

# DE IDEAS Y DE OBRAS

POR: TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

Se supone que en estos discursos de ingreso el ponente debe hacer una reflexión teórica sobre su oficio e incurrir así, irremediablemente, en la crítica. Voy a tratar en mi caso de eludir dicha incursión, limitándome a hablar de mi propia experiencia. Me propongo exponer algunas de las ideas que me preocupan durante la gestación de mis diferentes proyectos: explicar cómo han cambiado y a qué lecturas y experiencias atribuyo esos cambios. Debo advertir que, según me han demostrado los años, no hay una correspondencia directa entre lo que se piensa, lo que se cree y lo que se hace.

Me inicié en la arquitectura en la década de los cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial. Un período de grandes polarizaciones, en el que las ideas dividieron a hermanos y amigos en buenos y malos. Desde luego, ni la arquitectura así como ninguna rama del arte fueron ajenas a estas divisiones. Lo que llamamos Movimiento Moderno en arquitectura fue una enmarañada madeja de ideologías sociales y plásticas cerradas y excluyentes: el arte de proyectar edificios sería sustituido por una ciencia que determinaría la forma que requiere cada actividad. Una ciencia y un nuevo arte, consecuencia inmediata de la aplicación racional de las nuevas técnicas de construcción, que darían como resultado los espacios que la nueva sociedad requeriría para eliminar, de una vez por todas, la insalubridad, la promiscuidad y la miseria de las ciudades.

Esta mezcla de ciencia, arte, técnica y promesa de salvación social inflamó a muchos jóvenes y, entre ellos, a mí mismo. Nos inflamó doblemente; no hay que olvidar que esa retórica mesiánica estaba teñida de un furor iconoclasta: abominaba de la Historia y de la ciudad histórica que conocemos. La tabla rasa era el punto de partida. Nada ejemplifica mejor ese espíritu que el *Plan Voisin*, trazado por Le Corbusier para París en 1925, y sus variantes de 1929 y 1937. Con ese modelo, Armando Franco y yo soñábamos con una Ciudad de México arrasada en la que sólo quedarían los monumentos y los nuevos edificios, entre jardines, parques y autopistas. Fue en 1946 cuando logramos hacer triunfar nuestra idea de la Ciudad Universitaria, que después se llevaría a cabo. Una noche, en París, después de una breve charla de iniciación, le presté el libro de Le Corbusier, *Manera de pensar el urbanismo*, a un amigo pintor cuyo cuarto de hotel era contiguo al mío. Me despertó a las seis de la mañana, alucinado e irritado porque esos planes no se estuvieran llevando a cabo ya en todas las ciudades. Esto dará una idea del ardor que provocaba en nosotros la ideología del Movimiento Moderno.

Pero el movimiento, como dije antes, no era unitario ni coherente; desde los años veinte lo dividieron dos facciones irreconciliables. Creo que la más pura representación de esas posiciones se encuentra en el pensamiento y la obra de dos personas a las que tuve la fortuna de conocer y tratar: Hannes Meyer, a quien conocí en 1946 aquí en México y visité luego varias veces, y con quien hice dos paseos memorables, y Le Corbusier, con quien trabajé cerca de dos años. La externa polarización de las ideas de esos hombres nos sumía a todos en la duda; la de Le Corbusier es una manera de ver la arquitectura exactamente opuesta a la de Hannes Meyer. Para Meyer la arquitectura debería convertirse en máquina y seguir inconscientemente los dictados de una implacable economía, como queda claro en su famosa declaración de 1928:

*“Todo en este mundo es producto de la fórmula: la función por la economía.  
Todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional.  
Toda la vida es función, y en consecuencia, antiartística.”*

Es muy curioso que estos exabruptos contra el arte –típicos del Dadaísmo y de otros movimientos artísticos– los hayan pronunciado siempre artistas genuinos como Meyer: Unos años antes, en 1922, Le Corbusier había dicho:

*“La arquitectura existe cuando hay emoción poética, la arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que uno ve que y que uno mide por los ojos... Desde la planta, desde el plano y en consecuencia en todo lo que se levanta en el espacio, al arquitecto es un plástico; él disciplina los requerimientos utilitarios en virtud del propósito plástico que persigue, el arquitecto compone.”*

