

EL MOVIMIENTO DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO

POR: ENRIQUE YÁÑEZ

Mi intención, dentro de la obligada brevedad de este trabajo, es interpretar, quizá con juicio más claro al cabo de varias décadas, las circunstancias en que aparece este movimiento en el campo de las ideas artísticas, las determinantes políticas y sociales que incidieron en él, las experiencias que recogí, la crítica de que ha sido objeto en el curso del tiempo y la significación que tiene a propósito del repudio a la arquitectura llamada moderna que suscriben los teóricos de una nueva corriente, la postmodernista.

No mencionaré las obras que con rango diverso cabría catalogar como de integración plástica, sino solamente aquellas en las que tuve oportunidad de participar directamente como arquitecto, sin tratar de hacer crítica o evaluación estética de ellas, pues ya lo han hecho con la autoridad que yo no tengo, distinguidos críticos y artistas.

Nuestro movimiento ha sido objeto de debates; fue promovido y entusiastamente defendido por algunos arquitectos y artistas, a la par que otros arquitectos y críticos mexicanos y extranjeros lo han condenado rotundamente, incurriendo, a mi juicio, en conceptos equivocados que subyacen divergencias ideológicas de índole política y social que ineludiblemente se detectan en los fenómenos artísticos.

En la década de los años veinte aparecen en Alemania, Holanda y Francia, obras que denotan una renovación radical de los principios que orientaron, durante el siglo XIX, la práctica arquitectónica.

En ese mismo siglo se había manifestado, esporádicamente, cierta inconformidad, por críticos y arquitectos respecto a los *revivals* o historicismos, que imitaban cualquier estilo, y a los eclecticismos, que mezclaban, con nuevas y personales interpretaciones, formas provenientes de distintas épocas arquitectónicas. Estas obras, no exentas de original ornamentación, pretendían constituir, sin lograrlo, el estilo del siglo XIX. Por otra parte, también en la segunda mitad de esa centuria aparecieron aisladamente algunas obras que, como el Cristal Palacio de Londres, obra de grandes proporciones, presentaban ya caracteres de la arquitectura del futuro.

No obstante, paulatinamente se iban definiendo las determinantes, que presionaban con la fuerza creciente de una actitud nueva, la creación arquitectónica. Apuntadas de manera brevísima estas determinantes eran las siguientes.

1. Necesidad de espacios arquitectónicos apropiados para realizar actividades que no existían anteriormente y para las que se habían diversificado, a partir del gran desarrollo que la Revolución Industrial originó, en el campo de la producción, del comercio, de la educación y, en general, de la cultura humana.

Secularmente, los templos y palacios habían sido los tipos preeminentes en la historia de la arquitectura. Los elementales requerimientos en la producción de mercancías, en la enseñanza o en el asilo de enfermos y otras muchas necesidades,

se realizaban en construcciones ambiguas, poco diferentes en su disposición básica.

En el siglo XIX se requirieron grandes edificios para tiendas comerciales, escuelas de enseñanza superior, hospitales para la atención de la salud, locales para espectáculos, estaciones de ferrocarril, etcétera; géneros de edificios en los cuales la aplicación de las normas de los estilos tradicionales significaban una contradicción de principio.

2. Necesidad de reunir mejores condiciones de luz, aire y sol en las edificaciones y de dotarlas de instalaciones sanitarias acordes con los preceptos de la higiene, ciencia que empezaba a descubrir la etiología de los padecimientos, ya que la tuberculosis y las epidemias diezaban las poblaciones urbanas.
3. Conveniencia de aprovechar libre y óptimamente, sin taxativas formales, los sistemas constructivos elaborados por los ingenieros, así como los materiales de fabricación industrial que presentaban ventajas de durabilidad, resistencia a los agentes naturales y posibilidad de abastecimiento regular.
4. Urgencia de atender con la mayor eficiencia y con el menor costo las necesidades de habitación de la creciente población proletaria y de las clases medias emergentes, y...
5. Por último, la comprensión lógica y sentimental de que la subestructura económica creada por la Revolución Industrial desde el siglo XVIII, debían significar transformaciones profundas en las superestructuras cultural e ideológica.

