



Teoría

de la

ARQUITECTURA



José Villagran García



INDICE



1.....	Introducción
2.....	Lo útil en lo Arquitectónico
11.....	las formas del valor estético
13.....	Estilo, Modernidad y Arcaísmo
14.....	La proporción
15.....	Las correcciones ópticas
16.....	Lo social
17.....	El Arquitecto
20.....	Anexo 1

El valor respecto al hombre es algo así como la luz del sol en relación al ojo humano. La luz existente independientemente del ojo. El ojo existente independiente de la luz.

Sin embargo, la luz no tiene forma de realidad para la inteligencia humana sino a través del ojo y este no tiene razón de ser sin la luz, pero el hombre puede no ver la luz porque cierra los ojos o porque, abiertos, se encierra en un cuarto oscuro o porque los tiene dañados. La luz sigue existiendo a pesar de estos tres casos de ignorancia voluntaria, accidental o patológica. Así son los valores relativos ontológicamente, solo en el sentido del individuo, no en sentido de su ausencia única. De igual modo que la luz es relativa solo al hombre que no quiere o no puede ignorarse voluntaria o involuntariamente y sin menoscabo del imperialismo y absolutismo del valor.

Asimismo la verdades, dos unidades mas dos unidades hacen cuatro unidades. Vale cada uno de nosotros antes de nacer y antes de conocerla. En el tiempo histórico mío, me es relativa esta verdad porque yo tengo a su conocimiento. Yo soy entonces el relativo y ella, la verdad absoluta intemporal e impersonal. La cultura humana no ha tenido otra mira que alcanzar el conocimiento de los valores y la incertidumbre de aprehenderlos. Recordarán aquel concepto de ciencia: persecución sistemática del conocimiento verdadero y cierto, aprehensión del os valores y debe la certidumbre de serlos.

Otras categorías que debemos recordar, son la jerarquía y la clasificación. Si al clasificar los filósofos contemporáneos difieren entre si, en cambio todos están acordes con que hay esferas de valores se nos dan como superiores o inferiores a otros, pero independientes entre si. Tomamos la clasificación expuesta por Scheler en su obra –El Formalismo En la Etica y la Etica Material de los Valores-, no por considerarla perfecta, definitiva o indiscutible, sino para aclarar lo suficiente las explicaciones en lo arquitectónico. Según esta clasificación la primera es de la constituyen los valores útiles como: conveniente, adecuado, útil, le siguen en sentido ascendente los vitales como: fuerte, débil. A continuación los lógicos como: verdad y falso. Después los estéticos como: bello, feo, sublime, cómico, situando en seguida los Eticos como: justo y bueno y por último los Religiosos como: santo y profano.

Al plantearnos el problema de valorar la forma arquitectónica, cuya estructura morfológica tenemos bien estudiada, necesariamente tenemos que apoyarnos en alguna teoría axiológica que nos sirva de instrumento andamiaje no importa, que al final, la echemos aun lado, como al concluir una construcción nos deshacemos encontrados que cimbraron al ya fraguado concreto armado y los andamiajes que nos permitieron elevar lo que ya estáticamente se ha enhiesto. Nuestras exploraciones anteriores de reunir nos han hecho tropezar paso a paso con lo que ahora trataremos de reunir y organizar armónicamente. El valor arquitectónico o sea el valor que califica como arquitectónica o no arquitectónica una obra de arte humano, es un valor compuesto por una serie de valores primarios incluidos en algunas de las esferas de clasificación Sheleriana. Significa esto que el valor arquitectónico integra una serie de valores primarios y autónomos entre sí, que no pueden faltar positivamente alguno de ellos en una obra, sin desintegrar lo arquitectónico. Dicho de otro modo: la integración

del valor arquitectónico condiciona la concurrencia simultanea de determinadas formas de valores primarios.

Glosando lo estudiado aquí, acerca de la naturaleza de la forma de arte, que nos da como arquitectónica, de sus finalidades y de los medios que esgrime para diferenciarse de otras formas de arte bell o simplemente técnicas y recordando el esquema tantas veces analizado de Programa-Materia Prima-Procedimiento específico y forma arquitectónica y las diferencias encontradas entre forma arquitectónica, forma escultórica-monumental y forma edificatoria ingenieril, encontramos sin esfuerzos que el valor arquitectónico se integrará con formas de valore:

- Útiles
- Lógicos
- Estéticos
- Sociales

Armando así el andamaje estamos en disposición de emprender el estudio de las formas de valor que en lo arquitectónico se nos ha dado históricamente como analógicas, o sea, como invariables en su esencia o estructura básica e interna y amplísimamente variables en sus accidentes o sea en su estructura externa y de apariencia óptica. No se crea, que el estudio que emprenderemos en la próxima clase nos deparará camino llano y farol. No, por el contrario iremos descubriendo mayores solicitudes de investigación que, a la postre si atenderlas por lo vasto de l materia que nos plantean y por el carácter de nuestro curso, irán no obstante aclarando el concepto básico que perseguimos, o sea, cimentar un criterio de forma arquitectónica, suficiente amplio para lanzarse a la creación, que en nuestra meta, y suficientemente incitante para quien desee más adelante y en estudios especializados, dedicarse a la mayúscula tarea de desentrañar la esencia profunda de lo genuinamente arquitectónico, tarea ardua y propia del teorizante del arte mejor que del artista y del técnico arquitecto.

LO UTIL EN LO ARQUITECTONICO

Como dejamos expuesto en la clase anterior, el valor formal arquitectónico se integra de una serie de valores primarios que, en orden ascendente, se inician con los útiles.

Lo útil tiene una estructura que se estudia analíticamente al construir teoría económica, pero su connotación económica difiere de la que en arquitectura se le asigna. Bajo la desintegración de comodidad y de firmeza- ha sido estudiado pro Vitrubio en el Capitulo III del Libro I, cuando le dice, estos edificios deben construirse con atención a la firmeza, comodidad y hermosura. Ciertamente había mucho que decir acerca de este parrafote la secular obra, y, sobre todo, relacionar los conceptos en que abunda, para determinar hasta donde lo que actualmente entendemos por útil. Dejamos al estudioso intentar esta provechosa excursión para cundo haya asimilado las ideas elementales desenvueltas en este curso.

Intentamos establecer una base de lo útil, Algunos filósofos como el francés de principios del siglo, Gaston Sortais, incluyen lo útil entre lo que denominan bienes instrumentales.

No sé hasta donde sea actualmente aceptable esta denominación, pero me ayuda a entender la comprensión de lo que parece la esencia de lo genéricamente útil. Un instrumento como por ejemplo el lápiz, es un objeto que vale para el dibujante, no como fin, sino como medio para obtener los trazos de su dibujo. En este caso el lápiz vale utilitariamente, tiene un valor útil de conveniencia, cuando el lápiz no tiene el grado de dureza que el dibujante requiere para producir su obra de arte, ese lápiz sigue valiendo utilitariamente, pero con valor negativo: es no conveniente para el predeterminado fin que lo aplica su poseedor. Lo útil, por este sencillo ejemplo, se manifiesta con algunas de sus categorías básicas: requiere servir de puente, por así decir para alcanzar otro objetivo o bien, ajeno a la cosa valiente como útil, también exige la posesión del objeto útil para poder gozar de su utilidad y por último exige una adecuación formal de la cosa útil a la obtención del bien que se persigue a su través o por su medio.