Las dos posiciones llevaban naturalmente a expresiones arquitectónicas muy diferentes: el espacio funcionalista puro de la posición de Meyer se resuelve en una organización espacial homogénea en todas las direcciones: *“un espacio uniforme sin secretos ni diferencias cualitativas”*, como dice Norberg-Schulz. Volúmenes sin inicio ni remate cuya dimensión aparece como el resultado de la pura contingencia de su función, momentánea y perecedera. En cambio; para Le Corbusier la organización espacial siempre fue jerárquica; sus prismas y volúmenes están estructurados a la manera clásica tripartita: basamento, cuerpo y remate. Pero en ambas posiciones existía la convicción de que el espacio resultante era un producto estrictamente funcional y las formas que lo envolvían derivaban de la aplicación rigurosa de las nuevas técnicas de construcción. El Movimiento Moderno con arte (Le Corbusier) o sin arte (Meyer) producía por fin los objetos que la sociedad requería para su desenvolvimiento. En uno u otro caso se proclamaba que el futuro de la arquitectura estaba asociado con la industrialización de los edificios. Se trataba de crear estándares de perfección, reproducibles a gran escala.

Estas eran las ideas que nos obsesionaban cuando emprendí, con Armando Franco, mi primera obra: una extensa residencia montada en una plataforma sobre postes, totalmente prefabricada y desmontable. Estábamos convencidos de que se trataba de algo absolutamente racional y funcional. En realidad, no hicimos más que usar íconos; la plataforma era la del Pabellón Suizo de Le Corbusier y la expresión de uno de sus famosos cinco puntos; la prefabricación no venía al caso en una residencia donde no había serie posible y en un país cuya industria apenas nacía. Pero se trató de una experiencia invaluable: en esos tres años, gracias a la paciencia cómplice del cliente –casi un mecenas–, tuve mis primeras lecciones reales de construcción. Si el arte del proyecto, de la composición de espacios y volúmenes, se transmite, como todo oficio, de maestro a aprendiz en el taller y no en la escuela, la construcción se aprende sólo en la obra.

Durante por lo menos quince años permanecí fiel a los principios del movimiento, sin dudas graves. Fui un fiel practicante de la modulación, para sistematizar el espacio y prefabricar sus elementos. Fundamos un grupo de efímera vida que se llamó UR=P=AQ (urbanismo–prefabricación = arquitectura); la prefabricación era el enlace entre la obra urbana y la arquitectónica. Pero la modulación que usábamos no era la de los sistemas aditivos simples. Usábamos el *Modulor* de Le Corbusier, con toda su complejidad y misterio. Al estar basado en un número irracional ( $\sqrt{5}$ ), este sistema no permite divisiones en partes iguales; siempre hay sobrantes –por los que entra la poesía, decía su autor–, restos cuyo manejo requiere destreza e imaginación. Además, el *Modulor* nos seducía por la filosofía que encerraba: estaba basado en las medidas del hombre. Su famoso esquema de la figura humana con el brazo levantado, instalada en dos cuadrados superpuestos y con la sección áurea en el plexo solar; tiene raíces profundas en la tradición clásica y neoplatónica de los traductores de Vitruvio. Recuérdese que los tres desarrollos del cuadrado de Alberti eran el cuadrado más la mitad, el cuadrado más un tercio y el cuadrado doble.

Los misteriosos *homo ad quadratum* y *homo ad circulum* de Francesco Di Giorgio y de Leonardo, expresaban la idea vitruviana de que la proporción de los edificios debe reflejar las proporciones de la figura humana. El *Modulor* proporcionaba las medidas para hacer las modulaciones, los trazos reguladores. El artista que procede a partir de esos trazos supone que el espacio plástico –existen fanáticos que lo extienden a todo el espacio visible– está sostenido en una malla geométrica de ritmos y repeticiones; descu-

brir o inventar esa malla le da seguridad. *“Un trazo regulador es una seguridad en contra de lo arbitrario, es una satisfacción de orden espiritual”*, decía Le Corbusier. Se trata, claro está, de una posición rotundamente pitagórica, más cerca de una creencia que de una certeza verificable .

