglas Académicas. Mucho habría que observar y aprender sobre estos temas.

En nuestro propósito de averiguar los conflictos a que ha conducido el empleo de estas formas, iniciemos la búsqueda considerando una obra de mucha significación por su destino, ubicación y numerosos y denotados autores: me refiero al Secretariado de las Naciones Unidas en Nueva York.

La crítica que van a escuchar, no es mía; pertenece a un crítico y estético norteamericano afamado mundialmente: es de Lewis Mumford. Yo he sido tildado de racionalista y funcionalista y podría aparecer parcial. Me parece bien escuchar las impresiones de este pensador cuya obra escrita lo hace equilibradamente humano. Por supuesto, no significa ésto ni que yo acepte ser el tal racionalista, ni ser desintegradamente humano; ni dejar de tener opinión propia al respecto, sino que me parece constructivo tener a la vista diferentes opiniones.

Dice así nuestro estético, recortando los párrafos para abreviar la cita: "El gran paralelepípedo de acero, aluminio y cristal, menos edificio que gigantesco espejo en que se refleja el paisaje urbano de Manhattan, es en cierto sentido una de las más perfectas realizaciones de la técnica moderna: frágil como telaraña, cristalino cual placa de hielo, geométrico como panal. Simultáneamente o en distintos tiempos trabajó en esta estructura un elenco de casi las mejores mentalidades arquitectónicas e ingenieriles de nuestros días. Más, desafortunadamente el genio que presidió su diseño fue una doctrina arquitectónica demasiado estrecha y superficial para solucionar el problema en sí. La decisión inicial de hacer dominante la masa del Secretariado en el conjunto, revela desde el comienzo una total indiferencia hacia lo simbólico o una equivocada inteligencia de la naturaleza y destino de las Naciones Unidas. En relación a la ciudad misma, un edificio de cuarenta y dos plantas no puede expresar predominio: solo es un rascacielos más en una orbe copada de rascacielos y aparentemente resulta a la vista más bajo de lo que en realidad es, a causa de su fachada sobre el río que se yergue sobre el escarpio ribereño... el abrumador predominio del Secretariado —sobre la Sala de Asambleas— es ridículo a menos que los arquitectos lo hayan concebido como cínica expresión de que... ya las verdaderas decisiones las toma la burocracia secretarial... Como unidad funcional el mérito... es aún menor, si cabe, que como símbolo.

El Secretariado —ha explicado el arquitecto director— consiste en realidad en

*Policlinicas. Caracas. Arqs. Fuen-  
mayor, Sayas y Nava.*



*Edificio del Secretariado de las N.  
U. Nueva York. Vista Gral. sobre  
el río.*

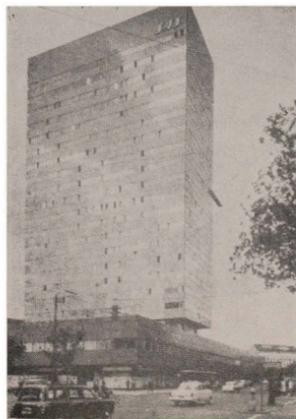


*Seagram Building. Vista Gral. 1958.  
Van der Rohe.*



*Edificio de Oficinas. Parque Vía  
México. Arq. Jaime Ortiz Monaste-  
rio.*

*SAS Conpenhague. Arne. Jacobsen.*



tres edificios de oficinas superpuestos. En áreas del propósito puramente estético de crear una fachada ininterrumpida de cristal, debe gastarse tanto en lavar las ventanas mismas: —que— ese elevado costo unido al de la ventilación insume una cantidad necesitada con apremio para otros fines. Pero esto no es todo. A fin de crear el efecto estético puramente abstracto de una placa ininterrumpida de mármol en los extremos Norte y Sur del edificio, y digámoslo de paso a fin de dar una gran superficie de ventanas a los *toilets* de damas, por motivos que nadie puede explicar, se ha sacrificado alrededor de la cuarta parte del perímetro del edificio que pudo aprovecharse para iluminar naturalmente las oficinas... un gran número de secretarías, en vez de trabajar en condiciones ideales como debieran hacerlo en tal edificio, trabajan en tristes cubículos interiores, carentes de sol, de aire y de vista al exterior, ventajas de que hubieran gozado de haber respetado las consideraciones funcionales. En resumen los sanos requisitos funcionales del edificio del Secretariado se sacrificaron para conferir pureza estética a un símbolo que no es tal, a menos de aceptar el rascacielo como símbolo elocuente pero inintencionado de la inversión general de valores vitales, en una civilización que se halla en proceso de desintegración...”

Tal parece que la crítica que acabamos de escuchar aunque simplificada como la hemos leído, no se refiera a un determinado edificio, como es, sino a multitud de obras en todas latitudes que ostentan la mano hábil de muchos excelentes arquitectos actuales, verdaderos artistas de la forma a la vez que enseñan la huella elocuente de su pertenencia al tiempo, mediante la corriente internacional. Muestran ciertamente grandes valores plásticos, de un tipo decorativo en el sentido que le da a la palabra Berenson, pero también presentan al analista crítico y lo que es más elocuente al hombre de la calle, no estético ni tampoco crítico, los desaciertos genéricos que señala Mumford, agregados de otro en nuestros climas cálidos y en nuestros países de tupida tradición y de, permítanme un euforismo que es incongruencia: encantadora pobreza y desalada poesía popular.

Deseo llamar la atención acerca de dos especiales puntos: uno el que estos choque-conflictos, representan positivos síntomas para nuestro estudio y que ya más adelante tendremos que discutirlos y justipreciarlos en su posible significación, concretándonos por ahora en esta y la siguiente sesión, a constatar su existencia y a señalar sus características.

El segundo punto consiste en hacer sentir muy claramente lo que acabamos de explicar: que el arquitecto destacado, hábil compositor de formas con resultantes ópticos valentes positivamente, posee méritos como tal y también socialmente por incorporarse a corrientes actuales; que en consecuencia su obra al ser estudiada, se considera de grandes calidades y por serlo, se constituye en uno de los elementos portadores del síntoma del tiempo, que estamos persiguiendo y ajeno al autor. Piénsese en otros servidores de nuestras colectividades para mejor comprender nuestras necesarias posturas ante las ideas dominantes y ante nuestra personal conciencia profesional. Qué pensaríamos de un ingeniero, por ejemplo, que al calcular la resistencia de una estructura no empleare los sistemas, tesis o hipótesis en boga para obtener la construcción estable que persigue, solo por no haber él descubierto los dichos sistemas o por no haber él obtenido en el laboratorio los coeficientes que se ve forzado, en un sentido, a emplear; o un médico, que por no haber él descubierto la droga apropiada o el sistema de aplicarla, se niegue a hacerlo quedando al amparo de sus personales descubrimientos o negándose a servir en tanto no llegue a descubrir el germen o la causa de padecimiento.

Ingeniero y médico, deben aplicar, con técnica especial, con conocimientos adquiridos a base de muchos años de preparación, y con talento individual, no común,

lo que la técnica y la ciencia actuales ponen a su servicio, fruto de otros talentos y de otras muchas vidas diferentes de las suyas. Así, el arquitecto debe servir, tiene talentos, sobresalientes en muchos casos, con los que trata de resolver en sentido de las diferentes técnicas y las corrientes formales en boga a las exigencias de su problema particular. Se apoya, en las conquistas de otros, de aquellos famosos "dadores de forma" de que hablaba Saarinen hace unos cuantos años, pero está claro también que en punto a *expresión estética* hay mucho que no pueden dar los dadores internacionales; el acento propio que de la raza, aparte de las condiciones físico-económicas ineludiblemente ancladas a cada lugar.

Las cuantas obras que vamos a observar intentan apoyar ópticamente nuestras inquisiciones.

Un primer grupo nos muestra la forma Internacional más seguida y su plasticidad. Nos interesa hacer sentir en las obras locales su excelente calidad estética. Denotan el avance que registra nuestro arte en este aspecto y la enorme responsabilidad que tiene de servir integralmente a su colectividad. Estas obras son composiciones espaciales de gran sencillez y claridad que manejan las calidades táctiles con gran habilidad, enmarcadas por armoniosas proporciones. Investigar los temas tónicos que emplean, constituye otro interesante motivo de estudio y de reflexión que por ahora no podemos siquiera apuntar.

Un segundo grupo mostrará la postura de esta corriente internacionalizante ante la ubicación, o sea: Forma Internacional y espacio Geográfico.

Los problemas conflictuales se denotan en lo tocante a clima, como en lo referente a IDIOSINCRACIA LOCAL. En estas ilustraciones, como dejo dicho, se señalarán hechos, no juicios, pues adelante, al glosar los hechos, se discutirán al enfrentarse con las ideas o convicciones contra que aparecen chocar, para entonces, no ahora, estar en condiciones de alcanzar algunas conclusiones que serán positivas aún si llegásemos al convencimiento de la existencia de una crisis.

El tercer grupo de obras intenta mostrar la misma forma internacionalizante ante los *destinos específicos*, o sea, los problemas de Espacio y Destino, o FORMA INTERNACIONALIZANTE Y CARACTER. Con igual énfasis debe tenerse presente que solo anotaremos aquí circunstancias.

En esta primera charla, sería cansar la atención de Ustedes, emprender toda la indispensable polémica que éste y los puntos anteriores requieren. Por otra parte, nos será indispensable revisar aún otras obras de actualidad que aceptan la misma uniforme corriente internacional Estructuralista de tan importantes variantes formales.

También obtendremos valiosísimas observaciones con las otras escuelas o direcciones que dejamos ya indicadas: la INDIVIDUALISTA que tantos seguidores destacados tiene en todo el mundo y la menos favorecida de tendencias NACIONALISTAS; que en parte con la anterior, representa cierta adhesión a una postura que historiógrafos y críticos de prensa, están llamando insistentemente *ORGANICISTA*.

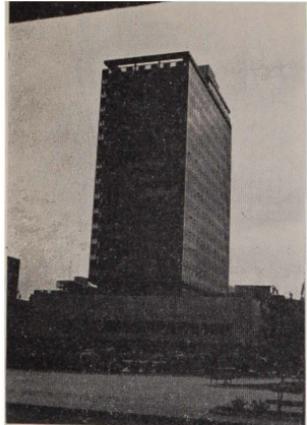
## **2a. PLATICA**

Esta segunda sesión, vamos a consagrarla casi en su totalidad a la observación de formas que óptica y hápticamente nos permitan ordenar nuestros recuerdos en estos planos, para extraerles algunos de los datos que podrán o no, representar síntomas en nuestro estudio: puntos que, como decíamos figuradamente en nuestra anterior conversación, se estén alineando tendenciosamente rumbo a un centro equidistante o conforme a otra legalidad no circular. Necesariamente no podremos y no lo haremos

mos, hacer desfilar en la pantalla una serie suficientemente amplia de vistas fotográficas, que apoyen nuestras reflexiones, pues por su número agotarían nuestro tiempo y sobre todo fatigarían a tal grado la atención, que fácilmente nublarían nuestras meditaciones. Redundante es insistir sobre el objeto de nuestra mostración: no intentamos presentar históricamente el desenvolvimiento de la arquitectura actual, sino escuetamente tratar de descubrir ese centro de que parecen equidistar varios puntos que campean simultáneamente en las obras más significativas actuales, con la idea de atisbar su posición y su posible consistencia de síntomas. Deberá por esto tenerse presente lo que en nuestra plática anterior asentábamos: el que ciertos conflictos entre forma en boga y conceptos esenciales, aquellos que sustentamos aún, basados en la historia de nuestra actividad, se constituyen en positivos síntomas críticos que anuncian un posible cambio de rumbo en la forma o en los principios mismos que la estructuran. Por esta causa, nos es importante enfrentarnos con ambos elementos: forma y conceptos. En la plática precedente iniciamos ya nuestro estudio de la forma considerando la crítica de Lewis Mumford al edificio de las Naciones Unidas en Nueva York y comprobamos cómo a pesar de estar enderezada a un edificio en lo particular, se dirige de hecho a toda una pleyade de monumentos y edificaciones, que como aquél, siguen la directiva o escuela denominada Internacional, en su primera etapa la Cubista o Tabliforme. Esta crítica nos dio lugar a obtener varios de los puntos sintomáticos que perseguimos. Uno lo constituye la pureza plástica de la composición espacial, su sencilla concepción y la habilidad con que se manejan dentro de ella las calidades hápticas y la más limpia proporción armónica. Realiza este género de obras en lo estético-volumétrico aquella difícil facilidad de con unos cuantos elementos obtener una verdadera obra que invita a la contemplación, con esa misma placentera y devota fruición con que las obras de los hermosos tiempos pasados, las góticas por ejemplo, nos impelen a hacerlo. Esta misma conquista de obra de arte decorativo es un síntoma que debemos anotar. Engolosinado el artista con este aspecto de su obra, lo constituye en dominante, dejando a un lado otros valores que integran con el estético, la obra auténtica de arquitectura, como es la utilidad conveniente: la adecuación de la forma a su finalidad práctica de uso, de aprovechamiento por otros aspectos del ser humano, que no solo es espíritu, ni solo exige la satisfacción estética. En unas cuantas obras podemos comprobar cómo, adictas a esta dirección, sacrifican en aras de su internacionalidad, los dictados de la ubicación que significan clima geográfico distinto según la latitud; ideas o psicología de las formas que también se arraigan de muy diversa manera en diversos lugares y en diversas comunidades humanas. También sacrifican la adecuación al destino, resultando formas idénticas para obras consagradas a usos totalmente diferentes, dando lugar a uniformidades que chocan contra la idea que tenemos formada, sencilla e ingenuamente, de la modalidad vital que desenvolvemos en torno o dentro de la espacialidad arquitectónica.

Algunas obras antiguas y regionales, nos darían punto de apoyo para objetivar estos puntos que siéndonos tan familiares, nos resultan increíblemente traspuestos, aunque nunca olvidados.

Otro grupo de obras nos hará ver un primer refugio en contra de la uniformidad: verdadero síntoma de ansia de renovación, amparado por la temática que atractivamente ofrece la técnica edificatoria. Se proyecta este impulso hacia nuevo manierismo que debemos observar en su camino, pues nos introduce a un individualismo, el correspondiente a los creadores más técnicos que artistas, y por otro lado, a una nueva modalidad internacionalista: la estructuralista. Presenta ya síntomas prematuros de cansancio. Quizás la exigencia de un técnico constructor especializado en disciplinas de las que la mayoría de los arquitectos actuales hace tiempo está ausente,



*Edificio Banco Popular. Monterrey.  
Vista Gral.*



*Iglesia del Obispado. Monterrey.*



*Detalle ventanas en México, con  
ventiladores adicionales, pintura y  
cortinas IMSS. Obregón Santacilia.*



*Edificio con ventanales en una ca-  
lle de México.*



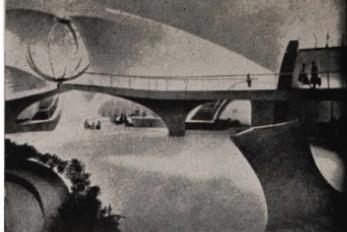
*Aeropuerto Ildewild. Casa de Má-  
quinas. Fachada Gral. Saarinen.*



*Instituto Tecnológico de Illinois.  
Van der Rohe.*

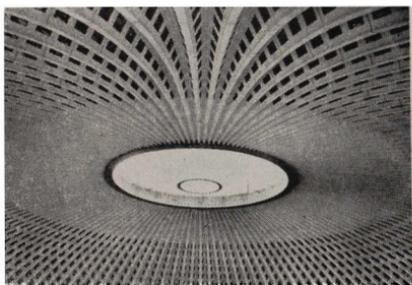
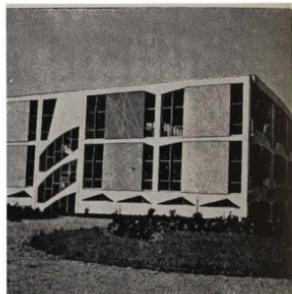


*Planta Bacardí. México. Cubiertas  
ALA. 1960.*

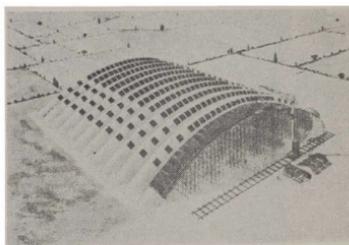


*Aeropuerto Ildewild. Nueva York.  
Saarinen.*

*Pabellón de los Textiles. Exposición  
Internacional del Algodón Enrico  
Castiglioni.*



*Palacio de los Deportes. Nervi. Ro-  
ma. 1959 (Cúpula).*

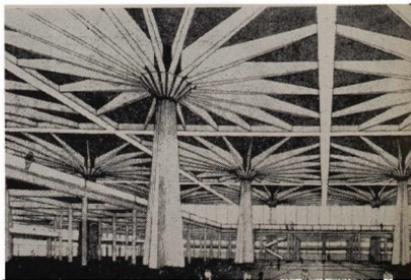


*Estructuras laminares-cerámicas  
Ing. Sánchez del Río.*



*Universidad de Bagdad. Gropius y  
Ass. 1960.*

*Palacio del Trabajo. Pier Luigi Ner-  
vi. Turín.*



agudiza este manifiesto síntoma; pues resulta que la obra se atribuye más al ingeniero que al arquitecto, estrecha por lo difícil de lograr su auténtica integración.

En la modalidad que llevó a los rascacielos tablifformes, la colaboración siempre fue fácil de obtener.

Muy significativo es el grupo que vendrá en sucesión de éste: los individualistas más destacados en nuestro momento. Veremos la dirección que adoptan algunos de aquellos a quienes se atribuye la paternidad del cubismo internacionalizante. Gropius y Le Corbusier se desprenden decididamente de él, y apuntan hacia otros rumbos; particularmente, y ésto es también de mucho interés anotar: hacia lo regional, lo nacional y curiosamente, hacia un nuevo hastío que resulta la antítesis del que padecemos por los años veinte: de la recta y del plano, para acogerse a lo que entonces nos hostigó: el arco y la superficie curva.

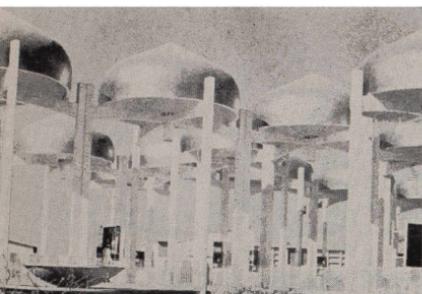
Es significativo comprobar cómo los más fieles seguidores de algunos de los "dadores de formas", el mismo Saarinen, que inventó o al menos puso de moda el título de quienes seguía, ha comenzado a salirse de línea; lo mismo veremos con el fiel Philip Johnson. Solo va quedando dentro de su orientación personal uno de los "grandes dadores": Van der Rohe.

El tiempo habrá de decir de donde procede esta su tenaz persistencia.

No menos significativas resultan otras obras que mostraremos: las de raigamen NACIONALISTA e INDIVIDUAL: por ser verdaderos toques de alarma para los arquitectos, muy especialmente para nosotros los mexicanos, que desatendemos lo que de mejor poseemos: aquello que hace años Born crítico norteamericano, decía en su obra sobre México: que cambiábamos, al igual que los primeros pobladores, el oro por una lata brillante pero vacía que nos ofrecía el extranjero y que aceptábamos sin reparos, complejo de pequeñez que nos hace desestimar lo que tenemos y sobreestimar lo ajeno.

Hemos de volver sobre este importante tema que ahora solo apuntamos, con la indicación de que si invitamos a estudiar lo nuestro, no es para abandonar lo actual y regresar a lo antiguo, que ya fue y ya expresó, sino para esgrimir lo que palpita en nosotros, enraizado a nuestra existencia colectiva y manifiesto en cuanto producimos. Este algo que da sentido a nuestra cultura y colorido propio a nuestras artes, lo intentaremos estudiar, aunque sea como primer acercamiento, en las conversaciones del ciclo de otoño: representa según hemos de hacer ver uno de los mejores instrumentos con que esperar el advenimiento de los nuevos tiempos y las quizás nuevas formas.

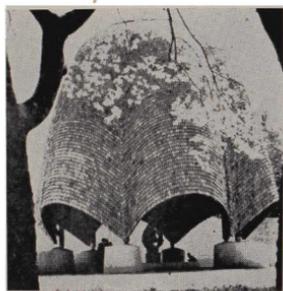
Difícil será mostrar a base de fotografías el conflicto que se registra entre la forma arquitectónica individualizante y la forma urbanológica. Fruto de dos sistemas dimensionales tan diferentes: el antropométrico y el polimétrico, se patentiza al forzar al arquitecto a encerrar en una masa preconcebida por el urbanista, la forma que debe solucionar un programa real, necesariamente supuesto por este, pero solo en plan de supuesto. Cuando se fuerza así en la avenida o en la plaza a una reglamentación, necesariamente el conflicto surge y deja la huella, pero sobre todo fomenta la rebelión y exige auténtica solución de conjunto y a la vez de detalle. De hecho este tipo de conflictos es parejo al que se le plantea al arquitecto ante el técnico especializado en ramas que por su amplitud no puede humanamente abarcar el arquitecto normal, pero que por ello deja abrirle un campo de creación al que en alguna manera deberá llegar. Quizás problema de tanta trascendencia exija ya un sistema apropiado de preparación para el nuevo arquitecto; quizás su orientación y sus inquietudes deban encontrar un campo de perfiles diferentes a los que por ahora nos son habituales. El conflicto está a la vista; la solución deberá sin duda dibujarse poco a poco con la marcha de los nuevos sistemas económicos y de la nueva interpreta-



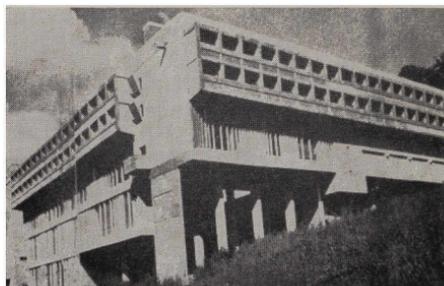
*Pabellón de E. U. A. Feria de Nueva Dehli. Minoru Yamasaki y Ass.*



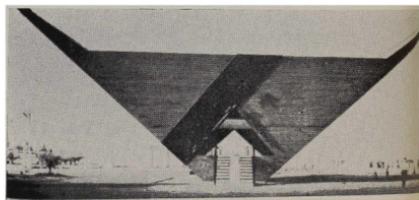
*Universidad de Bagdad. Gropius y Ass.*



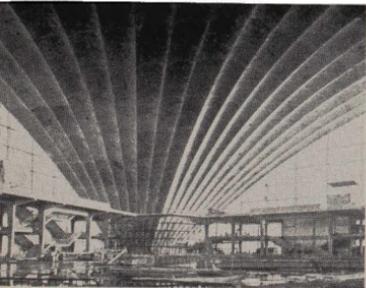
*Memorial to A New Harmony. Philip Johnson. 1959.*



*Monasterio La Tourette. Le Corbusier. Fachada Gral.*



*Pabellón de la Cd. en la Feria de Casablanca. Jean François Zevaco.*



*Centro de Industria. París. 1958. Camelot y Ass.*

ción que se dé a los centros de población, a los de trabajo y a los de esparcimiento y cultura. Lo único que puede vislumbrarse es que la obra individualista arquitectónica tendrá que acoplarse armónicamente con la colectivista sin llegar a las mecanizaciones impersonales, ni a la asfixiante pérdida de la originalidad, pues si no existe colectividad sin individuo, tampoco habrá cultura sin humanismo.

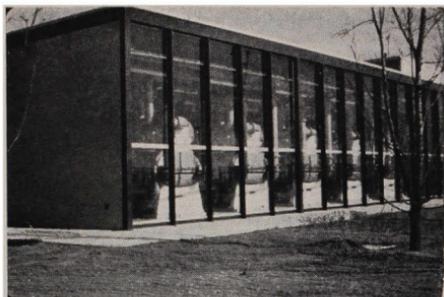
Otro síntoma de transformaciones señalamos en nuestra plática preambular: la tendiente industrialización de los elementos edificatorios. En nuestro medio este tema es aún poco atendido, dada nuestra idiosincracia y nuestra estructura económica. Sin embargo, en otros sitios interesa ya en forma tal, que las Escuelas de arquitectura han comenzado a estudiar sus nuevos planes de estudios y la posible sistematización de la forma de modo a que la colectividad, la urbe y el mismo profesional, no abduquen de sus correlativas personalidades, pues entreen con claridad que arrastrar al arte hacia uniformidades monótonas será llevar a las colectividades a una vida que o las embote o las predisponga a rebelarse contra la maquinaria que intenta embutececerlas con sus perfectos productos.

Vamos ahora a fijar nuestra atención en las ilustraciones que siguen, que con ser bien numerosas, dejarán mucho que desear. Repito lo que decía al iniciar esta plática, que tan solo sirven para mejor ordenar nuestras personales experiencias y observaciones.

*Hemos considerado útil, incluir los comentarios a las diapositivas de la segunda plática, para que sean completas las conferencias aquí presentadas. Transcritas de cinta magnética. Los números se refieren a la lista A.*

La Redacción.

- 1.—*El volumen de que habla Mumford domina sobre las partes horizontales y según su crítica simboliza lo que no es simbólico. Recordarán que mencionaba aquella crítica mordaz con que terminaba mi cita diciendo Mumford que simboliza lo que no simboliza, es decir: no simboliza las reuniones de las Naciones Unidas a menos que sean los secretarios, o sea, la burocracia la que toma las decisiones y en consecuencia la que representa un verdadero símbolo de una sociedad en proceso de descomposición.*
- 2.—*Recordarán también como habla del paralelepípedo ligero como una tela de araña más gigantesco espejo que edificio. Ahí está el famoso reflejo y también los tres edificios de oficinas superpuestos de que él habla.*
- 3.—*Otra vista con el reflejo del paisaje Neoyorquino.*
- 4.—*Voy a mostrar unas cuantas obras significativas dentro de esta corriente para ilustrar como la composición es simple sencilla y extraordinariamente bien lograda en el plano de la plasticidad estética. El paralelepípedo dominante vitrado y los elementos bajos que necesariamente hacen incomprendible como una planta baja en un lugar tan extraordinariamente elevado de precio en la ciudad de N.Y. se deje como un oscuro y frío pórtico aún en la época de verano. En cambio, la plasticidad del conjunto es indiscutible y la contemplación de estas grandes masas armónicas de proporción y hábilmente manejada la háptica de la materia prima, lo colocan incuestionablemente ante una de las grandes obras de tipo arquitectónico decorativo de nuestro tiempo.*
- 5.—*Aquí vemos la calidad háptica explotada exactamente como en el otro edificio en el que también trabajó Harrison.*



*Ildewild. Casa Máquinas. Fachada*  
Gral. Saarinen y Ass.



*Monasterio La Tourette. Le Corbu-*  
sier. Interior.



*Manufacturers Trust Bank. Nueva York.*



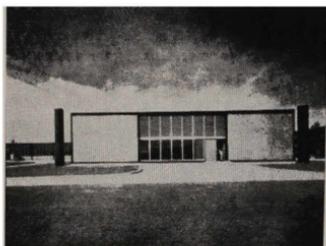
*Edificio de Oficinas en México.*  
(Salamanca y Colima) Arq. Augus-  
to H. Alvarez. 1960.



