

00165



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

Facultad de Arquitectura  
División de Estudios de Posgrado

Historia de la Teoría de la Arquitectura  
El Porfirismo

T E S I S

Que para obtener el grado de  
MAESTRO EN ARQUITECTURA  
presenta

RAMON VARGAS SALGUERO



México, D. F.

Enero 1988



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## CONTENIDO

### INTRODUCCION

#### 1. LAS REIVINDICACIONES TRANSHISTORICAS DE LA REVOLUCION

- 1.1 Antecedentes
- 1.2 El nacionalismo: una reivindicación transhistórica
  - 1.2.1 El nacionalismo en las artes
- 1.3 La modernidad: segunda reivindicación transhistórica

#### 2. LA MODERNIDAD ARQUITECTONICA DE MEXICO

- 2.1 "Guerra sin cuartel al estilo de la colita y el polvo", el "vademécum de todas las medianías"
- 2.2 "Estirados académicos elevan jerarquías sin fin"
- 2.3 El gran debate teórico de fin de siglo
- 2.4 "Los ideales artísticos del Ateneo mejicano"

#### 3. EL ECLECTICISMO EN LA HISTORIA

- 3.1 Los orígenes
- 3.2 El "usurismo" renacentista
- 3.3 La ilustración

#### 4. LA PRIMERA ETAPA DE LA REVOLUCION BURGUESA ARQUITECTONICA

- 4.1 El clasicismo y el racionalismo ilustrado
- 4.2 El romanticismo y la reacción contra la hegemonía clasicista
  - 4.2.1. La revivificación del gótico
  - 4.2.2 El cisma histórico, las tres revoluciones y la crisis de la revivificación gótica
  - 4.2.3 Extinción de la concepción ehistórica del estilo como categoría proyectual
  - 4.2.4 Hacia la comprensión histórico-dialéctica del estilo y la arquitectura

#### 5. CONCLUSIONES

- 5.1 Recapitulación
- 5.2 Eclecticismo versus sincretismo
- 5.3 La concepción histórica de Hegel y el eclecticismo
- 5.4 El caso mexicano

#### 6. NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

## HISTORIA DE LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA: EL PORFIRISMO.

### INTRODUCCION

El acervo bibliográfico de que dispone la historiografía de la arquitectura de la revolución mexicana muestra un déficit imposible de minimizar.

En primer término destaca su desmesurado rezago, tanto más ostensible si lo comparamos con el acervo de que disponemos relativo a los aspectos políticos militares de la propia revolución de 1910, por ejemplo. Lo que en aquel caso se cuenta en decenas de escritos únicamente, en este se contabiliza en miles.

Si al poner ambos acervos a contraluz de su magnitud el resultado es abiertamente desfavorable para la historiografía arquitectónica, ya podemos anticipar que tal brecha no puede menos que manifestarse de manera concomitante por lo que se refiere al carácter de ambos. En la arquitectura encontramos que predominan, hasta hacerse casi exclusivos, los artículos y ensayos cortos por sobre los bien contados libros y bibliografías a diferencia del segundo, en el que se incluyen biografías, estudios monográficos, tesis de todo tipo, epistolarios, estadísticas, memorias, auto biografías, archivos personales, correspondencia, además de los registros y análisis realizados desde muy diversas perspectivas por instituciones ex-

extranjeras. También debe mencionarse que los hechos ahí consignados son citados y estudiados constantemente en el sistema de enseñanza escolarizada, a diferencia del anonimato en que se mantienen los arquitectónicos, como si estos no hubieran formado parte de dicho proceso revolucionario. Asimismo debe indicarse que lo reducido del acervo historiográfico en materia de arquitectura exhibe, además, el divorcio entre dicha historiografía y la teoría de la arquitectura en que debería haberse apoyado, en obvio detrimento de una más cabal concepción de nuestra arquitectura y de su historia. Un último rasgo: se ha tratado una historiografía elaborada, en alto grado, por historiadores no arquitectos.

La situación general pergeñada líneas arriba, no parece haber sido ocasionada por motivos atribuibles a la práctica profesional arquitectónica. Podemos pensar, más bien, que se trata de una situación que la arquitectura comparte con otras prácticas sociales incluso no artísticas, como pueden serlo la medicina, la ingeniería, la ciencia y otras en donde se refleja, más bien, la preferencia de nuestra sociedad por esclarecer, en primera instancia y ajustándose a un esquema de prioridades no escrito pero igualmente vigente, aquellos hechos que de manera bastante imprecisa son entendidos como pertenecientes al ámbito llamado político.