Así que volviendo al ejemplo del lápiz, el dibujante no emplea el lápiz por que el lápiz sea el fin de su hacer, sino por que el lápiz le sirve, le es útil y es adecuado al trazo que persigue que a su vez representa otro instrumento mío para sobre un papel., dejar imperecedera y accesible a los demás hombres alguna creación de su inteligencia e imaginación de artista. Debe hacerse notar que no por este valor que tiene el lápiz para el dibujante de nuestro ejemplo deja de valer en otra esfera: el lápiz puede ser desde el punto de vista estético, feo, muy feo, o por el contrario, hermoso. La autonomía de las esferas del valor explica por que una cosa como un lápiz puede valer utilitariamente como conveniente y adecuado y altamente útil a la vez que sin variar su esencia ser feo o ser bello. En la obra arquitectónica, salta desde luego una aplicación vastísima de esta característica que si bien ya quedo involucrada en las explicaciones anteriores, conviene traer a colación. Una obra arquitectónica puede ser altamente útil a quien sea la posea, se entiende una posición física que permita el goce de lo útil y sin embargo puede valer desde el punto de vista estético negativamente, puede ser anarmónicamente y su proporción no bella. Por ejemplo una cubierta de nave de fábrica. Puede valer utilitariamente como adecuada al escurrimiento de aguas, a la defensa del recinto que cubre contra las inclemencias exteriores, Puede ser resistente al empuje del viento y a las oscilaciones de un terremoto y simultáneamente valer estéticamente en forma negativa: ser fea pesada, de color y textura desagradables e inadecuadas al destino arquitectónico que no es solo utilitario a que se dedica. Podrían aducirse ejemplos en número ilimitado, mas, dejándolos por ahora de lado, pasemos a considerar un poco más a fondo la significación que tiene lo útil en la forma arquitectónica.

Toda forma de arquitectura obedece a un Programa. Ya sabemos la amplia connotación que para nuestro arte tiene esa palabra Programa. Consideremos una obra conocida: Nuestra Catedral Metropolitana. La amplitud de las naves este condicionada preliminarmente a su destino como circulaciones y como espacios para estar. Las alturas escalonadas de las nave central a las laterales y a las capillas, permiten, la iluminación diurna admirable adecuada al clima local y a las exigencias del culto. Los espacios edificados o delimitantes del espacio útil de las naves: como son los pilares, las cubiertas, así bóvedas, los arcos botareles, los muros que forman las capillas laterales ¿son útiles? Indudablemente que lo son, están sirviendo para diversas funciones mas distributivas, otras defensivas otras eminentemente mecánicas de resistencia. Son de tal modo útiles que sin su adecuada adecuación a las complejas

finalidades a que se destinan e el organismo arquitectónico, el edificio vendría por tierra o no sería una Catedral.

Un edificio como el de nuestro ejemplo es predominantemente simbólico, nos muestra no obténate, lo útil con toda esta claridad en dos aspectos perfectamente diferenciables: el uno, lo útil como aprovechamiento del espacio delimitado o habitable estar, iluminar, aerear y el otro, lo útil como adecuación de los espacios delimitantes o edificatorios a funciones mecánicas como de resistencia, cargar, contrarrestar empujes o soportar vibraciones telúricas. Al primer aspecto lo denominamos útil-conveniente o útil-económico y al segundo útil-mecánico constructivo. Ambos Aspectos sirven al hombre desempeñando funciones ancilares mínimas en la escala ascendente de los valores, pero de tal manera esenciales que de o estar positivamente en una obra ésta no será arquitectónica.

Investiguemos ahora si los dos aspectos enunciados aparecen por igual en todas las obras arquitectónicas por igual o en qué condiciones de dan la gama amplísima de problemas que la arquitectura abarca. Para ello y por el camino más simple consideremos do problemas relativamente extremos: uno en que subprograma tengo a como elemento regente precisamente la máxima utilización del espacio en función de la necesidad estricta y por ende de la igualmente estricta economía en el coste de la edificación: una fábrica. El otro cuyo programa nos exija diametralmente lo contrario, o sea el dispendio de espacios, inútiles desde el punto de vista de la necesidad y pragmáticamente opuesto a lo económico del costo: un momento conmemorativo.

En la fábrica todos los espacios que se construyan estarán conformados a las fundones físicas de los procesos constructivos de la fabricación, a las necesidades físicas y biológicas humana del trabajador y las no menos importantes exigencias de las máquinas y materiales primas y elaboradas. La perfecta fábrica no explota como disonómicas en su composición. Los almacenes de materiales primas por ejemplo tendrán el volumen de aire exigido, la resistencia de su piso a la carga que opera ahí , las disposiciones adecuadas a las maniobras de carga y descarga. Todo elemento apoyo, piso o cubierta, partirá en su concepción formal de especificaciones precisas señaladas o deducidas del programa.

Fácilmente se ve que en este tipo de problemas lo útil-conveniente es un elemento que se rige la composición es, digamos, una exigencia fisionómica de el . mientras más apegada se encuentre la forma a la función utilitario-económica., mejor será la solución y el arquitecto que sepa explotar estas adecuaciones en sentido plástico alcanzará economía en el costo y perfección en la expresión. Tocante al aspecto mecánico-constructivo el programa exige también la perfecta y estricta adecuación a la función mecánica con miras a la máxima economía entendiendo que una forma resistente es económica cuando no presenta exceso no falta de material en razón del esfuerzo que debe soportar. Ambos aspectos de lo sutil son en este caso regentes del problema y exigencias de su Programa arquitectónico.

El monumento conmemorativo tiene por programa crear una forma que constituye por su generosidad espacial, una población a la idea conmemorada. En otras palabras, erigir una construcción inútil desde el punto de vista de lo útil-económico, algo que no sirve físicamente a la colectividad como sirve la fábrica.

La columna Trajana, por ejemplo, es un monumento cuya forma nos explica fácilmente lo que decimos: es una columna sin elemento soportado, una columna que no es apoyo, se ha almenado y en su interior se ha construido una escalera para ascender a la parte superior del capitel en que se ha establecido un mirador. Mirador y escaleras son simples subterfugios para derrochar forma arquitectónica: son inútiles. El problema no es el de una torre de observación sino como un monumento. Las formas edificatorias están adecuadas a la función que les resulta en la construcción, sus secciones pueden ser excedidas o estrictas respecto al trabajo mecánico, pero siempre desempeñaran el servicio útil mecánico constructivo. En este caso lo útil-económico es elemento secundario, la expresión simbólica y social rige, en tanto que lo útil-mecánico constructivo está presente de igual manera que en el caso de la fábrica.