*Oficinas Bacardí. México. Mies van der Rohe. 1960.*



*Lever House. Nueva York. Vista Gral.*



*General Motors. Dinamómetros. Sarrinen.*



*Instituto Armour. Capilla. 1952. Van der Rohe.*



*Casa Hodgson. Philip Johnson.*

- 6.—El *Seagram de Van der Rohe*, que como Uds. ven persiste invariablemente en sus disposiciones y en sus formas después de varios años. Voy a mostrar este y después mostraré el del parque *Lafayette* en Detroit y mas adelante el pequeño pabellón de oficinas que ha construído cerca de la ciudad de México en el cual se verá que el dispositivo, la forma, permanecen uniformes, invariables, y no toma en cuenta los destinos ni tampoco las ubicaciones.
- 7.—Ahí otra vista del *Seagram* de N. Y. La única variante es el material que con todos saben en vez de ser hierro en este caso es bronce; habiendo dado un costo resultante tan extraordinario que la reducción, según me indicaban algunas de las personas que intervinieron en la contratación del inmueble ha resultado incosteable. Se sacrifican, como decíamos en aras de la plasticidad los demás elementos de la Programación.
- 8.—Ese es el anterior, bastante anterior en años al *Seagram*, el de *Lake Shore* de Chicago con los famosos perfiles en doble T que todos conocen.
- 9.—Este magnífico conjunto en la ciudad de México del Arq. Augusto Alvarez, aunque de menores dimensiones que los anteriores, representa lo mismo que ellos una magnífica composición volumétrica, háptica, manejando con igual habilidad la háptica del material y la óptica armónica de la proporción.
- 10.—Este otro edificio no está en América sino en Europa; es el edificio del SAS, de las líneas escandinavas. Siento no poder mostrarles una proyección con colorido porque es muy interesante. Pero les impresionará como a todos nos impresiona la uniformidad y la falta de respeto a la ubicación siempre en aras de la magnífica composición volumétrica.
- 11.—Este ya no es un edificio de oficinas, sino que es una policlínica y se encuentra en Caracas, respetando como Uds. ven los mismos lineamientos Tabliiformes aunque con la pequeña modalidad de darle al plano frontal una ligera inclinación en sentido lateral.
- 12.—Tenemos este otro edificio dentro de la misma directriz con la continuidad de las cabeceras y los elementos clareados al frente.
- 13.—Este edificio del parque *Lafayette* en Detroit pertenece también a *Van der Rohe*, y como se dan cuenta persiste en sus mismos dispositivos en sus mismas formas. las vigas aparentes, las T en los extremos y en conjunto la misma orientación morfológica.
- 15.—Detalle que muestra la famosa disposición de las estructuras sobrepuestas; y que se encuentra en proceso de construcción cerca de la ciudad de México destinado como todos saben a la compañía *Bacardí*. Se dan cuenta de que tiene el mismo dispositivo no obstante la diferencia de escala. la misma disposición no obstante las latitudes tan diferentes y los destinos igualmente diferentes.
- 16.—Este edificio en la ciudad de Monterrey sigue airoosamente los mismos lineamientos internacionalizantes y nos da motivo a comprobar como no obstante el clima acondicionado a la localidad, la exposición de todas las fachadas lo mismo al norte que al sur; al oriente que al poniente, ha dado lugar a que el sistema de ventilación artificial de acondicionamiento de aire funcione de distinto modo particularmente en las fachadas más castigadas por el tórrido clima. Recientemente se me mostraba como este edificio ha dado lugar por su experiencia en la localidad, se resolvía con plenitud el problema hace siglos. no acondicionadas ni adecuadas a la climática local.
- 17.—Aquí ven las protestas mudas pero elocuentes en nuestro medios se pintan los grandes ventanales con pinturas especiales para tamizar los rayos infrarrojos y como no son suficientes ha habido necesidad, como Uds. ven, de que cada habitante vaya instalando aparatos especiales para corregir lo que estas formas de tipo internacionalizante no pueden proporcionar, o sea, una adecuación a las condiciones locales.
- 18.—Esta proyección que sigue la debo a un arquitecto alemán actualmente radicado en los Estados Unidos que al visitar México, ex-alumno como es del Bauhaus, me hacía esta observación: "He aquí un panorama que no tiene mucho interés", me decía,
- 19.—... "sin embargo no entiendo por qué abrir tantas ventanas para tenerlas después que cerrar con cortinas y con persianas porque lo que hay enfrente no tiene interés y porque el clima tampoco requiere esas aberturas tan extraordinarias."
- 20.—En la ciudad de Monterrey se me mostraba en contraste con el magnífico edificio anterior del Banco Popular, la vieja construcción del Obispado convertida actualmente en Museo, para

*hacerme notar cómo, sin acondicionamiento de aire, sino con formas apropiadas, adecuadas a la localidad, se resolvía con plenitud el problem hace siglos.*

- 21.—*Lo mismo acontece con los grandes ventanales que sirven, como decía el arquitecto alemán, para cerrarse, para no ver, porque no hay que ver a través de ellos, contrastados con estas disposiciones de las viejas casas mexicanas en los pueblos, esta corresponde a Tequisquiapan, en que no obstante en que ven hacia dentro, hacia lo que les interesa en la vida, en su exterior, dan, como Uds. ven aquí, composiciones que son dignas de estudiarse y de seguirse en su filosofía.*
- 22.—*Esta corriente parece haber olvidado todos los esfuerzos que se hicieron hace treinta o treinta y cinco años tratando de encontrar formas que fuesen plásticas y que al propio tiempo resolvieran los problemas más ingentes como este en que estamos fijando la atención, o sea, el climático regional.*
- 24.—*Hablábamos también de que estas formas no respetan destinos sino que son las mismas cual quiera que sea la finalidad a que se destina la espacialidad construida arquitectónicamente. Aquí vemos la casa de máquins del puerto aéreo de N. Y.*
- 31.—*Esta es la enorme cúpula del pabellón de los deportes en Roma trabajada a base de elementos precolados.*
- 32.—*Aquí vemos una especie de muestrario de formas en la planta Bacardí, que no se yo a quien atribuirle, pero es muy interesante observar la tendencia precisamente a ese estructuralismo y a acogerse a esas formas para encontrar un individualismo y al propio tiempo una corriente como explicaba de tipo internacionalizante.*
- 33.—*Estas son otras obras y otras formas nuevas del propio Nervi: se trata del pabellón del Trabajo también en Turín. Probablemente a estas fechas esté totalmente terminado.*
- 34.—*Este estructuralismo, semejante al anterior solo que con construcciones metálicas del Pabellón de España en la exposición de Bruselas.*
- 35.—*Comienzan a imaginarse formas dentro de lo estructural que pueden racionalizarse y discutirse dentro de la técnica pero que muestran claramente el deseo de innovación, de independencia rumbo a algo que sea más original, más individual y probablemente más expresivo de la convulsión en que estamos envueltos.*
- 36.—*Los sistemas laminares y al mismo tiempo con piezas precoladas de barro cocido de los grandes técnicos españoles están en la actualidad apuntando nuevos rumbos, nuevas orientaciones, ya que por ejemplo, este hangar, en el dibujo muestra cien metros de claro y la construcción se hace como digo a base de piezas precoladas colocadas con unas grúas, empleando ladrillos huecos y después pretendiendo los anillos de generación tórica.*
- 37.—*En proceso de construcción, la enorme bóveda de un tipo semejante construida y terminada ya en la ciudad de París en el Pabellón dedicado a la Técnica y a la Industria.*
- 38.—*Otro individualista de que hablaba Saarinen hace unos diez años, siguió hasta el final de su vida su trayectoria, mostrándose cada vez más fecundo y más digno del respeto y de la consideración que a últimas fechas ha recibido. Me refiero como Uds., saben a F. L. Wright esta es una de sus últimas obras, la del museo Guggenheim de N. Y.*
- 39.—*Es la otra obra, la del Teatro en Dallas.*
- 41.—*Anotábamos como estos dadores, Le Corbusier por ejemplo y sobre todo Gropius, han abandonado sus directivas tablijormes y cubistas y se han lanzado como Le Corbusier, por multitud de caminos que hablan claramente de que se trata de buscar una nueva dirección, una nueva forma que corresponda más a nuestro tiempo. Aquí tienen el monasterio último de Le Corbusier de La Tourette en Francia del cual voy a mostrar estas dos fotografías: esta, que es un aspecto de una de las esquinas más significativas, y que tiene más relación con la obra anterior. . .*
- 42.—*. . . y la siguiente que es la capilla; en la que el juego de luces, volúmenes y de todos aquellos estrados, ya no hacen realmente pensar en su autor, Le Corbusier.*
- 43.—*Aquí vemos la obra de Gropius y sus asociados: se refiere a la Universidad proyectada para Bagdad. Nota por un lado la tendencia a atender las condiciones climáticas y a ambientarlas dentro de una más o menos intencionada psicología formal local, o sea, hacia lo regional.*

- 44.—Por otro lado noten lo que decía: como se han hostigado estos dadores de la forma simplemente cúbica y se están refugiando en el arco, como en ese caso de medio punto, o en una bóveda conoidal como la que ven aquí.
- 45.—incuestionablemente esta forma es la más significativa y la más interesante de observar del propio Gropius.
- 46.—Aquí, unos estudios en maqueta y en dibujo de Philip Johnson para el teatro Lincoln de N. Y. Increíbles junto a la residencia que mostré anteriormente. (Casa Hodgson).
- 47.—Este es el pabellón "Memorial to New Harmony también en N. Y., del mismo Johnson: El abandono completo de la tendencia de Van der Rohe.
- 48.—Fotografía de la maqueta para el nuevo puerto aéreo de la ciudad de Washington; puerto internacional que está trabajando y proyectando Saarinen. Noten que al igual que Johnson, ha abandonado o intenta salirse de los lineamientos cubistas anteriores.
- 49.—Una maqueta del interior que recuerda con sus formas el interior de la capilla de La Milagrosa de Candela.
- 51.—Son vistas de la Universidad de Sussex, en Inglaterra del arquitecto inglés Spence, que según él mismo explica trata de esquematizar en estas formas necesariamente diferentes pero ancladas a lo regional, la orientación mostrada en las universidades góticas inglesas, como por ejemplo en la de Oxford o en la de Cambridge.
- 50.—Este es el proyecto del pabellón de los Estados Unidos en la Feria de Nueva Delhi; está hecho por el grupo norteamericano encabezado por el japonés Yamasaki.
- 52.—En Italia se muestra al lado de Nervi una gran inquietud. Voy a mostrar aquí dos obras de uno de los más activos y más inquietos pero sintomáticamente claros para observarse. Me refiero a Enrico Castiglioni. Esta es la fachada lateral de un pabellón de exposiciones que construyó en unión de Nervi.
- 52.—Noten que este pabellón, apenas de hace unos seis o siete años, y esta obra que es un restaurant usan como ven, las formas de que hablaba yo, que tanto nos hostigaron hace treinta años y que ahora con una nueva orientación pero a la postre con las mismas líneas curvas, con los mismos arcos, están tratando de alcanzar una nueva expresión.
- 53.—Aquí está una construcción religiosa en Francia del arquitecto Guillome Guillet. Se refiere a un templo para un lugar denominado Royan. Toma lineamientos que recuerdan algo las formas de algunas construcciones románicas particularmente las del sur.
- 54.—Esta obra de Zevaco en Marruecos para una exposición en Casablanca. Se trata de un pabellón de exposiciones en Casablanca.
- 56.—Una residencia cerca de la ciudad de París de Alvar Aalto. Notarán también su raigamen en la región, paisajismo, y en consecuencia un alejamiento de todas aquellas tendencias internacionalizantes.
- 58.—Ultimamente en las revistas internacionales se ha publicado esta casa construida por dos arquitectos norteamericanos en las cercanías de Taxco. La hacemos presente precisamente como un ejemplar de una tendencia igualmente regionalista no obstante que los autores como acabo de mencionar, no son mexicanos.
- 59.—Detalle de como está construida la pérgola y articulada con la cubierta.
- 60.—Esta obra y la que va a seguir, y esta de Matias Goeritz porque precisamente son uno de esos toques de alarma, de que hablaba Le Corbusier hace años, para los arquitectos mexicanos. Aquí, aunque la obra sea fundamentalmente escultórica, tiene interés el aprovechamiento de las condiciones de nuestra luminosidad de nuestra psicología ante el color y ante la misma dimensión o métrica.
- 61.—Esta es la fachada de Televicentro recientemente inaugurado que representa como digo un verdadero toque de alarma y de llamada para todo arquitecto mexicano.
- 64.—En el último párrafo de nuestra explicación hablamos de lo que representa la urbanología y la arquitectura. Este proyecto de una zona cercana al puerto aéreo de Londres que ha sido muy publicado en las revistas, nos da lugar a reflexionar lo que acontecería con una ciudad de una uniformidad tal como esta y lo que padecerían no sólo los habitantes sino inicialmente los mismos arquitectos dentro de esa misma asfixiante uniformidad como voy a mostrar.

- 65.—Aquí tenemos la circulación de coches por la parte alta que naturalmente se prestaría a que un accidente de choque, además de ser choque, padecieran las personas que están abajo por el derrumbe y la caída del coche. Pero imaginen la uniformidad e imaginen al propio tiempo lo que mencionaba, o sea, los problemas del arquitecto ante cada uno de sus problemas individuales y al mismo tiempo dentro de esta temática volumétrica uniforme.
- 66.—Detalle que presentaron los autores de como organizarían aquellos espacios circulares. No he querido dejar de volver a ver lo que el urbanismo nuestro ha entusiasmado tanto a urbanólogos como por ejemplo a Sert que cuando visitaba todas estas regiones nuestras entusiasmado me decía: "Cómo es posible que Uds. los mexicanos con esa fenomenal tradición no se pongan a la cabeza del urbanismo internacional?" Acabó sus películas y ya no tenía mas que retratar porque no acababa de contemplar todo esa serie de conjuntos tan arraigados a nuestro suelo y a nuestra idiosincrasia.

Vamos a terminar por ahora. La próxima sesión la dedicaremos a enfrentarnos con las doctrinas. Explicaremos algo acerca de la estructura de la forma y de la evolución genérica de la misma forma. Por ahora, simplemente dejamos anotadas nuestras observaciones para justipreciarlas en la última plática.

## LISTA "A"

1. Edif. del Secretariado de las N. U. Nueva York. Vista Gral. sobre el río.
2. Idem. Reflejos del cristal.
3. Idem.
- 4-5. Lever House. N. York Vista Gral.
- 6-7. Seagram Building. Vista Gral.
8. Lake Shore. Chicago. Vista Gral.
9. Edificio Oficinas en México (Salamanca y Colima). Arq. Augusto Alvarez.
10. SAS Copenhague. Arne Jacobsen.
11. Policlínica. Caracas. Arqs. Fuenmayor, Sayas y Nava.
12. Edificio Oficinas. Parque Via. México. Arq. Jaime Ortiz Monasterio.
13. Parque Lajayette. Detroit Conjunto.
14. Idem. Detalle esquina.
15. Oficinas Bacardi. México. M. Van der Rohe.
16. Edificio Banco Popular. Monterrey. Vista gral.
17. Detalle ventanas en México, con ventiladores adicionales, pintura y cortinas. IMSS.
18. Calle en México.
19. Edificio con ventanales sobre vista anterior.
20. Obispado, Monterrey.
21. Calle bardada. Tequisquiapan.
22. Instituto Vital. Brasil.
23. Manufacturers Trust Bank. Nueva York.
24. Ildewild. Casa Máquinas. Fachada gral.
25. Pabellón Austria. Exposición Bruselas 1958.
26. Idlewild. Casa Máquinas. Fachada lateral.
27. Instituto Armour. Capilla.
28. General Motors. Dinamómetros. Saarinen.
29. Casa Hodgsun. Philip Johnson.
30. Nerví. Turín. Int. Palacio B.
31. Nerví. Cúpula. Palacio Deportes. Roma.

32. *Planta Bacardí. México. Cubiertas ALA.*
33. *Nervi. Palacio Trabajo. Turin.*
34. *Pabellón España. Interior. Exposición Bruselas. 1958.*
35. *Viviendas en Ginebra. Bussarty Lamuniere. Estructura pórtico.*
36. *Estructuras laminares-cerámicas. Ing. Sánchez del Río.*
37. *Centro de Industrias. París. Camelot y Asos.*
38. *Museo Guggenheim. Nueva York. F. L. Wright.*
39. *Teatro Kalita Humpheys. Dallas. F. L. Wright.*
40. *Le Corbusier. Pab. Philips. Exposición Bruselas. 1958.*
41. *Monasterio La Tourette. Le Corbusier. Fachada gral.*
42. *Idem. Capilla. Interior.*
43. *Universidad de Badgdad. Gropius y Asos.*
44. *Idem.*
45. *Idem.*
46. *Teatro Lincoln. Nueva York. Philip Johnson.*
47. *Memorial to New Harmony. Philip Johnson. Nueva York.*
48. *Puerto Aéreo Internacional. Washington. Eero Saarinen. Fachada Gral.*
49. *Idem. Interior.*
50. *Pab. de E. U. A. Feria de Nueva Delhi. Minoru Yamasaky y Ass.*
51. *Universidad de Sussex. Spence.*
52. *Restorán en Lisanza. Enrico Castiglioni.*
53. *Iglesia de Royan. Guillome Gillet.*
54. *Pabellon de la Ciudad a la Feria de Casablanca. Jean François Zevaco.*
55. *Pabellón de los Textiles. Exposición Internacional del Algodón. Enrico Castiglioni.*
56. *Casa cerca de París. Alvar Aalto.*
57. *Casa en las agujeras de París. Claude Parent.*
58. *Casa Silverstone. Taxco. Anshen y Allen.*
59. *Idem. Detalle del alero del techo.*
61. *Televisión. México.*
62. *Idem. Detalle.*
63. *Interior de la Medalla Milagrosa. Candela, y Arq. Benliure Jr.*
64. *Calle en Tequisquiapan.*
64. *Motopia. Londres. Comité para el desarrollo de la Era del Vidrio.*
65. *Idem. detalle.*
66. *Idem. Planta esquemática.*
67. *Reconstrucción de una manzana. Londres. Holden & Holford.*

### **3a. PLÁTICA**

Motivan la plática de hoy, algunas explicaciones propiamente dentro del campo de la Teoría del Arte. No serán amenas, sino por lo contrario, un tanto áridas, por demasiado técnicas. Intentan fijar ciertos puntos que traemos a la consideración de Uds., con el propósito de revisar ideas básicas, de recordar algunas otras que hemos sustentado habitualmente en nuestras tareas escolares, y que son de interés tener a la vista. Todo esto, al través de una exposición que procuraremos hacer lo más sencilla, dentro de la naturaleza compleja de la materia de que vamos a tratar.

Hasta aquí, en nuestro propósito de analizar lo que se nos presenta con posible categoría de síntoma crítico, hemos encontrado una serie de digamos, aunque impro-

piamente, contenidos formales que se contraponen a nuestras ideas básicas o corrientes en punto a la estructura de la forma arquitectónica, o que se nos da al menos como tal. A la vez, hemos indicado con cierta insistencia, que no afirmamos estar dentro de una crisis de forma, sino que tan solo hemos invitado a Uds., a una aventura con el propósito nunca velado de asomarnos a lo que nos ofrece a nuestra observación el momento actual. Nunca hemos, ni aseverado —lo que nosotros no alcanzamos a encontrar como realidad indiscutible— ni menos nos hemos opuesto con nuestro habitual modo de enfrentarnos, a los diferentes problemas que nos interesa estudiar. Tampoco hemos creído que las ideas expuestas, en que se apoyan indispensablemente nuestras reflexiones, sean indiscutibles ni verdades universales y absolutas. Por el contrario, las presentamos como vivencias personales ante los problemas que nos planteamos y como invitación a inteligencias mejor dotadas y mejor equipadas por su formación, a lograr conquistas bien venidas por anticipado, que me interesan y respeto cuando se orientan constructiva y científicamente.

En todas las ramas del saber humano es habitual escuchar ideas o doctrinas contradictorias. En el campo de las humanidades, las artes, en la teoría de las artes y la filosofía de la historia y de lo social, es, más que habitual, diría obligado, encontrar una diversidad de opiniones fruto de multiplicidad de posturas, de puntos de vista. Habría que recordar aquí, aquellas luminosas y certeras explicaciones que ha dado Ortega y Gasset acerca de su doctrina sobre el perspectivismo, para no inquietarnos ante la variedad de direcciones que bien pueden ser motivadas por observatorios e instrumentos de enfoque propios a cada autorizado investigador. Pero también es muy fácil en estos campos, confundir la diferencia de puntos de vista, con audaz impreparación, de quienes siempre son libres de ambular por donde mejor les plazca. Sin negar derecho a diverger solo hacemos un llamado a la modestia y a la honestidad intelectuales. No cuanto entendemos ha de ser verdad, ni lo que se coloca sobre nuestras posibilidades de comprensión ha de dejar de serlo por este motivo. No otra cosa sucede en el terreno del arte. Es muy difícil poseer genio creador, pero es más difícil saber que no se tiene y estimar en justicia lo que se posee.

Perdóneme esta digresión, pero es indispensable fijar posiciones, para evitar equivocadas interpretaciones a lo que estamos haciendo; movidos por la más leal voluntad de servir y alejados de logros ajenos a ella.

Recordando nuestra última sesión, en lo que respecta a las obras significativas que observamos, llegábamos a apreciaciones de desacuerdo entre la forma en boga, particularmente la más extendida desde hace tres lustros y el concepto que sustentamos sobre la propia forma arquitectónica. Nuestra divergencia radicó, como ustedes recordarán, en el predominio de lo plástico estético sobre otros fines de la obra realizada, que encontrábamos tan obvios, que su sola mostración en uno que otro caso, nos llevaban al convencimiento de acertar en nuestro juicio, o al menos, a la duda ante lo que tan corrientemente estamos viendo y haciendo, como tantos de nosotros mismos. Decíamos entonces que antes de hacer la glosa de nuestras observaciones y de llegar a conclusiones, que insisto no deberán afirmar otra cosa que lo observado, se hace indispensable otra mostración paralela a la de nuestra anterior plática; la de esas ideas en que fundamos nuestras observaciones; porque, como también lo indicamos, puede quizá provocarse otra transformación al andar de los tiempos: la de los mismos conceptos sustanciales que tenemos ahora acerca de Arte y de Arquitectura.

Al través de la historia de nuestra actividad, se ha manifestado la obra arquitectónica como un hacer intencionadamente artístico que maneja, como medio, las espacialidades construidas, edificadas las más de ellas y persigue una finalidad invariablemente contenida y patente en todas sus amplísimas modalidades: la de obtener

un escenario adecuado a la vida que desarrolla el hombre organizado en sociedad. En torno a esta afirmación caben mostraciones y discusiones lo suficientemente amplias que se quieran para poder estructurar toda una serie de capítulos sobre estética, teoría del arte y filosofía de la cultura. Si ésto ha sido así, nuestros conceptos sobre arte arquitectónico presentan puntos de arranque para la creación o de apoyo para el juicio de las obras, que esquemáticamente pueden ser: primero, que es un hacer artístico; segundo, que como tal construye con espacialidades y tercero, que éstas espacialidades las apropia a la vida humano-social. Por este esquema nos es indispensable entender de igual modo esquemático, lo que entendemos por un hacer artístico, por CONSTRUIR CON ESPACIALIDADES y lo que LA VIDA HUMANA PROYECTA en las espacialidades arquitectónicas.

El hacer humano es fruto de la estructura misma natural de nuestro ser. La vida decía Ortega, puede considerarse como la sucesión de fenómenos que determinan una existencia. El ser humano construye perpetuamente dentro de su existencia, casi podría decirse sin metáfora, que la actividad constructiva es sintomática de la vida. Vamos a explicarnos: por construir entendemos la transformación racional que el hombre lleva al cabo de una materia primera para adaptarla por su nueva forma a una finalidad que se constituye en causa del acto constructivo. Orienta así el acto formativo esa causa que a la vez es fin. El hombre transforma con intención cuanto le rodea, viviendo así su vida propiamente conciente: No acaso al formar letras construye palabras y con éstas, frases, y con frases oraciones y con ellas, construye juicios. Y no también con el punto construye líneas, figuras y símbolos geométricos que son idealidades. Pero también el hombre construye con otro tipo de materiales que perduran en el tiempo y en el espacio tangible: toma un tronco de árbol, lo transforma, ésto es, le cambia forma para convertirlo en tabla y la tabla la transforma en una mesa o en una hoja de puerta. Por eso, para entender cualquier actividad humana constructiva, lo que se impone es estudiar sus finalidades causales, sus materias primeras y los procedimientos de transformación que le sean específicos. La forma resultante de esta transformación es una forma construida. Fácilmente se comprende que las formas de arquitectura necesariamente son formas construidas fruto de un hacer humano. El medio Formal de la arquitectura, o sea, lo que se transforma de su estado inicial o primero, se confunde actualmente, con el material de construcción o bien con formas geométricas. Muchos tratadistas y estéticos así lo piensan, denominándoles, su medio expresivo. Actualmente pensamos que la arquitectura construye con espacialidades de dos tipos: las que denominamos “delimitantes” del espacio natural que nos rodea, y los “delimitados”, los que las espacialidades delimitantes determinan y conforman. Mucho habría que decir sobre tan trascendental punto, pues con estas espacialidades se elaboran un sinnúmero de bases para entender mejor lo arquitectónico. Bástenos pues en esta plática, decir que la arquitectura construye espacialidades de tipo delimitante que son, o edificadas o propiamente naturales, en el sentido relativo de explotar lo natural como está sin elaboración; y con espacialidades delimitadas o habitables, las que motivan el invento de las primeras. Los elementos delimitantes, se nos dan óptica y hápticamente en el sentido de la marcha y de la vista: o son delimitantes en sentido vertical o lo son en sentido horizontal; habiendo otros que ligan entre ambos.

Por esta causa la arquitectura considera no solo las edificaciones hechas con materiales de construcción, como se les designa corrientemente, sino también los espacios habitables que son básicos, y también otros, los elementos de la naturaleza como los suelos, la vegetación, el agua y el firmamento mismo. Baste pensar que por ejemplo, este último cierra en la parte superior patios coloniales. El paisaje se explotó

concientemente en la arquitectura a partir del siglo XVII cuando se descubre el concepto de infinito.

Las finalidades causales de la arquitectura decíamos, son la fabricación de un escenario apropiado a la vida humana organizada en sociedad. Esta apropiación se condiciona por dos aspectos lógicos y básicos. 1.—el del concepto que el hombre tiene de su propia vida y que proyecta en sus cosas con amplitud especial en el escenario arquitectónico; 2.—el de la modalidad física de la vida que desenvuelve en sus obras de arquitectura. El hombre tiene una estructura compleja a cuyo conocimiento, arriba como es sabido, al través de la cultura, por medio de la reflexión filosófica, por la educación, o por la simple inhibición que le proporciona la misma cultura a que pertenece.

Mediante un análisis más extenso, apoyado en la historia de nuestro arte, en el de la cultura y también en las teorías que sobre el arte arquitectónico se han escrito, llegaríamos a un punto de capital importancia, como es el de encontrar que la auténtica forma que se nos da como perteneciente a este nuestro arte, tiene valoraciones concurrentes que siendo independientes cada una en sí, integran al concurrir la que propiamente es arquitectónica. No es el caso de discutir esta postura doctrinaria, ni tampoco aducir argumentos sobre si la axiología está o no superada, porque de estarlo, como no lo dudaría, significaría solo superación en el terreno de lo filosófico; esto es del conocimiento y no de la realidad que vivimos; que es la que nos incumbe: porque en efecto si esta concurrente integración valorativa nos permite aplicarla con buen éxito a los problemas de juicio o de autocritica o lo que es mejor de criterio de arte creativo, significa que es conveniente emplear un andamiaje que a la postre, cuando nuestra edificación ideática se halla concluída, podemos desechar y relegar al olvido, o cuando menos, apartarlo de lo construído. Tal hacemos con una máquina de sumar la que solo nos interesa por el servicio que nos presta: obtener por caminos expeditos y sencillos la suma que perseguimos y que siendo un total cierto coincidirá con el que se obtenga con los mismos sumandos, aunque el camino sea la adición hecha a mano. No es procedente destruir el instrumento que es transitorio y secundario, para por él atacar el resultado que al final se respeta.

Desde Vitrubio, el clásico latino, único cuya obra escrita en materia de teoría de la arquitectura nos ha llegado a nuestro tiempo, se aceptó esta integración, aunque es claro, expuesta a la altura del tiempo y por la personalidad probablemente no muy destacada de su autor, que está un tanto abajo de los grandes clásicos de aquellos siglos. En su capítulo tercero, dice en efecto, que los edificios deben construirse con atención a la firmeza, comodidad y hermosura, como traduce en lengua usual de fines del XVIII Ortiz y Sanz, o constructibilidad, utilidad y belleza, como diríamos hoy en igual sentido que el texto latino. El pasado siglo, Reynaud, el posiblemente más certero teorizante sistemático de la arquitectura, al definirla decía con toda claridad que es el arte "de las conveniencias y de lo bello en las construcciones". Entendiendo por conveniencias todo lo que ahora encerramos en una voz clara para nuestro tiempo: lo útil. Así, Reynaud concebía que lo útil en su acepción de aprovechamiento práctico, debía lograrse en las edificaciones con formas que llamaba buenas, apoyándose en ciertos textos greco-latinos, y que consecuentemente, resultarían hermosas o bellas. La confusión entre lo bueno y lo bello se encuentra como trasfondo en toda su obra, pero deja ver con mucha claridad el concepto certero que de hecho campea en su doctrina.

Es atractivo señalar a cada paso posibles motivos de futuros cursos, como sería leer y analizar las grandes obras escritas sobre la teoría, que insospechadamente reservarían aún a los ocupados profesores y a los más hábidos jóvenes, multitud de sugerencias y de nuevas visiones. ¿No hay acaso por ejemplo en los sistemas de Osborn

actualmente en boga en los Estados Unidos, ejercicios para despertar la imaginación creativa que consisten en frente a otras doctrinas o ideas encontrar nuevos rumbos, fruto de mentes frescas ante trillados conocimientos? Creo que sería de frutos dignos de ensayarse y estudiarse. Volviendo a lo que estamos explicando, la concurrente integración axiológica que desde hace decenas de años nos sirve de andamiaje para explicar la esencia de la forma arquitectónica considera concéntricamente una serie de círculos que se envuelven jerárquicamente, poniendo en el más próximo al centro lo Útil, en seguida con radio mayor, pero concéntrico con el anterior, otro que representa el hacer Lógico, un tercer círculo envuelve a los dos que le preceden y quedan dentro de él que es el Estético, o sea la amplísima acepción que se da al término y que necesariamente incluye en lo arquitectónico el respeto del hacer lógico como del ser útil. Por último un cuarto círculo envuelve a los otros tres, concéntrico también con ellos, que representa lo Social, que al integrar también, envuelve a todos, pues no habrá utilidad ni hacer lógico ni actitud estética que en lo nuestro y en quizás todas las artes, deje de estructurarlos y de estar presente en sus auténticas formaciones. Ya decíamos en nuestra primera conversación que no podríamos dejar de sustentar una filosofía o una serie de doctrinas, para movernos; esto es cierto aún para aquellos que son nihilistas, pues al fin su actitud es una postura doctrinaria: para el efecto de estas incursiones por el campo de la producción actual, bastará hacer ver que aquellas oposiciones encontradas entre algunas de las formas en boga y nuestras convicciones radican precisamente en la aparente desintegración de lo arquitectónico, al conceder a lo *útil conveniente*, como clima y destino, ningún derecho en la creación formal y hacer consistir la intención formativa-plástica como única que cuente en la obra. Ya en nuestra próxima y última conversación haremos ver las posturas similares y a la vez divergentes que el momento actual presenta al compararse con otro momento de tanto interés a nosotros como fue el final del siglo XIX y el principio del nuestro, entonces fijaremos la atención en una desintegración formal de lo arquitectónico registrada cuando un Boileau, por ejemplo lanzaba su dominante doctrina, último refugio quizás del academismo de entonces: presentando lo estético, o al menos lo que entonces creían que lo era, lo decorativo diríamos empleando el término de Berenson, como único digno de figurar en la apariencia final de la obra y relegando las ingeniosidades del constructor al de los medios indignos de hacerse patentes en la obra concluida.

Ante estas ideas doctrinarias, siempre discutibles y siempre sustituibles, se agiganta un importante tema: el de la interpretación que en cada momento histórico se da a lo útil, a lo hacedero —lógico—, no se si correctamente denominable factológico, a lo estético-formal y necesariamente a su proyección socio-cultural.

Para intentar un estudio de esta amplitud, también ya habíamos indicado esto en pláticas anteriores se requeriría aprovechar las diversas teorías filosófico-históricas de la cultura y la sociedad, que con ser de enorme actualidad e interés para el arquitecto y en general para todo hombre conciente de su pertenencia a una época, se salen de nuestro presente programa. He creído que para tener al menos una idea elemental, del desenvolvimiento de la forma arquitectónica en sus aspecto tecno-estéticos, o tectónicos como los llamó para las artes impuras Godfried Semper el pasado siglo, no sería inútil recordar unas cuantas ideas acerca de la génesis que se registra en toda creación formal-TECTÓNICA, esto es de toda forma que persiga dentro de los dictados estéticos intencionados, la satisfacción simultánea de exigencias prácticas y útiles. Se refiere esta génesis a la que se da en una civilización considerada en conjunto, lo mismo que a la que se registra por igual en el proceso creativo de un momento dado o el que en cierta manera escenifica el creador individualmente en su búsqueda personal de forma. Me parece, repito de interés hacer este recordatorio,

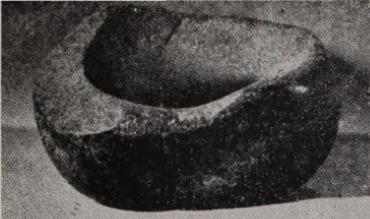


*Hospital Manuel Gea González. 1942. Villagrán.*

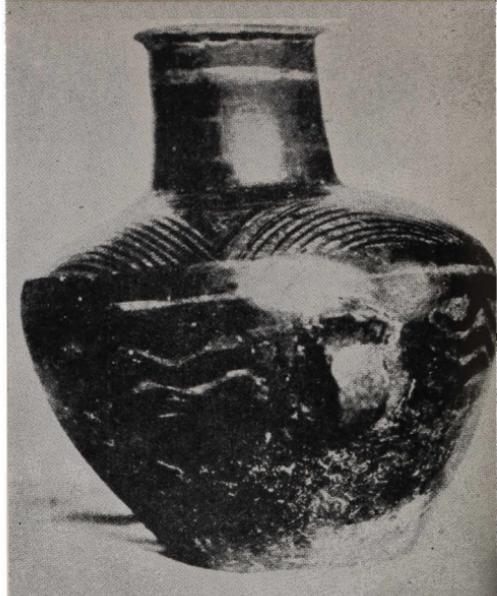
a fin de que en nuestra última conversación podamos movernos con cierta facilidad, aunque sea, en cuanto al léxico que usamos.