En México, a fines de la década de los años veinte, empezamos a conocer por medio de revistas como *L'Architect* y *Bauformen*, las obras de la nueva arquitectura resultante de las determinantes de enunciadas y cuyos autores de mayor relieve fueron Walter Gropius, Bruno Taut y Ernest May, en Alemania; J.P. Oud, en Holanda, y, en Francia, Le Corbusier. Estas construcciones ya no eran de transición, simplificando formas tradicionales, ni de líneas aerodinámicas o triviales innovaciones. Presentaban una sencilla volumetría; se sustentaban muchas de ellas en columnas aisladas que permitían clarear ampliamente la planta baja, de manera opuesta a la académica recomendación de que los niveles inferiores tuvieran macidez; no existía la simetría; se habían eliminado cornisas y jambas, presentado paños lisos sin ornamentación alguna.

Las impactantes impresiones visuales que experimentábamos los estudiantes a fines de la tercera década, se conjuntaban con la renovación y superación de las teorías de los tratadistas franceses del siglo anterior, que el maestro José Villagrán García comenzaba a realizar en su cátedra de la Escuela Nacional de Arquitectura.

La nueva arquitectura ha sido llamada generalmente por los historiógrafos, arquitectura moderna, aun cuando no dejan de referirse a ella como racionalista o funcional.

En mi opinión, es preferible adoptar el calificativo de arquitectura racionalista en vez de arquitectura moderna, porque éste es un término que, referido al tiempo en que se vive, sólo tiene validez temporal, y además porque el adjetivo racionalista denota la actitud característica de quienes revolucionaron la arquitectura a principios de siglo, para responder a las presiones de cambio a las que antes me he referido, procediendo racionalmente en cada uno de los pasos y tomas de decisión del proceso de diseño y realización de las obras.

Por otra parte, considero que dentro de la arquitectura racionalista el vocablo funcionalista debe reservarse como el ala izquierda de las obras que manifiestan la posición más radical de sus autores. Sin embargo, en virtud de la evolución que el racionalismo, como toda doctrina sufre al paso de los años, probablemente la corriente o estilo al que me vengo refiriendo sea llamada en el futuro con más propiedad "Arquitectura del siglo XX", referida ciertamente al tiempo, pero invariable en la historia.

Por otra parte, entiendo lo convencional que encierra el vocablo racionalismo, en el sentido de eliminación de lo subjetivo (o irracional), pues la razón es también capaz de explicar subjetivismos o fantasías imaginarias.

El ámbito geográfico de la arquitectura racionalista ha sido inexacto, cosa que explica que se le llame también Estilo Internacional, puesto que alcanza su mayor incidencia en los países altamente industrializados, y, particularmente en los últimos tiempos en Norteamérica, si bien evolucionando respecto a los lineamientos originales.

Quizá nunca llegaron a establecerse en forma precisa y concreta los postulados de la doctrina racionalista de la arquitectura, éstos se infieren tomando aforismos pronunciados por los iniciadores de la arquitectura moderna o descubriendo entre renglones de sus escritos, la esencia de su pensamiento.

El lema original del racionalismo “la forma es resultado de la función”, se atribuye a un arquitecto de la Escuela de Chicago, en el último cuarto del siglo pasado; bien conocido son los *slogans* de Le Corbusier: “*la casa es una maquina para habitar*”, “*los ingenieros son los arquitectos del siglo XX*”; por su parte, Mies Van der Rohe decía “*menos es más*”, “*la forma es consecuencia de la función*”, ello se refería a funciones utilitarias o materiales, con la ambigüedad que este vocablo connota, de manera que un racionalista debería saber contestar a las preguntas: ¿por qué la distribución de los locales del edificio?, ¿por qué se emplea el sistema constructivo?, ¿por qué se han escogido los materiales e los acabados?, ¿por qué el tamaño y forma de las ventanas?, etcétera.

Es un error de muchos historiógrafos asentar que la arquitectura ha sido funcional en todas las épocas. Los elementos que constituyen en conjunto y en detalle una obra racionalista deben justificarse objetivamente, de acuerdo con el pensamiento racional.