Recientemente esta situación ha empezado a ser modificada en varios sentidos simultáneamente. La intervención de un grupo significativo de arquitectos en la elaboración de su propia historiografía, tradicionalmente dejada en manos de los historiadores de carrera, ha roto con el último de los rasgos mencionados y al mismo tiempo hace sentir su impronta en los tareas inherentes al quehacer historiográfico: exhiben hechos, revelan si-

tuciones y personas, puntualizan conceptos, acusan cronologías, producen biografías y biblio-hemerografías sin dejar de incursionar constantemente en la elaboración de visualizaciones globales a partir de los nuevos datos y de los aportes, más o menos asumidos abiertamente, de las teorías de la historia y de la arquitectura. Por demás está decir que nada de lo anterior podría llevarse a efecto si previamente no ponías en tela de duda lo asentado con anterioridad en la escueta bibliografía a que nos hemos referido. Es más, en la precisión y corroboración de esa información están empeñados gran parte de los nuevos esfuerzos. Estas tareas también los insertan de lleno en el hacer historiográfico, pues no es posible hacer avanzar la historiografía sin rehacerla constantemente: los obliga la factura misma de la realidad que al enlazar inescindiblemente la parte con el todo los lleva a rehacer el conjunto cuando acusan o rectifican un nuevo dato - que forma parte de él.

Pues bien, ha sido justamente esta necesidad a la voz que renovada actitud cuestionadora, para la cual todo lo dicho con antelación debe ser puesto en tela de duda para ser recuperado únicamente en el caso de que - la búsqueda de corroboración factual ratifique su legitimidad, la que ha permitido confirmar la existencia de un caso especial dentro de la historiografía arquitectónica de México. No se trata de un campo de nadie, de una tierra ignota o de un momento no registrado que no suscita dudas a causa del desconocimiento que de él se tiene sino, todo lo contrario, del momento histórico que mayor número de denuestos y vituperios haya recibido reiteradamente y que, sin embargo, cuenta con el menor número de estudios por lo que respecta a sus condicionantes y motivaciones. Se trata de la vilipendiada arquitectura porfirista.

Ha bastado constatar en sus construcciones la proliferación de formas provenientes de todo tiempo y lugar para, por ello sólo, sentir que es innecesario bucear más hondo en sus ideas y búsquedas, en las fuerzas contradictorias que en su seno mismo estaban preparando de tiempo atrás las bases de una nueva arquitectura. ¿Para qué adentrarse en el desmenzamiento de sus teorías si a primera vista se puede apreciar su absoluta sumisión a los lineamientos decididos en Francia, en consonancia plena con la entrega a los capitales extranjeros de las riquezas de nuestro país? ¿Qué no también la adopción de la filosofía positivista y la entrega de los ferrocarriles al capital extranjero puso suficientemente en evidencia la represión de todo lo nacional que, al igual que el movimiento obrero era despreciado para admirar únicamente lo proveniente de Europa y particularmente de París? ¿Qué no es el movimiento revolucionario de 1910 es la prueba fehaciente a la vez que necesaria y suficiente para avalar la veracidad de todas esas imputaciones?

En un libro publicado recientemente sobre la Arquitectura Doméstica de la Ciudad de México, se reitera una vez más, así sea de manera ponderada, -- que los arquitectos porfiristas "no tuvieron necesidad de buscar directamente en los edificios de otras épocas los elementos arquitectónicos y ornamentales que aplicaron en sus propias obras, ni tuvieron que crear ninguna teoría que los justificase; unos y otros, en general, se limitaron a utilizar -- con mayor o menor originalidad y acierto, el copioso repertorio de formas y modelos que proporcionaba la arquitectura ecléctica europea, copiar algunos aspectos de 'las más bellas casas de París' o de otras capitales o buscar -- ejemplos en los numerosos libros y revistas que suministraban todos los vocablos del lenguaje plástico que caracterizó a la arquitectura mexicana desde 1890 hasta 1910." Un poco después, el autor añade otra de las ideas que más

usualmente se aducen al referirse a esta fase en la arquitectura nacional: - "La burguesía mexicana renunció, casi por completo a las tradiciones virreinales e ignoró las indígenas. Su eclecticismo significó la huida a lo extranjero y de lo nacional y propio." ¿Qué necesidad hay, pues, de empeñarse en rectificar lo que una verdad <sup>es</sup> aprobada de una vez y para siempre?

Es sumamente probable que ésta y muchas preguntas más podrían ser formuladas a título de respuesta incluso por quienes consideran que todo lo dicho anteriormente puede y debe ser cotejado con la pléyade de nuevos hechos que están siendo recopilados a toda prisa, ya que esa fecunda labor cuestionadora no parece pertinente extenderla a una fase de nuestro desarrollo burgués acerca de la cual ya han sido vertidos los sedicentemente incontrovertibles juicios de todos conocidos. El caso, pues, ha permanecido cerrado pese a dejar relativamente inexplicado, por la insuficiencia de los antecedentes, uno de los hitos que mayor interés suscitan a la nueva historiografía: la Escuela Mexicana de Arquitectura, forma específica con que los arquitectos respondieron a los inéditos requerimientos planteados por la revolución burguesa mexicana y cuya fecha de nacimiento está consensualmente de acuerdo en localizar hacia 1925.