Pasando de la fábrica utilitaria, por antonomasia, al monumento, expresivo y simbólico por excelencia, encontraríamos al estudiar la serie abigarrada y nutrida de problemas arquitectónicos, aquello útil-constructivo, está presente en toda obra arquitectónica en tanto que lo *útil-económico* está condicionado por el problema y su programa

En clases anteriores, ha quedado claramente expuesto que este valor útil es uno de los valores primarios que con otros integran al arquitectónico. Será redundante insistir, en consecuencia, que una obra que sólo valga positivamente desde el punto de vista de esta esfera de lo útil y que ignore o niegue las otras formas que integran lo genuinamente arquitectónico, será obra de cualquier otra actividad humana, pero no de la arquitectura.

Ya advertíamos que al introducirnos en el estudio de las formas del valor, iríamos descubriendo infinidad de filones que no podríamos explorar y que, a cambio, nos incitarían a la mejor comprensión de la forma de arquitectura. Más adelante, al comprobar la concurrencia de las otras esferas y su presencia simultánea y necesaria en la obra de nuestro arte, abarcaremos mejor lo que por ahora tenemos que dejar hasta aquí, muy lejos de haber agotado cuanto puede meditarse y ahondarse en torno a lo útil.

En los estudios Preparatorios ha sido olvidada, o no fue lo suficientemente amplia como para, sin preámbulos, entrarnos en materia, y correr el riesgo de suponer que nos entendemos, cuando en realidad hablaríamos idiomas diferentes.

Vamos a contentarnos con una postura modesta, accesible a quienes persiguen la teoría del arte como guía u orientación de su criterio de forma arquitectónica.

Comencemos por glosar lo que las filosofías han denominado verdad en contenido muy amplio. A. Muller dice: ° El concepto de la verdad es, según esto, el concepto de una relación. Expresa una relación, la relación del pensamiento, de la imagen, con el objeto. El objeto, en cambio, no puede ser ni falso, se encuentra en cierto modo más allá de la verdad y la falsedad ° y adelante agrega: ° Es el concepto de la verdad, propio de la conciencia ingenua y de la conciencia científica. Pues ambas entienden por verdad la concordancia del contenido del pensamiento con el objeto °. Este párrafo del connotado filósofo alemán de nuestro tiempo, nos ilustra con suficiente claridad acerca de uno de los conceptos que hallamos larvados o manifiestos al través de la historia de la filosofía.

Se trata de una *concordancia* entre el contenido del *pensamiento* y el *objeto* sobre el que se enfoca.

Sortais, tomista francés de principios de siglo, en su *Lógica Crítica* define así la verdad: ° Conformidad del pensamiento y sus cosas: Coniformitas intellectus el rei ° Y encuentra diferentes formas de verdad que, a mi juicio, arrojan claridad sobre el tema que nos ocupa. Dice ° La verdad supone así tres elementos: *objeto*, del que se afirma algo; *inteligencia*, la que afirma ese algo y *relación de conformidad* entre la afirmación y el objeto. Según la naturaleza de esta relación, se pueden distinguir tres clases de verdad: lógica, metafísica y moral. La *verdad lógica o subjetiva*, es la conformidad del pensamiento con su objeto Coniformitas intellectur cum re; vg. Cuando digo: es de día, digo la verdad si esta afirmación concuerda con la realidad. *Verdad metafísica, objetiva u ontológica* es la conformidad de las cosas con el pensamiento que las ha producido. Coniformitas vei cum intellectuproducente; vg. Un cuadrado, una casa, no serán verdadero cuadrado, ni verdadera casa, sino cuando se conformen al pensamiento del geómetra o del arquitecto; a las leyes Geom.tricas y arquitectónicas. *Verdad moral* o veracidad: es la conformidad de la palabra con el pensamiento.

En términos más actuales y consecuentes con la exposición que dejamos hecha en clases anteriores, relativa a la Teoría de los valores, podríamos llegar a una explicación acerca de las formas de verdad resumidas de manera tan concisa y breve en la transcripción que precede. Parece que en el último análisis, se nos dan tres formas de verdad: una verdad que podríamos llamar ONTICA, o sea una categoría en sentido clásico, que consiste en la *concordancia o conformidad, del ENTE con la ESENCIA DE SU NATURALEZA*, es lo que es. La segunda forma de verdad es la ONTOLOGICA o simplemente LOGICA, que a su vez consistirá en nueva concordancia entre el *PENSAMIENTO* y su *OBJETO*, y la tercera, la verdad ETICA, que supone también una concordancia entre *PENSAMIENTO* y *EXPRESION*, o sea: *ACTO EXPRESIVO*.

Tenemos un ejemplo que nos aclare las relaciones entre Ente, Sujeto y Expresión. El antiguo Palacio Municipal de la Ciudad de México, ocupa la manzana formada por la Plaza de la Constitución hacia el Norte, la avenida 20 de Noviembre al Este, la calle de Venustiano Carranza al Sur y la del 5 de Febrero al Poniente. El dicho Palacio colinda dentro de la manzana con el edificio comercial denominado °Palacio de Hierro°. Supongamos tres observadores inmóviles, que no conocen ni han podido conocer por suposición, otro aspecto óptico de esta manzana que el que se les da desde su punto de observación. El primero que llamaremos A, está colocado en la Plaza, exactamente sobre el plano axial central de la fachada principal del dicho Palacio. Para éste, no existe, porque no ve otra cosa, sino el Palacio Municipal: deduce por su experiencia personal y por la histórica de sus anteriores, que existen dos fachadas laterales que se le inducen por la perspectiva de los torreones de ángulo y por otras observaciones. Puede esbozar cómo podrán ser esas fachadas supuesta la armonía y el ritmo que advierte en la principal. Sin otra información seguramente no podrá jamás suponer la existencia del otro edificio colindante por el Sur. Para este observador A, la verdad ONTICA será la suma de aspectos que en número infinito puede tener la totalidad de la manzana y que son independientes de que A los abarque parcial, total o nulamente.

Esta verdad es la meta de A. Pero desde el momento en que A alcanza cierto conocimiento de lo que ve, si su pensamiento está acorde con su objeto, esa será su verdad, ciertamente relativa como dice Muller, será su verdad Lógica. Si acaso supone que las fachadas laterales son iguales a la principal única que ve esta suposición será un error, que A no podrá comprobar y por ello le llamará simplemente hipótesis, mas no verdad. Será error lógico porque el pensamiento no concuerda con su objeto. Más, si A, viendo lo que ve y pensando lo que piensa lógicamente, expresa cosa opuesta, por ejemplo afirma que el palacio tiene un revestimiento de tezontle, esta será una no verdad o mentira pero *ética*, al no conformar el pensamiento con el acto expresivo que es la palabra afirmativa. Así, puede una persona decir verdad éticamente considerada, porque dice lo que se le da como verdad, pero puede estar errada, porque su pensamiento no coincide con su objeto y la certidumbre que no ha alcanzado le impide saberlo y por ende su acto es éticamente bueno, o sea, está diciendo su verdad y la está diciendo con verdad. Ahora bien, lo óptico, es lo que el hombre persigue aprehender, el hombre persigue el pensamiento verdadero, la conformidad de su conocimiento con ese valor absoluto que será la verdad óptica. La Teoría del Conocimiento se enfoca hacia este trascendental problema, el de la certidumbre de la verdad, analizando las posturas históricas del domatismo, el escepticismo, el relativismo y el criticismo.