Así pues, eliminadas las funciones psíquicas que habían llevado a la arquitectura a la decadencia, fue como quedó excluida la ornamentación —el vocablo decoración suele usarse como sinónimo—, así como la representación escultórica que en los estilos históricos había formado parte de la expresión arquitectónica. Sin embargo, siendo el postulado antiornamentación definitorio en parte de la arquitectura racionalista, conviene señalar algunos hechos que contribuyeron a su afirmación: uno de ellos fue que, sustituyendo las manufacturas artesanales en las que se sentía la espontaneidad de la mano, la industria tendía a lanzar objetos en serie, de superficies lisas sin dibujos, con dimensiones exactas y perfiles netos en cuyas inhumanas perfecciones radicaba su potencial estético; fue también factor en la supresión de toda ornamentación la campaña de Adolf Loos, arquitecto vienés autor de *Ornamento y delito*, quien tuvo influencia en los medios profesionales de vanguardia de los años veinte y, por último, en el campo de la preparación profesional, la creación de la Bauhaus en Alemania; centro de formación de diseñadores, los que se propusieron nuevos lineamientos en las técnicas de aprovechamiento de las propiedades de los materiales, y vinieron a sustituir el papel que en la formación de artistas y arquitectos había tenido la Ecole des Beaux Arts de París.

La ornamentación se convirtió en un tabú que significaba no únicamente la desaparición de una decoración banal e intrascendente, sino la desintegración de las artes que secularmente habían participado en las obras arquitectónicas. Se trataba de realizar, como dice Norberg Schulz, una arquitectura para servir, y no para significar.

Habiendo sido la doctrina racionalista aceptada e implantada en México por consenso general de los estudiantes y jóvenes arquitectos, su aplicación entre nosotros se conformó al cambio operado en las ideologías y en el sistema económico social, resultado de la Revolución Mexicana. Esta constituyó una determinante más de las que se enunciaron como causas de la práctica de la arquitectura racionalista; si bien entre los jóvenes adictos a ella existían los radicales intransigentes, los moderados y también los que, sin cuestionar las afirmaciones del nuevo movimiento, sentían la nostalgia del espíritu que había animado la edificación virreinal. Por vocación andando los años, ellos serían los conservadores de nuestro patrimonio arquitectónico.

Los objetos de beneficio social que impulsaron la Revolución Mexicana incidían de manera fundamental en los planes de edificación que debía realizar el sector gubernamental, una vez terminadas las etapas de la lucha armada. Eran necesarios, en todo el país, escuelas primarias y de educación superior, edificios para la atención de la salud, viviendas para alojamiento de la población económicamente débil y, además, innumerables construcciones para la administración pública. Pasaron muchos años antes de generarse, en magnitud apreciable, los recursos económicos que las hicieran viables. Es evidente que en éstas circunstancias la arquitectura racionalista o funcional fuera el instrumento adecuado para elaborar planes y construir las obras con el sentido de economía condenada en la fórmula, máximo rendimiento con mínima inversión.

En la década de los años treinta, el impulso inicial se manifestó en la construcción de escuelas en el Distrito Federal y de algunos conjuntos de vivienda, y además se crearon condiciones para un mayor desarrollo del país en años posteriores. En los años cuarenta se formula el primer Plan Nacional de Hospitales, por parte de la Secretaría de Salubridad y Asistencia; se constituye el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), que debía operar en todo el país; se funda el Instituto Mexicano del Seguro Social, para protección de los trabajadores de empresas privadas, y, por último, dentro de los sucesos culturalmente más trascendentes de ésta década, se proyecta y empieza a construir la Ciudad Universitaria, inaugurada en 1952.

Con anterioridad a estos años que marcan la mitad del siglo, los arquitectos encargados de diseñar las obras que requerían los planes someramente apuntados, generalmente trabajaron dentro de la corriente racionalista interpretando aquel lema original de la Escuela de Chicago a fines del siglo XIX: *"Form follows function"* –la forma sigue a la función– y habían respetado la prohibición de la ornamentación.

Sin embargo, algunos arquitectos no sólo mostraban una entusiasta adhesión a la revolución arquitectónica, también la tenían hacia la revolución social que, iniciada en 1910, había tomado nuevo impulso en el gobierno del general Lázaro Cárdenas, y parecía poder avanzar en periodos subsecuentes. Estos arquitectos, entre los cuales me contaba, tomamos conciencia de que nuestra arquitectura funcionalista cumplía sus objetivos utilitarios, que ciertamente poseía un significado inminente, pero que parecía de un mensaje emotivo y claro para el pueblo. El ejemplo nos lo daban los pintores muralistas que en los grandes paños de los viejos edificios coloniales, únicos que habían encontrado disponibles, presentaban la temática social: delatar la explotación que sufrían campesinos y obreros; demandar educación primaria para estas clases; relatar las luchas históricas por la independencia de nuestra nación y contra la prepotencia del clero; mostrar las riquezas que se encuentran en nuestro territorio; enfatizar los valores culturales del pueblo; defender la autonomía de México y combatir los movimientos reaccionarios mundiales. Estos mensajes, claro está, no eran de decoración trivial e intrascendente. Surgía una obra distinta la que producían los artistas europeos de vanguardia, con valores reconocidos por críticos extranjeros, que impulsaba a enriquecer el contenido abstracto implícito en las obras de utilidad pública, disponiendo espacios apropiados para la pintura y escultura de lenguaje realista.