Con el tiempo he aprendido que cada obra tiene su propia geometría y que uno la va inventando, o descubriendo en el sentido pitagórico. Por eso dejé el *Modulor*, luego de usarlo casi veinte años, hasta 1970, porque pese a su riqueza es un sistema, y todo sistema se agota y empobrece al arte. Sus series en sección áurea son sólo una pequeña fracción del mundo infinito de las relaciones geométricas. Hoy creo que se llega a algo bello cuando, como en la definición de Alberti basada en Vitruvio, cada parte tiene un tamaño y una forma absolutamente fijos, a los que nada puede agregarse o quitarse sin destruir la armonía del todo. Pero confieso que cuando esas formas y tamaños están gobernados por alguna regulación geométrica la seguridad y la satisfacción es doble.

Ya insinué en los párrafos anteriores que la otra vertiente de nuestra actividad que completaba el cuadro de convencidos de la ideología mesiánica del Movimiento Moderno era el urbanismo. Nos creíamos dueños de una ciencia social con la que por fin se ordenaría el espacio urbano de nuestras ciudades. Esta actitud nos llevó a abordar, sin la preparación adecuada, temas y áreas de las ciencias sociales que apenas iniciaban su desarrollo y creó una confusión muy seria acerca de la naturaleza de nuestra actividad. No fue un problema personal; afectó a muchos arquitectos del mundo y repercutió dramáticamente en la enseñanza, originando verdaderas aberraciones. Para dar cabida a materias con las que se suponía que el alumno se convertiría en un experto de los fenómenos urbanos, se suprimió, en casi todas las escuelas del mundo, la Historia del Arte; en muchas, como las de México, se eliminaron también la Historia de la Arquitectura y la Geometría Descriptiva, que es el instrumento primordial para entender y manejar el espacio. Los talleres de diseño, de composición de espacios urbanos, se trocaron por rudimentos de sociología. Recuérdese que la ideología del movimiento suponía la tabla rasa: en un mundo nuevo, la historia salía sobrando. De 1955 a 1970 realicé, con el espíritu de experto social, más de quince estudios de vivienda y de desarrollo urbano, como eufemísticamente los llamábamos. Fue muy penoso y muy lento el descubrimiento de que éramos aprendices de sociólogo, estadísticos de segunda y arquitectos que descuidaban su tarea natural: el diseño de los espacios urbanos, fuera de los cuales la arquitectura no se puede concebir ni realizar.

Pero no todo fue pérdida de tiempo. Como aprendiz de sociólogo conocí muchas realidades sociales. Tuve que trabajar en no menos de quince ciudades; conocí el país y se me reveló el México tradicional, con sus monumentos, miserias, costumbres y esplendores. Fueron esos trabajos urbanísticos los que hicieron surgir en mí las primeras dudas sobre la ideología utopista del Movimiento Moderno y sobre su verdadera eficacia. Con la lectura de Jane Jacobs comencé a entender la complejidad de la ciudad histórica y a advertir cómo la mezcla de establecimientos ofrece un escenario mucho más rico para la vida que el del urbanismo compartimentado y esquemático que promulgaron los maestros del movimiento, y que empezó a practicarse en todos los suburbios las grandes ciudades del mundo. Brasilia es el máximo exponente de este error.

Fue en la década de los setenta cuando empezamos a tener encargos importantes y significativos (la Embajada de México en Brasilia, el INFONAVIT, El Colegio de México, entre otros); y nuestras composiciones adquirieron ciertos rasgos reconocibles. En esa década se desató en todo el mundo una crítica del Movimiento Moderno que inevitablemente fue cambiando mi propia apreciación. Dejo aquí constancia de algunas objeciones.