Para dos observadores más, en el ejemplo, supuestamente colocados de modo semejante a A, pero en las calles laterales respectivamente, las visiones de cada uno serán diferentes a las de A, y diferentes entre sí. Sus verdades lógicas serían así no contradictorias sino diferentes entre sí. Cuando en el campo del conocimiento se combinan los diferentes panoramas de los diversos observadores, hay la posibilidad de ir descubriendo una serie de aspectos parciales de la verdad óptica a la que ha tendido y tiende el pensamiento del hombre.

Por lo dicho, se verá que en la creación arquitectónica, no cabe otra verdad que la óptica, al considerar la obra acorde con la esencia que el creador de ella ha podido imaginar. La lógica, corresponderá al observador cuyo pensamiento podrá o no concordar con la cosa, por ejemplo si ve un muro que aparece de piedra y es otra materia, se dirá que está equivocado el sujeto observador y que lo equivocó la apariencia óptica del objeto y que su autor ha ocultado la naturaleza interna del material bajo la naturaleza aparente de otro material.

Pero si puede comprobarse fácilmente que las usaron con énfasis rayano en devoción religiosa. Para el arquitecto actual, heredero natural del siglo pasado, la verdad y lo sincero, siguen representando un bien o una virtud que persigue con incansable empeño y que a todas luces trata de mostrar y hasta de infructuosamente demostrar.

Revisando tratados de arquitectura, escritos mixtos entre crítica, literatura y lo que se llamó ensayos en torno a la naturaleza del arte o simples artículos de revistas, hallamos, por ahora cinco acepciones que fueron denominadas verdad arquitectónica o mejor dicho *cinco formas de la verdad en arquitectura*. Se verá por lo que sigue, que tienen en su estructura conceptual cierta relación con lo expuesto acerca de las formas de verdad lógica y de verdad ética, sin corresponder desde luego a ellas por referirse no a los pensamientos sino a las formas *ópticas* construidas.

La relación se encuentra en la *conformidad* que en lo lógico y en lo *ético* es esencial.

Las cinco formas de verdad arquitectónica expuestas por el siglo pasado fueron:

1. Concordancia entre material de construcción y apariencia óptico-háptica.
2. Concordancia entre forma y función mecánico-utilitaria.
3. Concordancia entre forma y destino utilitario-económico.
4. Concordancia entre formas exteriores, particularmente fachadas y estructuras internas
5. Concordancia entre forma y tiempo histórico. (Programa general).

Pocas explicaciones requieren estas cinco formas. Son lo suficientemente explícitas para abarcarlas de una vez. La primera se refiere a los materiales empleados en las edificaciones cuyas superficies aparentes a la vista corresponden a su propia naturaleza. Significa esto que una placa de mármol se vea tal *cual su acabado es*, sin pretender engañar al observador con una apariencia que corresponda a otro material, normalmente de mayor costo. O se, que si por ejemplo un muro como los del Sagrario de México, está revestido con tezontle, se aprecie tezontle y no otro material. Pero surge una serie de puritanismos en torno de esta esencial forma de verdad: si un muro como tantos de nuestras iglesias coloniales, se halla construido de tezontle y sobre él se aplica un enjarre de cal, y encima se pinta a la cal; esta apariencia, ¿es o no sincera, según el principio que analizamos? Desde luego que el muro está francamente aplanado y francamente pintado denotando unidad sin requerir ver lo que detrás exista.

Más adelante, al explicar lo que a mi juicio puede entenderse actualmente por forma lógica en arquitectura y en general en las artes tocaremos este punto y trataremos de establecer un criterio simple y claro que permita resolver las dudas que necesariamente suscitan las formas que estamos exponiendo. Pasemos a la segunda, concordancia entre forma y función mecánico-útil. No solo el material de construcción se estatuye debe verse como es, sino que la forma que adopte en el integrando un muro en todo su espesor como aparejado irregularmente y conglomerado a la vez. El tezontle del revestimiento está trabajando en juntas más o menos rectilíneas y aparejado con su mayor dimensión en altura. Nuestra arquitectura mexicana colonial es riquísima en inteligentes ejemplos, porque el colonial tuvo un altísimo sentido de forma arquitectónica. Veámos los muros poblados con ladrillos o azulejos tratados de manera siempre adecuada a su función constructiva de revestir y de resolver la impermeabilidad del paramento y a la vez, claro está, resolviendo un problema de expresión profundamente mexicana del barroco siglo XVIII. La columna dórica griega de Pestum, por ejemplo, está tratada no sólo como piedra travertina, sino que su forma es consecuente con su función de apoyo aislado, la entasis del fuste, adelgazar el diámetro superior y el capitel facilita el apoyo de las arquitrabes. Estas últimas, como elementos soportados y a la vez soportantes en papel de cerramientos, adquieren formas diferentes de las otorgadas a las columnas, son así acordes con su función mecánica.

En los elementos estructurales actuales, es fácil ejemplificar lo que con tanto énfasis se predicó el pasado siglo. Las columnas de fierro y el arco metálico adquieren formas inusitadas anteriormente: el material y su naturaleza en manos del técnico actual alcanzan formas propias aunque evolutivas.

Vicio opuesto lo constituyen innumerables disposiciones actuales que sólo se persiguen por pura apariencia óptica que exigidas o no por el programa, resultan formalistas, o sea forma distante de la arquitectónica.

Por ejemplo, fachadas revestidas con madera, para imitar a arquitectura del Occidente norteamericano basada ésta en un auténtico y tradicional sistema constructivo a base del famoso cedro

Californiano y esqueleto interior del mismo material (Baloon system) que entre nosotros se aplica, quien pudiera haberlo imaginado, sobre muros de ladrillo y mortero.

La tercera forma la constituye la concordancia entre forma y destino utilitario económico. Dice esta cualidad cómo un vano que está hecho para iluminar, adquiera forma adecuada para eso. Pues no sólo será sincera su disposición si el material lo es y la forma mecánica también lo es. Ejemplo negativo muy claro, lo constituyen los balcones ciegos del Palacio Nacional, que ostentan en su fachada principal, bastidor con vidrios, barandales y repisones, sin existir tras de ellos sino el muro que corresponde a la escalera principal del palacio. Lo mismo se refiere esta forma a destinos y formas en conjunto: un clásico ejemplo lo constituye el conocido templo de Magdalena en Paris, que con una fachada de templo romano imperial pagano, encierra un templo católico con arquitectura interior completamente apropiada a su destino y siglo, pero desligada y sin relación alguna con la exterior. Esta discordancia entre lo interior y el exterior, se refiere precisamente a la cuarta de las formas que explicamos, naturalmente que en el ejemplo es negativa.