Paradójicamente, los arquitectos que tomaban ejemplo de los pintores, eran los mismos que en los días del radicalismo funcionalista negaban toda intención significativa a la arquitectura. Recuerdo que cuando el Departamento del Distrito Federal –debe haber sido en el año de 1937– lanzó un concurso para conmemorar la muerte del General Álvaro Obregón en el Parque de la Bombilla, en San Ángel, el grupo de arquitectos que habíamos formado la Unión de Arquitectos Socialistas presentamos como monumento simplemente el proyecto escueto de un centro escolar.

El caso temprano en el cambio del rígido racionalismo de la arquitectura hacia una integración plástica lo representaba el mural ejecutado por David Alfaro Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas, descontando como obras menores algunas pinturas realizadas en 1932 en escuelas primarias y las del Mercado Abelardo L. Rodríguez.

En 1936 estaba en construcción el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, cuyo proyecto yo había ganado en concurso, en colaboración con Ricardo Rivas. El comité di-

rectivo del Sindicato, que desempeñó una meritoria labor propiciando las manifestaciones artísticas de vanguardia en teatro y danza, aceptó mi propuesta de encargar a Siqueiros un mural, ciertamente muy pequeño, en el cual, sin embargo, el artista pudo poner en práctica varias ideas acerca del proceso de elaboración de un mural y de la percepción visual del espectador.

Eran los días de la Guerra Civil Española y de los preparativos del eje nazifascista para encender la Segunda Guerra Mundial. El tema que escogió Siqueiros y que tituló *Retrato de la burguesía*, alude en realidad al demagogo que lleva a las masas de su pueblo hacia la muerte.

En la obra realizada en un cubículo de pequeñas dimensiones, el artista trazó la composición de acuerdo con sus teorías del dinamismo; empleó fotografías como documentos a reproducir, aplicó estenciles en la representación de las masas; hizo uso de materiales de la industria automotriz, aerógrafo y pistolas de aire para pintar.

Después de este primer brote de integración arquitectónica-pictórica, pasó un buen número de años en los que no existieron condiciones para continuarla, quizá por falta de recursos o porque los artistas estaban ocupados en diversos encargos de importancia. En cuanto a mi experiencia personal, después del mencionado Sindicato Mexicano de Electricistas, logré propiciar la participación de la pintura en varias importantes obras que tuve a mi cargo como arquitecto. Desde la elaboración del proyecto del Hospital de la Raza, nombre que propuse por el simbolismo que encierra, a pesar de que me fue sugerido por la ubicación vecina de esa caricatura de pirámide prehispánica conocida como Monumento a la Raza, dispuse los sitios de mayor importancia visual para la realización de dos obras pictóricas monumentales: una en el vestíbulo principal del edificio, en el eje de la entrada principal, y otra en el vestíbulo del auditorio, en un eje transversal al anterior. En los espacios destinados a los murales se realizaron los preparativos necesarios para que los artistas aplicaran de la mejor manera sus ideas y las técnicas de su elección.

Diego Rivera pintó al fresco en el vestíbulo principal de edificio, en una superficie de 142 metros cuadrados, convenientemente encurvada, el tema de la medicina prehispánica y la contemporánea, ambas presididas por la figura de Tlalzoltéotl, la diosa azteca de la medicina.

En el auditorio, conforme a lo requerido por David Alfaro Siqueiros, se cubrieron dos de las paredes y el plafón con bastidores de madera y triplay, sobre los cuales se pegaron capas de tela, quedando formada así una superficie continua redondeada en los ángulos; un tercer muro se recubrió de espejos a manera de crear condiciones óptimas para que el artista pusiera en práctica sus teorías acerca de la dinámica visual de la pintura, en interacción con los espectadores.