A veces una sola frase desencadena más reflexiones que un ensayo completo; así me sucedió con la que escribió Aldo Rossi: la arquitectura: *“tiene una indiferencia a la función”*. Uno de los dogmas del Funcionalismo que más obstáculos había sembrado en la elaboración de mis proyectos era el de que la forma final de los edificios es una consecuencia directa del programa, prejuicio que todavía se enseña en las escuelas. La sentencia de Rossi me hizo ver su falsedad. Se refería a los cambios de uso, o sea de programa, que sufre cualquier edificio con el tiempo, y en lo relativamente fácil que resulta

adoptarlos sin cambiar substancialmente su forma. El programa es sólo una guía; es más, el programa sólo se completa cuando se termina el diseño del edificio. Lo comprobé en forma palpable cuando proyectábamos el edificio de El Colegio de México: el elemento principal que da sentido a la vida de la institución, el patio, no estaba en el programa. Lo introdujimos como elemento organizador de todas las partes. “La indiferencia a la función” es además lo que permite la extraordinaria longitud de los ciclos temporales de la arquitectura. Por eso sus obras duran y se usan no sólo para actividades distintas sino por culturas distintas; por eso permanece y queda como testigo de la historia.

La lectura de Wittkower cambió mi percepción de la arquitectura. Fue muy inquietante para mí el ensayo en que analiza magistralmente el período de cuarenta y dos años (de 1485 a 1527) en que se construyeron en el centro de Italia cerca de treinta templos de planta centralizada que respondían a la teoría neoplatónica, según la cual había de representarse el universo con un espacio de formas geométricas simples. Descubrí en este análisis cómo una teoría levaba a los arquitectos a crear espacios que estaban en franca oposición con la liturgia establecida, al grado de que más tarde, en 1563, ese tipo de diseño fue proscrito como pagano en el Concilio de Trento. Vi un paralelo entre esa incongruencia, que disociaba intención y práctica, digamos, funcional, y las fachadas de vidrio de la arquitectura contemporánea, que requieren ser tapadas con cortinas, es decir negadas, para permitir usar el espacio interior que encierran. Había, en un caso, la intención de crear un espacio centralizado en oposición a una actividad que pedía espacio direccional; en el otro, la intención de crear un volumen transparente que imitaba la perfección de los objetos industriales, pero envolviendo espacios que requieren privacidad y protección. En ambos casos la intención borraba el requerimiento funcional; pero el segundo era más grave, porque se trataba de la arquitectura racional con pretensiones científicas.

Wittkower me sugirió otro paralelismo con la arquitectura moderna. Las formas simples —esferas, cubos— de las iglesias de planta centralizada requerían estar aisladas para ser percibidas plenamente. La arquitectura moderna tiene esa misma intención plástica: quiere volúmenes geométricos simples que requieren ser vistos por todas partes, es decir, que se erigen como objetos aislados y rechazan la colindancia. Esto explica que la ciudad moderna tenga un aspecto tan caótico. Se puede afirmar que en ninguna época los edificios han tendido más a divorciarse unos de los otros y a no integrarse en una unidad urbana. Las tres viejas reglas del orden urbano alineamiento al paño, misma altura y textura similar— se rompieron al conjugarse las nuevas técnicas de construcción, que permiten grandes alturas y el propósito plástico de convertir a cada edificio en una escultura. Esto ha roto la unidad de las tramas urbanas de las viejas ciudades, en muchos casos en forma desastrosa. Dicho esto, confieso que sin embargo simpatizo con ciertas intromisiones brutales, como la del Centro Pompidou en París.

El tema de la historia, en apariencia borrado por la vanguardia, apareció profusamente en libros y artículos de la década pasada. Fue una reacción provocada en parte por la destrucción que sufrían todas las ciudades históricas, ante la imposibilidad de las nuevas generaciones de arquitectos “educados” sin historia. Por los trabajos hechos por De Zurko me enteré de cómo los teóricos del final del siglo XVIII pretendieron despojar de contenido simbólico a las formas de tradición clásica. Las veían como producto de un proceso “racional” tecnológico, vacío de simbolismo; el templo griego era la versión superada, en mármol, de la cabaña primitiva de madera. Los nuevos procedimientos constructivos del siglo XX, pensaban los maestros del Movimiento Moderno, vuelven totalmente superficiales esas formas. Rechazaron las hechuras clásicas por innecesarias y propusieron en cambio una arquitectura despojada, realizada con las formas escuetas de la ingeniería, como decía Le Corbusier en 1922. Pero Alan Colquhoun descubrió algo que no se había visto: cómo la función y la tecnología jugaron un papel simbólico y cómo la pretensión de cambiar las condiciones reales de la producción arquitectónica fue secundaria frente a ello. Las formas que usaban los iniciadores del movimiento eran las de la ingeniería, armadas en un contexto arquitectónico que las convertía en un símbolo de la industria y de la máquina.