Habitualmente en nuestras clases, empleamos para esta explicación un objeto no arquitectónico, tectónico simplemente, que nos permita seguir su génesis formativa dentro de una serie de estadios hasta cierto punto más fáciles, o quizá menos difíciles, según se les considere, de aprehender, que los decididamente complejísimos que en suma hacen más huidizo el proceso genético, en lo arquitectónico. Esgrimimos un sistema usual en muchas otras disciplinas, particularmente en la psicología, con la similar idea de descubrir un proceso por entre la ramazón oscura y propensa a extraviar, de los accidentes que dando nombre al ser en que se estudian no obstruyen a cambio la observación del fenómeno cuya escuela se persigue.

Este objeto de las artes industriales, tectónicas o menores como se les ha llamado, es una vasija. Un objeto que se encuentra en cualquier civilización desde sus más remotos vestigios y que seguido su desenvolvimiento independientemente de la cultura a que pertenezca, a la ubicación en que se de y los tiempos históricos en que se observe cada estadio, nos hace ver en su prolija variedad, ese proceso tan claro y manifiesto que es el que intentamos clarificar, estilizar o reducir a la unidad.



3



7

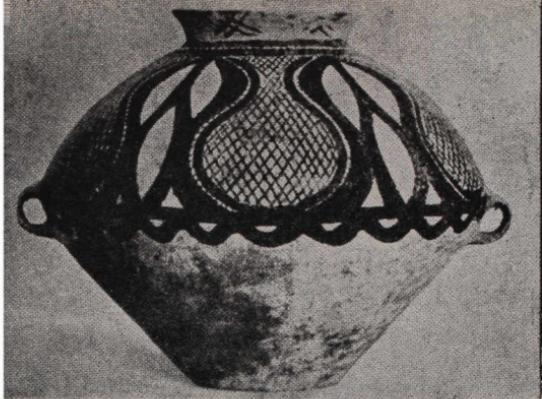


4

## PROYECCIONES

1. Este esquema representa la integración de la forma construida.
2. Este segundo ilustra lo explicado acerca de como se integra valorativamente lo arquitectónico.
3. Vasija en su forma inicial y petrea. Resuelve la finalidad esencial de contener líquido y en forma primaria la técnica constructiva se ha concretado a solo resolver el primer punto de utilidad.
4. En igual materia prima, la finalidad desde luego está conquistada pero a medida que el hombre lo hace está insatisfecho y la complica, crea las patas, el pico y las formas geométricas que comprueba están ancladas a lo natural, el agua da la horizontalidad. A la vez existe un impulso estético al perseguir formas sin utilidad ni técnica constructiva adecuada que le hacen más penosa la labor pero le satisfacen su sed de infinitud, manifiesta en todo avance y complicación.

6



5

5. *Trasposición de forma a un nuevo material, la terracota. Se inicia en todas las diversas civilizaciones, imitando la anterior o más habitual, pero resolviendo un problema nuevo utilitario, el del peso y el del esfuerzo: es menos complicado modelar el barro y cocerlo que labrar la dura piedra.*
6. *Se inicia una nueva serie de complicaciones en las modalidades iniciales de contener los líquidos, transportarlos, conservarlos y verterlos, lo que va dando motivo a que el creador se ingenie en apropiarse las formas que encuentra a las nuevas finalidades que se plantea. Viene el cierre de la boca, permitido por la nueva técnica del material, debiendo observar como a medida que la técnica constructiva se perfecciona o la domina el constructor, se complican más las finalidades haciendo surgir algunas que seguramente estuvieron presentes en los estadios anteriores pero que se pospusieron en tanto la técnica del material se prestaba tanto solo a los primeros fines si no descubiertos, sí al menos aceptados como sustanciales.*
7. *Lo mismo acontece cuando al adelgazar las paredes del barro, se crea el problema de la permeabilidad, dando lugar a las nuevas técnicas del vidriado, que desde tiempos secularmente distantes, se practica con las mismas sustancias.*



9



8



6



9

8. Se encuentra en todo proceso creativo formativo, un momento en el que la técnica ya no progresa sino en hacerse cada vez más perfecta en sus resultados y que la finalidad ya no se hace más compleja porque no se ven nuevos puntos que la hagan mejor, entonces parece vaciarse el ansia de infinito humana en las expresiones estéticas dentro de las más avanzadas técnicas a que se ha llegado en ese momento y en ese campo. Se producen en nuestro ejemplo los vasos de forma más refinadamente concebida, proporciones armónicas purísimas y coloraciones y valoraciones hápticas de inigual orientación. Ejemplo es el vaso griego de la época de Pericles, en el siglo V helénico.

9. Pero le sigue de inmediato, al conquistarse la forma más equilibrada ante finalidad, técnica constructiva y armonía plástica, un desequilibrio. La exigencia de infinitud anclada a la naturaleza humana, que según los psicólogos modernos representa un instinto propio al hombre, el del infinito, lo impulsa a nuevas formas que al no poderlas encontrar en la finalidad o la técnica constructiva las obtiene en la complicación de la forma, en su exhuberancia, en lo que se ha llamado barroquismo. Después de estas formas, suelen darse estadios que o transforman la vasija en su finalidad haciéndola un juguete que ya no es vasija, un remate de pretiles, que tampoco es ya vasija, o en tanto se inventa nueva técnica constructiva, nuevo material o nueva modalidad de aprovechar la vasija, se prosigue en lo que se ha dado en llamar manierismos, porque las formas se emplean ya solo como caprichosas, regresando a las primitivas o persistiendo en las barrocas y llegando al cansancio y al hastio, que anuncian una necesaria renovación.

No queremos hacer más larga esta sesión, pues aparte de habernos exigido entrar a campos que quizás resulten un tanto áridos para algunos, preferimos la próxima y última hacer algunas reflexiones y glosas finales, si no apoyadas exclusivamente en lo explicado hoy, si en buena parte esperamos le presten mayor asiento, deseamos sobre todo claridad.

#### **4a. PLATICA**

Con esta plática llegamos al final de la excursión a que, en la primera, invitaba a Uds. Nos hemos asomado tan solo a algunos de los diferentes aspectos que ofrece ampliamente un tema de tan singular hondura. Interesa por igual al investigador, al estudioso y a quien necesitado como estoy yo, se encuentra comprometido en las tareas del ejercicio activo de nuestro arte y de las muy graves de la enseñanza profesional, meditar un tanto sobre la angustia en que nos movemos. Ya había indicado en anteriores conversaciones que no intentaríamos aquí aplicar ninguna de las doctrinas actuales sobre el desenvolvimiento de la cultura y sus manifestaciones, como son las artes y dentro de ellas la arquitectura; sino que nos limitaríamos a observar y hacer constar lo que se nos presenta; sin aventurar profesa alguna que sensatamente no cabe dentro de nuestra estructura ideológica actual.

Las doctrinas a que me refiero, de quienes han intentado descubrir una legalidad dentro del desarrollo histórico, no coinciden sino en muy contados aspectos parciales. Comte lo mismo que Darwin, Marx o Spencer, creían en el progresismo indefinido, en el progreso incontenible de la sociedad que se mueve hacia una mejoración o superación en cada estadio histórico. Otros, como Spengler y Brooks Adams, entienden el desenvolvimiento en forma cíclica o sinusoidal, considerando surgimiento, estabilidad media, apogeo y declinación o decadencia. El actual profesor de Harvard, Sorokin, establece un sistema de polaridad errática, entendiendo que la cultura se mueve de un polo que denomina "lo sensorio" a otro que llama "ideático". Sin duda lo más discutido en nuestros días es la teoría de Toynbee sobre la marcha o desenvolvimiento de las civilizaciones. Su sistema es rítmico, pendular según algún comentarista, inglés como su autor. El "ritmo reto-respuesta" con sus procesos de "derrota recuperación" o de "recuperación-respuesta", para llegar al de "retirada y retorno", son percibidos dentro de la vida de toda civilización y en el tiempo de toda vida que se de sobre la tierra. Este ritmo de orden secundario, se da según este notable historiógrafo y filósofo, dentro de otro gran ritmo o ciclo, el que contiene la aparición, desarrollo y desaparición de las civilizaciones; tema este central de su actual obra concebida en cuatro grandes tiempos o etapas: génesis, crecimiento, colapso y desintegración de las civilizaciones.

Ya decíamos en otra ocasión, que resulta tema de mucho interés aplicar estas, o solo alguna de estas doctrinas al caso de nuestro arte, para comparar las formas registradas por la historia con las interpretaciones dadas por los historiógrafos al proceso general de una cultura. En nuestro caso, vuelvo a decirlo, nos vamos a contentar con glosar lo que hasta aquí hemos observado y a aventurar unas cuantas conclusiones, tomando a la vez un punto de apoyo que ya habíamos anunciado al recordar la marcha de la forma en un momento histórico cercano, del que dependemos: el de fines del pasado siglo y primer cuarto del nuestro. Aprovecharemos de este modo una experiencia inmediata, aunque no podremos predecir hacia donde iremos, sólo insinuar lo que si podemos hacer para mejor recibir lo que deberá llegar. Vale también agregar que la discusión de si estamos entrando o no ante una crisis, poco in-

teresa, según decíamos en nuestra primera plática; porque para el creador la angustia que padece, la indecisión de a qué rumbo dirigirse y la inseguridad de si pisa terrenos que ya están dentro del pasado, es lo que trata de justipreciar. Lo otro, puede denominarse como se quiera, lo único asequible es meditar sobre lo actual y prepararse a lo venidero.

Las ilustraciones que van a seguir, necesariamente repiten algunas de las ya vistas, pues se trata de glosar y de hacer conclusiones acerca de lo observado. Inter-calaré otras correspondientes al momento que intentamos aprovechar como experiencia: algunas obras características del proceso registrado durante el último tercio del pasado siglo y el primer cuarto del que vivimos.

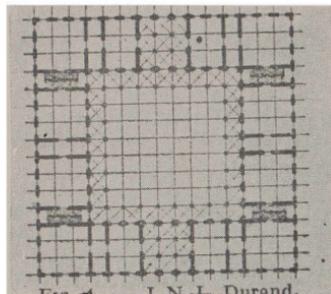
Las explicaciones que siguen corresponden a las diapositivas proyectadas al final de la 4ª conferencia. Los números al margen se refieren a la lista "B", página 46.

1. Rockefeller Center.—Cuando comparamos las formas a que se llegó a fines de los años veinte con las que caracterizan hoy la corriente más seguida, la internacionalizante, comprendemos mejor que el purismo estético, la simplicidad y consecuentemente la claridad de la composición de estas obras, ha alcanzado una gran calidad formal, decorativa según Berenson.
2. Lever House.—Esta nueva vista de la festiva composición en que también cooperó el mismo Arq. Harrison de la obra anterior y de las Naciones Unidas, nos recordará lo asentado: hemos alcanzado una gran calidad estético-formal, pero hemos desintegrado de hecho lo tradicionalmente arquitectónico, concediendo escaso o ningún valor a las finalidades útil, a la lógica del hacer y necesariamente por la tendiente universalidad de la forma adoptada ni a la ubicación ni al destino. En este sentido, existen preceptos claramente establecidos por uno de los más destacados arquitectos guías en este movimiento en sentido de crear una espacialidad que plásticamente satisfaga y que utilitariamente se acomode dentro de ella el destino del edificio, cualquiera que este sea. Así lo hemos observado: ni clima, ni paisaje, ni destino ni idiosincracia estético-tradicional, se consideran en esta doctrina, como no sean en plano secundario u olvidado.
- 4-8. En el XIX, registramos otro tanto: una forma universal, aunque a diferencia de la nuestra anacrónica; por ahora perduramos en lo actual, en la modernidad relativa. No respeta las exigencias programáticas de ubicación y en cierta medida de destino. También entonces se predica por uno de los grandes arquitectos de su tiempo Boileau, la doctrina de la Forma Construida; decía en uno de sus escritos: "Pretendemos expresar con la Arquitectura ideas abstractas forjadas por nosotros mismos", "se construirá con el firme propósito de obtener ciertas formas favorables a un esplendor y una decoración preconcebidos de obtener ciertas formas favorables a un esplendor y una decoración preconcebidos y se relegarán las ingeniosidades de la estructura entre aquellos medios secundarios indignos de hacerse figurar en la obra concluida".
- 9-12. En nuestras escuelas de todo el mundo, encontramos el síntoma de haber llegado en aquellos años a un verdadero academismo. Baste mostrar una de esas láminas que son casi las mismas en 1890 que en 1925. La composición se perseguía tras ciertas directivas escolares que al acertar se calificaba positiva o superlativamente según el talento plástico del alumno para componer un verdadero mosaico sobre el papel y al alejarse por derroteros propios o siguiendo

a los que ya apuntaban como nuevos orientes, se reprobaba con grandes muestras de compasión para quienes tan alejados de la Academia se encontraban. Es curioso comprobar como lo hemos hecho en oportunidad de una Exposición de trabajos escolares de todas las Escuelas del País, la innegable presencia en nuestros alumnos de un sentimiento semejante: los profesores son en la mayor parte de los casos excelentes arquitectos que no profesan esta tesis de la Academia, pero los jóvenes, creen en ella y se está gestando entre ellos un desencanto acerca de nuestro arte o un ansia de liberación, que siendo generosa, es también peligrosa sin la mano experimentada del maestro que la guíe. Pertenecen estas láminas a varios proyectos profesionales recientes. La lámina de detalles que a principios del siglo contenía capiteles, cornisamientos, chambranas y demás detalles ornamentales se sustituye ahora por perfiles de canceles y armado de ventanas, perdiéndose como entonces, el sentido de lo auténticamente arquitectónico, espacial y vivo.

- 13-15. Colateralmente en nuestro tiempo, ha habido un gran creador original y solitario, que se une en su larga vida con los últimos del pasado siglo, de los cuales necesariamente procede y a principios del nuestro: Frank Lloyd Wright. Su obra ha insistido durante los últimos veinte años, por un alejamiento de las líneas frías y rígidas del internacionalismo, dando nacimiento a un nombre: el organicismo, que si bien como doctrina en su fondo nada innova, como ejemplo de personalismo, de arraigo a una localidad y de constancia en un rumbo del cual se está convencido, debe tenerse en cuenta, como parece lo están tomando algunos de los más destacados internacionalistas. Estas obras y las que ya mostramos en otra ocasión, ilustran lo que decimos. El detalle de la estructura hace ver como también sufrió el embate funcional, pero su gran personalidad y persistente frescura de imaginación, lo llevó a idear dentro de él originales posturas, de las que se evadió asombrosamente en la siguiente obra. Observar estas corrientes que llamaría colaterales, es de gran interés, pues en la época del XIX que estamos recordando, señalaron el rumbo que a la postre tomó la forma al cabo de 50 ó 70 años. Veamos algunas de estas obras. Me remonto a Labrouste, porque con su definición de Arquitectura "L'Art de Batir", estilizó la marcha que habría de seguir la forma. La llamada ahora Escuela de Chicago, con Luis Sullivan, lo mismo que las significativas creaciones de otros arquitectos de su tiempo y ciudad, parecen proporcionarnos un motivo de meditación acerca de estos creadores que como Sullivan, fueron tan poco estimados en su tiempo al grado de que al ocurrir la muerte de Sullivan en 1924, se encontró solo, olvidado y casi despreciado. Se ha necesitado la crítica posterior para sublimarlo y dar valor a este singular campeón de la arquitectura actual. Bien sabido es que Lloyd Wright, olvidado muchos años en vida, fue hasta relativamente hace poco estimado en su país gracias a la visita de un profesor alemán que dio publicidad a su azoro ante la obra de aquel desconocido excéntrico norteamericano de la pradera, como él decía.
- 21-22. De la corriente internacional-estructuralista, de la que ahora solo volvemos a ver una obra de Pier Luigi Nervi en Turín y otra vez las novedosas y actualísimas estructuras laminares-cerámicas españolas. Es muy importante observar el mayor o menor interés que conceden las obras más recientes, a esta corriente. Como también lo que aconteció con el estructuralismo a fines del siglo pasado: la obra de Eiffel, tuvo resonancia mundial, el hierro se siguió empleando, pero

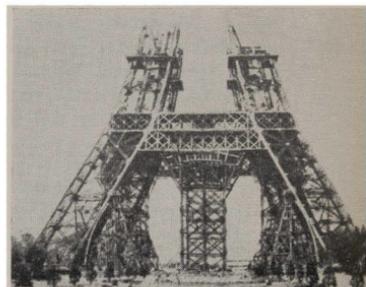
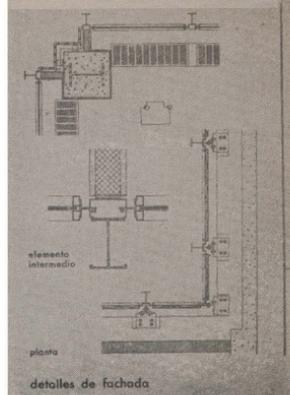
*Detalles Constructivos. M. V. der  
Rohe.*



J. N. L. Durand. *Trazo cuadricular.*  
1840.

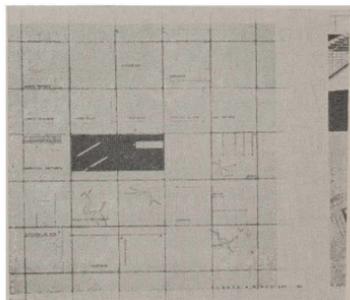


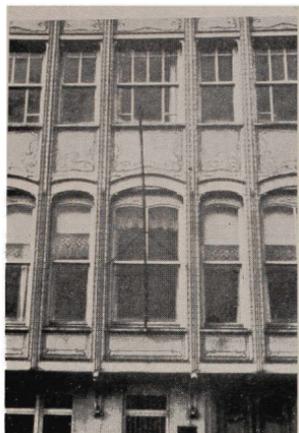
*Torre Eiffel.* París. 1883. Detalle.



*Torre Eiffel.* París. Gustave Eiffel.  
1880-1884.

*Planta de un Proyecto Profesional.*  
Esc. Nal. de Arquitectura.



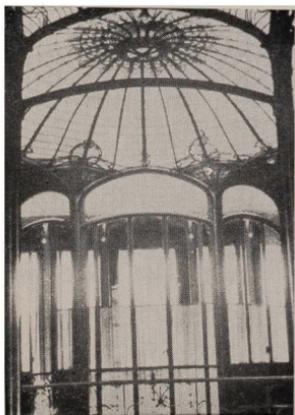


*Casa Palmerston 4.* Bruselas. Víctor Horta. 1895.



Luis Sullivan. Carson, Pirie, Scott y Co. Chicago. 1899-1904. *Detalle de la puerta Gal.*

*Víctor Horta.* Av. Palmerston. Bruselas, 1895.



*Casa 12 rue Turin.* Bruselas, Bélgica. Víctor Horta. 1896.

Casa Silverstone. *Detalle del alero del techo.*



Casa Silverstone. Anshen y Allen.  
Taxco.



es muy interesante comprobar como en la forma que desemboca en nuestro primer cuarto del siglo, dejó de entusiasmar, quizás por haberlo hecho tan extremistamente el Art Nouveau.

La técnica de hierro avanzó en nuestro siglo, se construyeron obras particularmente ingenieriles, que al encontrar dominio en su técnica y un apoyo en el avance de la industria, sin embargo en el de la arquitectura dejó de mostrarse como instrumento sustancial o básico, así como el Art Nouveau lo glorificó. Llegó a sustituirlo en este sentido por el concreto armado, sin dejar de comprender que las estructuras o esqueletos metálicos siguen en uso particularmente en las construcciones de grandes alturas o claros, pero quiero hacer notar que es el concreto y no el hierro, el material y la técnica que mejor caracteriza nuestras arquitecturas a partir del 25.

40-44. Estas obras de Wagner, de Hortá y de Sullivan, se acercan ya a las que habían de caracterizar nuestro siglo del 25 al 29. Lo que conservan de aquellos estas

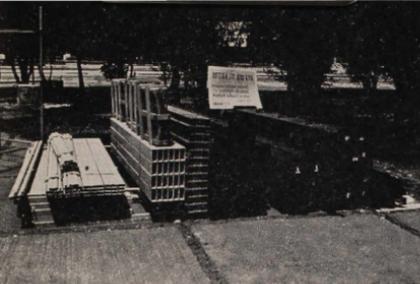
últimas es su modernidad, esto es su intento de pertenecer a su tiempo. La simplicidad y la repetición axial, la composición asimétrica. Todas, pregonan su intención de ser obras de arte, de valer estéticamente como formas ópticas. La manifiesta persecución de una forma adecuada a la finalidad causal y al medio mecánico de realización, esto es el material de construcción, se agranda en las del 25 al 29, hasta crearles el nombre de funcionalistas, queriendo dar a entender que se sacrificaba todo en aras de la adecuación de la forma al destino y al medio edificatorio, suponiendo los críticos de entonces que se olvidaba la misión creativa en el campo estético. El tiempo ha rectificado tales errados juicios, pues la contemplación de estas obras distantes de nosotros ya más de treinta años, nos hacen resaltar más su valor plástico.

¿Qué caminos tomará nuestro arte en los decenios que sigan? Yo creo que nadie puede profetizar como lo han hecho algunos al responder: el organicista; pues para el creador esto significa palabras y posibles discusiones, más no orientación auténticamente formal. Yo creo que como decía un maestro mío, la arquitectura no puede ser hablada, sino construida y que lo que más falta nos hace en estos momentos es imaginación, talento creativo, mayor pertenencia a nuestra cultura, mas arriego y penetración en nuestra propia sustancia como conglomerado humano. Por esto después de recorrer al lado de ustedes unos cuantos palmos dentro del campo que cultiva la arquitectura contemporánea, tengo que concluir que tal y como piensan muchos filósofos de la historia, esta se desenvuelve con arreglo a una ley que les parece dentro de todas las doctrinas la más aceptable, aunque paradójica, una que es siempre diferente y siempre semejante pero nunca idéntica; o sea, que afortunadamente no contamos con una máquina que electrónicamente haga profesías y con esto, la vida ignota, llena de sorpresas y de decepciones, pero, más atractiva para vivirse. Yo me pienso lo monótono que sería saber de antemano por donde debe ir la forma en momentos de inquietudes y de dudas como el que a pesar de todos vivimos. Estaríamos al borde de la desesperación y seguramente abandonaríamos el campo de la creación que eso tiene de hermoso y de digno: con entusiasmo lanzarse a lo desconocido, lograr lo que se ignora si será o no será obra de arte, si cumplirá o no su cometido social. Esta duda es nuestro estímulo, nuestro acicate, sin ella difícilmente avanzaríamos y difícilmente llegaríamos a lo que todos los tiempos nos muestran como sus grandes creaciones.

Algo práctico debo sin embargo concluir, aunque lo dicho también lo sea, me parece que por el rumbo que toma la forma actual, es indispensable afirmar nuestras ideas esenciales sobre nuestra actividad, esto es lo primero. Debemos intensificar el mejor y más científico conocimiento de nuestros problemas arquitectónicos locales, regionales y nacionales; pero esto al través de organizaciones estatales que permitan llegar a mayores seguridades que a las que casi en forma individual hemos llegado. También nos es indispensable penetrar con mayor técnica y mayor preparación en la construcción edificatoria actual y local, para poder integrar esa unidad del auténtico artista de la construcción, del poeta que habla y se expresa en construcción, como decía Augusto Perret a principios del siglo. Y por último a penetrar en forma más efectiva en lo que de mexicano tienen todas las obras de arquitectura producidas en nuestro suelo al través de la historia, pero penetrar no con la idea preconcebida y pobre de hallar formas que copiar, porque esas formas que ya expresaron lo que tenían que expresar, están petrificadas para nosotros; pero en ellas palpita un algo que, al menos a mí, me dice que tiene sentido por encima del tiempo. Invito así a

ustedes concretamente a llegar a sus propias conclusiones ciertamente, pero también quiero invitarlos con entusiasmo a clarificar sus ideas sobre la esencia de la arquitectura, a fundar un instituto de investigación que estudie sistemáticamente nuestros problemas y nuestras técnicas constructivas y a emprender la comprensión de los posibles contenidos formales que ostenta nuestro arte histórico con la idea de hablar, con propiedad de la lengua del occidente a que pertenecemos. Yo creo en nuestro futuro y en nuestro arte, pero también creo en el talento de nuestros arquitectos patentizado al través de nuestra ya secular historia. Seamos pues occidentales, pero no olvidemos la cultura que nos envuelve.

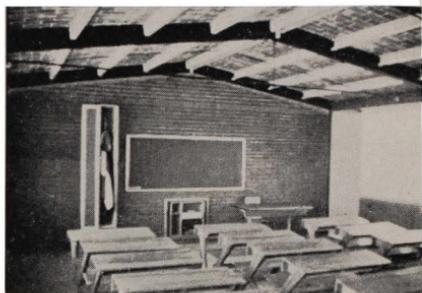
***JOSE VILLAGRAN GARCIA***



*Aula-Casa Rural*, antes del montaje.  
Piezas completas para una unidad.  
México. 1959.



*Interior de una casa aula rural*, en  
México. CAPFCE.



*Escuela-Casa Rural*. México. Comi-  
té Admor. del Programa Fed. de  
Escuelas. Premiada en la Trienal  
de Milán.



*Aula-Casa Rural*. México. 1959.  
CAPFCE.



## Lista “B”

1. *Rockefeller Center*. Nueva York. Reinhard & Hofmeister; Corbett y Mac Murray; Hood and Fouilloux.
2. *Lever House*. New York. Abramovitz and Ass.
3. *Hotel Statler*. Hartford.
4. *Viena*. Parlamento.
5. *Templo de la Magdalena*. París.
6. *Bolsa Marítima Leningrado*. Thomas de Thomon, Arq. (1805-10).
7. *Biblioteca Metropolitana*. Nueva York. Fachada Posterior. Carrere & Hasting Arqs.
8. *Idem*. Planta.
9. *Plantas de proyectos premiados en el Grand Prix*. Esc. de Bellas Artes. París. 1893. 1929.
10. *J. N. L. Durand*. Trazo cuadrícula. 1840.
11. *Planta de un Proyecto Profesional*. Esc. Nacional de Arquitectura.
12. *Detalles constructivos*. M. V. der Rohe.
13. *Palos Verdes Cal. Capilla*. F. L. Wright.
14. *Edificio Johnson*. F. L. Wright.
15. *Idem*. Cortes.
16. *Biblioteca Nacional*. París. H. Labrouste.
17. *Luis Sullivan Chicago*.
18. *Idem*.
19. *Idem*.
20. *Idem*.
21. *Nervi*. Turín. Palacio B. de Exposiciones.
22. *Hangar de 100 metros*. Estructura laminar-Cerámica. Ing. Sánchez del Río.
23. *Torre Eiffel*. París. Gustave Eiffel.
24. *Galería de las Máquinas*, Exposición 1889. París. G. Eiffel.
25. *Almacén del Bon Marché*. París 1876. Eiffel y Boileau.
26. *Torre Eiffel*. París. Detalle.
27. *Idem*. Detalle.
28. *Idem*. En proceso de montaje.
29. *Gropius y Ass. Universidad para Bagdad*.
30. *Idem*.
31. *Philip Johnson*. Teatro Lincoln. Nueva York. Detalle.
32. *Idem*. Memorial to A New Harmony. Nueva York.
33. *Eero Saarinen*. Proy. Puerto Aéreo Washington. Interior.
34. *Minoru Yamasaky y Ass. Pab. E. U. A. Feria Nueva Delhi*.
35. *Victor Hortá*. 1895. Casa Palmerston 4. Bruselas.
36. *Idem*. Casa 12 Rue Turín. Bruselas.
37. *Antonio Gaudí*. Casa Milá. 1910. Barcelona.
38. *Idem*. Detalle entrada.
39. *Idem*. Parque Güell. Barcelona. 1911.
40. *Luis Sullivan*. Detalle puerta de Carson, Pirie, Scott & Co. Chicago. 1899-1904.
41. *Idem*. Detalle de la puerta gal.
- 41-bis. *Luis Sullivan Puerta Farmers & Merchants Bank*. 1919.
42. *Victor Hortá*. Av. Palmerston. Bruselas. 1895.
43. *Otto Wagner*. Casa en Wienzile. Viena. 1899-1900.
44. *Luis Sullivan*, Chicago.
45. *Walter Gropius*. “Fabrik”. Colonia. 1914.
46. *Le Corbusier*. Villa de Garches. 1927.
47. *Idem*.
48. *Praga*. Caja de Pensiones. 1932-34. Haulícek y Honzik.
49. *Escuela-Casa Rural*. México. Comité Admor. del Programa Fed. de Escuelas. Premiada en la Trienal de Milán.
50. *Idem*.
51. *Idem*.

# Apuntes para una biografía

**L**OS escasos estudios que poseemos respecto a nuestra arquitectura moderna, consistentes fundamentalmente en conferencias o breves monografías, concuerdan en relacionar la superación de la etapa ecléctica que la precedió y en consecuencia, el inicio de la modernidad, con la labor desarrollada tanto dentro de lo práctico como de lo teórico por el Arq. José Villagrán García.

Es claro que esta evolución se concretó en la construcción de obras de arquitectura que ya no perseguían la reproducción indiferenciada de estilos pretéritos inadecuados a nuestra circunstancia, y así lo han indicado aquellos estudios, pero no es menos cierto que esta nueva perspectiva que inauguró la modernidad en la arquitectura, es deudora en gran parte al Arq. Villagrán, quien resucitó primero, e hizo evolucionar después, a la gran tradición teórica, que a partir de Vitrubio se desenvuelve básicamente en los maestros franceses, motivando así una sólida orientación de la intuición artística en nuestros arquitectos, paso primero y necesario para salir del estrecho horizonte del eclecticismo dominante.

Al mismo tiempo que crea en el Instituto de Higiene en Popotla la primera obra moderna en México,\* en 1925, muestra que la aplicación de una teoría válida, ayudaba a crear obras auténticas de arquitectura; y así, impulsando la creación por medio de la teoría, que expone en la cátedra, deviene la genialidad de nuestros arquitectos, sólida intuición creadora.