Diego Rivera, tras de elaborar con cuidado sus bocetos armaba los tendidos, trazaba la composición general y, en seguida, el dibujo de las formas que paulatinamente y en diarias tareas llenaba de color de arriba abajo, sin titubeos, al tiempo que platicaba con sus amistades.

Siqueiros empleaba torres de madera para sostener los tablonces que movía a su antojo; desplazándolas subía y bajaba continuamente para observar los efectos desde distintos ángulos, sin sujetarse a un desarrollo continuo; a él le resultaban indeseables las visitas; cerraba el local durante su trabajo.

Desgraciadamente, estos dos casos de pinturas maestras, realizadas en conjunción con la arquitectura, son también ejemplo de los atropellos que sufren nuestras obras, pues han quedado encerradas, bloqueadas por construcciones que quitaron al edificio toda dignidad, al ejecutarse disparatadas y costosas transformaciones en el sexenio 1970-76.

En 1950, mismo año en que se construía el Hospital de la Raza, se levantaba en el Pedregal de San Ángel la Ciudad Universitaria. Esta tenía que ser la manifestación más elocuente del papel que la UNAM desempeña en la cultura de nuestro país.

Los programas de edificación de esa ciudad modelo impulsarían la creatividad de los arquitectos mexicanos para expresar, aprovechando la belleza natural del sitio, caracteres de nuestra identidad, satisfaciendo al mismo tiempo los requerimientos espaciales para la óptima preparación de los estudiantes en las distintas áreas del conocimiento (humanidades, ciencias biológicas, ciencias físico-matemáticas) y nuestro particular diseño, al mismo tiempo que había que implementar en específicas construcciones la amplia labor de difusión que la Universidad tiene como responsabilidad social.

Se acordó que los proyectos de los numerosos edificios que constituirían la Ciudad Universitaria debían repartirse en equipos formados por tres arquitectos cada uno, para dar oportunidad a que participaran el mayor número posible de profesionales de reconocida relevancia y que su obra reflejara, en consecuencia, el nivel de calidad de nuestra arquitectura contemporánea, dentro del marco del proyecto de conjunto elaborado por Enrique del Moral y Mario Pani.

Pertenecientes todos los arquitectos a las generaciones formadas a partir de la revolución racionalista de la arquitectura (1927), se hizo evidente que existía en el gremio unidad de criterio en cuanto a principios teóricos y métodos de trabajo y que cada equipo pugnaba por hacer un buen papel en lo que era una competencia tácita. Existiendo la libertad que permitía, dentro del consenso doctrinario, manifestar modalidad de voluntad plástica, las obras reflejaron pureza o manierismo, sobriedad o desbordamiento, pero en todo caso dentro de un marco estilístico y tecnológico común.

Por otra parte, los muralistas más destacados reclamaron vehementemente su parte en la magna obra, pero ahora se trataba de figurar en el espacio de los edificios, el de mayor alcance apreciativo ante la comunidad.

La demanda de los artistas, que coincidía con los deseos de algunos de los arquitectos de la Ciudad Universitaria, en el sentido de enriquecer la plástica de sus edificios, encontró decidido apoyo en Carlos Lazo, quien fungía como gerente general de las obras.

Guillermo Rossell, Enrique Guerrero y yo formábamos el equipo para el diseño arquitectónico de la Escuela de Ciencias Químicas y, de común acuerdo, tratamos de encomendar a David Alfaro Siqueiros su participación como artista plástico, pero como no resultaron satisfactorias sus proposiciones, en consecuencia optamos en este caso por limitarnos a la plástica puramente arquitectónica. Sin embargo, no debe extrañar que en este trabajo, en el que cómo antes dije tratar de comunicar mis personales experiencias, figure la mención de la Ciudad Universitaria porque esta constituyó un hito en nuestra arquitectura moderna. Varios de sus edificios muestran obras de integración plástica que han servido como referencia a las apreciaciones favorables o negativas de muchos críticos acerca de nuestro movimiento.