La última de las dichas formas de verdad, está en la concordancia entre forma y tiempo histórico, o como se decía en el siglo pasado: entre estilo de la obra y su propia época. Seguramente esta forma fue predicada combativamente en vista del uso tan habitual de formas anacrónicas, que dieron pro resultado la reacción.

En los ejemplos de esta corriente estilística, como se preocupó solo de buscar una forma en su primer tercio. Tal parece que en este día, una corriente semejante, de cuño formalista y lógico en muchos casos, se esta incubando rumbo quizás a nuevas formas que por ahora solo se desean, sin adivinar el sesgo que tomen en un futuro próximo.

No debe suponerse que estas cinco formas de verdad arquitectónica enseñada el pasado siglo, hayan dejado aceptarse en el nuestro, no, solamente que su denominación como verdades son equivoco y requiere una estructuración más sólida y desde luego actual. Vimos al iniciar la lección, como la verdad es valor del pensamiento y también cierta similitud existente entre el concepto de verdad lógica expuesta y las antes dichas formas de verdad arquitectónica. En rigor si se analiza con cuidado las cinco formas, sé vera que todas ellas preconizan una concordancia de tipo formal, entre material, destino, función mecánica, tiempo histórico, o sea entre la finalidad, el medio empleado y la forma construida resultante. Mas esta estructura de relación y concordancia es otra sino aquella que en clases hemos hallado como el esquema de todo hacer humano. Recordaran que él hace persigue la perfección de la cosa echa con relación a su fin y medio y las leyes que rigen su naturaleza de la cosa y del medio para obtener una forma

construida buena, perfecta, es lo que puede llamarse lógica; si, pero lógico del hacer, a como en la otra actividad intelectual, la del pensar, la lógica es objeto de conformidad entre el pensamiento y su objeto.

Un gran pensador contemporáneo Jacques Martillan, a este respecto y con luminosa claridad, en su obra *ART et scolastique*, escribe el siguiente párrafo” es feo en arte, decía Rodan, todo lo que es falso, todo lo que sonríe sin motivo, todo lo que se amana sin razón, lo que se encorva y encabrita, lo que no es mas que un desfile de belleza y de gracia, todo lo que miente”.”Exijo, añade Mauricio Denis, que pintéis vuestros personajes de tal manera que parezcan estar pintados sometidos a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarme la vista o el alma; lo cual equivale a decir con los antiguos que la verdad del arte se mide por *ver ordinem et conformitatem at regulas artis*, lo cual equivale a decir que toda obra de arte debe ser lógica en esto esta su verdad. Debe bañarse en la logica: no en la pseudo lógica de las ideas claras, y tampoco en la lógica del conocimiento y la demostración sino en la lógica obrera, siempre misteriosa y desconcertante, la de la estructura del ser viviente y la geometría íntima de la naturaleza.

Logica obrera, la llama maritain logica de la ser la designábamos nosotros. Significaba conformidad de fin y medios para resolver los múltiples problemas que plantea arquitectura actual, su angustia por alcanzar forma actual, esta lógica de la ser debe orientar su juicio hacia clarificar los fines de la arquitectura y los fines particulares de su obra, y dominar la técnica de los medios, y que no solo son los mecánicos constructivos sino muy importante mente los espacios construidos con todas sus calidades formales.

Esta lógica nace en denotar todo lo que hay dentro de una construcción y no se puede ver, sino en conformar lo accesible a la viíta a al estructura que lo sostenga, de igual manera que las formas naturales lo hacen con perfección. Veamos el maravillosamente construido cuerpo humano: la forma de la mano es consecuente con su estructura interna y las funciones que le asigno el creador, es perfecta la conformación, canalizándola como lo ha hecho magistralmente fossilon en su obra, *vie des formes* no sabe decirse si la mano condiciona la función o la función condiciona la forma creada. La piel y la denotación del esqueleto, los vasos sanguíneos y los músculos la conforman: pero no se ve ni el hueso, ni el músculo ni el vaso, ni el nervio: le dan forma sin quedar expuestos a su destrucción o desgaste como la piel que los reviste y que para tomar estas funciones esta condicionada. Absurdo será pintar los hierros que refuercen el concreto al exterior de una trabe armada, como absurdo sería tener en la palma de la mano o su dorso dibujadas y coloreadas las estructuras de ella. Conformar, es decir, adecuar la forma a sus múltiples funciones, las que hemos denominado PROGRAMA. Conformar los medios de la arquitectura que son los espacios construidos, edificados y habitables, incluyendo en ellos todos los submedios, como son los materiales de construcción, el agua, el sol, etc., a su programa esta conformidad en suma será la LOGICA ARQUITECTONICA, lógica de todo ser humano que establece como forma lógica integrante del valor arquitectónico.

Toda corriente estilística que pretenda solo alcanzar la forma por su adecuación a su función mecánica o económica, si no alcanza a la vez una valoración estética positiva, y si se desentiende de su tiempo histórico, o sea no atiende a su programa general, al desintegrar lo

arquitectónico resultara una obra útil y lógica, mas no arquitectónica. Profundizando, se ira adquiriendo una convicción que es trascendental, la que es trascendental, la de que van concurriendo las formas integrantes del valor arquitectónico y se van enlazando de modo inseparable o en una obra o formado arquitectónica. Muchos han considerado la postura funcionalista del primer cuarto de nuestro siglo.

LAS FORMAS DEL VALOR ESTETICO EN LO ARQUITECTONICO

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

La estética pura, trata de explicarnos la esencia de los valores estéticos, lo mismo ante objetos naturales que creaos por el hombre, que particularmente en la obra de arte. Estudia los fenómenos del gusto estético, de la creación artística y de la estructura del arte y las diversas artes. Por ultimo explora la cultura estética y su proyección en la vida contemporánea.

Existen una serie de obras escritas por artistas que tratan precisamente de alcanzar la comprensión mas por la contemplación de las obras valoradas como bellas que por el razonamiento filosófico. Así que analizaremos dos de las ideas que han proyectado su impacto hasta nuestros días y que en parte muy directa procedente dos grandes maestros y tratadistas franceses del siglo pasado. Una idea es condicionar lo bello en la arquitectura a lo bueno o útil y lo que es conveniente; la otra es condicionar lo bello arquitectónico solo que a la verdad. La primera tesis es del tratado de Leonce Reynaud (1825) y la segunde es de Julián Guadet (1900).

Reynaud dice: 'ninguna construcción puede agradarnos por completo sino nos muestra en todas sus partes esenciales cierto sello(cachet)de utilidad y de conveniencia. La arquitectura, como todas las artes, tiene sus condiciones particulares de existencia, nace de las necesidades materiales; lo útil es su primera finalidad'.