No obstante que las suyas y todas las obras que se erigen a partir de esa fecha, portan en más o menos la impronta de su orientación teórica, curiosamente ninguno de nuestros historiadores y ensayistas se ha detenido a inquirir la relación dialéctica que existe, en todas ellas, entre la práctica y la teoría, mostrando su recíproca interacción, lo que da como resultado unas explicaciones que presentan a la creación artística como acaecer fortuito.

Ciertamente que pretender explicar cualquier hecho, implica seleccionar una perspectiva determinada, pero esto no debe hacernos creer que la explicación de una obra de arte es posible sin su fundamentación en una teoría del mismo.

Los juicios que se han emitido acerca del Maestro, si juzgar podemos llamar a la expresión de opiniones irrelevantes, tienen también esta tónica discriminadora. Si se le emplaza como creador, no tan sólo no se relacionan en sus obras su práctica y

\* Para mayor amplitud sobre su importancia como arquitecto, consúltese el estudio de Salvador Pinoncelly al final de esta edición.

la teoría de la arquitectura, como si no estuvieran íntimamente ligadas, sino que además no se fundamentan en ninguna teoría que válidamente pueda llamarse así, cuya confrontación con la creación nos determine la validez objetiva de la misma. A esta parcialidad se viene a añadir, cuando se le analiza como teórico, una superficialidad que no para mientes en ignorar sus fundamentos, sus necesarias influencias, sus posibles aportes o sus también posibles discrepancias.

Se está en contra o a favor de él; se le pregona como el único teórico o se le oponen las supuestas teorías de Wright, Le Corbusier o de Van der Rohe, a las que se considera la última palabra, la piedra filosofal del arquitecto contemporáneo, pero en ambos casos, sin conocer ni a unos ni a otros; sin distinguir lo que es teoría de la arquitectura y doctrina de la misma; sin distinguir lo científico de lo subjetivo.

Cabe decir que el maestro Villagrán es más comentado que leído; más leído que estudiado.

No pretendemos por el momento, mostrar la riqueza de sus creaciones, ni tampoco la conjunción en ellas de teoría e intuición creadora. Pero creemos que la trascendental importancia de su teoría, como orientadora de intuición, como el instrumento que hizo posible superar el anacronismo en que nos tenía sumidos el eclecticismo, poniéndonos ante el entendimiento qué es aquello en que consiste la obra de arquitectura, obliga cuando menos una vez en la vida de todo arquitecto, a realizar una necesaria pregrinación hacia ella. Queremos dar nuestros primeros pasos hacia esa Meca, a la cual deseamos poder llegar algún día.

La época que consideraba que nuestro ingreso a la historia estaba determinada por la incorporación de los modos de vida europeos, tenía su correspondiente en una teoría de la arquitectura reducida a una actividad práctica de dibujo, algunas veces "al tamaño natural", de los "órdenes" clásicos, con lo cual se procuraba la interiorización del estudiante con los únicos estilos decorosos para la arquitectura de cualquier tiempo y lugar.

Tan rutinario planteamiento provocó en las juventudes de hace cuatro décadas una reacción fácil de imaginarse. No valía la pena ser arquitecto si lo que se les enseñaba, y lo que de ellos se esperaba se concretaba a saber manejar un muestrario de formas renuentes a adecuarse a las nuevas problemáticas que demandaba la nueva localización histórica. Qué de equilibrios con el material, qué de acrobacias con la técnica, qué de falsedades en las apariencias! El artista creador se encontraba emparedado tras un *fichero de formas antiguas*.<sup>1</sup>

El Tratado de Guadet, que conocieron a través del curso de Teoría, que en sustitución del Arq. Amador tomara a su cargo el Arq. Francisco Centeno, constituyó una ventana abierta. Ahí se planteaban aquellas características que debía reunir la obra de arquitectura y que ellos habían medianamente intuido. La arquitectura, les decía Guadet, debe de cumplir con la serie de necesidades que le plantea su tiempo histórico y su ubicación geográfica: debe de cumplir con sus *Programas*. Pero además, debe ser *verdadera*, o sea, que concuerden con ella el material de construcción con su apariencia óptica, su forma con su función mecánica, sus formas exteriores con su estructura interna; que concuerde su forma con su tiempo histórico. Y ésto para aquellos estudiantes quería decir, ¡soluciones nuevas a problemas nuevos! ¡Modernidad! ¡El fin de los estilos!

1. Villagrán García José.—"Seis Temas sobre la Proporción en Arquitectura". El Colegio Nacional. (Sin publicar). 1ª parte. La cita dice: "...que no valía ser *arquitecto, artista creador*, si lo que se nos estaba enseñando era a saber manejar un fichero de formas antiguas, calificadas y poco o nada aptas para solucionar nuestros nuevos y propios problemas".

El Tratado de Guadet se convirtió en el compendio de oraciones con que se acompañó a la tumba a los estilos clásicos.

Villagrán se convirtió desde entonces en el abanderado de la *sinceridad*, por que sólo siendo sincero, haciendo arquitectura sincera era posible lograr una arquitectura verdadera. Había encontrado en Guadet el planteamiento teórico que precisaba para proyectar las nuevas obras que se anunciaban.

La arquitectura no era estática; constituía en cada caso el fiel reflejo de la cultura dentro de la cual se erigía. ¡Debía ser verdadera!

Cuando recién titulado de arquitecto es propuesto para tomar a su cargo la cátedra de Teoría de la Arquitectura, es el discípulo de Guadet el que habla; el que ve en éste, en sus enseñanzas, el instrumento para *mejor orientar su propio hacer*.<sup>2</sup> Así nos lo muestra el programa de su curso de 1930, que se inicia, a semejanza de los grandes Tratados, con la importancia social de la arquitectura.<sup>3</sup> Nada se habla del espacio; todavía es la construcción el medio expresivo de la arquitectura. Recordando con Guadet a Vitrubio establece que la arquitectura debe ser a la vez sólida, cómoda y bella; y a cada paso, hace hincapié en la sinceridad. Sinceridad en el planteamiento de los Programas; sinceridad el único camino para llegar a la verdad —a la que se había endiosado—. “A la que Ruskin convirtió en una de sus siete lámparas. A la que Belcher colocó al lado de la belleza como principio de la arquitectura”.<sup>4</sup>

No todos los que fueron sus discípulos aqulataron en su profundidad los conceptos de Guadet que Villagrán les exponía, pero no cabe duda que la tenaz labor teórica que desde la cátedra estaba llevando a cabo refrendándola siempre en su propio hacer,\* consiguió al menos que el análisis de los Programas, antesala de la solución, así como la manifestación sincera de la estructura interna, de los materiales empleados, de las técnicas constructivas, fueron pasos que en más o en menos, ya nadie podía desconectar de la creación artística.

Esta cátedra significó una revolución dentro del gremio. Una evolución en la Escuela por el modo de entender la Teoría de la Arquitectura,<sup>5</sup> no porque dentro de ella se estuvieran explicando por primera vez conceptos hasta entonces desco-

2. *Villagrán García José*.—Carta al Arq. Alberto T. Arai. Revista “Arquitectura”, N° 55, pág. 136 y 137. Dice: “De aquí que al hacer arquitectura, haya perseguido dos cosas: obrar bien y perseguir la perfección de la cosa por hacer. Para obrar bien... necesitaba determinar cómo debía ser lo mejor en arquitectura, cuál la esencia de lo auténticamente arquitectónico, adónde estaba la idealidad, para perseguirla hasta donde mi capacidad, conocimientos y medio social, histórico, nacional, me lo permitiera”. Se muestra aquí, como la Teoría surgió en el Maestro ante la necesidad ingente de orientar su propio hacer.
3. *Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura*.—Universidad Nacional de México. Facultad de Arquitectura. 1930. Compárese el inciso a) del primer tema, que dice: “Preliminares. Importancia social de la arquitectura para un pueblo”. Con la primera parte del Tratado de N. L. Durand “Compendio de clases de Arquitectura”.
4. *Villagrán García José*.—“Ideas regentes en la arquitectura actual”. Revista “Arquitectura”, N° 48, pág. 197. “La verdad se endiosó y, aunque confusamente entendida, se le consideró básica. Ruskin la denominó una de las siete lámparas que iluminan la arquitectura, y Belcher la colocó al lado de la belleza como principio de nuestro arte”.
5. *Del Moral Enrique*.—“Villagrán García y la evolución de nuestra arquitectura”. Revista Arquitectura, N° 55, pág. 131: “El es en México quien inicia con su enseñanza, primero en la cátedra de Composición y después en la de Teoría de la Arquitectura, una corriente propicia para plantear sobre bases sanas el enfoque del problema arquitectónico que lleve, naturalmente, a una manera nueva de ver y de entender la arquitectura”.

\*. La íntima relación que existe entre la teoría y la obra de Villagrán, se muestra en el estudio de Salvador Pinoncelly, en esta edición.

nocidos, pues al fin y al cabo, el Tratado de Guadet estaba a su base; sino porque la revaloración que se hacía de la Teoría manifestaba hasta qué punto se estaba convencido de que una sólida cimentación teórica era susceptible de soportar creaciones de mayor envergadura.

Debe indicarse además, que este programa de la clase de Teoría de 1930, al señalar en el punto c) "*Los estudios profesionales: distintos ciclos; su finalidad común.* La ejecución de la obra arquitectónica como punto de vista de los estudios y del estudiante",<sup>6</sup> es el antecedente de la orientación, que aunque algunas veces traspapelada, de hecho ha privado en La Escuela de Arquitectura de México, en el sentido de recalcar, que, las diversas materias que integran el plan de estudios, no obstante su exposición separada que obedece a razones de método y pedagógicas, deben entenderse concurrentes, convergentes todas ellas hacia la creación de la obra de arquitectura, meta única para la cual estas ciencias son auxiliares, puentes que tienden a expeditarla.

Prácticamente todo el mundo conocía a Guadet cuyo Tratado era texto en la escuela, sin embargo, "el fenómeno que trata de explicarse, muestra cómo, hasta 1924, los principios enseñados en nuestras aulas *divergieron* de los sustentados en los talleres escolares y en las obras realizadas. En contraposición, a partir de aquel año se exponen con énfasis y al *tornarse en ideas motrices orientan las prácticas escolar y profesional.* Desde entonces, los arquitectos de las nuevas generaciones con mayor o menor conciencia de su actitud, han *tratado de vivir en sus obras estos principios doctrinales*".<sup>7</sup> Y en esto radica precisamente el mérito que rubrica a dicho Programa; en haber sabido ver en la teoría de la arquitectura no sólo una investigación de principios, sino unos conocimientos cuya aplicación podía orientar la práctica profesional. Punto de vista que al ser propuesto por la Universidad de México en la pasada Conferencia de Escuelas y Facultades de Arquitectura, como medio para superar la crisis, implícitamente reconocida, que se abate sobre la arquitectura de todo el orbe, refrendó la validez de tal perspectiva, planteada por primera vez en nuestro medio por dicho programa.

Una última concesión se tuvo que aceptar. La Comisión que otorgaba el visto bueno a los programas de clase, llamada la "H. Academia Mixta", constituida en su mayor parte por arquitectos que suponían a diferencia de Villagrán, que lo fecundo de la teoría estaba constituido por su parte, obviamente práctica, referente a los elementos de arquitectura, demeritando lo que se llamaba Teoría Pura reduciendo la materia al dibujo de los órdenes clásicos, a la "plantilla", hizo que se añadiera un último punto al programa propuesto, que es claramente sintomático de su posición, y que a la letra dice: "III.—Observaciones. El curso debe comprender: la ejecución de croquis de estudio, visitas a edificios y colección de apuntes de clase, circunstancia que hace condición a los alumnos para ser admitidos a examen al presentar los trabajos señalados y justificar su asistencia a las visitas que el profesor estime necesarias. "*Importancia de la plantilla como comprobación y desde el punto de vista de la teoría de la arquitectura*".<sup>8</sup> Sobran comentarios.

Tan equivocado sería pensar que para Villagrán representa detrimento haber iniciado su reencuzamiento teórico hincando sus raíces en el bagaje acumulado por

6. Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura. Inciso C), tema II.

7. Villagrán García José.—"Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea". INBA, pág. 11.

8. Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura, UNAM. Facultad de arquitectura. 1930. Tema III.—"Observaciones".

la historia de la teoría, como creer que este *cartesiano*, que ya se anunciaba en el joven inconforme, se haya detenido en los logros de Guadet.

Quien se había desembarazado de la ceguera axiológica que caracterizaba a su época, reconociendo en Guadet aquello que era posible utilizar como instrumento de orientación, revalorando dentro del instrumental del estudiante y del profesional de la arquitectura a la Teoría, pronto iba a iniciar la serie de preguntas que Guadet no iba a ser capaz de contestar. En este camino que emprendía, ya no había maestros.

Tratando de superar a Leonce Reynaud, que anteriormente a él había estipulado que *nada es bello sin ser conveniente*,<sup>9</sup> Guadet amplió la fórmula estableciendo que *nada es bello sin ser verdadero*.<sup>10</sup> Dependencia de valores que indudablemente tenía que originar en Villagrán una serie de preguntas.

Villagrán sabía que, por ejemplo, La Magdalena de París no era verdadera en el sentido que establecía Guadet, en la medida en que no concordaban en ella ni la técnica empleada con la apariencia resultante, ni la obra en conjunto con su época; sin embargo, se le daba como bella. ¿Cómo podía ser ésto posible si la Teoría decía que una cosa para ser bella debe ser al mismo tiempo verdadera? No encontraba respuesta.

Y no era extraño, puesto que a estas alturas, la belleza, la verdad, la bondad, no encontraban su delimitación dentro de la filosofía: se las anotaba como *modos del ser*. Lo que ahora a nosotros se nos da con tanta claridad como *valores*, con la serie de categorías que los explican, persistía a fines del siglo pasado, y aún a principios de éste en plena nebulosidad. No será sino hasta que *Max Scheler* publique en 1913 la primera parte de su *Ética* y la concluya con la segunda parte en 1916, cuando esa pregunta pueda ser cabalmente respondida. Pero dichas publicaciones lo fueron en alemán; y mucho tiempo pasará para que tengamos noticias de ella al español. A García Morente le debemos, al publicar su curso sobre filosofía en Tucumán, la primera exposición que llega hasta nosotros de la antología de los valores de Max Scheler; la primera edición de estas clases surgen a luz en 1939. Y es hasta 1941, en que al fin se traduce al español la trascendental obra en la editorial Revista de Occidente.

Villagrán no tenía pues a mano las investigaciones que le hubieran permitido superar la contradicción planteada por Guadet, pero al menos, una cosa había cierta: precisábase encontrar respuesta a la compleja estructura del hecho arquitectónico, que veía con toda claridad, no estar resulta, como muchos suponían, por la teoría vigente.

Podemos suponer que esta sujeción de valores que a Villagrán se le manifestaba contradictoria no lo era para Guadet, quien además de no saber nada en cuanto a *valores* se refiere, no hace en su Tratado, más que dar razón de la cultura alcanzada en su tiempo; y ciertamente, el tiempo de Guadet no sabía nada acerca de la axiología, siendo comunes las *interpolaciones* de valores que daban por cierto que para que existiera lo bello tenía que darse lo bueno, lo verdadero o lo conveniente, etc. Además, las incipientes investigaciones, sistemáticamente enfocadas al esclarecimiento del valor, de los primeros axiólogos, aunque las hubiera conocido, poco lo habrían ayudado, puesto que hacían depender, el valor, como en el caso de Meinong

9. *Reynaud Leonce*.—"Tratado de Arquitectura". Introducción. Véase su traducción por el Arq. José Villagrán en Revista "Arquitectura", N° 10, pág. 24.

10. *Guadet Julian*.—"Tratado de Arquitectura". Tomo I, pág. 99. La cita completa dice: "...lo bello es el esplendor de la verdad. El arte es el medio dado al hombre para producir lo bello; el arte es pues la persecución de lo bello en lo verdadero y por lo verdadero".

y de Ehrenfels,<sup>11</sup> de un producto de él, como lo era el agrado que produce, o el deseo que hacia él se tiene. Nada sabía de axiología, y lo poco que hubiera podido conocer nada le hubiera ayudado.

Esta confusión de valores, que corre a todo lo largo de la historia de la teoría como denominador común, aducía como respaldo la cita de Platón que dice: "Califico de fea esta cosa, porque solamente atiende a lo agradable descuidándose de lo bueno".<sup>12</sup>

La primera o definitivamente nula investigación de los valores por la filosofía, se reflejaba en la teoría de la arquitectura.

No nos debe pues extrañar que este problema subsista en Villagrán hasta aproximadamente 1937, en que aparecen los primeros esbozos por superarlo, paralelamente a los que surgen en los libros de filosofía de la fecha.

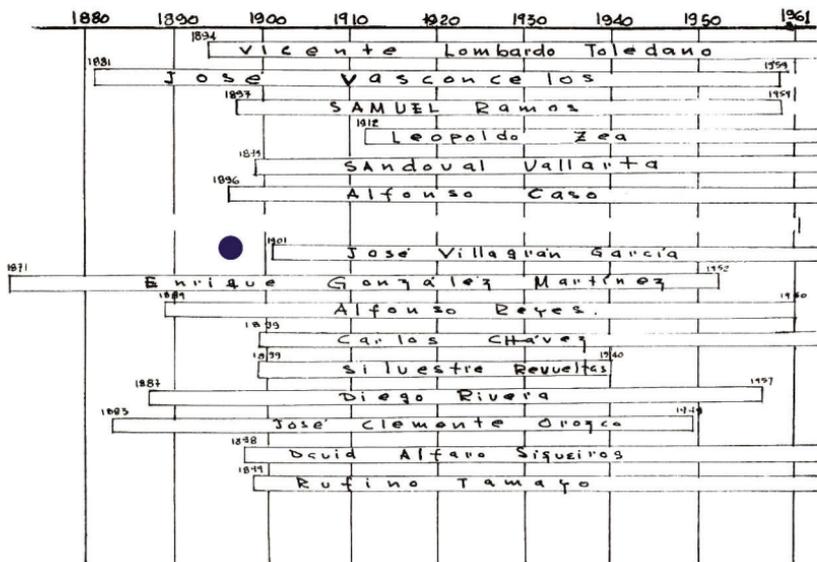
El desarrollo ideológico que tratamos de hacer del Maestro, desde una perspectiva genética, que vaya anotando el nacimiento de sus ideas en el orden en que surgían, nos hace esperar hasta 1940, en que conoce las investigaciones axiológicas que le permitirán esclarecer dicho problema. Pero hay dos problemas más, que no tienen porque esperar a la estructuración axiológica de la arquitectura, que no obstante estar íntimamente ligados, permiten su diferenciación.

Guadet había expuesto que la arquitectura debía ser para el hombre, que precisaba responder a las diversas necesidades que éste requiere de ella. A esto tendía el Programa. Pero lo cierto es que nada encontramos en su Tratado que nos especifique con rigor científico, qué es el hombre, para poder estipular con el mismo rigor, las necesidades que la arquitectura debe contestarle. Hablar de que el hombre solicita higiene, sol en los climas fríos, solidez en sus construcciones, etc., no pueden ser considerados más que como preludios, pese a su relativa validez, de la clarificación de este problema. La arquitectura de todos los tiempos, decía, ha sabido responder a las necesidades humanas adecuándolas a sus peculiares modos de entenderlas. ¿Cuál es pues la estructura humana, cuyo conocimiento nos permita asegurarle en la arquitectura íntegra respuesta? ¿Cómo era posible satisfacer al hombre si no lo conocíamos? Son estas preguntas las que Villagrán se debe haber planteado y que nosotros podemos inferir apoyándonos en los datos que poseemos.

Por lo tanto, independientemente del problema axiológico que persiste latente, era menester introducir la antropología a la Teoría de la Arquitectura. Y junto a las dos, englobándolas, relacionando a ambas, la necesidad de sistematizar en un conjunto riguroso la enseñanza de Guadet y las innovaciones que ésta iba sufriendo. Porque es cierto que Guadet había llegado a postular una serie de principios, como la verdad y la belleza, o a investigar con bastante profundidad aspectos estéticos como la proporción; pero es probable que sea la estructura de su libro, que sigue en todo a la del Tratado de Vitruvio, con sus ventajas pero también con sus defectos, la causa del desmembramiento de su obra. A semejanza de Los Diez Libros de la Arquitectura, la obra de Guadet estaba dividida en dos grandes secciones que guardan una notoria desproporción entre sí: la parte propiamente teórica, a la que por lo general se dedican los prólogos de los primeros libros, o a lo sumo, los primeros capítulos, y la aplicada, constituida prácticamente por todo el libro, que se ocupa de los diversos materiales y disposiciones apropiadas para la arquitectura, o sea, que englobaba lo que nosotros tenemos como dos materias diferentes: materiales y procedimientos de construcción y análisis de programas.

11. *Ortega y Gasset José*.—"¿Qué son los valores?" Editorial Pax. Pág. 47.

12. *Platón*.—Citado por Reynaud en la Introducción ya citada.



Cuadro comparativo cronológico de artistas, pensadores y científicos. Se puede observar la correlación de Villagrán, en su obra con los presentados en la gráfica.

Indudablemente esta segunda parte es la más débil, y su valor es más bien histórico o arqueológico, en la medida en que Guadet no se daba cuenta hasta qué punto las disposiciones que anotaba como correctas para los diversos problemas específicos de la arquitectura, en el mismo momento de anotarse habían dejado de ser válidas, aún para ellos mismos, por no responder a la estructura social en constante devenir. Es curioso anotar el divorcio existente entre lo postulado por la teoría y lo realizado en la práctica, pues mientras en una se estableció la concordancia de la obra con su época, en la otra se construía siempre con moldes clásicos.

Por lo que toca a la Teoría Pura, el Programa que se proponía, sin anclaje en la estructura antropológica, lo desligaba de la realización, que se aceptaba debía ser verdadera, pero a la que no se encontraba nexo con los factores señalados. Su propia circunstancia histórica, que se consumía en el academismo, le había llevado a Guadet a proponer la veracidad, por la vía de la sinceridad, como puente para salvarla. Pero no obstante la validez de este principio, a semejanza de Viollet Le Duc, no lo integraba en el conjunto de la teoría, siendo ésta un mosaico de visiones, geniales unas, deleznable otras.

La teoría que presenta Villagrán en 1937, cuando retorna a la cátedra después de un corto receso, presenta la inclusión de la antropología a la teoría de la arquitectura, como sustrato indispensable para poder estructurar sistemáticamente la serie de necesidades que demanda el hombre. Sin ningún temor, aprovecha las diversas investigaciones que tanto en la ciencia natural como en la cultural se creaban, para

incorporarlas a la teoría. Entiende al hombre como ente sujeto a cuatro legalidades fundamentales, que tratan de hacer más explícita la definición tradicional como conjunción de cuerpo y espíritu. Así, el hombre se encuentra limitado por una primera legalidad de tipo físico, que "...exige de la arquitectura dimensiones, forma, disposición concorde con las cualidades físicas de su cuerpo. Al proporcionar una puerta o un escalón, antes que nada, lo físico se impone..."<sup>13</sup> Por una segunda dimensión, la vegetativa, que reclama un ambiente específico para poder cumplir con la evolución cíclica peculiar a los organismos vivos, misma que podemos encontrar ampliamente investigada por las diversas ciencias aplicadas. La tercera, al decir de los sicólogos lo impulsa siempre en busca de nuevas soluciones, a no satisfacerse con lo obtenido, y que como ellos, la titula "instinto de infinito". La irrupción del hombre en el mundo de los valores, lo significaría en una cuarta legalidad, la del espíritu.

"La necesidad de dividir para analizar, no involucra la afirmación de una existencia aparte para lo biológico y otra para lo suprabiológico, la tesis fundamentada que aquí se plantea, presupone en todas partes la coexistencia armónica de esos aspectos vitales del hombre para reintegrarlo conceptualmente y plasmarlo en su arquitectura..." "desintegrar su concepto es mutilar su naturaleza, es desnaturalizarlo".<sup>14</sup>

Redundante resulta aclarar que ha sido el olvido, en algunos casos, de la integral constitución humana, lo que ha motivado obras "deshumanizadas" que al acentuar exclusivamente alguno de sus aspectos, no alcanza a construir la morada del hombre, que ni es solamente ente físico para otorgarle espacios en los cuales se mueva como una máquina, como lo pretendieron algunas exageraciones funcionalistas; ni ente meramente espiritual al que le basten espacios escultóricos donde no halle cabida para sus exigencias físicas o biológicas, como lo han intentado algunas tendencias "esteticistas".

A la par que resuelve nuevos problemas, Villagrán va consiguiendo una coordinación entre ellos.

Comienza utilizando la definición tradicional de arquitectura como arte híbrido que tiene que resolver cumplidamente exigencias extra-estéticas; continúa con el análisis antropológico para clarificar cuáles sean estas exigencias por satisfacer, en las que se incluyen tanto las necesidades físicas y biológicas, como las estrictas exigencias espirituales, y *desemboca lógicamente en los Programas*, que son entendidos por el Maestro, como la sistematización de las diversas formas vitales de reaccionar la compleja naturaleza humana ante lo geográfico-físico y lo humano local; o sea, ante su espacio y su tiempo. De capital importancia resulta entender que la forma de reaccionar vitalmente ante el espacio y la cultura son funciones que varían, precisamente, en función de ese tiempo y espacio peculiares. O lo que es lo mismo: ser concientes que para cada *Problema* específico, el *Programa* deberá ser diferente, puesto que no es el mismo el modo de responder a aquél, el de un europeo que el de un asiático. A cada *Problema* le corresponde una forma de reaccionar peculiar. La singular ubicación crono-tópica demanda soluciones también singulares.

El intento que venimos haciendo por mostrar algunos de los pasos que ha seguido el Maestro en su evolución ideológica, nos obliga por razones de método, a no reparar explícitamente en su integridad humana. No obstante, y como es lógico suponerlo, se corresponden e interaccionan a tal punto ideología y personalidad, que en cierta medida parece absurdo tratar de deslindarlos. Son dos caras de una misma

13. Villagrán García José.—"Apuntes para un estudio". II. El Hombre. Revista "Arquitectura". N<sup>o</sup> 4, pág. 25.

14. Ibid.



moneda. Porque en fin, ni se pregunta por que sí, ni se busca incansablemente la respuesta sin razón alguna. Así, en el fondo de su preguntar teórico, topamos, dándole cohesión al individuo, con el "cartesiano", como lo llamara el Arq. Arai, que no se conforma con lo respondido.

Esta actitud inquisitiva que en su constante tirar hacia delante lo fuerza a no contentarse sino cuando encuentra respuestas rigurosamente hilvanadas, nos permite, al ser conciente de ello, rastrear con más visos de certidumbre dentro de su teoría, buscando el enlace entre sus partes: *enlace necesario que no es más que reflejo de su actitud vital*. Así hemos visto como los diversos puntos que van estructurando la teoría, conservan entre ellos estrecha relación, siendo cada uno, consecuencia del anterior y preludiando a su vez en armónico desarrollo, el punto siguiente.

No es extraño por tanto, que de la estructuración sistemática del Programa, que surge como consecuencia del análisis de exigencias basadas en la polimorfía constitución humana, aparezca, a partir de 1937, el *espacio* como medio expresivo de la arquitectura.<sup>15</sup> Ya habíamos anticipado que en el Villagrán de 1930, severo expositor de Guadet, se entendía que la arquitectura se manifestaba por medio de la construcción. Respuesta que como todas las que se le ofrecen, al momento de pasar por el tamiz del cartesiano, revela su parcial validez, puesto que todo obrar humano es construcción. Si al igual que se construye arquitectura, se construyen frases, oraciones, pensamientos, etc., obvio es que no decimos nada peculiar cuando aludimos a la arquitectura como construcción.

Pero si bien es cierto que no alcanzamos la diferenciación de la arquitectura de los múltiples haceres humanos catalogándola como construcción, es decir, como transformación de materia prima con vista a conseguir un fin externo, también lo es que sería posible si especificamos cuál es ese fin de la arquitectura, cuál su materia prima y cuáles los medios que emplea.

La arquitectura por tanto, es construcción, sí, pero *construcción de espacios* en los cuales pueda morar el hombre integralmente concebido. El siguiente eslabón de la teoría viene a ser pues el espacio, que podemos determinar acudiendo, como siempre, a su encadenamiento con el punto anterior: si ante un Problema dado, podemos establecer su Programa, el resolver a éste nos conducirá a establecer cuáles espacios serán los fisonómicos, los distributivos y los auxiliares. Sólo así es posible entender que las soluciones que surjan ante un problema semejante, deberán ser en principio, diferentes, puesto que cada una de ellas se ancla en tiempos y culturas diferentes y produce por tanto espacios igualmente diferentes adecuados a su única circunstancia. Ninguna civilización, hasta el momento, ha podido absorber tan completamente a las demás, para hacer posibles idénticas soluciones. Aún si aceptáramos una misma cultura para toda América, lo que es bastante discutible, no es el mismo el medio físico, ni la posibilidad económica, ni las técnicas de que se dispone. De aquí lo absurdo y arquitectónicamente negativo que encontramos en el trasplante de formas, que, en el mejor de los casos, cuando no es ignorancia acerca del hombre, supone un hombre idéntico: utópico.

La arquitectura es para el hombre, pero para un hombre concreto, determinado científicamente.

Nos encontramos ya en 1940.

Villagrán tiene a mano las clases de filosofía de Morente y a través de él, esta-

15. *Programa General para la clase de Teoría de la Arquitectura*.—UNAM. Facultad de Arquitectura. 1940.





*Instituto Nacional de Cardiología. 1937.*

*blece contacto con Max Scheler, con su Ética, “uno de los libros formidables que ha engendrado ya en el siglo XX”.*<sup>16</sup>

Era el momento de emprenderla con la confusión axiológica, que inexplicablemente persistía immaculada, de Guadet, que, recordemos, establecía que para que una obra fuera bella debería ser verdadera.

La tesis, como todo en el hombre, tenía sus antecedentes. Curiosamente se había deseado por siglos el *boceto de integración axiológica expuesto por Vitrubio* cuando dice: “. . . se busca en todos solidez, utilidad y belleza”,<sup>17</sup> y los virajes en redondo eran palpables.

La Teoría de la Arquitectura, que desde su célebre generador no había observado variaciones importantes, ve surgir en el fecundo siglo XIX una serie de tesis que procuran terminar con las edificaciones decorativistas acotando las cuarteaduras de la teoría.

16. *Ortega y Gasset José.*—“¿Qué son los valores? Obra citada, pág. 54.