Si se desconoce a los arquitectos porfiristas su carácter de partícipes y promotores subjetivos de dicha arquitectura revolucionaria, por ser público y notorio que defecionaron de las tradiciones virreinales e indígenas y se limitaron a copiar lo que ya habían producido los eclécticos europeos, es claro que mientras más se ponga al descubierto la profundidad y riqueza del consecuente más quedará en evidencia lo escueto, ralo e insuficiente del

antecedente. Y esto es lo que ha ido aconteciendo. Es claro, también, que para explicar la revolucionaria arquitectura prohibida por la Escuela Mexicana nos veremos llevados a rubricar cualquiera de dos opciones a cual más de inconsistentes... Y esto es lo que ha acontecido.

La primera de ellas sustenta, sin asumir íntegra y explícitamente las consecuencias que se derivan de su aserto, que la arquitectura nacional y revolucionaria del primer cuarto de nuestro siglo emanó, única y exclusivamente, al conjuro de un individuo que fungió como el maestro incuestionable de una brillante generación: José Villagrán. Y bien, preguntamos nosotros, dando anticipadamente por sentada la brillantex del maestro y del primer grupo de discípulos: del Moral, Yáñez, O'Gorman, Legarreta, Obregón, ¿Cómo fué posible que llevaran a cabo la magna tarea de producir la nueva arquitectura, cuando uno y otros fueron educados por eclécticos porfiristas y bajo los lineamientos pedagógicos académicos? ¿Habría que aceptar que los maestros eclécticos no insuflaron en sus alumnos su tendencia tráfuga hacia la realidad o que, habiéndolo hecho, ésta no era tan recalcitrante como para impedirles modificarla sustancialmente y dar a luz una arquitectura nacional y revolucionaria? En cualquiera de las dos variantes los arquitectos porfiristas y el eclecticismo mismo quedarían convertidos en promotores subjetivos de la transformación arquitectónica. La tesis inicial quedaría reducida al absurdo.

La segunda opción fundamenta su explicación acudiendo al referente ya conocido, el de la copia, sólo que esta vez lo habría sido de los modelos extraídos de la moderna arquitectura europea: de las Bauhaus y de Le Corbusier principalmente.

No se encontraría en nuestra arquitectura revolucionaria nada de propio, ni en su original forma de adecuarse a circunstancias por demás peculiares atribuiría su mérito incontestable. Por supuesto que tampoco respondería a reivindicaciones históricas de nuestro pueblo. Su mérito, que se les reconoce, procedería del afán y celeridad con que se convirtió en remedo o sucedáneo de la metropolitana. Habríamos superado un eclecticismo para reincidir en otro. Entonces ¿Por qué lanzar denuestos contra aquél? Cabría añadir que, en la práctica totalidad de los casos, ambas versiones explicativas se conjugan para dar lugar a un señalamiento imposible de sostener de manera consistente: el papel de los individuos como el de las copias se potencia únicamente cuando solventan reivindicaciones históricas de los pueblos, y nada hay en esto de providencial.

Así, acostumbramos como hemos estado a tener como referente cotidiano al porfirismo no para hacerlo objeto de estudio a fin de rastrear en él la explicación de algunas de las tendencias sociales actuales, sino para escar necerlo hasta el punto de convertirlo en una de las fases más execradas de nuestra historia, nos había sido imposible descubrir en él la simiente, el germen de la arquitectura revolucionaria. No obstante, pues, que la versión oficial inculcada en la historiografía arquitectónica gravita pesadamente al punto de hacer frustráneo cualquier intento revalorador gracias a otras investigaciones referentes a aspectos o ámbitos distintos al aquí tratado, contamos con varios indicios lo suficientemente promisorios para pensar: 1. Que los juicios anteriores carecen de base; 2. Que la versión más generalizada acerca de los arquitectos y la arquitectura porfirista es equivocada y 3. Que el juicio sobre el porfirismo en su conjunto amerita, — igualmente, ser revisado y corregido.

A partir de los indicios anteriores, en la presente tesis hemos podido ratificar una hipótesis básica para la mejor comprensión de esta fase:

el porfirismo procreó las condiciones subjetivas del cambio revolucionario en la arquitectura del siglo XX en México. Las condiciones objetivas las aportó la revolución misma.

Hasta este momento no contábamos con un estudio directamente orientado a esclarecer la teoría de la arquitectura porfirista. Por ello, ha sido imposible correlacionar las ideas que tenían acerca de la arquitectura, así como las finalidades de toda índole que buscaban alcanzar a través de su propia práctica arquitectónica, su alter ego, y a la cual aquellas se encuentran adheridas bajo la forma de una realidad "espectral", en tanto cualidades de corte "sensorialmente suprasensible" (1). Tampoco contamos con un estudio relativo al multicitado eclecticismo, término que una y otra vez se emplea con ánimo peyorativo, que de manera tendencialmente sistematizada aclare su origen, sentido y modalidades particulares adoptados a lo largo de su prolongada genealogía.