En las explicaciones de la ontología de los valores se puede ver que las esferas de lo estético y de los otros valores son autónomos entre sí, no pueden condicionarse entre sí, por que conservan su independencia, solo se condicionan con su concurrencia a lo arquitectónico. En la naturaleza se observa esta autonomía: todos lo ojos sanos y normales son útiles pero no todos son hermosos. Requieren que en sus relaciones con el rostro exista esa misteriosa armonía que nos hace valorar lo bello. De igual forma sucede lo mismo con las formas arquitectónicas, requieren la satisfacción plena y cabal de los diversos valores para resultar arquitectónicas.

El otro gran maestro francés Julián Guadet establece que la verdad y la sinceridad son condición en lo arquitectónico para alcanzar la belleza. Dice en su obra: 'lo bello es el esplendor de la verdad. El arte es el medio dado al hombre para producir lo bello; el arte es pues la persecución de lo bello en lo verdadero y por lo verdadero.

Concediendo, no obstante, que puede tomarse la verdad como una palabra multívoca y que con ella trata de significarse la lógica del hacer, tampoco cabe la confusión y menos la supeditación de lo bello a lo que es simplemente acorde con fin y medio.

La verdad, la lógica hacedera que decimos nosotros que se ve que no puede condicionar lo bello, sino integrar al lado de otros valores lo arquitectónico.

De capital importancia, resulta entonces entender que la perseguida sinceridad, al no lograrse no da belleza. La belleza de la obra estará en la composición, y en la perfecta armonía de sus partes.

Hegel afirma que los objetos no son bellos en sí sino dejan traslucir la idea. Para Schopenhauer, lo bello no está en la idea propiamente dicha sino en su expresión, sino dice la belleza es la expresión de una idea. Schelling la define como 'unidad de lo ideal y lo real'.

En todas las corrientes encontramos un acuerdo: conceden que todo arte posee medios y situaciones. Los medios le sirven de instrumento material para construir sus obras de arte y hacerlas accesibles a los otros hombres. Las situaciones constituyen la temática o pretexto de la creación.

Los medios de la arquitectura están constituidos por los espacios construidos y sus calidades formales plásticas. Los espacios son de dos clases a) habitables, b) edificados. Los primeros los clasificamos en: a) espacios fisionómicos, b) espacios distributivos y c) espacios auxiliares. Los espacios edificados o delimitantes, llamados tradicionalmente elementos de la arquitectura a su vez comprenden: a) los apoyos o delimitantes verticales, b) las cubiertas, c) las comunicaciones verticales.

Las calidades plásticas formales, constituyen otros tantos medios que las arquitecturas de todos los medios han manejado con diversa entonaciones. Hemos considerado: a) la mórfica, b) la métrica, c) la cromática y d) la aplica.

Toca ahora encontrar la atención en las formas del valor estético en la arquitectura.

Lo primero que se ha descubierto como forma inicial es la compuesta la que resulta de componer, lo mismo en el campo es combinar los medios propios de un arte en sentido de una expresión estética. Si la composición no alcanza armonía en su combinación, no hay expresión estética y por lo mismo no habrá composición, sino yuxtaposición de medios. Esta idea ha sido poéticamente dicha por el pensador francés contemporáneo Paul Balery en su 'Eupalino o el arquitecto'.

Otra forma es el Carácter, aquellos monumentos que hablan de su destino tienen carácter mas si bien se ve: este exige cierta reflexión y conocimiento de lo que significa el destino de tal monumento. Agregarla, que la impresión psicológica del monumento supeditada a la experiencia.

El carácter es entonces impresión psicológica que solo ejerce su efecto en sentido del programa cuando lo conocemos o nuestra experiencia le ha dado una interpretación determinada.

Sigamos con la enumeración de las formas en que se va aprehendiendo lo bello arquitectónico: La disposición relativa que en conjunto adquieren las diversas partes o espacios combinados se denominan Partidos.

Los partidos arquitectónicos no se escogen al azar. Los partidos se alcanzan después de estudiar el programa en toda su extensión y en todos sus renglones que abarca desde su ubicación geográfico local y hasta las condiciones económicas sociales.

Esta unidad no es otra en esencia de lo que llaman orgánico a quien lo ha puesteen boga. Contemporáneo es: relación de las partes con el todo y de este con aquellas atisbando las composiciones que se nos dan como bellas, podemos encontrar que la logra, por medio de ciertas formas, quizás valores e indicios del valor belleza, estas formas en la unidad presenten claridad, contraste, axialidad, simetría, ritmo y repetición. Todas concurriendo hacia la unidad orgánica ordenada y armónicamente en sentido plástico, bello.

El elemento regente de la composición, ejerce efectivamente su imperio sobre todos los espacios compuestos. No significa esto volumétrica mente que el mayor sea el dominante, sino que rige de muy diversa manera el problema.

El eje arquitectónico esta derivado del eje de simetría pero difiere de el en que rige en relación del punto de vista. El eje contribuye a tener unidad, pero si no hay claridad en los agrupamientos compuestos, si no se obtiene claridad y el contraste que la procura, se pierde la unidad, se hace confuso el conjunto, se desorganiza la composición y la obra vale negativamente.

Se entenderá que estas significaciones de la composición, deben manejarse con sentido estético pues una repetición rítmica puede llevar a la monotonía y a lo auarmonico y resultar la obra fria y fea.

Una estética relativamente actual comprobada existencia de las formas antes enumeradas, auxiliares, síntomas calidades de la unidad en la composición arquitectónica.

EL ESTILO, LA MODERNIDAD Y ARCAISMO

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

La voz latina estilo, es el nombre del instrumento en forma de punzon con que se graban las tabletas enceradas en que escribían los romanos. Se le asigno un nuevo significado, al referirse al particular modo de escribir un auto literario. En rigor, entendemos ahora por estilo algo igual, pero mas amplio porque decimos corrientemente que estilo lo mismo tiene un poeta que un filosofo que un músico.

Mas aun, no solo aplicamos la palabra estilo a las obras de arte, sino a todo ser humano, pues, quizá por similitud o por mayor comprencon actual de la vada, o por interesarnos mas por su inteligencia encontramos peculiaridad en los haceres de un individuo, o en los aceres de un determinado conglomerado humano.

Nótese que este concepto elemental de estilo exige, como la virtud, repetición de haceres que, al constituir un conjunto de hechos o de cosas hechas, aprendemos su modalidad conjunta, su constante omnipresente, su estilo .

Cuando nos referimos a las artes , generalmente estilo quiere decir lo mismo, solo que los haceres se enfocan hacia la creación, y las cosas hechas , resultado del hacer, son estas obras de arte.

Para el artista en general, para el arquitecto muy en lo particular, son de capital importancia los conceptos que sustentan la actual teoría del arte, pues que aun de ellos arrancan algunas posturas del mismo arte contemporáneo. No interesa solo lo arquitectónico, la mejor inteligencia de las obras que nos an legado las culturas anteriores, serán estas muy remotas o inmediatas en tiempo; le incumbe principalmente normar su criterio de creación todavía bajo el influjo de las ya remotas ideas del siglo pasado en su aspecto del idealismo. Passaerge en su "filosofía de la historia del arte en la actualidad" llama "arte idealista" al neoclásico del siglo XIX.