17. *Polión Vitrubio.*—“Los diez libros de arquitectura”. Editorial Iberia. 1955. Pág. 17. La cita completa dice: “A la comodidad del pueblo se atiende en la disposición de todos aquellos lugares que han de servir para usos públicos, cuales son los puertos, las plazas, los pórticos, los baños, los teatros, los paseos y otros lugares semejantes que por los mismos motivos se destinan a parajes públicos; se busca en todos solidez, utilidad y belleza”.

*Durand es el revolucionario.* Niega a la belleza papel determinante dentro de la creación arquitectónica estableciendo que son las conveniencias y la economía los principios de ella: la belleza es una resultante obligada de la observancia de aquellos principios: "La disposición es el único objeto de la arquitectura..." "un arte como la arquitectura, un arte que satisface inmediatamente un número tan grande de necesidades... que nos defiende contra la intemperie de las estaciones... podrá dejar de agradarnos...?" "es imposible que las producciones de este arte no agraden".<sup>18</sup>

*Reynaud es la reacción.* Reconoce que la arquitectura no debe olvidarse de ser conveniente, pero debe procurar también, ser bella: "No basta en efecto, que sus obras estén sólidamente construidas y dispuestas convenientemente respecto a los diversos usos a que se destinen; es preciso, además, que sus formas nos produzcan una impresión grata: necesitan ser bellas".<sup>19</sup>

Independientemente de los valores que proponían y de su limitada validez, lo importante por el momento es señalar como en todos ellos, al igual que en Guadet, podemos encontrar como sustrato común: la sujeción, la confusión, la indeterminación de los valores. ¿Podrá dejar de agradarnos? ¡Pues Claro! Abundamos en ejemplos: los arquitectos los llaman "obra de ingenieros"; los críticos "obras deshumanizadas"; la gente les dice feas. Que... "¡nada es bello sin ser conveniente!". "¡Cómo no! El edificio de las Naciones Unidas, por ejemplo. Nuestros edificios de Correos, Bellas Artes y Relaciones Exteriores, son ejemplos que van de más a menos belleza y todos son "mentirosos".

Era pues claro para el Arq. Villagrán que la teoría cojeaba. Y se podía entender muy claramente si se tenía en cuenta la teoría axiológica de Scheler, que determinaba la independencia absoluta de los valores, tanto del objeto en el cual se depositan, del conocimiento que de ellos se tenía, como entre ellos mismos en atención a su diferente materia.

No se trata de discutir en sus amplísimas implicaciones esta teoría. No se trata de discutir si efectivamente los valores son aunque nadie los hubiera conocido. El mismo Villagrán se opone a la independencia de los valores respecto al conocimiento. Tampoco la damos por ad perpetum. Nada hay en el mundo que sea absoluto. Esto no obstante, dicha teoría es la más completa que sobre los valores poseemos y, fuera contradicciones, aclarar la problemática que anotamos, misma que se puede hacer extensiva a todos los terrenos del valor.

No es preciso para que surja la belleza que se dé la conveniencia, la utilidad o la verdad, puesto que los valores tienen diferente materia: "Que los valores tienen su "materia" diferencial y no son sólo formales, ha sido el gran descubrimiento de Scheler".<sup>20</sup> Si los valores son autónomos entre sí, no hay problema en aceptar que una obra edificada pueda ser al mismo tiempo útil y no bella, o bella y totalmente inconveniente, o útil y falsa. La validez de un valor no influye en la validez, positiva o negativa de otro valor.

Ya sabía ahora Villagrán que una misma obra era susceptible a diferentes valores. Ya sabía que no necesitaba ser verdadera, como había dicho Guadet, para ser bella.

Pero el problema no había quedado resuelto. Claro que podía considerarse desderrado de la Teoría cualquier intento de explicar un valor por medio de otro: la diferente materia de los valores hace que no pueda existir rozamiento alguno en

18. *Durand, J. N. L.*—"Compendio de clases de Arquitectura". 1840.

19. *Reynaud Leonce.*—Obra citada.

20. *Ortega y Gasset José.*—Obra citada.

tre ellos. Pero con ésto, y no obstante haber liquidado un problema que por veinte siglos aquejó a la Teoría de la Arquitectura, y en general a todo el arte, al impedir que la belleza fuera negada porque faltaba la moralidad, o la utilidad a la conveniencia, etc., no se había dado más que el primer paso.

Los valores son autónomos entre sí, muy cierto, pero cuáles son los valores propios de la arquitectura?

No se trata, notemos bien, de enumerar los múltiples valores que pueden depositarse en la arquitectura: la lista sería muy grande. Desde el valor belleza, hasta el moral, pasando por el económico, pedagógico, de "conveniencia", de verdad, el religioso, etc., prácticamente todos los valores, aún los más peregrinos, se le han adjudicado a la arquitectura. No se trata de eso. La pregunta de Villagrán hinca más hondo. Se trata de establecer cuáles valores son inexcusables de presentarse en la obra de arquitectura; aquellos sin los cuales no puede entenderse una obra como siendo de arquitectura.

A lo largo de la historia, se han manejado una serie de valores. Recordemos los estipulados por Durand, Reynaud o Guadet. Pero ahora el problema se refiere a cuáles de ellos deben cumplirse necesariamente en una obra cuya presencia la convierta en arquitectura. El valor religioso, el económico, el pedagógico, pueden depositarse, y en casos especiales, así ha acontecido, en la arquitectura. Pero como podemos encontrar casos en los que no sucede así, no los podemos considerar como valores integrantes, determinantes. ¿Cuáles son por tanto los valores de la arquitectura?

Respecto a dos valores se estaba más o menos de acuerdo. No nos deben confundir las diversas denominaciones que en la evolución de la Teoría se han propuesto, como solidez, conveniencia, comodidad, etc., para entender con Villagrán que todos son géneros, casos particulares de la especie constituida por el valor utilitario, que se muestra en dos aspectos perfectamente diferenciables: lo útil como adecuación de los espacios delimitantes a funciones mecánicas de resistencia, contrarrestando empujes, soportando cargas, etc., y lo útil como aprovechamiento de los espacios delimitados, lámense circular, estar, iluminar, etc. La obra de arquitectura no puede ser útil esporádicamente: tomada en su integridad artística demanda necesariamente la satisfacción de este valor, que en sus dos aspectos sintetiza las particularizaciones de las teorías precedentes.

Todo el mundo estaba de acuerdo también, en que la arquitectura precisaba ser bella. Sobre todo los estéticos-filósofos, cuya tendencia esteticista siempre negada, los conduce a suponer que el arte estriba exclusivamente en ese valor. Respecto a él, el rigorismo sistemático de Villagrán lo transforma en valor estético, pero optando ante él por una posición inaugurada por Fechner, a la que se ha llamado "estética desde abajo",<sup>21</sup> intentando más bien "...su aprehensión meramente plástica que su comprensión teórica",<sup>22</sup> para lo cual lo explícita en una serie de "formas del valor estético". No podemos internarnos con la amplitud que fuera de de-

21. *Meumann, E.*—"Introducción a la Estética Actual". Colección Austral. 1946. Pág. 21. Textualmente: "...no aparece aún el peculiar concepto que Fechner tenía de la Estética científica, concepto que sólo conocemos por su obra capital, la Introducción. En el comienzo de ella presenta Fechner su Estética como "estética desde abajo", frente a la anterior, a la especulativa, como "estética desde arriba..." "Con estas denominaciones quiere decir que la estética anterior partía de los conceptos estéticos más generales y trataba sobre todo, el puesto que les cabía en el sistema de los conceptos generales. Fechner quiere seguir el camino contrario: pretende edificar toda Estética partiendo del estudio de los hechos estéticos y de sus leyes. El punto de partida debe ser la experiencia..."

22. *Villagrán García José.*—Apuntes de clase; se encuentran solamente en mimeógrafo.

sear ante tema tan complejo como apasionante; sin embargo, y casi en forma de nota marginal, debemos hacer notar que en su clarificación se toman en cuenta las investigaciones de Fiedler y Schmasow, así como las referentes a la proporción entre las cuales se cuentan las de Lund, Ghyka, Jouven, Hambidge y Borissavlievitch.

La interacción dialéctica entre práctica y teoría a que aludíamos arriba se manifiesta claramente en la verdad como principio de la arquitectura, pudiendo mostrarse el papel determinante que jugó en su postulación la propia circunstancia académica de Guadet. Sin embargo, dicho principio, resumido en una serie de concordancias, daba lugar a preguntar cómo debía manifestarse la estructura al exterior. ¿Cómo había que hacer para evidenciarla? ¿Qué se entendía por respeto al material? Podríamos aducir tal vez, que este principio se encontraba implícito en Vitrubio, cuando a partir del Libro II explica cuáles son los materiales aptos para ciertas funciones y cuál el modo "lógico" de usarlo, pero evidentemente que ni en él, ni en las concordancias en que lo resumió Guadet podemos encontrarlo claramente determinado.

Por medio de Maritain, Villagrán conoce las palabras de Maurice Denis, quien decía: "Exijo que pintéis a vuestros personajes de tal manera que parezcan estar pintados, sometidos a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarme la vista o el espíritu"<sup>23</sup> y encuentra que en el fondo de las concordancias y de las peticiones de Denis o de Rodin, si se analizan con cuidado, se verá que todas ellas preconizan una concordancia de tipo formal, entre material empleado, función mecánica, tiempo histórico; o sea, entre finalidad, el medio empleado y la forma construida o resultante"<sup>24</sup>.

"Así que a a esta conformidad del hacer con su fin y medio para obtener una forma construida perfecta es a la que se puede llamar lógica, sí, pero lógica del hacer..."<sup>25</sup>

El sistematismo de Villagrán surge aquí, como en general en su actitud vital: la finalidad de la obra la plantea el Problema; la estructura el Programa y se soluciona en la forma gracias al material definido por su técnica.

Cuando la arquitectura se ancla a su tiempo, cuando igualmente que lo expresa coopera a formarlo creando nuevas formas, alentando por nuevas soluciones, obtiene la manifestación en ella de un cuarto valor, el social.

La obra de arquitectura se convierte en una conjunción de cuatro valores: el útil, el lógico, el estético y el social.

Para los que estamos siendo enseñados desde el principio en esta teoría, y que hacemos uso cotidiano más bien que de ella, de sus conceptos, nunca íntegramente comprendidos, nos es difícil aquilatar su valor. Si desconocemos los siglos de discusiones que han consumido los temas tratados, no seremos capaces de apreciar que en el planteamiento de la arquitectura como tetralogía de valores, se vienen a resumir todos ellos; ni hasta qué punto su divergente opinión en relación a la estética actual, que identifica arte con valor estético, hace posible superar las aporías en que ésta se encuentra.

Los planteamientos comunes del arte a partir de la forma y del contenido que han mostrado su ineficacia cuando de aplicarlos se trata; las innúmeras discusiones acerca de si el arte deba ser portador de mensajes o si contrariamente es libre y puro, podrían encontrar nuevas soluciones si parten del arte no como valor único,

23. *Maritain Jacques*.—"Arte y escolástica", Ed. de Espiga de Oro, 1945 (p. 70).

24. *Villagrán García José*.—"Apuntes citados".

25. *Ibid.*

el estético, sino como una conjunción, ni ocasional ni fortuita, sino íntima y determinante. El arte no se agota en el valor estético: ¡es una conjunción de valores!

Al establecer a la arquitectura como integración de valores que persistiendo autónomos entre sí, determinan con su simultaneidad en una obra específica al *valor arquitectónico*, se coloca en una perspectiva que distingue terminantemente entre teoría de la arquitectura y estética de la misma. Sumergirnos en polémicas, como lo hicieron Utitz, Hamann y Dessoir<sup>26</sup> acerca de si la Teoría es más amplia que la Estética puesto que ésta es sólo uno de los valores que integran al arquitectónico, o de si al contrario, es la Teoría una Estética especial, regional, carece por el momento de significación. Lo cierto es que la Estética no es *la ciencia* explicativa del arte como arte, sino la ciencia que explica *uno* de los valores del arte.

Al principio dejamos dicho que nuestro propósito se limitaba a intentar dar nuestros primeros pasos hacia la comprensión de la Teoría de la Arquitectura que creemos, y así lo decimos, se encuentra representada en la actualidad por el Arq. José Villagrán García. Muchos son los aspectos a los que aquí les hemos tenido que dar la espalda, y que están a la espera de ser expuestos, pero quisiéramos terminar estos "apuntes," aludiendo a otra de las dimensiones de toda Teoría científica, de que carecen las teorías —con minúscula— aquellas a las cuales nos referimos cuando decimos: "las teorías de fulano o de manganito... las de Wright o de Van der Rohe...", mismos a quienes definitivamente ya no debíamos citar como argumento para alguna posible crítica; nos referimos a su aplicabilidad, a la posibilidad de emplearlas para orientar o para criticar.

Bsta comparar cualquiera de las críticas —en el alto sentido del término— de Villagrán,<sup>27</sup> con las de nuestros críticos o investigadores<sup>28</sup> más sobresalientes, para apreciar la enorme distancia que va de unas a otras: la misma que hay entre una crítica fundamentada en una Teoría científica y por ende susceptible de comprobación, y las que se emiten al amparo de un relativismo anacrónico enarbolando como bandera la actitud de Baudelaire que decía: "...transformando como tantos otros, mis gustos en principios..."

26. *Urries y Azara José Jordán*.—"Resumen de Teoría General del Arte". Primera Parte. párrafo 7 y 8.

27. Consúltese "Panorama de 50 Años de Arquitectura Mexicana Contemporánea", INBA, 1950. Véase asimismo, El estudio sobre la crisis en la Arquitectura, en este mismo número.

28. Se puede comprobar, consultando cualquier edición del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM.

29. Citado por el *Dr. Justino Fernández* en "Coatlicue", UNAM, 1959. (p. 35).

# **O b r a s   m a e s t r a s d e**

**J o s é   V i l l a g r á n  
G a r c í a**

La labor del arquitecto Villagrán, no sólo como Teórico de la Arquitectura sino también como arquitecto activo desde el año de 1925, en que inicia las actividades que lo han caracterizado como uno de los pilares de nuestra arquitectura, tanto por su labor pedagógica investigadora y práctica debe ser reconocido ampliamente por todos, por la trascendencia del Maestro Villagrán y la necesidad de difundir sus enseñanzas y la importancia histórica de su obra.

Ramón Vargas hace un análisis de su Teoría de la Arquitectura y aquí, intentamos el análisis de algunas obras maestras de este gran arquitecto mexicano; en la parte medular de estos *Cuadernos*, está desarrollado todas las Conferencias del ciclo que sobre la crisis formal que padece el arte arquitectónico de casi todos los países dictara el propio Arq. Villagrán.

Con base en la Teoría de la arquitectura del maestro Villagrán trataremos de demostrar la validez de las obras presentadas y destruir las falacias que más o menos solapadamente se han echado a volar, es decir, mostraremos que su arquitectura es rica en valores plástico-estéticos o valores formales, y en segundo, que si responde su arquitectura a los postulados teóricos que desde hace 35 años ha enseñado en la Escuela Nacional de Arquitectura.

Enseñanza por demás oportuna, la de su obra profesional, ahora que con tanta claridad se señala esa pérdida de rumbo en algunos fundamentales factores que deben concurrir en la arquitectura y que aquí señala el arquitecto Villagrán, cuya obra cumple sobradamente con todos los requerimientos de la auténtica obra de arte arquitectónico; en estas obras se comprueba que no carga el acento *creativo* solamente en lo formal —volúmenes y fachadas— como ahora sucede frecuentemente en las soluciones que por afán de modernidad, pretenden solucionar cualquier problema arquitectónico; en realidad lo que ocurre, es un olvido en los requerimientos primeros de utilidad y comodidad elementales.

Lo grave de este olvido es que carece de la Teoría de la arquitectura, que como la del arquitecto Villagrán, esté a la base del enfoque inicial y solución total del problema planteado al arquitecto, para nuestro medio y tiempo actuales.

Para valorar en toda su amplitud, la trascendencia de estas obras que intentamos analizar —aunque sea parcialmente— del arquitecto Villagrán, es necesario también mirar a la obra Teórica de Villagrán y la de algunos historiógrafos de la arquitectura, para medir la diferencia profunda entre la solución ofrecida por algu-

no de ellos y por la de José Villagrán García, que sí fundamenta una Teoría de la arquitectura, y con ésta en la base hacer historia de nuestro arte. Valorar una obra sólo es posible con una Teoría y no sólo apreciaciones parciales de ésta. Dice D. R. De Zurko en un amplio estudio sobre el *Funcionalismo*<sup>1</sup> y su historiografía desde Vitrubio, que la *función* y la *belleza*, han sido siempre los postulados de la arquitectura funcionalista, que tomada por ahora con esta acepción, el arquitecto Villagrán inaugura en 1923 en México, en la práctica y en la enseñanza (1926).

Max Cetto, define la arquitectura como lo hecho por los arquitectos y su negación a la Teoría del arquitecto Villagrán, se refiere a que "La belleza de una construcción no puede demostrarse lógicamente y apela más bien a la intuición directa y sencilla. Es por esto difícil para el autor de un compendio contemporáneo como el presente escoger el material sin influencias del gusto personal, así como de justificar la selección hecha"... No neguemos que el gusto se conforma y puede tener ciertas tendencias estéticas, sobre todo si sé es como Cetto, arquitecto activo, pero cosa muy distinta, es no carecer de una Teoría que básicamente sí justifica la selección de una obra genuinamente arquitectónica. El mismo Cetto, la acepta y asimismo discute largamente "la intuición directa y sencilla", a lo largo de su bien documentado libro.<sup>2</sup>

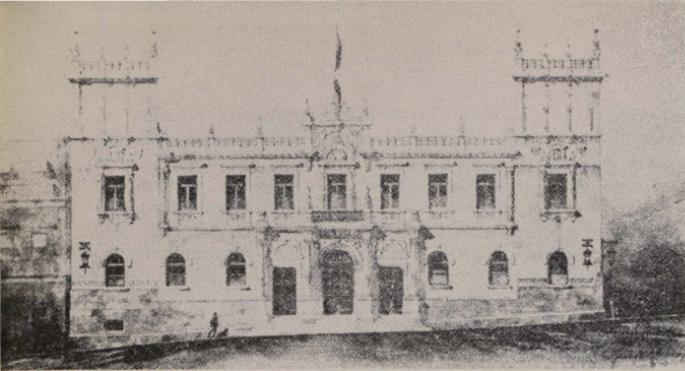
Cosa semejante han sostenido en Investigaciones Estéticas, los que por carencia de una verdadera Teoría de la arquitectura, han juzgado casi siempre, aspectos parciales de una obra, principalmente las fachadas de la arquitectura Colonial, que han convertido no en análisis histórico-arquitectónico, sino en un inventario litúrgico.<sup>3</sup>

Importa entonces clarificar *cómo* inicia el maestro Villagrán las primeras obras realmente contemporáneas, ya que si bien es cierto lo que dice Gómez Mayorga en un reciente escrito,<sup>4</sup> de que todos sabemos que el Instituto de Higiene es el comienzo de nuestra arquitectura, pocos saben cómo se inicia esta obra, cual era su tamaño, forma y la consecuencia de este conjunto de obras.

La obra ya larga de la arquitectura mexicana contemporánea se inicia<sup>5</sup> en 1923 aunque son mal conocidas y poco valoradas, por la generalidad de críticos y arquitectos, debido a las pocas publicaciones que se hace referencia a estas obras ignoradas por Investigaciones Estéticas. Deseamos puntualizar ciertas circunstancias históricas que fijen definitivamente una clara visión de cómo se iniciaron las primeras obras profundamente *actuales*, realizadas por varios arquitectos aún activos, Juan Segura, José Villagrán García a quienes siguieron otros arquitectos: Obregón Santacilia, en general fue un aléctico, no así Del Moral, O'Gorman, Carlos Leduc, Yáñez, De la Mora, etc.

En el año de 1920 se conjuntan en algunos jóvenes arquitectos la clara conciencia de renovación, que hubieron de formarse teórica y prácticamente en los talleres de Composición en la Escuela de Bellas Artes, sección de Arquitectura, y en las enseñanzas de los maestros franceses Boarí, Dubois y los profesores mexicanos: Marsical, Lazo, Ituarte, etc., pero sólo por el esfuerzo personal de cada uno, y princi-

1. D. R. De Zurko.—"Las Ideas del Funcionalismo" —Belleza y Función, bases del Funcionalismo. Edit. Nueva Visión, 1958.
2. Max Cetto.—"Arquitectura Contemporánea en México, Edit. Preager, 1960.
3. Cf. cualquier Anuario del Instituto.
4. Gómez Mayorga.—"Artes de México". Diciembre de 1961.
5. Falta de precisión en varios autores: en Cetto, esta comienza en 1930, Gómez Mayorga da la fecha, pero no dice cómo era el Instituto. Obregón Santacilia falsea este hecho en "Cincuenta Años de Arquitectura Mexicana Contemporánea". Edit. Patria, 1950.



*Proyecto para el Palacio Federal de Zacatecas. Arq. Roberto Alvarez Espinosa. 1915.*

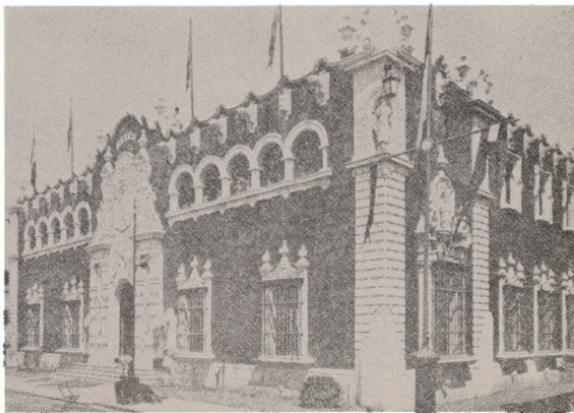
palmente por el de José Villagrán García quien se había graduado en 1923, se inicia la sistematización de esa ansia de renovación, en una serie de estudios tendientes a clarificar lo arquitectónico y de conformar una Teoría que fuera lo suficientemente sólida, como para refutar, ya no sólo por la intuición personal concretada en la obra misma, la anacrónica manera de hacer y entender el arte de la arquitectura.

La arquitectura "cultu" realiza en 1922 un Monumento apoyado en formas coloniales y se remata con la escultura de Cuauhtémoc de Noreña y pasa esta obra por *moderna*,<sup>6</sup> porque se creía que era lícito tomar formas del pasado mexicano que simplificadas, darían una arquitectura propia de nuestra época y representativas de nuestra manera de ser y de nuestra cultura. Esta tesis *Anacrónica Exótica*<sup>7</sup> se comprueba que no tenía en la base sino confusión, cuando se observa que Alvarez Espi-

6. *Obregón Santacilia*.—Op. Cit

7. *José Villagrán García*.—"Panorama de 50 Años de Arquitectura Mexicana Contemporánea". "Los nuevos puntos de partida y de meta son las arquitecturas precortesianas y las ibero-coloniales..." y "La nueva tesis se torna así de anacrónico exótica en *anacrónico nacional*" (P. 13 y 14).

*Pabellón de México en Brasil, 1922. Arqs. Carlos Tarditti y C. Obregón Santacilia.*



nosa hace en 1915 un proyecto para Zacatecas en estilo Renacimiento español, en 1934 se termina el Palacio de Bellas Artes —Boarí y Mariscal— el Banco de México, y la Secretaría de Relaciones Exteriores de Obregón Santacilia, modificaciones o no, en el fondo son repeticiones de formas por falta de apoyo de una doctrina lo suficientemente intransigente y científica, para convencer de que la arquitectura restaurada o no, debe ser considerada acorde con la época en que se realiza.

Pero los ejemplos positivos, animados ya por características contemporáneas, por Villagrán tienen el antecedente saludable de Juan Segura, de 1923 a 1930 quien de manera *personal* y aislada, realiza una intuitiva renovación de ciertos aspectos formales en el color, textura y técnica apropiada a sus formas arquitectónicas, diferente de los principios aprendidos en la Escuela de Arquitectura. Es una vuelta a cierto *populismo*, de formas tomado del arte mágico<sup>8</sup>, mexicano en contraposición de la arquitectura pseudo culta de Obregón Santacilia y Tarditti de esa época, y la verdadera arquitectura de José Villagrán García.

De Juan Segura se aprendió lo siguiente: "Abrió con sus obras, sin alardes porque fueron espontáneas y sinceramente vividas, puerta franca y directa a lo que ahora y desde entonces entendemos por *auténtica modernidad*"<sup>9</sup>.

En todo este período de 1925, que orienta definitivamente esta renovación teórica y práctica de la arquitectura mexicana, se debe al hecho de que concurren dos factores definitivos: la unificación de la Teoría y la práctica: la razón y la manera de hacer y entender la arquitectura acorde con su tiempo y su momento Cultural. Esto lo realiza el arquitecto José Villagrán García el año de 1925 en las obras llamadas de La Granja Sanitaria dentro del conjunto del Instituto de Higiene, en Popotla, D. F., en los alrededores de la ciudad de México, entonces. Al mismo tiempo desarrolla la labor de investigación Teórica en la Escuela Nacional de Arquitectura (1926) que ha perseguido hasta el presente.

Demostremos que las obras del Instituto de Higiene y las de La Granja, principalmente están acordes con su Teoría de la arquitectura.

El Instituto de Higiene era una Institución cuyas funciones o planes eran Federales y ambiciosos, por la necesidad de una Medicina también de acuerdo con la época moderna: "Y para hacer posible para el Departamento (Secretaría) de Salubridad Pública una labor más efectiva y menos dilatada en la conservación de la salud pública"<sup>10</sup>.

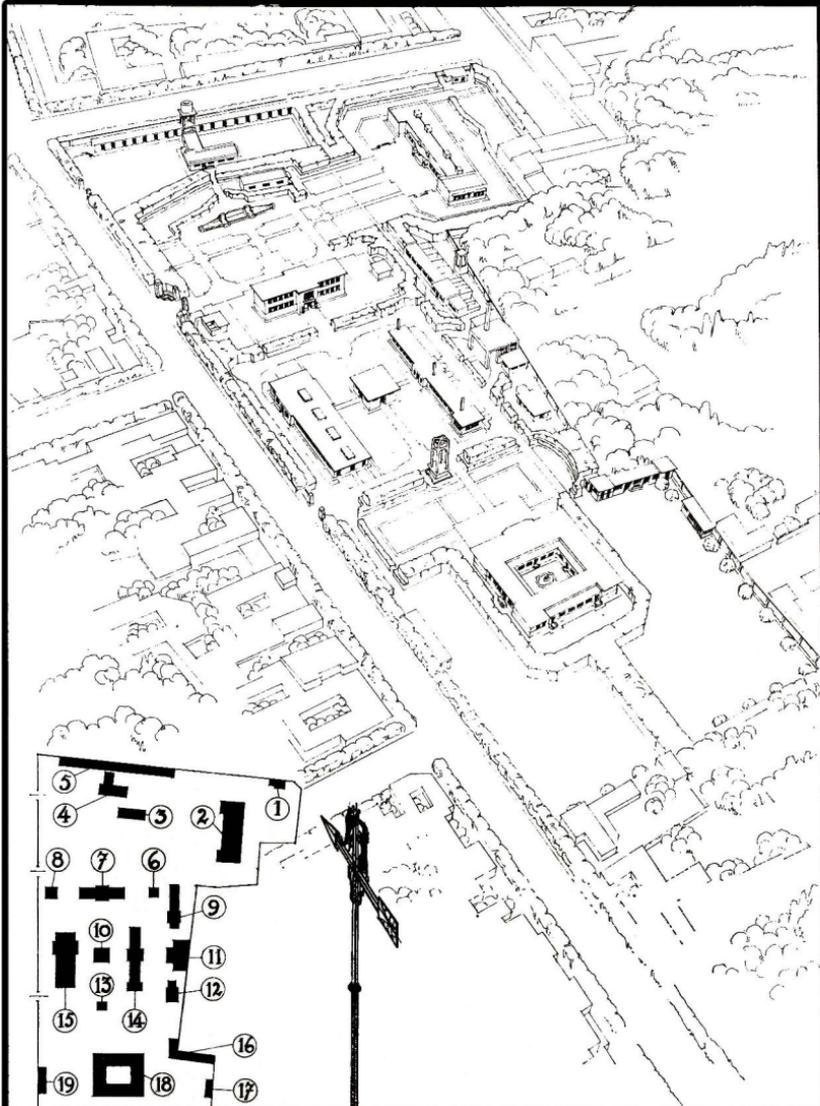
El Instituto de Higiene ocupaba un área de 14,000 metros cuadrados y estaba instalado en edificios precariamente adaptados a sus funciones. "Las obras de *La Granja* se iniciaron en Julio de 1925, a la vez que las del Instituto (adaptación). El proyecto primitivo nació de la urgencia de construir establos para las terneras destinadas a la preparación de vacuna anti-variola, y se trató de limitarlo exclusivamente a un establo y a un depósito de forrajes... datos elementados recogidos por el Ing. Segura Gutiérrez en establecimientos dedicados a la elaboración de sueros y vacunas de los Estados Unidos, originaron el proyecto general del Instituto."<sup>11</sup>

8. "Un arte mágico es un arte representativo y por lo tanto evocador de emociones y que evoca con un propósito determinado unas emociones más que otras (artesanía) para descargarnos en los menesteres de la vida práctica". R. G. Collingwood, "Los Principios del Arte". F. C. E., 1960. (p. 72 y ss.). Es decir, Juan Segura utiliza ciertos esquemas tradicionales, aunque con un sentido nuevo, personal.

9. *José Villagrán García*.—Op. Cit. p. 15.