Es tomando en cuenta lo anteriormente expuesto, que parecía pertinente en primer lugar, descubrir las dos reivindicaciones transhistóricas

cuya satisfacción era buscada a través de las diversas políticas que se imaginaban e instrumentaban en todos los ámbitos y niveles. En segundo término, era obligado rescatar el juicio que a los arquitectos les merecía la modalidad neoclásica predominante en su momento, misma a la que, sin exageración alguna, pusieron en la picota considerándola como una desviación conceptual que ponía en entredicho la esencia misma de la arquitectura. Esta oposición, suscitada por la mayoría de los historiadores y subestimada por los escasos que la mencionan, es de la mayor importancia para comprender cabalmente el sentido de revivalismo y del eclecticismo. Es su referente inmediato. Posteriormente nos hemos ocupado del brillante debate teórico de fin de siglo en el cual se discutió y descartó la posibilidad de hacer resurgir las formas prehispánicas y se planteó la factibilidad de tender hacia una arquitectura nacional y moderna a partir de la arquitectura colonial, cuenta habida del papel sustantivo que desempeñarían el acero y el concreto en la creación de la nueva arquitectura. Terminamos este capítulo con la declaratoria programática del Ateneo Mexicano y la modificación al plan de estudios vigente. El capítulo tercero lo dedicamos íntegramente a llevar a cabo una reseña del eclecticismo, de su historia, para comprender mejor el juicio que de él se hacían quienes lo propugnaron en la arquitectura, para terminar ocupándonos, en el capítulo cuarto, de los pasos a los que se ajustó la arquitectura revolucionaria burguesa en su afán de modernidad e identidad nacional. Particular importancia reviste aquí el momento en que se captó la historicidad de todo lo real y se dejó de lado, por periclitado, el concepto ahistórico de estilo que le impedía a la arquitectura acceder a formas distintas a las establecidas como paradigmas a lo largo de los siglos. La tesis concluye ofreciendo una visión radicalmente-

distinta a la sostenida usualmente: los arquitectos porfiristas y el eclecticismo que preconizaron constituyeron una condición necesaria para la revolución arquitectónica mexicana del siglo XX. Su desestima no se justifica.

Ante la imposibilidad de fundamentar todas y cada una de las ideas - centrales que estructuran el presente trabajo, personales unas y tomadas - de varios autores otras, se limito a enlistarlas de manera sucinta. Son - las siguientes:

1. El porfirismo en su conjunto sólo puede entenderse considerando lo como la fase final de la segunda etapa de la revolución burguesa mexicana. Las dos primeras estuvieron constituidas por la Revolución de Independencia y la de Reforma. La de 1910 fué la tercera y última.
  - 1.1 Los arquitectos porfiristas hicieron suyas las dos más destacadas reivindicaciones transhistóricas de esa revolución: la lucha por el nacionalismo y la modernidad.
    - 1.1.1 El eclecticismo europeo al que se sumaron, representa en la historia de la arquitectura, la prosecución de varias metas revolucionarias burguesas, como fueron:
      - 1.1.2 La lucha contra la hegemonía clasicista.
      - 1.1.3 El cuestionamiento de la revivificación del gótico como estilo nacional.
      - 1.1.4 El anodamiento de la concepción ahistórica del estilo.
      - 1.1.5 La transición hacia el logro de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna.
  2. En 1900 tuvo lugar, en la revista El arte y la ciencia un brillante aunque fugaz debate teórico en el cual:
    - 2.1 Se propugnó orientar la arquitectura hacia la consecución de la modernidad nacional.
    - 2.2 Se rechazó (como en el caso de revival gótico) revivir el estilo prehispánico.
    - 2.3 Se propuso incursionar en el nacionalismo de corte colonial.
    - 2.4 Se erigió el "programa" arquitectónico en timón y faro de la

arquitectura.

- 2.5 Se erigió la "verdad" (correspondencia del todo con las partes) en principio fundamental de la arquitectura.
  - 2.6 Se modificó sustancialmente la enseñanza escolar incluyendo la Teoría de la arquitectura.
  - 2.7 Se exigió que el arquitecto fuera simultáneamente artista, filósofo y hombre civil.
  - 2.8 Se hizo ver el papel relevante que en el surgimiento de la nueva arquitectura tendría el acero y el concreto.
  - 2.9 Con lo anterior, los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas de la revolución arquitectónica mexicana.
  - 2.10 En su tercera etapa, la revolución crearía las condiciones objetivas y se produciría, hacia 1925, la Escuela Mexicana de -- Arquitectura.
3. Relativas a la teoría de la historia, permean este estudio las siguientes tesis:
- 3.1 Necesidad de estudiar la historia en sus fuentes primarias.
  - 3.2 La arquitectura debe concebirse como una relación "sensorialmente suprasensible" imposible de reducir al objeto material en el cual se deposita o se adhiere como una "gelatina" (Marx)
  - 3.3 En tanto la arquitectura no es un objeto sino la materialización de una relación social, para analizarla es indispensable tomar en cuenta las intenciones, deseos, anhelos, voluntad e incluso, caprichos, que se tuvieron al hacerla y mismas que forman parte de las fuerzas productivas y en consecuencia, de la realidad completa.
  - 3.4 ¿Por qué se hizo? ¿Qué se quería superar? ¿Hacia dónde se quería ir? debieran ser preguntas presentes en cualquier estudio histórico.
  - 3.5 El fenómeno donde afloran de manera más contundente las contradicciones entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas en el proceso revolucionario mismo.
  - 3.6 Una revolución no se agota o termina en el momento fugaz de la "toma del poder"
    - 3.6.1 la toma del poder se consolida al revolucionarse la sociedad en su conjunto.
    - 3.6.2 Si no se revoluciona la economía, la educación, la práctica médica, la moral, las costumbres, la arquitectura y -

después, no hay revolución.