Colquhoun decía que *“existe una lógica de la solución de los problemas constructivos, que no es idéntica a la lógica de las formas. Son dos sistemas que no son consecutivos, sino pa-*

*rales*”. Iba más lejos y afirmaba que “no se podría entender el significado del Movimiento Moderno a menos que se aceptara el papel que la expresión simbólica jugaba en él, y que era fundamentalmente el mismo que en toda la arquitectura anterior”. Los trabajos de Colquhoun –tan escasos– me convencieron de que toda forma, por el sólo hecho de ser usada en arquitectura, adquiere un valor simbólico. Es una fatalidad de la arquitectura, vista como arte.

Es Robert Venturi el que hace la crítica más abierta y profunda del movimiento y desmascara sus clichés. Afirma una posición plural en contra de las rutas únicas de las vanguardias. Admite lo superfluo y lo ordinario como materia de la arquitectura; habla abiertamente de ornamento, palabra prohibida en el Movimiento Moderno. Si al principio se le catalogó como propulsor de una estética del *Pop*, a la larga su influencia fue más profunda porque liberó muchas voces que en los sesenta y ochenta hicieron una crítica profunda del movimiento o lo rechazaron desde una posición francamente postmoderna. Venturi sostiene que la arquitectura actual está abogada en un formalismo que destruye su eficacia funcional, y pretende darle salida con su del “cobertizo decorado”, que yo me atrevo a calificar como falacia funcionalista. Según ésta, el cobertizo es el soporte neutro, económico y racionalmente construido; el decorado se aplica libremente para expresar y significar. La falacia radica –como ya lo demostró Colquhoun, al que acabo de citar– en que la forma del cobertizo no está vacía de significado. El propio Venturi ha realizado varios edificios siguiendo su propuesta, y la verdad es que el “decorado” que aplica no borra ni dice más que el comercialismo vulgar que sí expresa la forma del “cobertizo” elegido.

Pero los penetrantes análisis de la arquitectura del pasado que ha hecho Venturi son iluminadores. Su original insistencia en ejemplos impuros y mezclados me abrió los ojos para ver el siglo XVI mexicano: un arte desmesurado e impuro, exactamente el inverso del clásico. Desmesurado porque su urbanismo intentó hacer pueblos con población inexistente o que quería vivir dispersa; acueductos enormes y atrios gigantescos que servían a poblaciones ínfimas, y monumentos arquitectónicos enormes con formas militares defensivas, como los monasterios, que nunca fueron habitados por más de dos monjes y jamás fueron atacados. Impuro porque es una recreación americana de una recreación española del Renacimiento italiano con mezcla de Gótico –de bárbaro, hubieran dicho en Italia en esa época; de tal manera fundido todo que aún para los expertos es difícil separarlo. Pero en esos valores contradictorios radica su fascinación y su autenticidad, y yo diría que su mexicanidad. No me explico que a estas alturas siga siendo el libro de Kubler la única vía para conocer ese inquietante período de nuestro arte, del cual todavía sobreviven cerca de trescientos ejemplos.

Desde mediados de los setenta he sentido una fuerte inquietud por introducir en mis composiciones elementos de la arquitectura del pasado. Lo hago como quien hace *collage*, homenaje a las formas que admiro del pasado, y confieso que no tengo un soporte teórico sólido de esa actitud. Es una posición que se explicaría mejor, tal vez, con la misteriosa frase de Etienne-Louis Boullée, el gran arquitecto del siglo XVIII, que decía que “la técnica del arquitecto es la pintura”, que había que “reemplazar el compás por el pincel”. No lo practico como recurso para conseguir una identidad local, porque estoy convencido de que el arte es universal y como tal nos pertenece. Somos herederos de todas las artes de todas las épocas.