10. Secretaría de Salubridad y Asistencia. "El Nuevo Instituto de Higiene", México, 1927.

11. Op. Cit. (p. 6).



# GRANJA SANITARIA

1- BOMBAS

2- DIRECCION

3- ANATOMIA PATOLOGICA

4- CASA ADMINISTRADOR

5- BODEGAS Y SERVICIOS

6- ESTACION-ELECTRICA

7- LABORATORIOS-VACVMA

8- PORTERIA

9- DEP<sup>o</sup> ANIMALES PEQUEÑOS

10- FORRAJES

11- HORNO CREMATORIO

12- NECROPSIA

13- TINACO Y BOMBAS

14- ESTABLOS TERMERAS

15- CABALLERIZAS

16- ESTABLO RESERVA

17- JAVLA MONOS

18- LABORATORIOS SVERO<sup>o</sup>

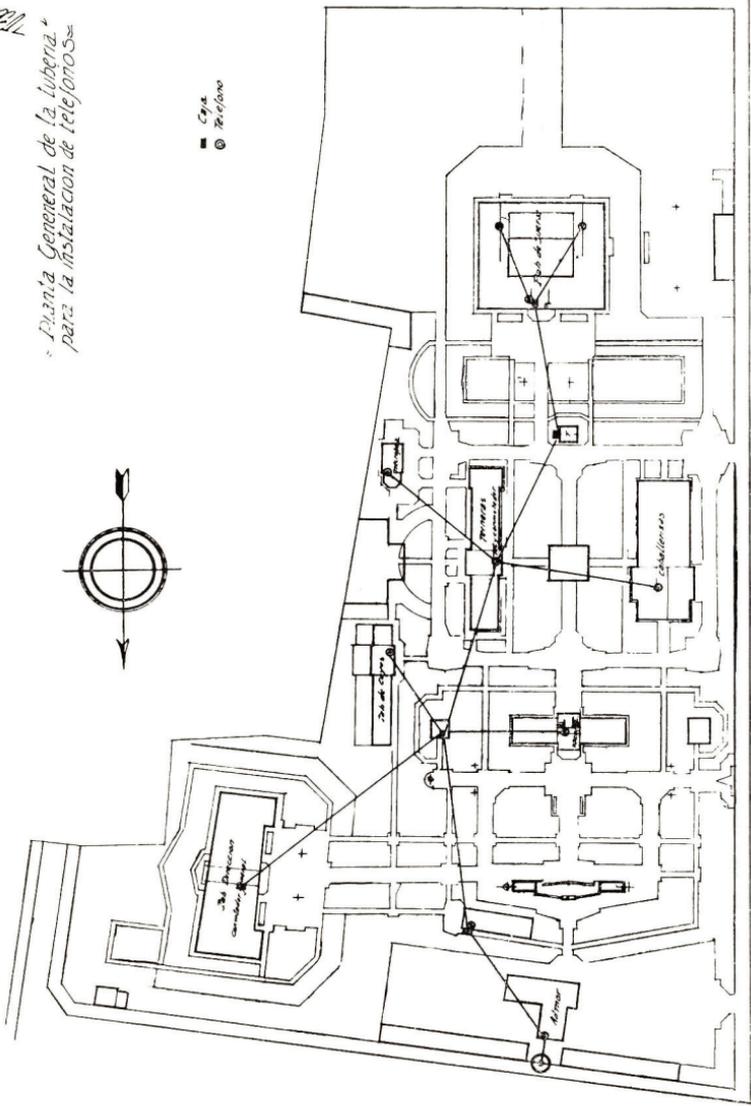
19- COBERTIZO-CABALLO<sup>o</sup>

Exp. 7º. GRANJA - CONTADARIA - POPOTLA A - DF -  
 106. - PLANTA DE CONVENIO - T. SC - 2 mts. - 1 m. -  
 - ARQUITECTO - O. VILLAGEM - GAECIA - DIB. - M. C.

Planta General de la tubería  
 para la instalación de telefonos



■ Caja  
 ○ Teléfono



CALLE ADARVA - CALLE VILLAGEM

AVENIDA - POPOTLA

Así pues, *La Granja* se pudo realizar libremente en lo arquitectónico, porque su importancia inicial era limitadísima, pero después, tanto por las necesidades que se fueron presentando pero sobre todo por la gran unidad y economía de la obra realizada, se fue agrandando, al grado que le fue encomendado al arquitecto Villagrán la readaptación de todo el Instituto de Higiene, que estaba en edificios anti-guos impropios, como ya apuntamos.

A causa del nuevo concepto que sustentaba a la obra realizada, el olvido de *estilo estático*, y el uso apropiado de los materiales que se adecuaban a las necesidades de la obra y a su correctísimo uso, hicieron que las obras de *La Granja*, tuviera un bajísimo costo, que tanto asombraba al Sr. Gastellum, Secretario de Salubridad, en comparación a los de la época, de costosos materiales recubriendo las obras, áreas desperdiciadas sin función, la idea de lujo, etc. Se calcula en unos \$60,000.00 todas las obras iniciales de *La Granja* (ver croquis de conjunto) y en \$600,000.00 la de todo el Instituto (1927).

No olvidemos que hasta 1936 se construye en Brasil el edificio del Ministerio de Educación por Niemeyer y Le Corbusier, como supervisor, y tengamos en cuenta la novedad de *La Granja*<sup>12</sup> y otras como Huipulco que se adelantan a la arquitectura de América Latina y son contemporáneas a las europeas, como las casas del *Werkbund*, de Mies Van der Rohe, en 1927.

De este conjunto de *La Granja*, queremos analizar tres de las obras realizadas: La casa del portero y el depósito de forrajes, a detalle y todo el conjunto será pensado cuando hablemos de los valores estético-arquitectónicos, hecho así por falta de espacio únicamente.

La casa del portero que por su valor arquitectónico ejemplifica aquella *unidad entre la Teoría y la práctica* que antes nos referíamos y aclara de manera objetiva que es el primer arquitecto en México con un sentido *total* de la arquitectura moderna, porque toma en cuenta la concurrencia de todos los requerimientos de utilidad, lógica, estéticos y sociales, que debe poseer una obra para que sea arquitectónica, y hay la perfecta adaptación de las necesidades de la obra, el material y técnica empleada. Hay adecuación entre la obra construida y el medio físico y cultural de su época.<sup>13</sup>

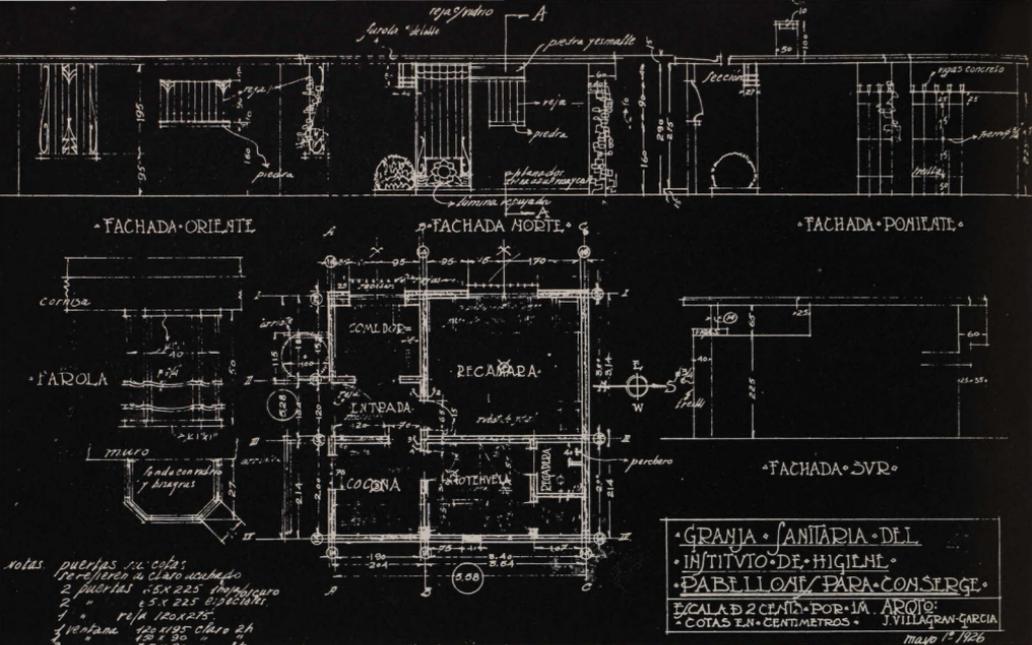
La finalidad general de *La Granja*, ya las hemos visto, ahora comprobemos al analizarla, que esta casa del portero es una pequeña obra maestra. La casa del Portero —desgraciadamente desaparecida junto con la entrada y farolas de iluminación por la ampliación de la calzada de Tacuba— consta de cocina, comedor sala, recámara, patio de servicio y tendedero, baño. Es decir, adaptada a las necesidades estrictas del portero que debía vigilar *La Granja*, de relativamente pequeñas dimensiones (no del Instituto). Su programa General y particular es planteado sobre nuevas bases teóricas y su solución es *distinta* de la entonces boga indiscutida de *estilo estático*.<sup>14</sup>

La obra se adapta al clima y a las necesidades físicas de estar, comer, etc. si se vé la planta y el correctísimo tamaño de puertas y ventanas en cada uno de los

12. "Es la primera de espíritu moderno construida en el país, y por lo tanto, de una importancia capital y única". Enrique Del Moral. Rev. "Arquitectura", N° 55. (p. 132).

13. Véase la connotación que tiene el *Programa* para la Teoría del Maestro Villagrán, en el ensayo de Ramón Vargas, en esta misma edición.

14. En la casa del portero sí hay concordancia entre el pensamiento y el objeto, o sea que hay aquí *verdad lógica* de la arquitectura. Asimismo hay gran creatividad plástica porque su forma no es el resultado de una idea preconcebida, o de una jerarquía del edificio dentro de cierto recetario estilístico. Cf. Apuntes de J. V. G. (en mimeógrafo, 1956; desgraciadamente aún no publicados).



Plano original de la casa del portero de La Granja. México. 1926.

elementos de que consta la obra, así como el funcionamiento de éstos entre sí. El uso de materiales aparentes y su adecuada técnica de concreto armado, tabique, aplanados sencillos, etc.

El elemento regente de la composición, son todos los espacios construidos o delimitados, ya que se trata de una casa mínima, LA PRIMERA CASA MINIMA QUE SE CONSTRUYE EN MEXICO. De aquí que todos los espacios son regentes en tanto que todos son indispensables en una casa habitación de este tipo. Pero con un factor decisivo: el estricto tamaño y proporción de los espacios habitables, en su tamaño físico, psicológico y plástico-estético. Es decir todo está *proporcionado* al detalle: en lo constructivo y en su área está dispuesto y medido para que su expresión plástico-arquitectónica valgan positivamente. Esta proporción es demostrable.

Primero por su espacio fluido y claro su funcionamiento, que se puede expresar así: vestíbulo-recámara-comedor y vestíbulo-cocina-patio de servicio —baño— así el vestíbulo es el pivote, acusado perfectamente en el exterior. Si el baño se conservara en la recámara, la obra habría sido perfecta, desde el primer intento de casa habitación *mínima*. Tiene un espacio de 31.00 metros cuadrados y posee todos los valores de una obra de arquitectura por esto su valor es señaladísimo, y por la época, disposición y forma, una obra maestra en el estricto y literal sentido de la palabra.

El estudio de las áreas para cada uno de los elementos es armónico con el todo, su proporción en planta es armónica con el todo, así como su representación volumétrica, específicamente arquitectónica porque son volúmenes y áreas, con una casi perfecta disposición en planta, proporcionada su área y su volumen encaminados a

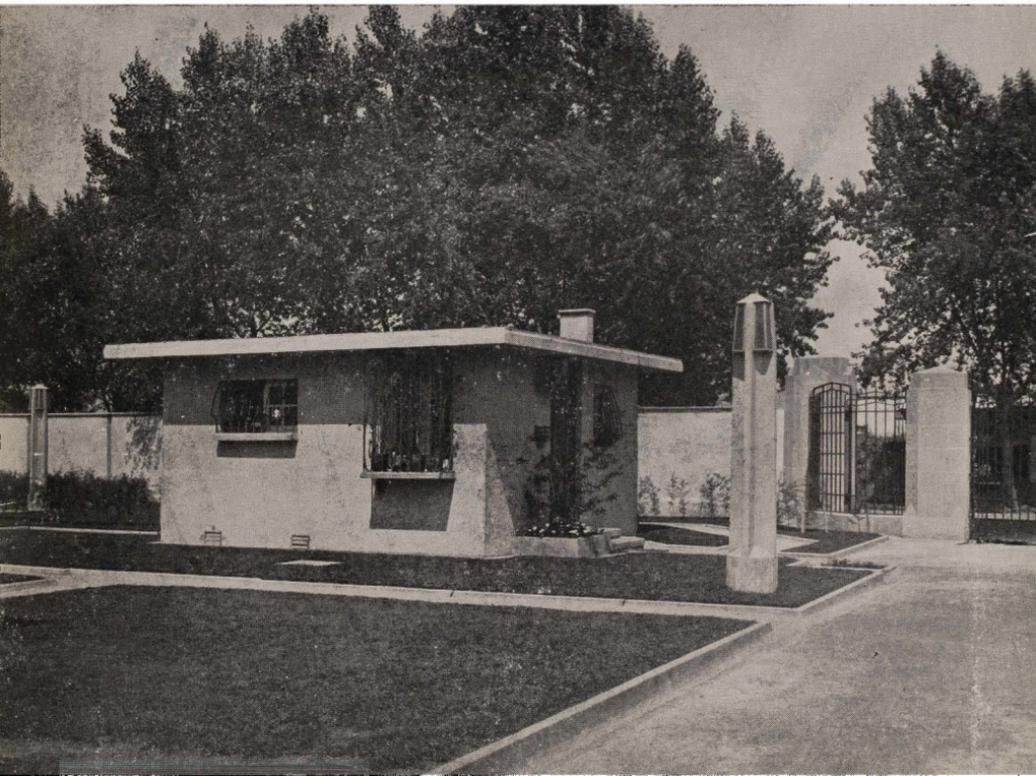
conseguir una expresión plástico arquitectónico, no como resultado de causa a efecto, sino que esta expresión estética está presente en *todo* el proyecto desde su planeamiento del Programa general y particular hasta el último detalle de la farola, tamaños de puertas y ventanas, etc.

Se demuestra lo asentado antes, si observamos tanto la planta de distribución, pero sobre todo en los croquis que hemos realizado para probar lo armónico estético de esta obra en planta y en fachada, que se construye coincidiendo con un pequeño error, siguiendo un trazo armónico basado en el número  $\Phi$  (fi griega) o *número de oro* o *sección áurea*, con lo que se prueba la relación que existe entre todos los elementos de la obra, para dar un conjunto arquitectónico, que puede calificarse de *bello* o de armónico.<sup>15</sup>

En lo constructivo, hay concordancia entre el material usado y su expresión arquitectónica usado como tal, por ejemplo el concreto armado. Hay concordancia entre la forma resultante y la función que en lo constructivo desempeñan los materiales usados: losa de concreto acusado en el poderoso alero, como prolongación na-

15. "A la base de esta concepción geométrica y armónica de la arquitectura, del arte de disponer conforme a una simetría, una acomodación organizada, las líneas, superficies y volúmenes, se encuentra la teoría de la proporción", *Matila C. Ghyka*, "Essai sur le Rythme", Edit. Gallimard, 1938. (p. 25 y ss.).

*Casa del portero en La Granja Sanitaria de Popotla.* Planta. Es la primera casa mínima que se construye en México dentro de la arquitectura contemporánea. 1925



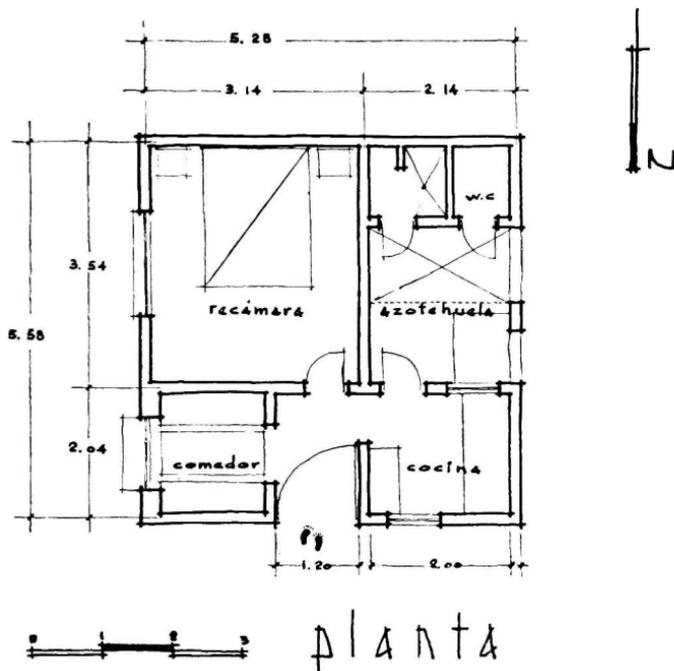
tural de la losa del techo. Tabique en los muros, recubiertos con un aplanado de cal y arena (rosa y azul mediadas) que tenían un color gris azulado, que contrastaba agradablemente con el color del pasto y árboles, y cielo como espacio delimitantes.

El uso que hace Villagrán de los materiales en esa obra, compuesta armónicamente, demuestran que usando *únicamente* los medios que le son propios a la arquitectura, (espacios habitables) y materiales muy económicos, se puede lograr una genuina obra de arte arquitectónico.

Nótese también cómo se acusa la entrada a la casa del portero, con tres escalones y la jardinera y la farola que se sujeta a la losa. La chimenea equilibra la fachada, pero sobre todo nótese que cada una de las fachadas y las ventanas y la puerta misma tienen una relación de número (proporción) que las hace agradables por el tamaño y forma mismas. El poderoso claroscuro que produce el techo volado y los repizones de distinto tamaño, según la dimensión de la ventana.

Todo esto hace comprensible el asombro del Secretario de Salubridad al ver cómo surgían estas agradabilísimas formas, que sin pretensiones de materiales y siendo su finalidad enteramente utilitaria y económica, se haya conseguido estas obras maestras, que refrendan la creencia del maestro Villagrán, en la certeza de su Teoría, que no importa que tipo de obra sea, si tiene esa concurrencia de 4 valores por él explicitados, será una obra de Arquitectura.

Planta. (En estas obras trabajaba como dibujante Mauricio Campos.)

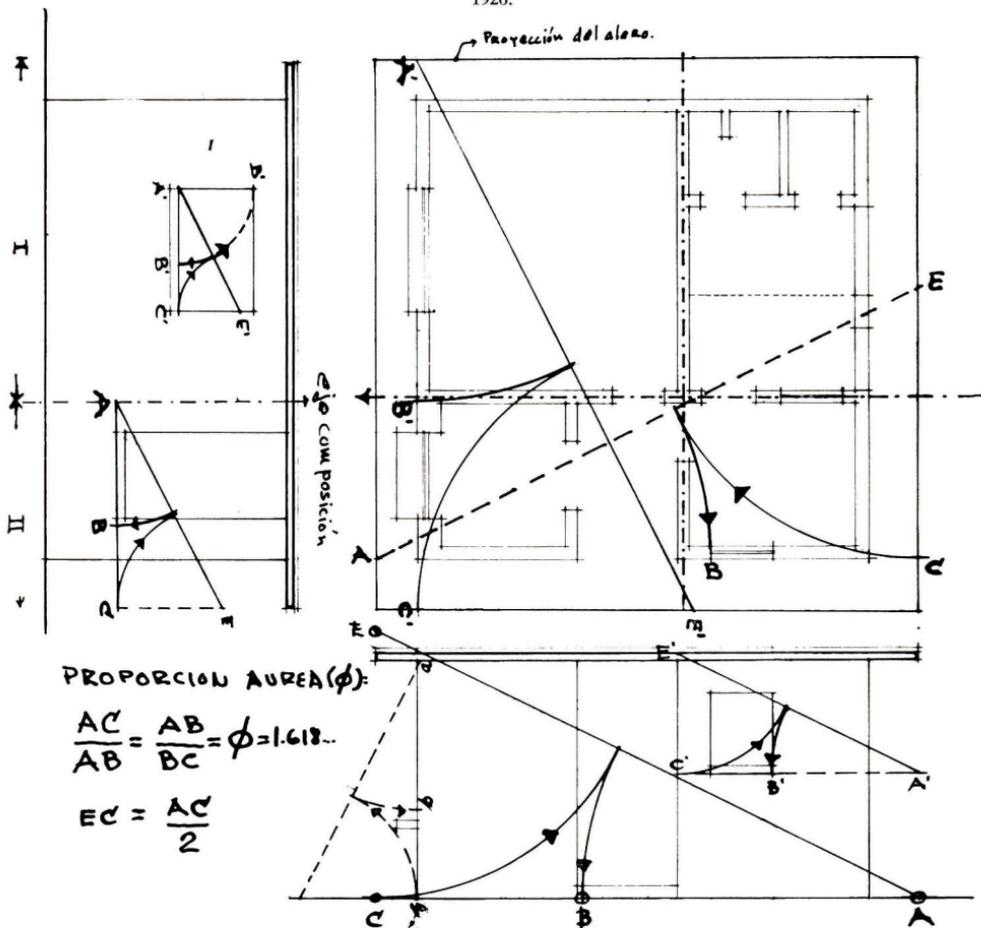


En lo social todo el conjunto de La Granja Sanitaria es valioso, cómo expresión de su época y su Cultura, además de ser el *primer* arquitecto que logra ésto, con sentido moderno *totalmente*, quede el magnífico ejemplo de Juan Segura aparte. Por esto respecto a lo social, indica el deseo de todo creador verdadero de esos años de 1925-27 que quería pertenecer a su época sin traicionar a su país y su medio cultural por imitación de estilos de vida e imitación de formas arquitectónicas. Aquí se muestra todo lo anterior, pero positivamente.

Oigamos a los propios usuarios de las obras de La Granja Sanitaria, en un libro

Comprobación geométrica-armónica sobre la planta y las fachadas de la casa del portero en la *Granja Sanitaria*, de Popotla. Se nota la composición armónica que cae según una proporción áurea ( $\phi$ ) en los ejes de composición y también se observa que las ventanas, en tamaño y en colocación guardan también una proporción armónica con el conjunto, basada en la *proporción áurea*. Es decir, hay una relación orgánica entre el todo y las partes, conseguida *intuitivamente*.

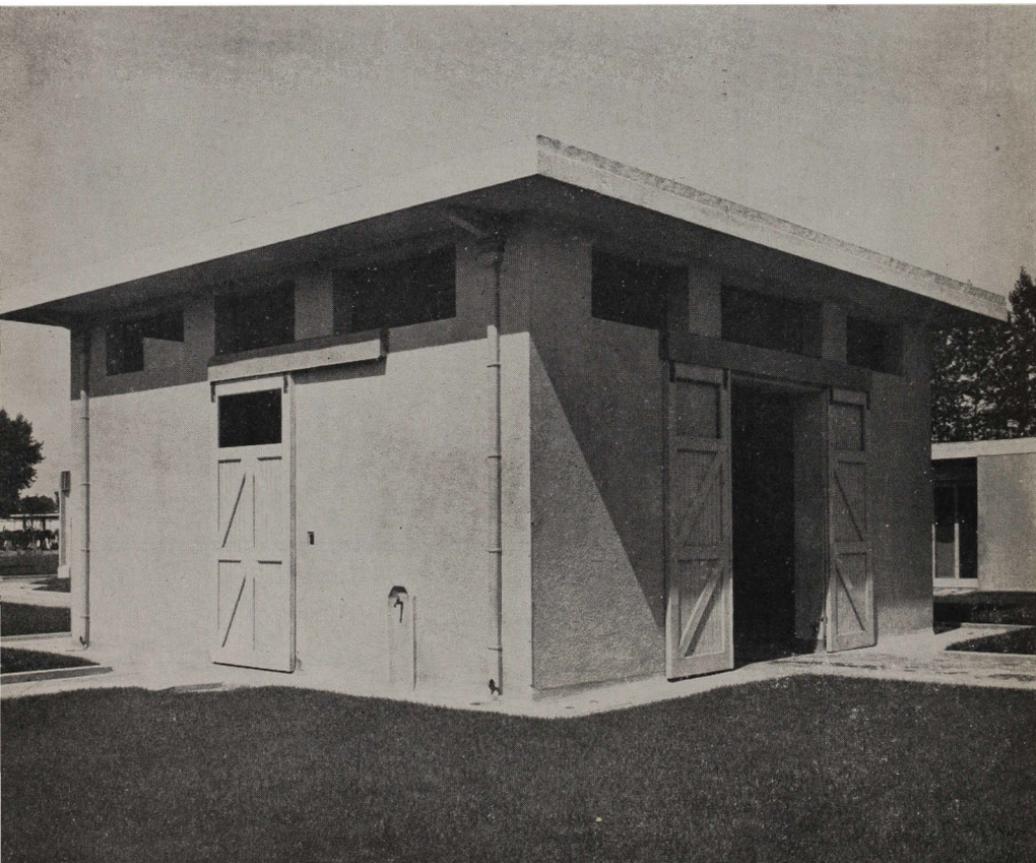
1926.



editado en 1927: “teniendo en cuenta las necesidades técnicas y los detalles de organización, se logró concluir satisfactoriamente el proyecto al que se sujetaron las construcciones. Antes, pues, hubo necesidad de estudiar el funcionamiento del Instituto (de Higiene), de fijar las normas a las que se someterían sus labores de corregir y aumentar estas mismas labores y de prever los métodos que habrían de seguirse en ellas. *La Innovación tuvo que ser completa; tanto como cambió en lo que respecta a su arquitectura, tuvo que cambiar el Instituto en su organización administrativa y técnica, así como dilatar la amplitud de sus funciones*”.<sup>16</sup>

16. Secretaría de Salubridad y Asistencia.—“El Nuevo Instituto de Higiene”, México, 1927 (p. 7).

*Bodega de Forrajes.* Instituto de Higiene. Popotla, D. F. 1925.



## HOSPITAL PARA TUBERCULOSOS HUIPULCO, 1929

Otro de los ejemplos de dominio plástico y de conjunción feliz de todos los elementos exigidos en toda auténtica arquitectura lo tenemos en la torre para agua de Huipulco, proyectado y construido en 1929, por el arquitecto Villagrán. Vaya como ejemplo sencillo en este amplio Hospital para tuberculosos, pero que precisamente por su simplicidad aparente sirve como ejemplo magnífico, porque encierra todos los valores de la arquitectura: lo útil, lo lógico, lo estético y lo social. Sobre todo sirva de ejemplo para destruir la falacia sobre la obra de Villagrán que se ha calificado de "fría", falseando la realidad, porque quienes lo dicen no tienen una idea clara de la arquitectura como tal, ni la experiencia estética suficiente para probar sus juicios.

En relación a estas obras, aunque parezca gratuito, es necesario estar recordando y reconociendo la conjunción o concomitancia de los valores que poseen, porque si bien es sabido que estas obras inauguran la arquitectura contemporánea, no se han analizado más que desde puntos de vista generales, así por ejemplo Justino Fernández encuentra sólo que "estos edificios, concebidos dentro del funcionalismo, son técnicamente interesantes",<sup>17</sup> ignorancia del aspecto plástico-estético que destacaremos aquí, porque J. F. rastrea este período basado en su idea de *estilo*, como estribillo academizante y parcial para juzgar la arquitectura de esta época, en su afán de enseñar el "estilo funcionalista".

La adecuación para almacenar el agua requerida para todo el hospital, y la altura requerida para una suficiente presión se cumplen de modo riguroso, pero observemos cómo desde cualquier de los valores más simples como el de cargar y almacenar el agua hasta los más complicados de composición armónica o sinfónica<sup>18</sup> en esta obra y en todas las que mostraremos, ya se ha pensado y resuelto la relación orgánica entre todas las partes y el todo, que concurren en la volumetría final de esta obra, que también actúa como elemento de composición del conjunto. En su fachada principal que es horizontal y con muchos vanos y, al contrario la verticalidad del tinaco, como contrapunto armonioso. Se aprecia la solidez y matices de la torre, pero que sin embargo tiene una matización o graduación de la luz y la sombra por la *disposición adecuada* de sus elementos constructivos que redundan en beneficio del conjunto.

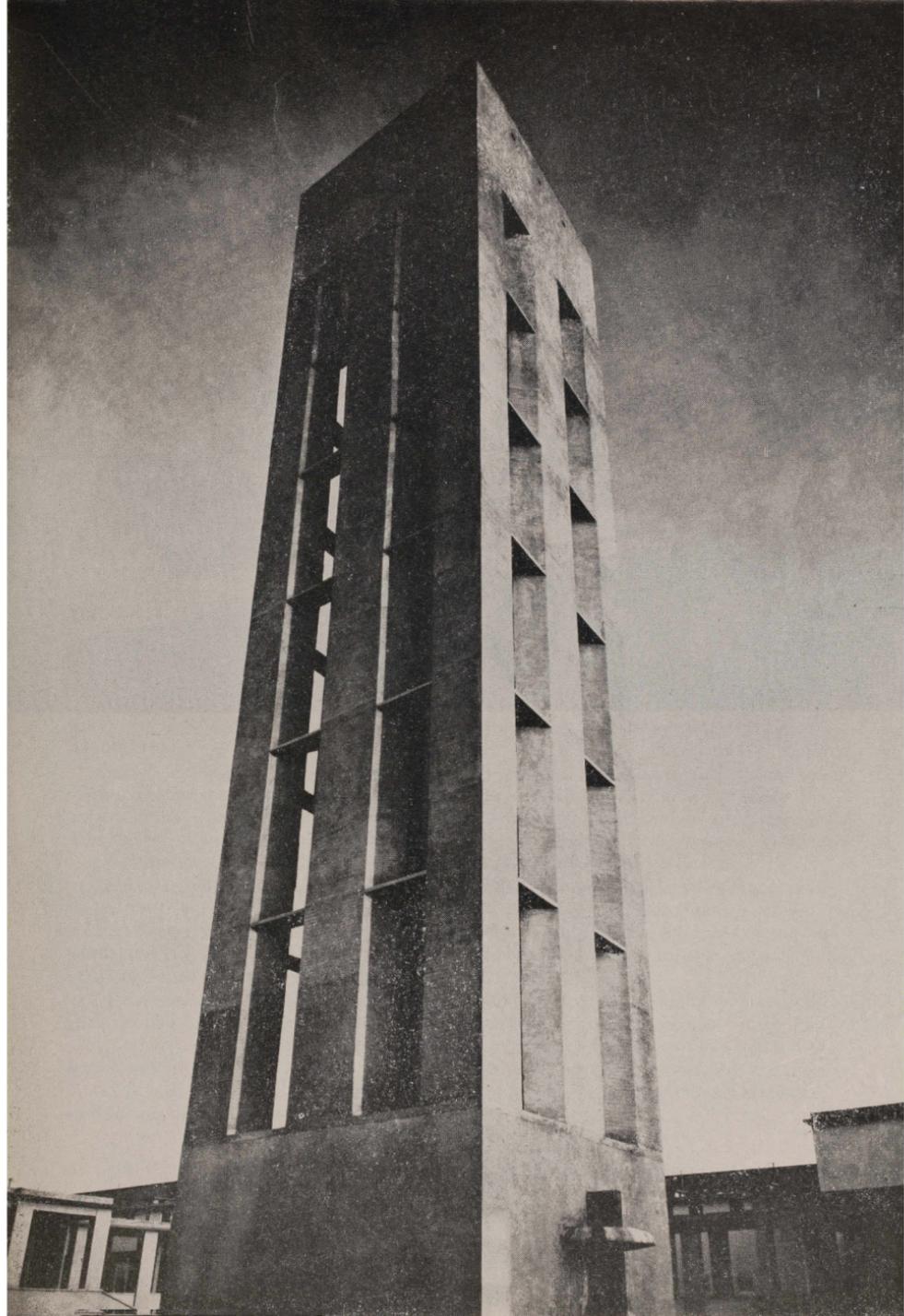
17. Justino Fernández.—"El Arte Moderno en México". Edit. Porrúa, 1937 (p. 261). Además de contradecirse más adelante, ignora la teoría que sostenían estas obras y lo que es más lamentable, pretendió archivar y etiquetar toda la arquitectura de esa época, como *funcionalista*: "... porque la negación de todos los estilos nunca podrá constituir un estilo" (p. 34) soslayando el problema en una serie de "ideas-fijas", que nada aclaran ni valoran.