En la que entonces era la Facultad de Ciencias, proyectada por Raúl Cacho, Félix Sánchez y Eugenio Peschard, se realizaron los murales de mosaico de vidrio de José Chávez Morado, y los de David Alfaro Siqueiros en la Rectoría, obra de Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega; el mosaico escultural de piedra de Diego Rivera en el Estadio diseñado por Augusto Pérez Palacios, Jaime Bravo y Raúl Salinas; el de Francisco Eppens en la facultad de Medicina, obra de Pedro Ramírez Vázquez, Héctor Velázquez, Ramón Torres y Roberto Álvarez Espinosa. En la Biblioteca, Juan O'Gorman, uno de los tres arquitectos –los otros eran Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco–, tomó para sí la ejecución del recubrimiento mural de mosaico de piedras de color y de relieves en basalto. La corriente de integración de las artes plásticas en la concepción formal de los edificios y, particularmente, en los espacios visualmente apreciables desde el exterior, a partir de los años en que se construyó la Ciudad Universitaria, se incrementó, y de ello existen con mayor o menos acierto, o carentes de él, numerosos ejemplos en la capital, pero dentro del carácter de este trabajo que es en cierto sentido una presentación ante ustedes de mis tendencias profesionales, solo me referiré a las obras plásticas

realizadas en el Centro Médico, en el año de 1960. La línea que yo llamaría ortodoxo del movimiento de integración plástica, cuyas características figurativas y nacionalistas se marcan en la Ciudad Universitaria y en el Hospital de la Raza por los años de 1950, es la que se encuentra en 1960 en el Centro Médico que estaba a mi cargo, y, en 1964, en los museos de Antropología y de Historia Natural, obras de Pedro Ramírez Vázquez.

Sin tratar de describir las obras, pues esto tomaría mucho espacio, solamente he de mencionar que en el Centro Médico se realizaron, entre otras, la monumental obra escultórica en piedra labrada de José Chávez Morado en las aulas del Hospital General, misma que quizá es el mejor ejemplo de integración plástica realizada hasta hoy; los relieves metálicos de Francisco Zúñiga en las casetas de los elevadores de los hospitales de Neumología y Oncología y, en los interiores, los murales de Siqueiros en el mismo hospital de Oncología y los de Luis Nishizawa en el de Neumología.

Todas estas obras fueron parte de un amplio programa de participación de las artes plásticas en la arquitectura del Centro Médico, auspiciado por el Dr. Ignacio Morones Prieto, Secretario de Salubridad y Asistencia, obra que no llegó a su cabal realización debido al cambio sexenal del gobierno.

Desde las primeras obras de los muralistas los temas se desarrollaron tanto en forma realista y narrativa, como simbólico-figurativa, y ambas formas se conservaron en el movimiento de integración con la arquitectura, pero el mensaje social como relejo de circunstancias históricas sufrió mengua, conservándose en todo caso en la línea de integración que considero ortodoxa, el sentido nacionalista en el que se reconocen raíces invariantes formales de anteriores épocas culturales.

Expuestas a grandes rasgos en las cuartillas anteriores las circunstancias en que aparece el movimiento de integración plástica en nuestro medio arquitectónico y el sentido que originalmente tuvo, a continuación presento algunas definiciones y comentarios que en mi opinión interesa, pues el tema que trato no es puramente historia mientras subsista la desintegración de las artes.

Ante todo hay que reconocer que integración plástica es un vocablo adjetivado nuevo, que se aplica a una secular práctica que testimonian los grandes momentos de culturas que registra la historia; práctica que por primera vez fue rechazada en las obras racionalistas del llamado Estilo Internacional. Intentaré definir dicho vocablo, pues al respecto no existe consenso. Entiendo por integración plástica la labor que realizan los arquitectos con otros artistas como son escultores, pintores, mosaicistas, vitralistas y diversos diseñadores, con el fin de enriquecer la expresión de las obras arquitectónicas mediante el empleo de diversos medios plásticos que requieren aptitudes específicas para manejarlos. En un amplio sentido de integración cabría incluir la fotografía, los sistemas de iluminación, la jardinería y, sin duda, el mobiliario, siempre que tengan calidad artística.

Hay que advertir que integración que implica congruencia no debe excluir aspectos de contraste que también enriquecen la significación arquitectónica.

A diferencia de quienes piensan que la integración plástica es la fusión material de diversos medios de expresión artística en una totalidad indivisible como ocurre en las Cariátides del Erecteo o en los Atlantes de Tula, opino que aun siendo incontestables estos ejemplos, la integración plástica tiene un sentido mucho más amplio y lleno de sutilezas. No se precisa compenetración física de los diversos materiales que usan las artes. La integración puede existir en el espacio arquitectónico perceptible que está compuesto de espacios construidos y espacios vacíos, integrándose las diversas obras artísticas aunque estén separadas.