3.6.3 La arquitectura de la revolución mexicana es causa-efecto de la revolución.

3.7 La categoría de "función" es fundamental para captar el carácter concreto de una realidad.

3.7.1 Al modificarse la función de una relación, cambia la "forma" de la misma. Los objetos materiales pueden cambiar de forma sin modificar su apariencia material, siempre y cuando cambie la función de que son portadores.

3.8 La historia, pues, de la arquitectura, no es la historia de los edificios sino la de las aspiraciones y de las relaciones sociales que enlazaban a los hombres que hicieron posibles esos edificios.

Dos aspectos más. Este trabajo parte del supuesto de que el material histórico particular que se tiene como referente es suficientemente conocido y lo que resta es interpretarlo con mayor puntualidad. Por eso no se reproducen fotografías de él. La extensión de las citas obedece al interés de facilitar documentos de difícil acceso a fin de propiciar la realización de otros trabajos.

## 1. LAS REIVINDICACIONES TRANSHISTÓRICAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

### 1.1 Antecedentes

La más moderna teoría de la historia ha puesto en evidencia que el pasado histórico expresado bajo formas arqueológicas, artísticas, arquitectónicas o culturales en general, no puede ser considerado como un mero objeto de entretenimiento o de disfrute culterano. Igualmente, ha dejado patente que cualquier transformación del presente que no sea el resultado impenso del libre juego de fuerzas espontáneamente entrelazadas y que, por el contrario, aspire a materializar un mínimo de efectos prefigurados, tiene que reconocer en el pasado histórico el ingrediente fundamental de cualquier transformación conscientemente emprendida.

En efecto, fue en un tiempo pasado donde se vislumbraron los proyectos

educativos, de salud pública, recreativos, de vivienda, de gobierno y políticas económicas inherentes que, posteriormente, se configuran como las reivindicaciones cuya solución se ve obligado a asumir el nuevo gobierno, el nuevo sistema económico-político o la nueva sociedad. También las técnicas de que se puede echar mano así como los sistemas organizativos y la propia maleabilidad de que sea capaz la fuerza de trabajo, han sido producidos con sus características específicas, en ese mismo tiempo pasado y lo mismo acontece con la sensibilidad artística o la percepción estética con que cuentan los grupos o clases sociales que van a realizar cabalmente la obra salida de las manos del artista creador.

Subyaciendo, pues, a las tradiciones, a los usos y costumbres, a los monumentos históricos, arqueológicos y artísticos, el pasado se nos muestra como experiencia acumulada, como capacidad, disposición y ausencia concreta para llevar a cabo lo que ese mismo pasado ha prefigurado. Al funcionar de ésta manera el pasado se constituye en las condiciones materiales del cambio, es decir, aporta los recursos, los objetivos y señala los márgenes intraspasables del futuro. Para decirlo en términos de Marx: "Por eso la humanidad no se propone nunca más que los problemas que puede resolver, pues, mirando de más cerca se verá siempre que el problema mismo no se presenta más que cuando las condiciones materiales para resolverlo existen o se encuentran en estado de existir".

De este modo, las medidas que se adopten y las soluciones o políticas que se llevan a cabo, serán más adecuadas si responden a esos ideales y reivindicaciones pergeñadas con toda la contundencia de que se revisten cuando han sido enarboladas por generaciones anteriores y si toman la forma que ha -

sido delineada también en el pasado. Asumirlo, aprehenderlo con miras a extraer de él sus fuerzas propulsoras; incorporarlo en forma de programa a cumplir en la acción conscientemente transformadora es, pues, una necesidad. - Mucho más si, además de lo anterior, se tiene en cuenta la debilidad congénita de que partiría cualquier política sectorial o global que hiciera caso omiso de dichas condiciones materiales y se propusiera llevar a efecto aquello que ni está en la mente de los grandes grupos sociales ni cuenta con recursos humanos debidamente preparados. Parece evidente, por tanto, que "la historia no es sino la sucesión de diferentes generaciones, cada una de las cuales explota los materiales, capitales y fuerza de producción transmitida por cuantas la han precedido".