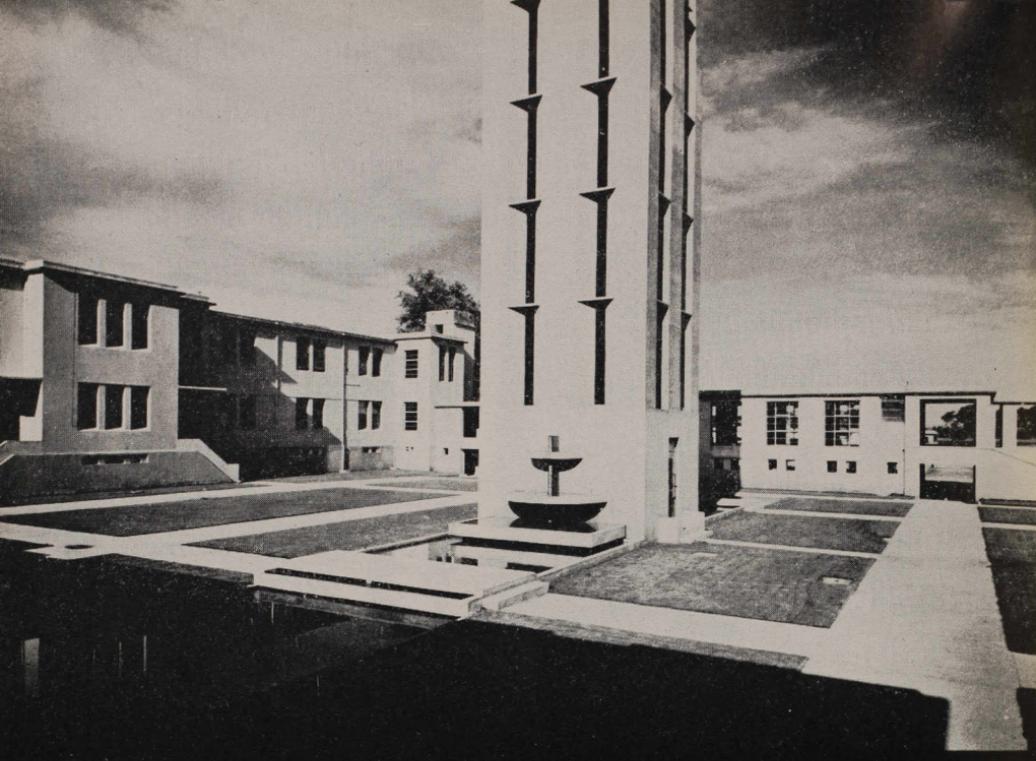
18. Aquí las palabras de Valery se aplican: "El eterno deseo de unir o encadenar la morfología física y biológica a la ciencia de las formas creadas por la sensibilidad y por el trabajo humanos" Matila Ghyka, "Le Nombre d'Or", Gallimard, 1937 (p. 7).

También es estricto el uso de medios arquitectónicos —espacio delimitado— y constructivamente: se usa un material adecuado para la función estética y de composición del conjunto. Así, el concreto armado, barato y dúctil para este propósito de carga y expresividad auténticamente arquitectónica (con pequeñas trabes de unión entre los apoyos principales) consigue una expresión de gran fuerza, apropiada a lo indicado arriba, y a las perspectivas múltiples desde las que se observa esta Torre de agua de Huipulco de 1929. Se toma en cuenta no sólo el espacio construido de la torre en geometral, sino también el espacio delimitante de los patios y su forma consecuente. Por eso afirmamos que es sinfónica o armónica esta obra sencilla, pero aleccionadora y no solamente interesante desde el punto de vista “técnico o de historia del funcionalismo en México”. Habremos de ver en toda la obra de Villagrán esa cualidad olvidada, *intrínseca* en su valor como *arquitectura*,<sup>19</sup> y no como referencia histórica solamente, de renovación de estilos, ya que esto es parcial y dañino para la lección que hasta el presente representa.

Observemos cómo en la escultura europea se desarrolla paralelamente desde 1920-40, algunas obras que poseen lo que esta torre de Huipulco, de cierta volumetría aérea, a pesar de su sólida masa, al perforarla, se crea un nuevo sentido del espacio para la escultura, como en Naum Gabo, el constructivista ruso, o Brancusi, Archipenko, etc.

19. Véase el concepto que encierra esta obra, como lo demuestra su teoría de nuestro arte, sobre todo en las *constantes* o valores arquitectónicos, para ejemplificar porqué son lecciones vivas, y no la inanimada “importancia histórica”, o punto de transición entre dos épocas, que rehuye en el fondo la valoración verdaderamente histórica. Cf. el ensayo de Ramón Vargas, en estos mismos *Cuadernos*.





*Sanatorio para tuberculosos en Huipulco. 1929.*

**PARQUE DEPORTIVO MUNDET.**  
**CANCHAS DE FRONTENIS**  
**1943**

De manera similar queremos subrayar de manera tajante la ligazón de los valores que por requerimientos de utilidad, lógica constructiva y expresión estético-plástica, así como lo social, en la obra que realiza el arquitecto Villagrán en el Campo Deportivo *Arturo Mundet*, en la colonia Irrigación de la ciudad de México, en el año de 1949.

Demuestra la continuación de las cualidades de su obra conjugado por dos verbos: la Teoría y la obra misma, con todo el basamento histórico positivamente asimilado y siempre en renovación, por la constante meditación (y esto es literalmente cierto en el maestro Villagrán), sobre los temas de arquitectura.

El conjunto del campo deportivo *Mundet* incluye los espacios para juegos, vestidores, de servicios y diversos tipos de juegos en interiores, alberca, etc. La obra que señalaremos comprueba ejemplarmente cómo están *unidos* los dos conceptos guías en la obra del arquitecto Villagrán García: la Teoría que desde el año de 1926 hasta el presente enseña en la Escuela de Arquitectura y la obra misma, que vienen a ser —para nosotros— un hito a meditar en la crisis de forma que padece mucha de la arquitectura contemporánea en todos los rumbos, a veces por ese flagrantemente olvido de la utilidad elemental, pero indispensable para cualquier obra de Arquitectura.

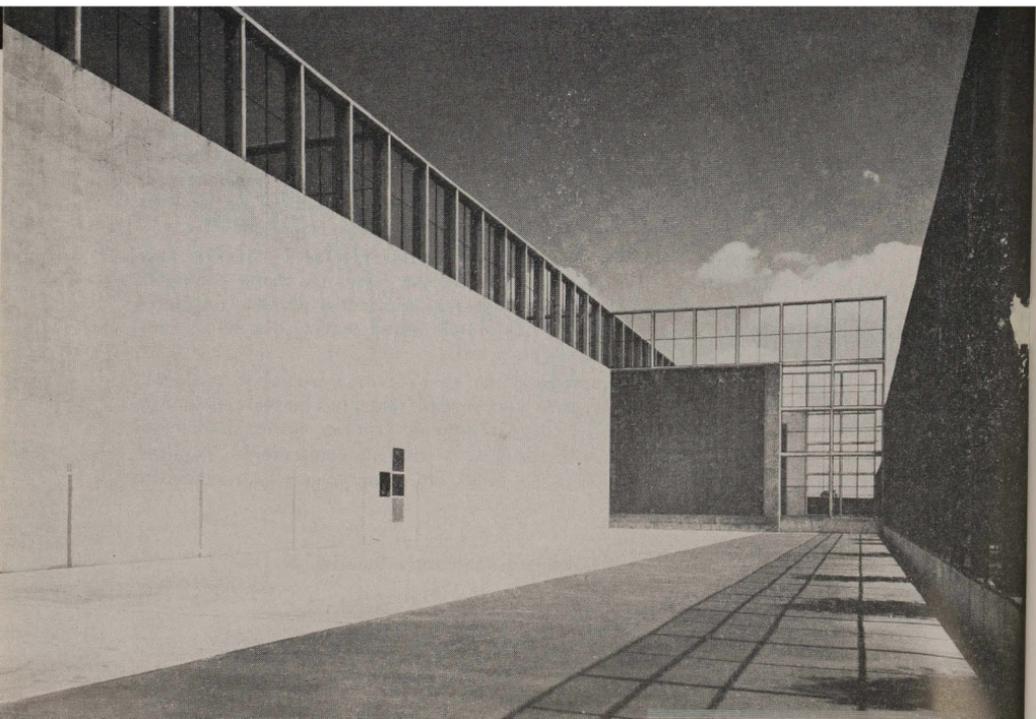
Como dice el propio Villagrán: “lo útil tiene dos aspectos, lo *útil-conveniente* o *útil-económico* que es el aprovechamiento del espacio delimitado o habitable llámese circular, estar, iluminar, aerear; y lo *útil-mecánico constructivo* como *adecuación* de los espacios delimitantes o edificatorios a funciones mecánicas de resistencia, llámese cargar, contrarrestar empujes o soportar vibraciones telúricas”.<sup>20</sup>

Precisamente por este sentido de la utilidad o conveniencia —canchas para juegos de frontón— en sus diversas modalidades, a cesta, frontenis, mano —cumplidamente resueltas— (véase fotos y planos) y los requerimientos de construcción o constructibilidad parecían indicar *a priori*, una simple pared maciza que no se combara, ni se cuarteara y fuera durable, y nada más.

Pero con un planeamiento más amplio desde su Programa inicial y apropiado hacia lo plástico y con una recia estructura que verdaderamente cumple con la función de carga y con la prescripción del juego mismo de frontón, aprovechados con sentido estético-expresivo, logra una poderosísima y rítmica composición arquitectónica basada en un módulo de tres metros (3, 6, 30, etc.) que proporciona armónica, sinfónicamente esta obra maestra.

20. *José Villagrán García*.—Apuntes mimeografiados de Teoría Superior de la Arquitectura, E. N. A., 1956 (p. 3).

*Parque Deportivo Mundet. Frontón. 1943.*



No dudamos en declarar estos Frontones una de las más grandes obras de la arquitectura contemporánea. Esta obra es a la arquitectura moderna lo que el Partenón en la arquitectura clásica Griega. ¿Protesta el lector? Esto que parece un ditirambo exagerado, es sólo la correcta valoración de esta obra fundamentada en la Teoría de la arquitectura que demuestra las *constantes* que la arquitectura verdadera posee, no importa de qué época sea, es decir que cúmplense aquí los cuatro valores de la *Arquitectura*. Principalmente en lo plático, que niega por enésima vez lo de "funcionalista", que se le ha adosado, por ligereza, en cuanto estudio no especializado habla de la arquitectura moderna en México.<sup>21</sup>

Pero probémoslo: Primero rogamos al lector que observe ese juego de macizos y vanos en los fotos que presentamos, así como la planta y el alzado.

Recordemos las necesidades del juego y repasemos mentalmente que las soluciones dadas a este problema de frontones es siempre un ámbito cerrado con alambradas y muros altos, con contrafuertes para los empujes de éstos. Aquí no hay éso. Las necesidades de utilidad de la obra y la finalidad causal se han resuelto a base de la correcta medida de las canchas, pero orientadas ventajosamente para su asoleamiento y su disposición dentro del terreno total de que se disponía.

Se encontró el sitio más alejado (en una esquina) del terreno para poder desarrollar el juego mismo que exige un peloteo intenso que hace necesario que la red cubra totalmente el frontón. Pero aquí, como es verdaderamente arquitecto el constructor, se resuelve con una alta medida en los muros rematándolos con marcos de concreto armado de cuatro metros de alto, con red, que permiten un ámbito abierto y una solución plástica no sólo nueva, sino Maestra.

Así la solución plástica, recibe un tratamiento tan sabio y armónico<sup>22</sup> en el sentido que le dá Matila Ghyka, en el juego de estos gruesos muros (60 cms. de espesor) y su altura de 12 metros y su longitud de 30 metros, proporcionando así largo, ancho, espesor, acarreándole a la obra toda una armonía y expresividad que sólo puede ser calificada de maestra dentro de la arquitectura contemporánea.

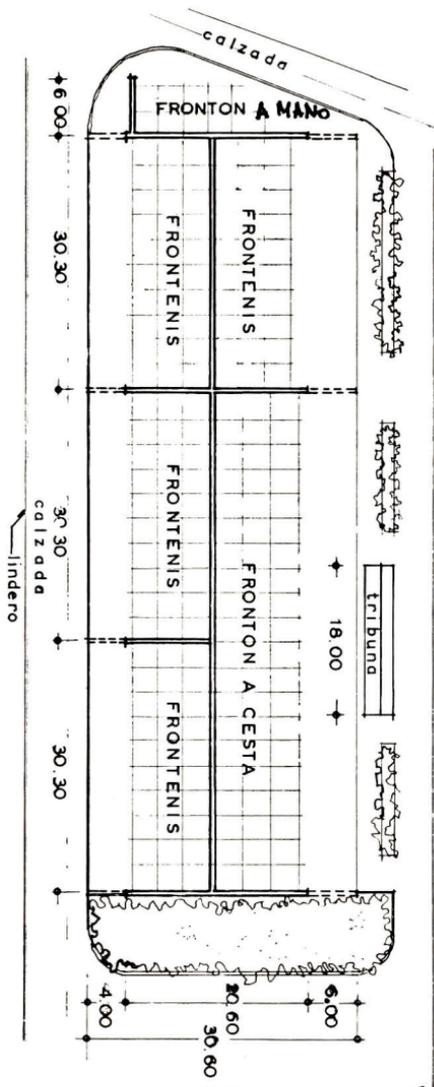
La *unidad* de esta composición se consiguió organizando el proyecto según un eje arquitectónico<sup>23</sup>, que es el muro que divide en 2 partes y longitudinalmente el conjunto.

Junto a este eje arquitectónico que agrupa y da cohesión al todo (los frontones), desde cualquier punto de vista del espectador, hay una *repetición* de elementos macizos, los frontis, según un *ritmo* con base o módulo de 3 metros. Esa repe-

21. Justino Fernández.—Op. Cit. (p. 265).

22. Citemos aquí a Vitrubio: "La simetría consiste en la *concordancia* de medida entre los diferentes elementos de la obra, así como entre estos elementos separados y el conjunto... Como en el cuerpo humano... ésta procede de la proporción —que los griegos llaman *analogía*— consonancia entre cada parte y el todo... Esta simetría está regulada por el módulo, el patrón de común medida (para la obra considerada), que los griegos llaman el *número*... Cuando cada parte importante del edificio está muy convenientemente proporcionado por el *acorde* entre la altura y la longitud, entre la longitud y la profundidad, y cuando todas estas partes tienen también su correcto lugar en la simetría total del edificio, obtenemos la auritmia". Matila Ghyka, "Essai sur le Rythme", Gallimard, 1938. (p. 14).

23. "El eje arquitectónico está derivado del eje de simetría geométrica, pero difiere de él en que rige en relación al punto de vista posible y predispuesto por el arquitecto de la obra. Lo que no se alcanza a ver simultáneamente en lo arquitectónico no es simétrico aunque geoméricamente lo sea. A la inversa, lo que geoméricamente no es simétrico, pero aparente, ópticamente se ve como igual, puede ser simétrico". José Villagrán García, Apuntes sobre Teoría de la Arquitectura, 1956 (p. 16).



Parque Deportivo *Mundet*. México. 1943. Planta de los frontones.

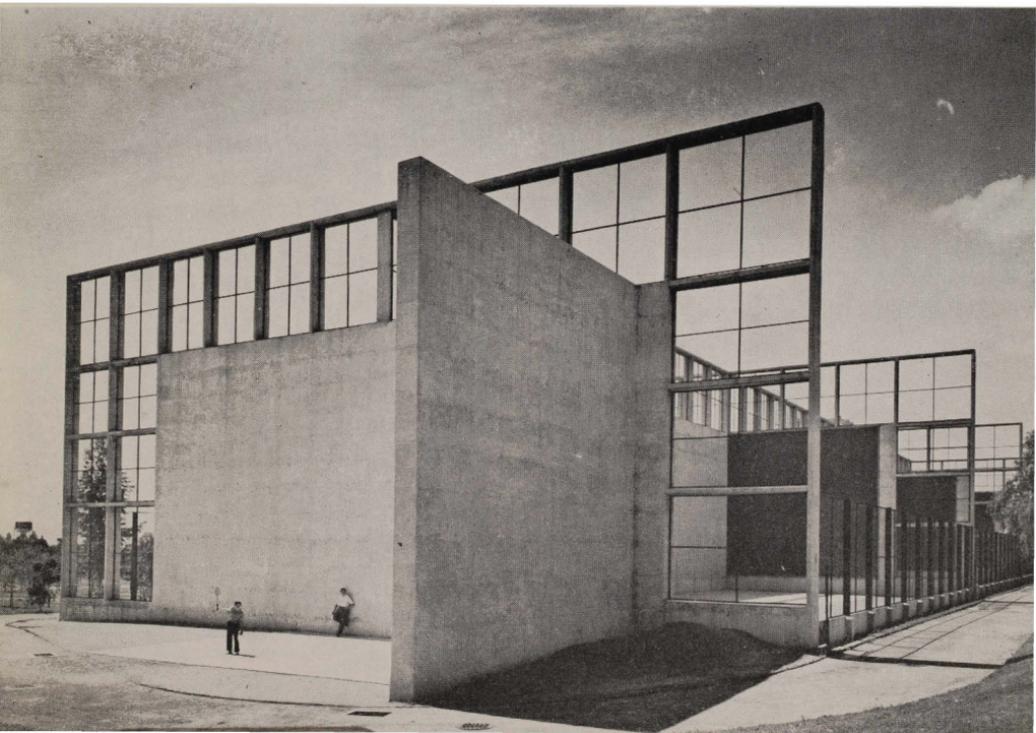
ción no es monótona, porque en cada frontis hay *contraste* entre el macizo y vano de la rejilla. Agreguemos a esto el contraste afirmado según el claroscuro de la luz solar en la expresión del conjunto y apropiada al juego mismo, por necesidad obvia. No hay en esta obra ninguna dificultad para que el espectador y lector juzgue la obra en su totalidad de valores. Creemos que no es exagerada la comparación con el Partenón, en tanto las correcciones que ha tenido la métrica, que manejada con verdadero sentido arquitectónico<sup>24</sup> hace que el espacio se ritme con esta proporción en todos sus elementos a base del número tres, que hace que inmediatamente la obra agrade profundamente.

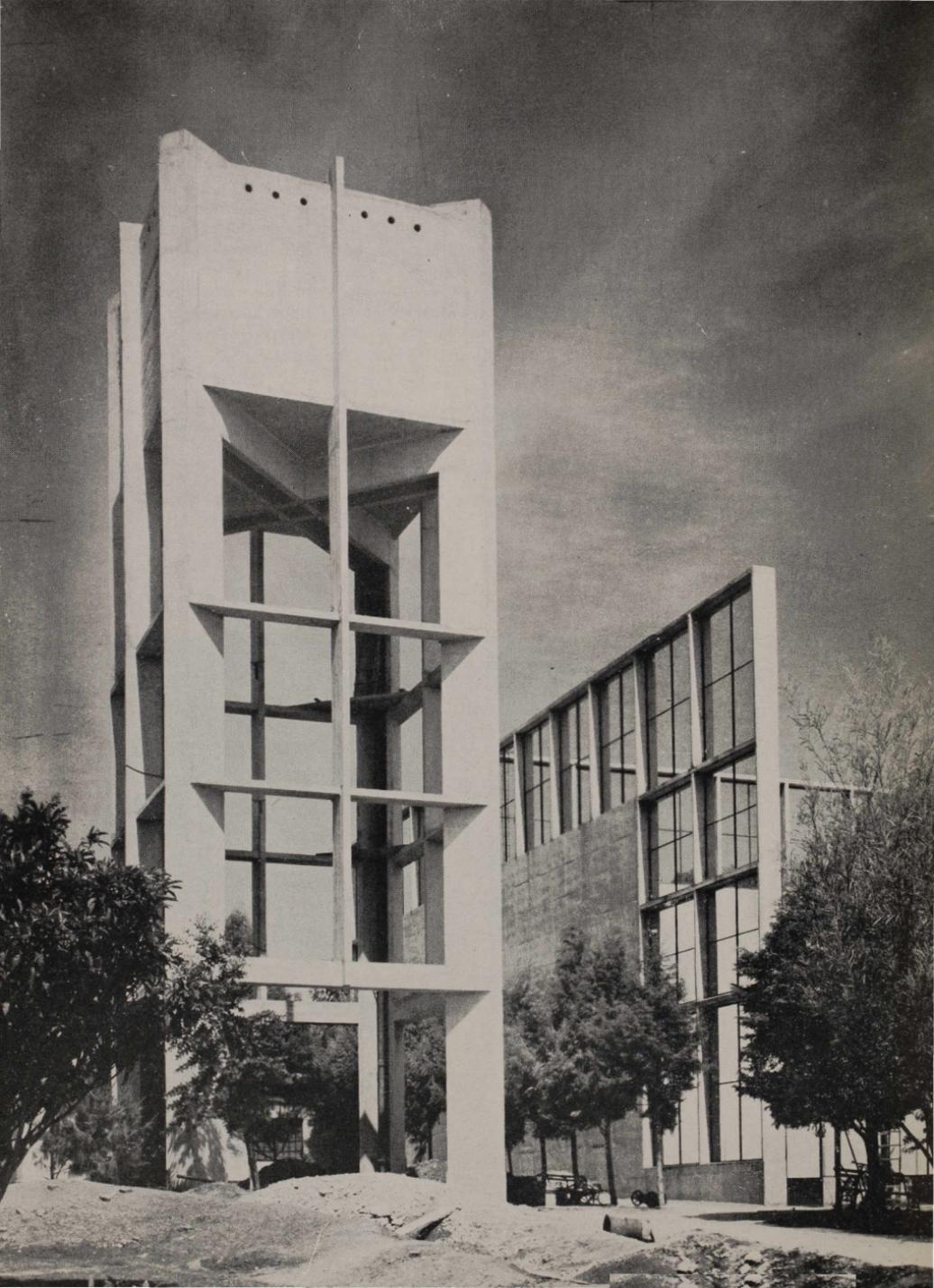
No se entienda que porque se escoge un módulo de  $x$  medida, se obtiene, por eso, armonía en el conjunto, ya que no es así. Y esperamos haberlo probado sobradamente en todo lo anterior, es decir, que hemos querido mostrar cómo, en esta obra, se ha conjugado contraste, axialidad, repetición y ritmo, etc.

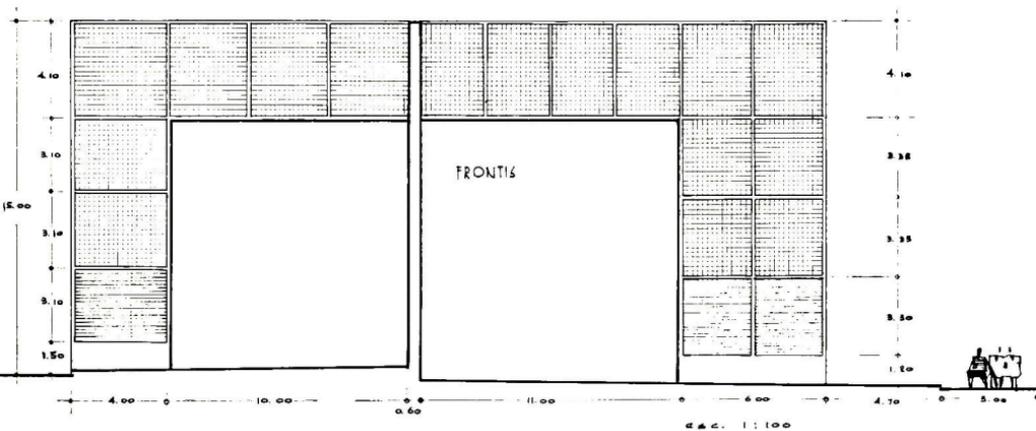
24. "Esta concepción sinfónica de la arquitectura impone por un lado, más condiciones matemáticas, pero sugiere por otro, muchas posibilidades creadoras, más oportunidad de soluciones visibles, y por aquellos vínculos o lazos de "correspondencia armónica", entre el conjunto y las partes resultan para cada obra una creación verdaderamente *orgánica*. M. Ghyka, Op. Cit. (p. 15).

"Una obra de arte es anatómicamente, aunque no fisiológicamente, un organismo. Esto es una armonía, una unidad". I. Mac Murray, en la Op. Cit. (p. 15).

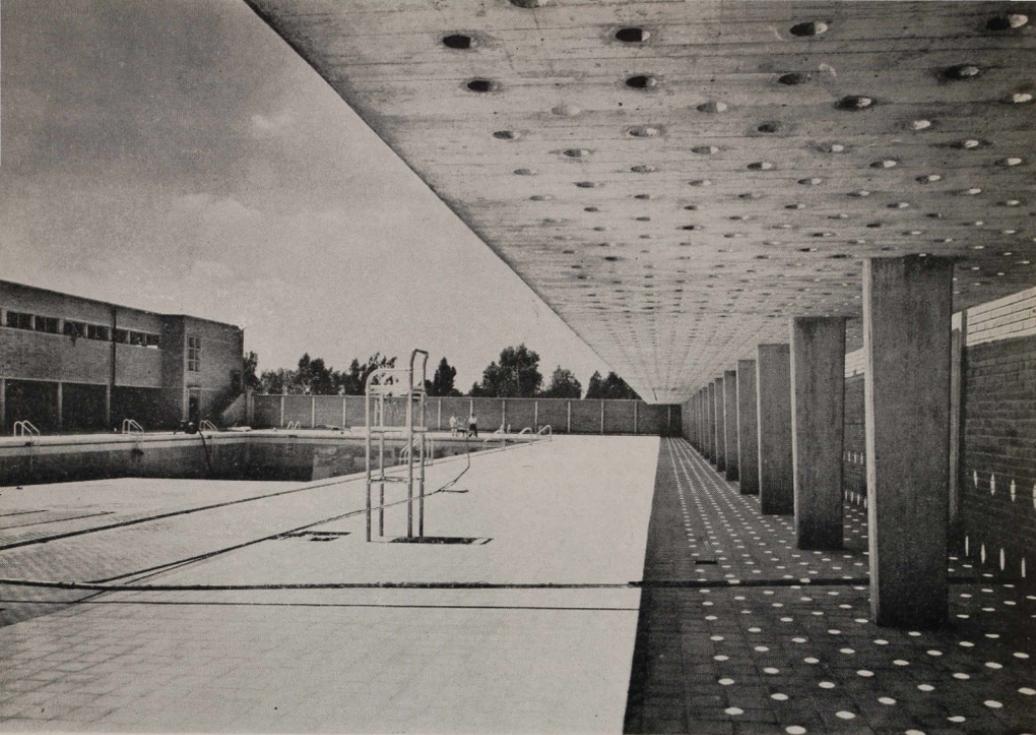
*Parque Deportivo Mundet. Frontones. 1943.*







Parque Deportivo Mundet. México 1943. Frontones. Alzado.



*Parque Deportivo Mundet. Alberca. 1943.*

Es este el sentido de las palabras del desaparecido Alberto T. Arai, cuando dice de esta obra: "El milagro realizado en esta elegantísima obra, consiste en expresar una ligereza y transparencia inauditas, mediante una hermosa combinación de muros macizos. Lo aéreo de las rejillas superiores está invitando a volar..."<sup>25</sup>

Notemos que un pensamiento tan analítico como el de Arai, se siente obligado en estas líneas a usar cuatro adjetivos, para expresar a su vez con palabras el impacto de esta obra, aunque desde luego es intranferible por otros medios que no sean los arquitectónicos.

EN EL PABELLON DE CIRUGIA DEL HOSPITAL DE TUBERCULOSOS EN HUIPULCO de Tlalpam, D. F. nos interesa observar la poética que sustenta Villagrán en casi todas sus obras personales (excluimos muchas, que han sido realizadas en su despacho al alimón con otros arquitectos). Porque al mostrar estos ejemplos y no otros, queremos desarrollar una línea que sea congruente con los propósitos iniciales.

En todas las plantas que contiene o expresa esta fachada, donde están situadas las salas de curaciones o salas para encamados de los enfermos de tuberculosis, que requieren de un aeración constante, requerimiento que fue aprovechado por el arquitecto, colocando los elementos constructivos de concreto armado en dos elementos horizontales, el entrepiso y la balaustrada, que constatan con las columnas verticales de la estructura, según un ritmo y medida armónica, en que predomina la horizontalidad. Esta armonía la demostramos gráficamente en la fachada de ésta obra.

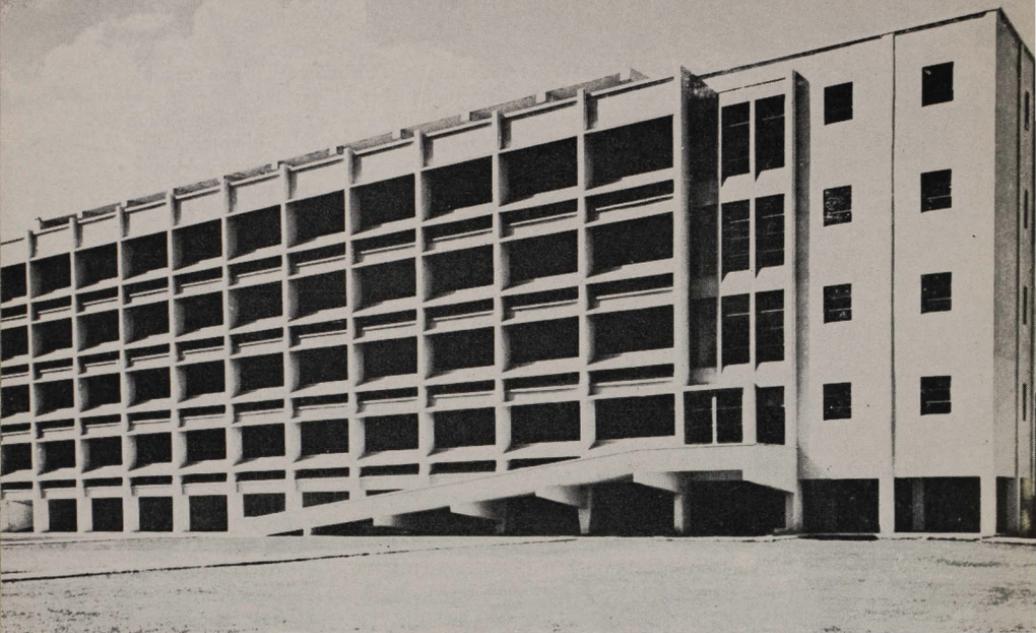
Apegándose al suelo, esta obra no requiere más que de cuatro elementos verticales y horizontales, macizos y vanos muy acentuados, y la rampa que como contrapunto musical redondea el conjunto uniendo los dos volúmenes de la fachada del hospital: el de vanos muy acusados y el macizo de escaleras y quirofanos para conseguir un conjunto rítmico y totalmente orgánico, en el sentido que si una de las partes se quita, se descompone el todo. Agreguemos el poderoso alero del piso superior que remata la obra toda, acusando las trabes que sostienen la losa, para acentuar el remate de toda la obra. Pero expliquemos ésto de conjunto armónico y totalmente orgánico.