Empecé por usar el patio. Al principio sólo como un espacio central que da sentido e identidad al edificio: así ocurre en el INFONAVIT, El Colegio de México, la Delegación Cuauhtémoc y la pequeña Facultad de Derecho en Tampico. Pero con el tiempo he venido agregando más elementos formales típicos del patio tradicional, como las columnatas que aparecen en el edificio de Chichén Itzá y en el Centro Minero que se construye en Pachuca. En este último la columnata es circular y recuerda el patio de Machuca, en Granada.

El talud es tal vez el signo formal más representativo de toda la arquitectura prehispánica de Mesoamérica. Lo hemos usado mucho: en la configuración de todo el terreno que envuelve a los edificios de la Embajada de México en Brasilia, en el Parque Garrido Canabal de Villahermosa (donde los taludes jardinados conforman el espacio), en la Biblio-

teca de Tabasco y en el Museo Rufino Tamayo, como elemento que funde el edificio al terreno.

En el parque, en la biblioteca y en el edificio de Chichén Itzá hay arcos mayas y pérgolas sacadas de modelos del sur de Italia. En el Edificio Administrativo de Tabasco, en una calle central peatonal que recorre un trayecto sinuoso de ciento ochenta metros de largo, hay un pórtico con columnatas sacadas de nuestros portales. El mismo tema de calle central porticada, con columnatas de cuatro pisos de altura, pero alineadas en un solo eje de trescientos metros, constituye la espina dorsal del proyecto de Tribunales y Juzgados de la Suprema Corte.

Estamos usando cornisas y fragmentos de cornisas con una doble referencia: a la obra de Carlo Scarpa, que admiro, y a los elementos de remate a la manera clásica; aparecen, sugeridas, en el Centro Administrativo de Tabasco y, gigantescas, en el Centro Madero y en los Tribunales.

La forma de H de todas las ventanas del siglo XVIII de la Ciudad de México, está reinterpretada en volumen y en concreto en el nuevo edificio del Banco Nacional, en la calle de Venustiano Carranza y que completara la obra de Guerrero y Torres.

¿Es todo esto un nuevo eclecticismo? No lo creo. El eclecticismo del siglo pasado, con una actitud positivista, pretendía usar los estilos como sistemas completos de significado. En nuestro caso, en cambio, sólo usamos fragmentos cuyas referencias directas están ocultas en la obra. Son citas de un *collage*, envueltas en penosamente desarrolladas a lo largo de cuarenta años de trabajo y que, lo reconozco abiertamente, pertenecen a la plástica del siglo XX. Además, están construidas con un material moderno a cuya concepción he dedicado muchas horas de experiencia y fracasos: el concreto cincelado con grano de mármol. Con este material expreso mi aversión al cliché moderno de los bloques de vidrio y afirmo mi convicción de que la arquitectura necesita piel dura para resistir la intemperie y el tiempo. Es también una respuesta adecuada al desarrollo tecnológico de este país en que trabajo.

No creo ser postmoderno, pero sí me parece que tal vez estamos realizando la arquitectura del final del Movimiento Moderno. Sigo convencido de que fue el gran salto mortal en la historia del arte. La concepción clásica greco-romana, que sólo parcialmente se interrumpe durante el Gótico, llevaba 2500 años de practicarse en arquitectura, escultura y pintura. El Movimiento Moderno la rompió brutalmente con formas ajenas y contrarias a ella; mezcló promesa: de redención y utopías ajenas al arte, que al terminar el siglo se han gastado y borrado. Pero creo que, como en el pasado, la arquitectura moderna ha actuado, ha operado, en la realidad de nuestra época y, a la vez, ha sido una representación de ella. Creo, además, que esa representación es más intensa y auténtica cuando es producto de una recreación local, cuando se hace desde el subsuelo mítico de cada lugar, como dice Octavio Paz.

A lo largo de estas páginas he hablado en primera persona y en plural, indistintamente. Lo he hecho con toda intención, porque así he creado mi arquitectura, solo y en colaboración. Dejo aquí testimonio de que en todo lo que he hecho no sé que es mío y qué pertenece a Armando Franco, a Abraham Zabludovsky, a Francisco Serrano, a Aurelio Nuño o a Carlos Tejeda, con los que he tenido la fortuna y el gusto de hacer arquitectura al tú por tú.

**POR: TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN**

25 de Noviembre de 1987