Lo arcaico, el estilo, es valor estético de la forma y la forma construida en lo arquitectónico es odebe ser solución integral a su programa general y particular, el estilo y su identificación con la forma como expresión acaba que acaba de pertenecer a un tiempo histórico dado y a un lugar o espacio geográfico igualmente dado. El estilo, como el programa general, envuelve asi a todas las creaciones de una época y de un lugar, debe ser dinamico, al estar integrado por las reacciones vitales humanas que fullen en todo sitio con la vida que las contiene. Pertenece al tiempo y espacio denhidos por el programa son de suma los puntos de base para las craciones de hoy y las conquistas alcanzadas por la teoría del arte, la historia de la arquitectura.

LA PROPORCION EN ARQUITECTURA

En las artes designan relaciones métricas entre las partes y el todo de una composición y en la dimensión de una parte entre si. La estructura propia del arte a sus medios y a sus finalidades especificas, hace que la proporción adopte modalidades particularidades en sus distintos campos. Desde el punto de vista matemático la proporción es una igualdad de dos

≈

razones. Razón es el resultado de comparar dos cantidades; si esta comparación se obtiene por diferencias, la razón se denomina aritmética, y si por consiguiente, entonces la razón es geométrica. Las expresiones algebraicas a igual a b menos b igual a c menos d y a sobre b igual a c sobre de.

También hemos estudiado en otro lugar, como la métrica, constituye al lado de la mórfica, la cromática y haptica, las calidades forma dimensiones: la física, la biología, la sicología y lo espiritual. La arquitectura tiene así que gobernar sus correspondientes dimensiones a métrica con arreglo a las que el ser humano le exige en cada uno de sus programas. En otras palabras la arquitectura requiere establecer una verdadera antropometría arquitectónica.

Si la proporción en general se refiere a relaciones métricas de la obra de arte, la proporción arquitectónica se tendrá que estructurar en todos sus diferentes aspectos en la antropometría, de esta manera las dimensiones de las obras no solo pueden relacionarse por proporciones geométricas, sino a través de su adecuación al hombre, sino a través de sus diversas proporciones. Debe entenderse así que la proporción arquitectónica adquiere perfiles un tanto diferentes al simple llano, concepto matemático de la igualdad de razones.

El primer tipo de proporción arquitectónica, nace de la naturaleza impura de la arquitectura; proviene de la necesidad básica de su proceso creativo de satisfacer un problema cuyas exigencias utilitarias están siempre presentes consiste entonces esta proporción que existirá en la relación de correspondencia que existirá en las dimensiones métricas de su programa

Esta proporción se denomina racional o lógica por ser sus términos racionales y en cierta forma, deducibles dentro de la lógica del hacer que ya conocemos.

Esta proporción sicológica, es de capital importancia, pues constituye un instrumento de carácter estético, cuando se maneja en sentido de la expresión.

Los modios que se vale la arquitectura para obtener la escala o dar es tal como se dice en términos del taller son muy variables y dependen fundamentalmente de la hábil composición.

LAS CORRECCIONES ÓPTICAS A LA PROPORCIÓN.

Las principales correcciones nacen de las deformaciones ópticas que sufre una forma a causa de : a) Perspectiva, b) Luz y c) Ambiente circundante.

a) Las primeras provienen de la posición relativa del punto o puntos principales de vista y de la figura misma de ciertas formas. La consideración de los puntos desde los cuáles el arquitecto desea impresionar óptimamente al observador, es capital lo mismo en las grandes composiciones urbanistas que en las reducidas especialidades de una sala.

La posición del ojo con respecto a un pavimento de plaza pública o al diseño de jardines bajos (partenes), exige que los lineamientos de la composición sean accesibles ala vista, su perspectiva tan razante hace que la escala a que se trabaje difiera notoriamente a la

de los elementos verticales. Esto es, además de influenciar el trazo de las partes que constituyen pavimentos o jardines de modo que sean de fácil aprehensión, la proporción exige escala particular.

b) Las deformaciones que provienen del juego de la luz, se refieren al claro oscuro, al color y a la absorción o reflexión superficial. El claroscuro al sombicar los huecos y al proyectar sombras sobre los planos verticales, o al modelarse las superficies curvas producen efectos proporcionales muy diferentes a las formas estudiadas linealmente. Al color de las diversas partes aunado a la textura reflejante en mayor o menor escala, transforma de igual manera los efectos proporcionales. Un plafón de una sala, pintado de un color azul cobalto oscuro, la hace ver de mayor altura, en tanto que pintado de un color amarillo claro, la hace más aplastada.

El ambiente circundante influye de manera igualmente decisiva en las proporciones de la obra y en el aspecto dimensional que se aprecie de ella. Los egipcios y los toltecas construyeron sus pirámides a donde no había colinas o montañas que las aplastaran óptimamente. Las plazas públicas, las avenidas, los fondos abiertos naturales, las masas de los árboles, la altura dominante de las edificaciones en una avenida que precede a un monumento, todo cuenta decisivamente en el efecto proporcional de la obra. La catedral de México, cuando se encontraba cerca de grandes árboles, no podía contemplarse si no desde su atrio.

c) El efecto dimensional era tan diferente del actual, que al derribar las arboleadas de la plaza y abarcar su perspectiva desde puntos que anteriormente eran imposibles, se ajustaron sus proporciones y se descubrieron sus grandes e inteligentes aciertos.

Obvio es repetir aquí lo que se dijo anteriormente, la única técnica capaz de formar el criterio de proporción está en el croquis inteligente que permita al arquitecto incorporarse a los efectos ópticos-estéticos de la forma maestra; croquis que al practicarse ante monumentos de estilos y tiempos bien distintos a los actuales, poseen la ventaja de impedirle copiar las formas o soluciones y captar solamente las enseñanzas analógicas que contienen.

LO SOCIAL EN ARQUITECTURA

Nos permite resumir sin nuevas exploraciones, el valor que puede tener la obra realizada para una colectividad o sociedad humana, la estructura del programa general nos lleva a afirmar que toda auténtica arquitectura, al pertenecer a una cultura al ser parte de una expresión total, tiene un valor social que se deriva de esta pertenencia, tienen en consecuencia un primer valor de expresión.

Esta expresión de la cultura se da a través de las formas adecuadas a lo conveniente de un programa particular, expresa las diversas modalidades del vivir individual y colectivo; la adecuación, como ya lo

hemos visto, se lleva a cabo con relación a la vida que se desenvuelve en el escenario arquitectónico, si no que la misma técnica constructiva nos hace a la vez encontrar una más profunda expresión de la cultura.

La creación con la cultura y ésta con el arte. Porque la cultura tiene como una de sus formas al arte y el arte se nutre de la cultura y de la vida misma. Entonces cabría también encontrar otra forma del valer ante lo social en la obra arquitectónica y es la deformación o construcción de la cultura, al lado obviamente de los otros elementos formativos de ella: Una acción formativa es educativa, es desde luego intencionada y se proyecta hacia la conquista de una finalidad más o menos ideal según la cultura a que pertenezca.