La forma o manera con que Villagrán logró esta bella composición en lo plástico-estético, se puede clasificar si notamos tres etapas o características formales de su composición en fachada:

1º—Tiene dos volúmenes perfectamente diferenciados, que corresponden a dos funciones distintas (por eso dice Arai, que esta composición es lógica y bella) (4); estos volúmenes tienen una relación tanto en medidas reales y ópticas o apariencias, valga el término. Pero esta relación que es armónica, o proporcionada según un número común, también sirve. 2º—Contrapunto tanto en volumen, como en tratamiento de las paredes una maciza y otra clareada en toda su extensión, que definitivamente es una de las razones expresivas fundamentales para su gustación. 3º—El *contraste* establecido entre luz y sombra del volumen principal sin sacrificar los requerimientos del Hospital ni falsear el material empleado está construido en *sime-*

25. Alberto T. Arai.—Revista "Arquitectura" N° 55, 1956. "...construcción lineal en alambre, que pareciera simular planos y cuerpos gruesos, suspendido en el espacio sideral como una de las constelaciones". (p. 159 y ss.). Recomendamos vivamente este ensayo y la revista toda, dedicada al Maestro Villagrán.

28. Es la que corresponde igual línea, puntos o elementos a ambos lados de un eje virtual o no, y que puede ser una línea o un plano, al centro del segmento considerado. En el caso que estamos hablando, nos referimos al cuerpo más largo, pero con la notación especial por la rampa que compone al fachada.



*Pabellón de Cirugía del Sanatorio de Huipulco. Tlalpan, D. F. 1940-1941.*

*Comprobación armónica del Pabellón de Cirugía del Sanatorio de Huipulco, según los rectángulos dinámicos de Hambidge.*

*tría bilateral*<sup>28</sup> pero no totalmente porque la rampa de servicio irrumpe poderosamente; esta simetría bilateral con iguales elementos, ventanas abiertas y balustradas inclinadas con forma de persianas de concreto, para unificar esta rampa con el volumen de la derecha que también acentúan este contraste por su ritmo de ventanas y su macizo volumen, que tanto nos dicen, en cuanto al carácter, aunque siendo subjetivo, de constantes mexicanas, en tanto volúmenes cerrados, que aquí está presente, pero contrastado con ese hermosísimo y ritmado volumen de la izquierda.

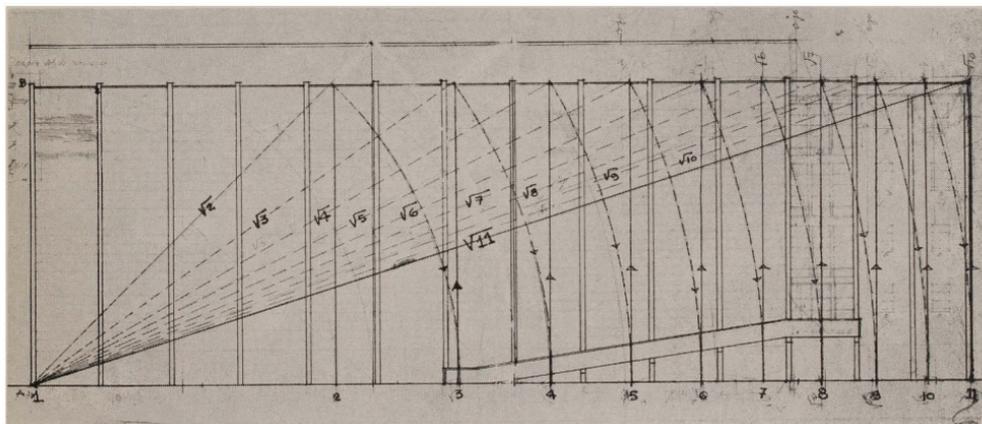
El ritmo se establece con ejes de cuatro metros cada uno y la proporción según rectángulos dinámicos:  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$ , etc., y la armónica proporción entre la altura del edificio (12.50 mts.) y los dos volúmenes que componen la fachada, están ritmados según una proporción estética de  $\sqrt{11}$ , rectángulo dinámico de Hambidge.

En un plano que poseemos, de la misma obra que analizamos, se observa que había una celosía más que la existente en la realidad (en el proyecto y obra finales), pero que prueba la corrección que con sentido estético se hizo en la obra final al suprimirse ésta celosía, y dejar solamente un sólo hueco o ventana mayor, proporcionada según la "sección Aurea" llamada así por Luca Pacioli, y que sin olvidar la función de esta parte de la obra si prueba cómo se debe corregir en fachada, para que la composición sea armónica, pero no como regla sino con talento artístico total. Al respecto el mismo arquitecto Villagrán dice: "Componer es combinar los medios propios de un arte en sentido de expresión estética".<sup>29</sup> De aquí se explica el porqué de que el volumen mayor, aparte de estar ritmado (repetir un elemento, ventanas y columnas), éstas están además proporcionadas entre sí, según la *simetría dinámica*, de lo que se desprende la concordancia armónica de la obra.<sup>30</sup>

29. José Villagrán García.—Apuntes de Teoría Superior de la Arquitectura, E. N. A., 1956, mimeografiados (p. 13 y ss.).

"... y las obras que le dan vida adolecen, como las que le preceden, de idénticas incompleciones estilística y estética y de igual falta de lógica constructiva y utilitario-económica".

30. Jay Hambidge.—Dynamic Symmetry. Harvard.



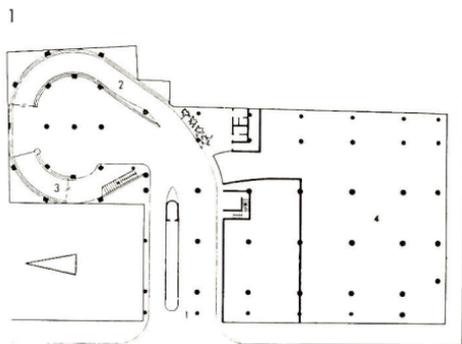
## **ESTACIONAMIENTO GANTE**

### **1948**

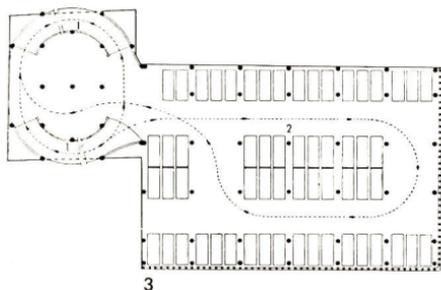
El problema de una fachada libre parecería dar libertinaje a esa “curtain-wall”, que olvida entresijos, constructibilidad, etc. con el fin de conseguir una volumetría agradable “a marchamartillo”. Observemos aquí cómo se acusa los niveles destinados a estacionamiento (abierto y tapado ópticamente al interior) y qué es lo que se expresa en una unidad indisoluble de: lógica constructiva, afán expresivo y respondiendo a los requerimientos de la utilidad, aún en el “pan-coupe” de la planta baja (requerimiento urbanístico).

Cada vez es más rara la oportunidad que tienen los arquitectos de aprovechar una esquina y por las condiciones Urbanísticas, hacen muchas veces imposible tratar de desarrollar una volumetría adecuada o al menos, con cierta libertad. Venga esto a colación, para observar esta obra de Villagrán, en que repite ahora sobre un sólo

Estacionamiento *Gante*. México, D. F., 1948. Planta baja.

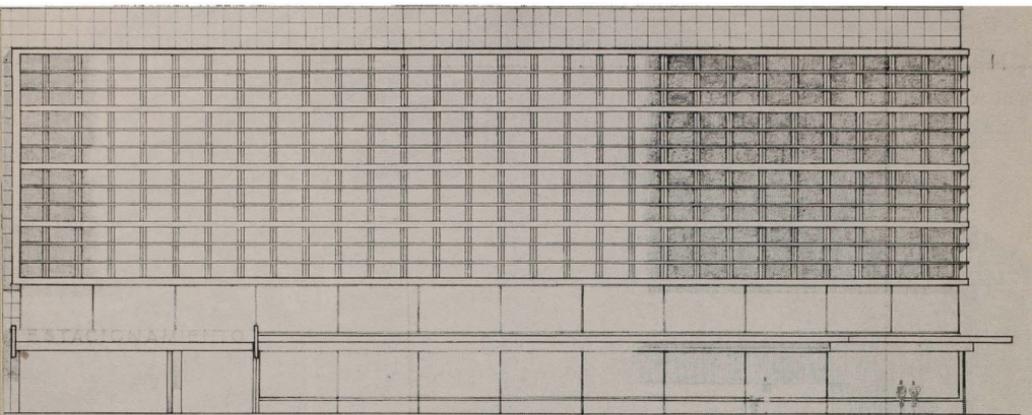


Estacionamiento *Gante*. México, D. F., 1948. Planta alta.





*Estacionamiento "Gante". 1948.*



Estacionamiento "Gante". Fachada Poniente. 1948. Estudio de fachada. Croquis original.

"tema": elementos horizontales repetidos para provocar un fuerte contraste de luz y sombra y contrastar el volumen superior e inferior (de distinta función) que resulta de apoyar todo el volumen superior sobre el volumen inferior de cristales, que lo hacen flotar, pero que resultaría pesado, sino fuera el tratamiento de los parteluces como es y sin el largo alero proyectado sobre la banqueta.

Partiendo del aspecto estético de esta obra maestra de nuestra arquitectura demostraremos cómo todos los aspectos: utilitario, constructivo, funcional, etc., está encaminado a la conformación de una armonía o proporción por el aprovechamiento de todo lo anterior, para fines expresivos, consiguiendo una proporción armónica o sinfónica, como dice Matila Ghyka, porque ha sujetado la composición de toda su obra, a ser auténticamente arquitectura<sup>26</sup> y es una obra de arte, por lo tanto.

Y es precisamente en lo estético, que a base de proponer dos "temas", como en la música, esto es la melodía<sup>26-b</sup> (el papel principal correspondiente al área de estacionamiento) lo ritma armoniosamente con el conjunto, porque se rige por el módulo o proporción entre todos sus miembros cómo lo probamos en el dibujo de la fachada en la que hemos sobremontado varios de estos trazos reguladores de la obra toda, que dan como resultado que esta resulte armónicamente trazada, (sinfónicamente resultata a base del número  $\Phi$  (fi) o número de oro, o sección de oro, que Paccioli llamara Divina Proporción.

Naturalmente que al notar una armonía en esta obra intuitivamente gustada, hay toda una serie de conceptos atrás de esta solución que se nos da como arquitectónica en un alto grado por la perfecta observancia de todos los aspectos que intervienen, conformados expresivamente, por medio de la *Proporción*, en sus

26. "Idéntico camino llevó al convencimiento de otro fundamental principio que se comprobó análogo: el medio de expresión estética de la arquitectura no es el geométrico a secas, sino el espacio integrado por formas de edificación". José Villagrán García, "Panorama de 50 Años de Arquitectura Mexicana Contemporánea", INBA, 1950. (p. 17).

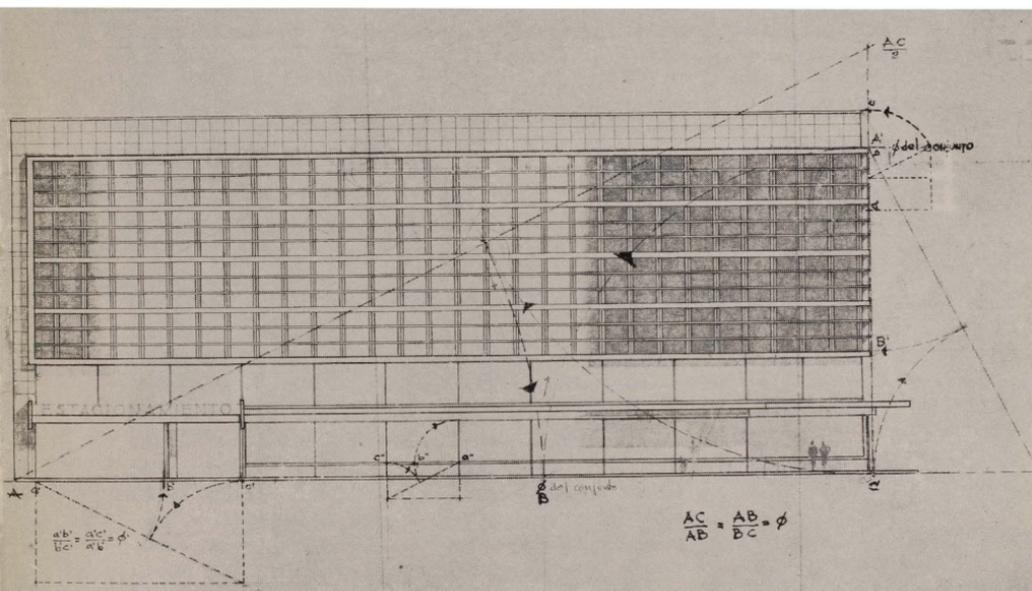
26.b Alberto T. Arai.—Revista "Arquitectura". N° 55. 1956. (p. 156 y ss.).

diversos aspectos, física: porque cumple con las necesidades de alza para estacionar los autos y circular las personas. Recordemos que es el primer estacionamiento en México y ya su solución se nos aparece como clásica, en este problema.

Psicológica: Aunada a la anterior, se resuelve también este aspecto, con la correcta apertura de la celosía del elemento dominante en el volumen superior de la fachada, para la ventilación e iluminación naturales y la colocación de los automóviles en un espacio grato a la mente y a la vista, naturalmente cómodo para circular. Y bella para contemplarse, porque el tema armónico, a base del número  $\Phi$  ha corregido todos los aspectos anteriores.<sup>27</sup>

27. Sobre el trazo regulador geométrico, de plan abstracto y riguroso y la controversia, dice Matila Ghyka, entre la composición rigurosa *opuesta* a la inspiración, "los artistas y los arquitectos que durante 200 años han calcado y yuxtapuesto con más o menos éxito los clichés estructurales y decorativos, vuelven de nuevo sus miradas sobre la geometría". Y en una nota aparte, dice M. G., que este trazo geométrico-estético podrá ser modificado, si se trata de arquitectura, a causa de las condiciones topográficas, materiales usados, resistencia, costos, reglamentaciones municipales, etc. Esto tomado en cuenta a lo largo de todo el proyecto, es lo que ha hecho Villagrán en esta obra, interrelacionando *adecuadamente* todos los factores y logrando todos los cuatro valores de la arquitectura.

Comprobación estética sobre la fachada del estacionamiento *Gante*. Se muestran algunos elementos de la composición, solamente, para no hacer confuso el método. Nótese la relación de las proporciones que guardan, el conjunto de la obra y las partes con base en el número  $\varphi = 1.618\dots$



Con esto queda demostrado que, por ejemplo, el aspecto constructivo empleado, era indispensable adecuarlo al problema tan estricto en cuanto a cargas, función, áreas disponibles y espacios, pero en manos de un arquitecto como lo es Villagrán, éste es aprovechado en forma de ritmo, en sentido horizontal y en el vertical, ritmo armónico por la proporción que guarda con todo el edificio.

Con esto queda probado la maestría de esta obra, que debe considerarse, junto a muchas otras de Villagrán como *clásicas*, dentro de la arquitectura contemporánea mexicana.

**SALVADOR PINONCELLY**

# ***D a t o s***

## *CURRICULUM VITÆ DEL ARQ. JOSE VILLAGRAN GARCIA*

- Nació en 1901, en la Ciudad de México.
- Título Profesional de Arquitecto de la Escuela Nacional de Arquitectura, el 1º de octubre de 1923.

## PRINCIPALES ACTIVIDADES ACADEMICAS Y DIDACTICAS

- Profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela Nacional correspondiente (1924-1935).
- Profesor de Teoría de la Arquitectura en la misma Institución Universitaria (1926-1935 y 1937 a la fecha).
- Director de la Escuela Nacional de Arquitectura (1933-1935).
- Miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional Autónoma de México (1953 a 1959 y 1961 a la fecha).
- Profesor de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Iberoamericana (1958 a la fecha).

## PRINCIPALES CARGOS PUBLICOS DESEMPEÑADOS

- Arquitecto del Departamento de Salubridad Pública (1924-1935).
- Presidente del Colegio Nacional de Arquitectos Mexicanos y de la S. A. M. 1927.
- Arquitecto Asesor del Comité Nacional de Lucha contra la Tuberculosis (1939-1947).
- Arquitecto Asesor de la Construcción de Hospitales en la Secretaría de Asistencia Pública (1943-1945).
- Miembro Fundador y Vocal Ejecutivo del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (1949 a la fecha).
- Arquitecto Consultor de la W. H. O., Organismo Regional de la América Española de la Organización de las Naciones Unidas para el Estudio de los Problemas de la Salud (1951).
- Ha recibido el "Calli de Oro" del C. N. A. M.
- Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Guadalajara. 1961.
- Miembro de número de El Colegio Nacional. 1960.

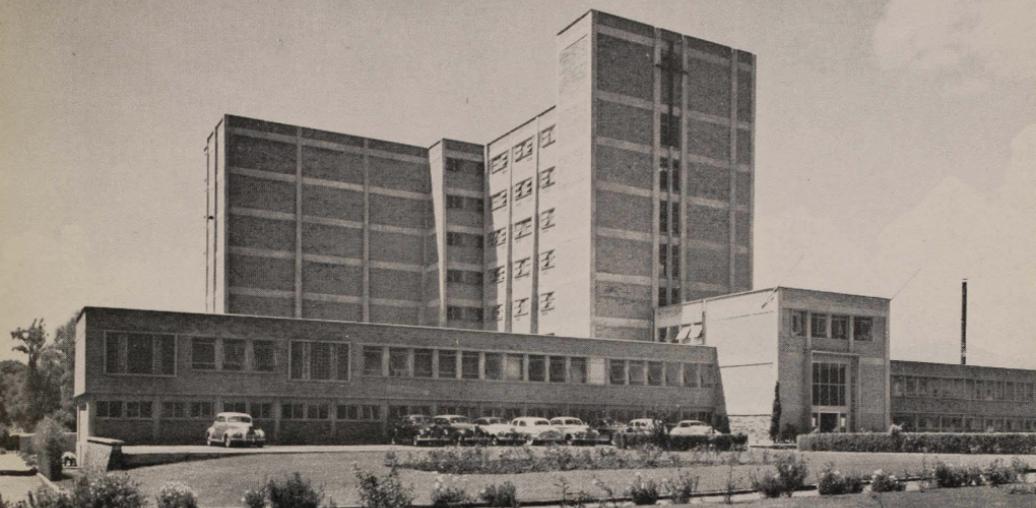
## PRINCIPALES OBRAS ARQUITECTONICAS PROYECTADAS Y DIRIGIDAS

- Edificio del Instituto de Higiene en Popotla, D. F. (1925).
- Edificio del Sanatorio de Tuberculosos en Hipulco, D. F. (1929).
- Diversos edificios destinados a Dispensarios Antituberculosos (1929).
- Edificio de la Proveedora de Leche (1929).
- Edificio del Dispensario de Higiene Infantil (1929).
- Edificio de la Escuela Hogar N° 5 (1934).
- Edificio Comercial "Palma" en esta capital (1935).
- Pabellón de Cirugía del Sanatorio de Huipulco (1941).
- Edificio para Hospital para Tuberculosos Avanzados en Zoquipan, Jalisco. (Iniciado en 1942).
- Edificio del Instituto Nacional de Cardiología (1937).
- Edificio del Hospital Infantil (Adaptación) (1941).

- Edificio de la Maternidad Mundet (iniciado en 1944).
- Edificio de la Escuela Primaria "República de Costa Rica" en esta Ciudad (1945).
- Edificio de Estacionamiento para Automóviles "Gante" (1947-48).
- Edificio del Colegio Universitario "México" (1944).
- Edificio Comercial "Condesa" en esta ciudad en colaboración con el Arq. Enrique del Moral (1946-1950).
- Edificio Comercial y Cine de "Las Américas" en la Av. Insurgentes (1952).
- Escuela de Arquitectura y Talleres en la Ciudad Universitaria.
- Edificio de la Escuela Primaria y Secundaria "Instituto Cumbres", en la calle del Rosedal, Lomas de Chapultepec (1952).
- Conjunto de Edificios "América", incluyendo un Estacionamiento para automóviles en la Av. Juárez de esa ciudad (1952-1956) y 1960-61).
- Edificio Comercial y Estacionamiento "Lafragua" (1953).
- Edificio para el Mercado de "San Cosme" (1954).
- Edificio para el Mercado de "San Lucas" (1954).
- Edificio "Industrial de Abastos y Refrigeración del Distrito Federal (Rastro) (1954).
- Edificio de Oficinas en Paseo de la Reforma 35, de esta ciudad (1957).
- Cine "Paseo" en Paseo de la Reforma 35, de esta ciudad (1957).
- Capilla de la Sta. Cruz en el Fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Angel (1958).
- Pabellón para Enfermeras del Instituto Nacional de Cardiología (1957).
- Pabellón para Fiebre Reumática del Instituto Nacional de Cardiología (1957).
- Pabellón para Cirugía Experimental del Instituto Nacional de Cardiología (1958).
- Pabellón para Médicos Residentes del Instituto Nacional de Cardiología (1958).
- Arreglo del Auditorio en el Colegio Nacional, en la calle de G. Obregón, de esta ciudad (1958).
- Hotel Alameda en la Av. Juárez 42, con 300 cuartos (1960-1961).
- Edificio de Oficinas en Paseo de la Reforma Nº 87 (1960).
- Capillas del Seminario Nacional de Misiones Extranjeras en Tlalpan, D. F.
- Unidad de Academias y Congresos Médicos con 10 Auditorios y Salas de Conferencias en el Centro Médico del D. F. (1961).

#### OBRAS EN PROYECTO O EN PROCESO DE REALIZACION

- Hotel María Isabel en Paseo de la Reforma 325, con 520 cuartos y en colaboración con el Arq. Juan Sordo Madaleno.
- Edificio para "Jardín de Niños y Preparatoria" en la calle del Rosedal, Lomas de Chapultepec.
- Parroquia de la Santa Cruz, en el Fraccionamiento Jardines del Pedregal.
- Templo de San Antonio en Huatusco, Ver.
- Conjunto Sub-urbano para el Seminario Diocesano de Jalapa, D. F.
- Hospital Español en Torreón Coah. (proyecto solamente).
- Planeación del Fraccionamiento Jardines de Tijuana, Tijuana, B. C.
- Planeación del Fraccionamiento anexo al actual de Jardines del Pedregal de San Angel, en colaboración con los Arqs. Juan Sordo Madaleno y Pedro Ramírez Vázquez.
- Conjunto de Habitaciones para obreros en Reynosa, Tamps.
- Conjunto Urbano en el terreno del actual Hospital Cowdray (A. B. H.) en colaboración con el Arq. Juan Sordo Madaleno.
- Hospital "Germán Díaz Lombardo" en Coyoacán, D. F.
- Instituto Nacional de Otorrinolaringología en Mixcoac, D. F.
- Casa de Recuperación para Enfermos Cardíacos en Cuernavaca, Mor.
- Hospital para la Fundación Mier y Pesado.



*Hospital Manuel Gea González. 1942.*

# *Biografía mínima para*

**U. N. A. M.** (selección Arq. J. V. G.)

## A.—AUXILIARES DE CULTURA GENERAL

1. *M. García Morente*.—Lecciones preliminares de Filosofía. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1941. (Existe edición nueva española).
2. *Alloys Müller*.—Introducción a la Filosofía. Revista de Occidente, Madrid, 1931.
3. *I. M. Bochenski*.—La Filosofía actual. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
4. *S. Ramos*.—El Perfil del Hombre y la Cultura de México. Colección Austral.

## B.—ESTETICA GENERAL Y TEORIA ESTETICA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA

1. *E. Meumann*.—Introducción a la Estética actual. Colección Austral.  
*E. Meumann*.—Sistema de Estética. Colección Austral.
2. *B. Croce*.—Teoría e Historia de la Estética. Ed. Librería Española y extranjera. Madrid, 1926.  
*B. Croce*.—Teoría e Historia de la Estética. Colección Austral.
3. *J. J. Urríes y Azara*.—Resumen de Teoría General del Arte. Ed. Suárez. Madrid I, II y III tomos, 1930, 33 y 36.  
*J. J. Urríes y Azara*.—Estudios sobre la Teoría de las Artes. Ed. Bosh, Barcelona, 1936.
4. *H. Taine*.—Filosofía del Arte. Ed. Nueva España, México, 1944.
5. *Paul Valery*.—Eupalinos o el Arquitecto. Ed. Cultura. México, 1939.
6. *A. T. Arai*.—Filosofía de la Arquitectura. Rev. Construcción. México, 1943.
7. *J. Maritain*.—Arte y Escolástica. Ed. La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945.
8. *Belcher John*.—Essentials in Architecture. Ed. Scribner's Sons. London, 1907.
9. *Elieel Saarinen*.—Search for Form. Reinhold Publ. 1948.
10. *A. Lurçat*.—Formes, Composition et lois d'Harmonie. Elements d'une science de l'esthétique architecturale. Vincent, Freal & Cie. París, 1953 y sigs. (Cinco Tomos).
11. *M. Borissavliévitch*.—Traité d'Esthétique Scientifique de l'Architecture. París, 1954.

## C.—HISTORIA Y CRITICA EN GENERAL DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA

1. Historia del Arte Labor. Barcelona. Varias fechas.
2. *Springer*.—Historia del Arte. Trad. italiana.
3. *E. Faure*.—Historia del arte. Poseidon. Buenos Aires, 1943.
4. *W. Weisbach*.—El Barroco, Arte de la Contra-Reforma. Trad. E. Lafuente. Calpe. Madrid, 1944.
5. *H. Wöflin*.—Conceptos fundamentales de la Historia del Arte. Trad. J. Moreno Villa. Calpe. Madrid, 1936.

# *consulta. Curso de teoría*

6. *H. Wöfflin.*—Prolegomena zu einer Psychologos der Architektur. Munchen, 1886.
7. *W. Worringer.*—La esencia del Estilo Gótico. Trad. M. García Morente. Rev. de Occidente. Madrid, 1925. Hay ediciones nuevas.
8. *W. Passarge.*—La Filosofía de la Historia del Arte en la Actualidad. Sindicato Exportador del Libro Español. Madrid, 1932.
9. *F. Chueca Goitia.*—Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Dossal. Madrid, 1947.
10. *S. Toscano.*—Arte Precolombino de México y de la América Central. UNAM. México, 1944.
11. *S. Baxter.*—La Arquitectura Hispano-Colonial en México.
12. *Manuel Toussaint.*—Arte Colonial en México. UNAM. México.
13. *I. Marquina.*—Arquitectura Precolombina en México. México.
14. *Justino Fernández.*—Arte Moderno y Contemporáneo en México. UNAM. México.
15. *S. Giedion.* Space, Time & Architecture. The Harvard University Press. 1943. Hay traducción española.
16. *B. Zevi.*—Saber ver la Arquitectura. Poseidon. Buenos Aires, 1951.

## D.—TRATADOS ESPECIFICOS SOBRE TEORIA DE LA ARQUITECTURA

1. *Alberti León Battista.*—De Gli I dieci libri de l'Architettura. MCXLVI. Hay edición facsimilar de la traducción inglesa.
2. *Cloquet.*—Traité d'Architecture. Paris, Baudry et Cie. 1898.
3. *Durand, J. L. N.*—Precis de Leçons d'Architecture. (Constitution Moderne). Paris, 1840.
4. *Guadet Julien.*—Elements & Theorie de l'Architecture. Edit. Constrution Moderne. Paris. Diversas ediciones.
5. *Gromort George.*—Essai sur la Theorie de l'Architecture. Vincent Freal & Cie. Paris, 1946.
6. *Hamlin Talbot.*—Forms and Functions of the twentieth Century Architecture. New York. Columbia University Press. 1952.
7. *Gutton, A.*—Conversations sur l'Architecture. Cours de Theorie de l'Architecture professé a l'Ecole Nationale Supérieur des Beaux-Arts. Vincent, Freal et Cie. Paris. 1954 y siguientes. Actualmente en edición.
8. *Reynaud Leonce.*—Traité d'Architecture. Ed. Dunod, Paris, 1875.
9. *Scamozzi.*—Oeuvres Architecturales de Vincent Seamozi. Jombert. Paris, 1724.
10. *Serlio Sebastiano.*—Tuttle 'Opera d'Architettura. Venezia, 19584.
11. *Vaillant, A.*—Theorie de l'Architecture. Nouvelle Lib. Nationale. Paris, 1919.
12. *Vignola Giacomo.*—Obras completas, diversas ediciones.
13. *Vitrubio Pollion.*—Los Diez Libros de la Arquitectura. Trad. española de José Ortiz Sánz. Madrid. Imprenta Real. 1787. Hay traducción española reciente.



# *d i r e c t o r i o*

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

*Secretario:*

SR. DON JAIME TORRES BODET

*Subsecretaria de Asuntos Culturales:*

SRA. DOÑA AMALIA G. C. DE CASTILLO LEDON

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

*Director General:*

SR. DON CELESTINO GOROSTIZA

*Subdirector Técnico:*

SR. DON VICTOR M. REYES

## *cuadernos de bellas artes*

*Director:*

ELÍAS NANDINO

*Secretario de Redacción:*

DIEGO DE MESA

*Director Artístico:*

RAMON PUYOL

*Fotografía:*

HUGO MENENDEZ Y JOSE VERDE

## **s u p l e m e n t o**

## *cuadernos de arquitectura*

*Director:*

RUTH RIVERA M.

*Secretario de Redacción:*

SALVADOR PINONCELLY

*Edición:*

SALVADOR PINONCELLY

*Colaborador de edición:*

RAMÓN VARGAS y S.

**i n s t i t u t o  
n a c i o n a l d e b e l l a s  
a r t e s  
d e p a r t a m e n t o  
d e  
a r q u i t e c t u r a**



**cuadernos de arquitectura**

**4**