Sí, algunos de esos esfuerzos que confluyeron en la teoría de la arquitectura porfirista, abigarrado conjunto de experiencias prácticas e intelectuales entremezcladas con el planteamiento de objetivos sociales de corte -- productivo, teórico y político, se llevaron a cabo o se incubaron, según el caso, desde los albores de nuestra vinculación al mundo occidental; fueron -- ratificados a lo largo de los siglos posteriores y aparecen ya conformados, aunque todavía no suficientemente maduros, en la etapa de nuestra todavía no cabalmente apreciada ilustración mexicana. En fin, todos ellos y otros más, adquieren matices claramente diferenciados en la etapa porfirista para, en -- último término, emerger dentro de las particulares circunstancias abiertas -- por la tercera etapa de la revolución burguesa mexicana bajo la forma de un programa de política arquitectónica que, conjuntamente a otros, debía solventar dicha revolución a fin de darse una perspectiva más permanente.

De lo ya dicho se colige fácilmente que la teoría de la arquitectura -- porfirista y, más particularmente, su denostado eclecticismo, permanecería --

insuficientemente delineada si no la relacionamos con su antecedente. Así considerados, el o sus antecedentes se constituyen en las condiciones materiales del cambio, sin las cuales la transformación de la realidad o la acción de un sujeto sería absolutamente incomprendible o tendrían que ser vistas como acontecimientos providenciales no prefigurados por nada, con nada conectados ni por nada sabidos. Entendida, por el contrario, como la culminación de intentos previos, la teoría muestra su insoslayable vinculación con sus condiciones y, a través de estas, con la obra construida. De aquí deriva, igualmente, su carácter de compendio, de campo en que se integra y condensa una gama tan amplia de factores como compleja es la realidad concreta en que se ha producido; de síntesis que, por serlo bajo estas determinaciones, necesariamente reviste una dimensión histórica.

Ovviamente, la más general de dichas condiciones, porque irradia, inbuje, determina, alienta e infunde su carácter a todos los demás procesos que le son, en consecuencia, subsidiarios, es la revolución burguesa de México. Sin ella, lo acontecido a partir del siglo pasado carecería de sentido, la arquitectura inclusive. Este ha sido sin duda alguna, el punto débil de los intentos explicativos hasta este momento: no parten de la revolución ni en ella esgrazan la arquitectura. De este modo aquélla permanece sempiternamente incompleta y está permanentemente desespiritualizada.

Es, pues, imprescindible partir de la revolución. Pero ¿Qué es la revolución sino, justamente, la generalización de revoluciones sin las cuales -- aquella devendría una generalidad sin contenido real? Digámoslo de otra forma: sin las revoluciones acontecidas en la estructura y superestructura social, aquella, la revolución sería nada. Es porque acontecieron - - - - -

revoluciones en la economía, educación, salubridad, sistema jurídico-político y también en la arquitectura, entre otras, por lo que es posible extraerles a todas el espíritu fundamental que las animó y, generalizando, hablar concretamente de la revolución mexicana. En este sentido es perfectamente válido aproximarse al espíritu general presente en ellas, dejando para las historias particulares o regionales especificar la forma asumida en cada caso. De la revolución iríamos a las revoluciones y de éstas a su constante transhistórica, a las líneas estratégicas de desarrollo del país, a las cuales debía atenderse y contenerse cualquier posible alternativa de desarrollo particular si pretendía un mínimo de solvencia y eco social. Detengámonos en aquellas dos cuya mayor relevancia llevó a sucesivas formaciones sociales a conferirles el rango de reivindicaciones transhistóricas.

### 1.2 El nacionalismo: una reivindicación transhistórica.

Parece sumamente probable que haya sido la desmeritada situación en que se encontraban los criollos respecto de los peninsulares en lo referente principalmente a su exclusión de los altos puestos gubernamentales de la Nueva España y a las limitaciones que les imponía la política proteccionista, a través de monopolios y estancos, a distintos sectores de la producción y del comercio, lo que los llevó desde épocas muy tempranas a tomar conciencia de su irremisible calidad de "herederos desposeídos". (2)

Esta primera toma de conciencia procreó otra, según la cual criollos y mestizos intentarían reivindicar su primigenia igualdad y calidad humanas, - con idéntica capacidad para acceder al conocimiento de la realidad que el exropeo peninsular, como una forma de ganar para sí el reconocimiento que ...

aquella situación les negaba. Con similar probabilidad podría suponerse que en ésta toma de conciencia estaría presente el recuerdo de otra negativa de reconocimiento de humanidad, ejercida en el pasado contra los indios y que - diera lugar a aquella famosa disputa en el orden de las ideas pero con profundas consecuencias en el campo político y económico, entre Sepúlveda y las Casas. De ser así, los criollos y mestizos sabían que la lucha sería prolongada y que en ella iban envueltos no únicamente el reconocimiento de su calidad humana sino la posibilidad de acceder a las mejores condiciones materiales de existencia que iban aparejadas a aquella.