Este papel de la forma arquitectónica por ser intencional como se dice, conciente y aceptado de liberadamente por el artista, representa un instrumento de gran responsabilidad para el arquitecto como sujeto moral.

Las expresiones no son exclusivamente las que se refiere al programa particular de una obra, si no que van estilizando todos aquellos aspectos que señalábamos, tocante a las ideas sociales, científicas, avances técnicos y expresiones profundas de lo estético.

Otras expresiones, las erótico-sociales y las derivaciones tan vastas con que cuenta actualmente el historiógrafo, motivarían el descubrimiento de la postura ante la vida y su proyección en las formas; la misma geometría y cromática nos colocaría ante un campo que no a sido explorado ante nosotros y no se puede señalar su entrada la, métrica abre una senda al arquitecto investigador y le promete insospechadas conclusiones y conocimientos.

EL ARQUITECTO

El arquitecto se nos a perfilado como un técnico constructor de especialidades multivalentes y simultáneamente como un artista creador de formas bellas.

La creación artística se inicia en el artista con un conjunto de motivos los unos personales y los otros extra personales. Los primeros son aquellos que se presentan con mayor o menor amplitud a todo genuino artista y los segundos los que proceden del conglomerado humano o cultura a que pertenece.

Los motivos personales consisten en tres momentos o actos sucesivos: El primero, la vivencia artística que impresiona efectivamente al artista ante una situación determinada; El segundo la incitación expresiva, o exigencia que surge de expresar su vivencia y el tercero la necesidad de dar forma de arte perdurable a su expresión.

La vivencia es humana, esto es, no privativa del artista.

Los medios propios a cada arte limitan su campo de expresión y por lo mismo el campo en que se den al creador vivencias apropiadas a los medios de su propio arte.

La arquitectura no posee capacidad expresiva para un crecido género de vivencias.

El artista arquitecto no podrá a si expresar estados anímicos como lo ase la lírica, ni expresar tampoco la vivencia ante un espectáculo imponente de la naturaleza o ante un suceso proceso histórico preciso y determinado.

Los dibujos para ejecución o constructivos, tienen como fin hacer accesible al técnico constructor y a los obreros, las ideas exactas y precisas del arquitecto respecto ala obra por ejecutar. Son dibujos fundamentalmente técnicas y universales, impersonales y accesibles solo a otro técnico. Su ideal es atender a la universalidad impersonal que tienen los caracteres impresos de un libro, capaces de ser leídos por quien sepa leer. En estos dibujos juega papel muy portante la expresión escrita de dimensiones, cualidades, ordenaciones y en suma, de indicaciones que ayuden a la interpretación sin duda alguna de lo que el arquitecto a proyectado llevar a cavo.

Conclusión de trascendencia es diferenciar no sólo los dibujos y las obras que representan sino muy particularmente el arquitecto del dibujante.

En la edificación actual, las diversas técnicas han ido desarrollando sus conocimientos, experiencia y sistema, al grado de constituir verdaderas especialidades que un solo individuo no pude alcanzar simultáneamente con otras y con la misma arquitectura.

La ejecución de la obra arquitectónica es colectiva, no como la del pintor en la que su mano gobierna la ejecución. Es colectiva y concurre como se dice obreros de múltiples oficios, técnicas de especialidades varias y productos de industriales aplicados a la edificación que de auxiliares han pasado a ser esenciales en muchos problemas y aspectos. Todas estas circunstancias dan a la obra su pertenencia cada vez mayor a su tiempo, a su cultura y a la humanidad misma cuya contribución es también cada día mayor en la formación de las culturas locales.

La preparación escolar, tiende a ilustrar, y a educar los talentos naturales del aspirante arquitecto. El talento se posee o no se posee, quien carezca de ellos, debe orientarse a otra actividad estos talentos o actitudes constituyen tres campos diferentes de la inteligencia humana, que concurren para iluminar al arquitecto en su creación.

El primer campo lo constituye el primer campo de los problemas arquitectónicos de la humanidad a que sirve y pertenece.

El segundo campo se refiere al dominio de la materia mecánica que trabaja y maneja el arquitecto como lo referente a la ciencia aplicada a los fenómenos físicos de que echa mano en construcciones espaciales y otra en lo tocante a la organización y administración de los trabajos necesarios.

El tercer talento que reclama la actividad es el del artista plástico; Su emotividad, no es suficiente, se requiere el impulso de expresión y el de forma artística.

Se requiere el talento propio del arquitecto, capaz de plasmar en forma espaciales, con la multivalencia que hemos ya estudiado, su ansia de expresión artística

Teoría de la arquitectura-, INBA, 1986.

ANEXO 1



Nació en México, D.F., el 22 de septiembre de 1901; falleció en la misma ciudad el 10 de junio de 1982.

Ingresó en El Colegio Nacional el 4 de abril de 1960. Premio Nacional de Artes (1968).

Nació y murió en México, D.F. (1901-1982). Arquitecto (1923) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fue profesor (1924-1977), director de la Escuela Nacional de Arquitectura (1933-1935) y miembro de la Junta de Gobierno de esa casa de estudios (1953-1970). Realizó trabajos para el Departamento de Salud Pública (1924-1935), el Consejo de Arquitectura de la Ciudad de México (1934-1937), el Comité Nacional de Lucha contra la Tuberculosis (1939-1947) y el Comité de Construcción de Escuelas (1949-1981).

Fue consultor por Iberoamérica, en materia de hospitales, de la Organización Mundial de la Salud (1951). De entre su obra arquitectónica desarrollada a lo largo de casi seis décadas, se distinguen las siguientes realizaciones en la ciudad de México: Instituto de Higiene en Popotla (1925), Sanatorio para Tuberculosis en Huipulco (1929), Provedora de Leche en Popotla (1929), Dispensario de Higiene Infantil (1929), Escuela Hogar núm 5 (1934), Comercial La Palma (1935), Instituto Nacional de Cardiología (1937), Hospital Infantil (1941), Maternidad Mundet (1943), Centro Universitario México (1944), Escuela Nacional de Arquitectura en la Ciudad Universitaria (1951), edificio comercial y cine Las Américas (1952), edificio para oficinas y cine Reforma (1957), capilla de Santa Cruz en San Ángel (1958), pabellones de Cirugía Experimental y de Médicos Residente en el Instituto Nacional de Cardiología (1958), Unidad de Academias y Congresos Médicos del Centro Médico Nacional (1958), Hotel Alameda (1961), Hospital de la Fundación Mier y Pesado (1961), Hotel María Isabel (en colaboración, 1962), edificio Bolivia (en colaboración, 1963) y los edificios de las escuelas preparatorias Tacubaya, La Viga y Coyoacán de la UNAM (en colaboración, 1963). Publicó artículos en las revistas *Arquitectura* (1939- 1955) y *México en el Arte* (1950-1959). En El Colegio Nacional desde el 4 de abril de 1960. Se le otorgó el Premio Nacional de Artes en 1968.