¿Cómo dilucidar cuando una obra es puramente arquitectónica y cuando encierra el concepto de integración plástica? Sería difícil tratar de hacerlo en muchos casos sin caer en sutilezas y es por ello que prefiero tomar como condición la colaboración del arquitecto con uno o varios artistas. Algunos llaman escultórica una obra arquitectónica simplemente por el hecho de presentar formas ondulantes y hábiles juegos volumétri-

cos. Confusión análoga sería la de llamar arquitectónica a la escultura que se realiza con elementos planos, geométricos o rectilíneas.

El movimiento de integración plástica rompió el tabú de la ornamentación en la arquitectura racionalista, abriendo cauce a la significación de nuestra identidad. Pero la participación de diversas artes en la matriz arquitectónica no debe ser un prurito; en multitud de obras no se requiere, pero en todo caso asumirá modalidades técnicas y rangos muy diferentes: la colaboración de varios artistas puede localizarse en la totalidad de ellas; existir indirectamente mediante materiales decorados que se fabrican aparte, como son los azulejos; y, en cuanto al rango hay que valorar la escala que la integración plástica debe tener, en caso de que se desee, acorde con la importancia de las obras arquitectónicas, desde la elemental ornamentación que simplemente proporcione agrado en construcciones modestas, hasta la que en el nivel más alto, cuando la arquitectura pertenece a las Bellas Artes, las obras de artistas geniales susciten emociones y sentimientos intensos.

Muchos arquitectos no han compartido las ideas que sustentaron a Movimiento de Integración Plástica desde que este surgió con vigor alrededor del año de 1950, actitud que han seguido sosteniendo en su obra profesional en general. Fieles a los postulados originales de la doctrina racionalista y a los modelos internacionales, son renuentes a tomar en cuenta la función significativa de la arquitectura; consideran que la lógica en la concepción de los espacios y en el uso de la tecnología, es base suficiente para la creación de valores formales en la arquitectura y, aun en sus más ambiciosos objetivos, solo aceptan obras escultóricas o pictóricas de índole abstracta.

A mi juicio, en esta actitud persistente subyace la antipatía que como pecado original sienten estos arquitectos hacia el mensaje de lucha social que dio origen al muralismo mexicano y la filiación política de sus más destacados creadores. Es significativo que aun tratándose del maestro Orozco, cuando fue invitado por Mario Pani a colaborar en la obra de la Escuela Normal de Maestros, el pintor de la Preparatoria hubiera adoptado el lenguaje abstracto.

Conceptualmente la integración de las artes ha generado polémicas tanto en México como en otros países. Entre nosotros, por ejemplo, Enrique del Moral en su ensayo sobre el asunto que vengo tratando, establece una interpretación de la integración que resulta mística y por ende considera que es imposible lograrla actualmente no sólo en México sino en el ámbito universal.

Parte de la crítica extranjera tampoco ha sido favorable a las obras de integración plástica, que algunos llaman síntesis de las artes, pero sus argumentos en realidad resaltan el carácter auténtico nacionalista de nuestro movimiento contrario a los conceptos del Estilo Internacional. Bruno Zevi, historiógrafo de la arquitectura moderna es, por principio, enemigo de la complejidad y de la exuberancia formales, así como de las tendencias nacionalistas. En un artículo titulado *Lo grotesco mexicano*, considera que las obras realizadas en la Ciudad Universitaria y otras de esta época en México, manifiestan una invariante de "horror al vacío" —que le es profundamente antipática— presente en los monumentos prehispánicos de la cultura maya-tolteca y en las obras barrocas de la época virreinal.

Francisco Bullrich, crítico argentino que visitó México y escribió el libro *Arquitectura latinoamericana*, conoce las motivaciones del Movimiento de Integración Plástica en nuestro medio, pero las soluciones concretas las encuentra estéticamente desacertadas, considerando en general al movimiento como una "moda pasajera". Quizás la contradicción que encuentra Bullrich en las obras de la Ciudad Universitaria, proviene de que los artistas no aciertan a estructurar sus composiciones en concordancia con la arquitectura, pues la representación figurativa se realiza en forma naturalista a diferencia de la maestría que al respecto muestra la arquitectura prehispánica, en la que las formas humanas y figurativas en general se deforman acoplándolas al sentido arquitectónico.