A partir de estas consideraciones parece explicable la aparentemente -- prematura aparición en Nueva España de una conciencia mexicanista, primero, y nacionalista, después. Esta insugural toma de posición histórica está ampliamente representada por Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) sin duda alguna el más preclaro de los precursores de la ilustración mexicana, quien en 1690, en su Libro astronómico y filosófico, manifiesta con la mayor contundencia desde un "mexicanismo puro" cuando se refiere al padre Florencia -- como "una gloria de nuestra criolla nación", hasta un "mexicanismo antieuropeista" al hacer ver que algunos europeos consideran que "no sólo los indios, sino los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, andamos en -- dos pies por divina dispensación o que aun valiéndose de microscopios -- ingig ses apenas se descubre en nosotros lo racional", para acceder a un franco -- "nacionalismo" cuando piensa que a su "patria la desacreditaría con el silencio." (3)

Esta inicial posición nacionalista que José Casas descubre en el libro -- de Sigüenza, constreñida en un principio a conquistar el reconocimiento de --

la capacidad intelectual del novohispano, muy pronto se extenderá a una revaloración del pasado prehispánico así como al rescate de los valores tradicionales, de los hábitos y costumbres de aquella a la que ya empiezan a reconocer como su "patria". En una sociedad dividida en estamentos y en la cual los criollos oprimidos por la metrópoli eran, a su vez, los opresores de los indígenas y de las castas, parecía muy difícil proseguir con buen éxito la labor reivindicativa frente a España sin alentar oposiciones políticas de fondo que fácilmente podían conllevar el trastocamiento de su propia y privilegiada posición ante el conjunto de la masa indígena y mestiza. Así, ante la necesidad de proseguir esa tarea se buscó un tema que permitiendo la confrontación ante España primero y ante Europa, después, garantizara sin embargo el statu quo.

Este tema fué el religioso. A este respecto Brading nos dice: "La invocación de temas históricos y religiosos como parte de la retórica patriótica servía para reducir la distancia que separaba a la élite de las masas, los unía sin despertar ningún conflicto étnico o social". (3) Actuando en ésta misma línea, otro de los ilustrados, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1718-1780) en su libro Salvajes de México (1778) se preocupaba por arrojar luz sobre el origen y desarrollo, la devoción y el culto, fundamentados históricamente, de "Nuestra Señora de los Remedios, nuestra Señora de la Piedad y nuestra Señora de la Bala". (4) De esta manera se usó el mito religioso, con mayor o menor conciencia del hecho, como elemento unificador de "una joven nación que pretendía adquirir su propia personalidad frente a la que le había sido impuesta por los españoles". (5) De ninguna manera resulta extraño que en los albores de la Revolución de Independencia se sucedieran las reediciones de obras que, como la de Veytia, ponían al alcance un punto de unión entre las clases explotadas por España.

La preocupación de Sigüenza fué proseguida cincuenta años después por los jesuitas ilustrados del siglo XVIII. En prácticamente todos ellos se detecta un asombro, una admiración hacia la cultura prehispánica y de Nueva España, entidades descubiertas tan dignas de encomio y aprecio como las europeas, lo que los lleva a continuar develando a México con mayor dedicación y constancia. Sobre todos los ámbitos de la realidad recayó una acuciosa investigación: la flora y la fauna, la geografía y las organizaciones políticas y sociales, así como la historia del pasado prehispánico, fuera redescubiertas gracias a esta labor inquisitiva. Puede afirmarse que compartieron esta prevalescente actitud social incluso aquellos dedicados preferentemente al estudio de las ciencias exactas, como podrían serlo Velázquez, Bartolomé y Alzate. Más allá del contacto establecido con la filosofía europea -- "más actual", término que se empleaba como sinónimo de "moderna", y de su transmisión a los ámbitos novohispanos, tal vez la gran herencia de los jesuitas estriba en haber sabido confiar en las capacidades personales así como en fortalecer el optimismo en el poder de la razón y en la posibilidad de reorganizar racionalmente la sociedad; en haber enaltecido el derecho a pensar al margen de las autoridades sacralizadas, en preconizar la audacia en el conocer y la libertad de criticar, es decir, en haber trasplantado a Nueva España las finalidades cuya implantación preconizaba tenazmente la ilustración europea del siglo XVIII. Toda esta labor fué coronada al establecer un pensamiento mexicano por el objeto y, a partir de aquí, las bases de una cultura nacional.

Ahora bien, ningún acontecimiento social propicia la eclosión de la ideología popular y el encuentro de afinidades por encima de los hasta entonces predominantes diferencias y antagonismos, como una revolución. La de -

México no escapa a esta determinación. No sólo por cuanto al desarrollarse - sobre la base de una amplia participación de masas campesinas promovió en éstas la floración de sus tradiciones, sino porque a partir del entronizamiento formal del régimen democrático republicano se detectó la necesidad de - consolidar la conciencia nacional con el fin de involucrar en el proyecto común recién iniciado, a las diversas regiones, zonas y localidades del país. Esto, en razón de que el país encontrado por los revolucionarios convencidos de las ideas burguesas, era uno absolutamente dividido geográfica, política y culturalmente hablando; con una interrelación mínima a nivel comercial y - prácticamente inexistente en el político e ideológico. La carencia de aspiraciones comunes y la ignorancia de lo que significaba un proyecto de estructura política nacional era consecuencia de lo anterior u otra manera de manifestarse. La gran tarea histórica cumplida por el absolutismo en Europa, en Francia por ejemplo, de "reunir las provincias en una unidad nacional, reducir el papel de los pequeños tiranos e inculcar sobre el parroquialismo de - gentes primitivas el concepto más elevado de Estado" (6) no había sido cumplida en México. La revolución burguesa mexicana se iniciaba con un déficit abrumador.