Paul Damaz, arquitecto partidario de la síntesis de las artes, por experiencia en sus propias obras conoce los problemas prácticos y estéticos que surgen en la colaboración del

arquitecto con los demás artistas. Movido por su interés en la cuestión que tratamos, ha conocido las más significativas obras realizadas en diversos países y entre ellos el nuestro. Damaz tampoco encuentra convincentes las obras realizadas en México por razones semejantes a las del crítico argentino.

Ciertamente, en las críticas en contra del Movimiento de Integración Plástica se refleja la contienda entre arte figurativo comprometido y arte abstracto purista, y Damaz, que se afilia a esta última tendencia, considera como una obra realmente lograda de integración plástica la de la Ciudad Universitaria de Caracas, en la cual varios artistas extranjeros realizaron obras precisamente abstractas.

Así pues, los argumentos más serenos en contra del movimiento que trato son de índole estética: por una parte asientan que la arquitectura moderna tiene en sí sus propios valores, que no necesitan verse afectados por los de las otras artes y, por otra, que entre lo visualmente abstracto de la arquitectura y lo naturalista de la corriente escultopictórica realista, existe de principio una contradicción, es decir una situación inarmónica.

Sin embargo, Charles Jencks, uno de los teóricos del movimiento postmoderno, que actualmente plantea rectificaciones esenciales en los postulados del Racionalismo, funda en esa contradicción una tesis que justifica las obras que caracterizan nuestro movimiento de integración.

Debo advertir, entre paréntesis, que en mi opinión los conceptos teóricos que sustentan el Postmodernismo, son tan acertados como lamentables y falsas las obras que en su nombre se están realizando.

Jencks, en su concepto acerca de la arquitectura como lenguaje de comunicación, demanda un mensaje dual que en las obras arquitectónicas satisfaga tanto las exigencias de los estratos cultos de la población como el justo y comprensión del pueblo en general y en particular de los usuarios. El mensaje dual significa para los primeros: proporción ritmo, claroscuro, pureza de línea, textura; es decir, valores estéticos abstractos; en tanto que para los segundos se dirigirán representaciones naturalistas, colores y estímulos de la percepción claros, directos y agradables.

El ejemplo que presenta Jencks es el templo de Artemisa en Corfú, edificado a principios del siglo VI antes de Cristo. En este típico templo griego el estilóbato, las columnas, el entablamento y la cubierta, que en la fachada se acusa en el frontón están representadas en vivos colores las Gorgonas en fuga, Medusa con sus serpientes, así como animales mezcla de león y pantera y diversos sacrificios rituales. Este arte representativo que rompe literalmente con la geometría abstracta del propio frontón es el mensaje dirigido al pueblo.

Jencks advierte que la división entre los receptores de los mensajes no es tan tajante, pues todo el mundo responde en parte a ambos significados, el abstracto y el realista, aun cuando con diferente intensidad y grado de comprensión.

En forma análoga se constata que el mensaje dual se encuentra en muchos de los monumentos arquitectónicos de épocas diversas: en los templos egipcios, en los palacios asirios, en las catedrales góticas o en los palacios renacentistas y barrocos.

La tesis del mensaje dual en la arquitectura, que no es el caso de la pintura de caballete, que puede dirigirse con exclusividad a sectores diferenciados en su preparación cultural, induce a una reflexión que desearía que compartiéramos. Muchas obras importantes realizadas en nuestro país en las décadas posteriores a la implantación de la doctrina racionalista, contienen para nosotros los arquitectos excelentes cualidades: hábil distribución de los espacios, franca volumetría, perfecta ejecución en concreto armado aparente o en hierro, sobria expresión acorde con *"el menos es más"*, de Mies van der Rohe, —que Venturi considera camino para llegar al aburrimiento—, pasan a mi juicio inadvertidas para la mayoría de la gente que es incapaz de captar el mensaje estético abstracto. Su mensaje es elitista dirigido a arquitectos y a algunos intelectuales iniciados. Arquitectura y pueblo se hallan recíprocamente indiferentes, cosa que querámoslo

o no, no ocurre con la Biblioteca de la Ciudad Universitaria, ni sucede tampoco, por ejemplo, con el Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.

Lo importante es que la arquitectura retome la función de significación y que su mensaje pueda ser captado por la comunidad en general, y a esta rectificación que actualmente se plantea en el ámbito universal, creo que el movimiento mexicano de integración plástica, a pesar de sus imperfecciones y defectos, se anticipó históricamente.

POR: ENRIQUE YÁÑEZ

26 de Abril de 1984