Las dos intervenciones sufridas por México, la americana del 47, a estos casos 26 años de declarada la independencia nacional, y la francesa del 62, tuvieron un doble efecto sobre el hasta entonces optimista ánimo de los revolucionarios anhelantes de construir una patria independiente, democrática y soberana. En primer lugar les demostraron que: "...no había espíritu nacional porque no había nación." (7) En efecto, en vano fué que de manera desesperada llegara a ofrecerse "indultar a los presos, regalar terrenos baldíos o eximir de todo servicio militar forzado" (8) a quienes se sumaran a

las filas de la guardia nacional y que en la plaza de la Constitución el pueblo despedirse a los invasores a los provocara, sin armas, a fin de que otros pudieran lazarlos a la uaniza china y fueran rematados a palos por las mujeres. Todo fué en vano. Hubo de reconocerse que nada de esto era suficiente mientras la desunión interna fuera a tal punto antagónica que los diversos partidos políticos llegaran a pedirle ayuda al propio invasor para acabar con su contendiente. Algo a todo punto semejante aconteció todavía quince años después de esta brutal experiencia: "frente al peligro que amenazaba a México (la invasión francesa) su pueblo carecía de un concepto claro y preciso de nacionalidad. Esto no lo podía decir Juárez ni Lerdo de Tejada, ni José María Iglesias, Ignacio Zaragoza, Porfirio Díaz, Mariano Escobedo, Jesús González Ortega... El deber de aquellos hombres era exaltar el sentimiento patriótico donde éste existiera ya y crear en las multitudes la noción de patria al compás mismo de la lucha armada..(9) es preciso que no se olvide que a multitud de aquellos vencedores en la batalla del cinco de mayo y de los soldados que hicieron frente en Puebla al Ejército del General Forey, lo mismo les daba luchar a favor de la República que al lado del Imperio. Debe reconocerse que también entre los defensores de Querétaro hubo muchos combatientes honrados que identificaban la Patria con el Imperio, caudillos y soldados de valor innegable que a la hora de la prueba supieron vivir por una fe y morir por un ideal". (10) Y, bien, no había noción ni espíritu nacional. Ergo había que crearlos, pero ¿Cómo se crea una conciencia nacional? En la formación de éste propósito radicó el segundo efecto provocado por las invasiones. Refirámonos al decuplicado efecto de la promoción de un arte nacionalista y en la reversión de este en el propio proceso revolucionario.

### 1.2.1 El Nacionalismo en las Artes

La música es tal vez la actividad artística donde con mayor facilidad y antelación se revela la influencia popular al interior del arte de las clases dominantes.

Datan de principios de siglo XVII las denuncias encontra de los "abogados" y "deshonestidades" de bailes como El torito o el Pan de zarabe. Se probación que no duda en sancionar con "pena de cuatro años a un presidio ultramarino" a los dueños o maestros de las Escuelas de danza y "a los músicos que asistan la de seis meses de cárcel." (11) El arte popular, pese a estas prohibiciones y a las críticas frecuentemente publicadas en los diarios de la época, encontró el eco suficiente para penetrar en uno de los ámbitos más refractarios a cualquier intento renovador, como lo es el religioso. Un lector del Diario de México denunciaba: "El sábado anterior concurrí casualmente a la Iglesia de San Juan de Dios a la hora en que tales días se canta la salve. Pero ¡cuál no sería mi sorpresa cuando oí tocar en los intermedios de órgano toda clase de piezas profanas, como el Comprestre y otras, con notable distracción y escándalo de los fieles! ¿Qué ideas de edificación podrá inspirar una de estas piécitas en un templo?" (12)

Si bien en un principio fué la pecaminosidad e irreverencia no ajena a la detección de un sentimiento antihispanista que la sociedad colonial descubriría en la música y bailes populares, la razón de su rechazo, no cabe duda de que con posterioridad "lo más grave de los inocentes bailes populares fué el hecho de que se relacionaran con el movimiento - - - -

insurgente. No es de extrañar que éste, como todos los movimientos revolucionarios, se apoderara de los cantos populares y nacionales, así como un siglo más tarde el corrido se convirtió en el estandarte más elocuente de un nuevo momento crucial en la historia mexicana." (13) Como se colige, este primer nacionalismo se contentaba con introducir textualmente el canto popular en los ámbitos reservados al arte culto.

Ya desde finales del siglo XVIII era obligatorio, en los intermedios teatrales, escuchar canciones como el butaquito, el cancelo, la bamba, la petenera, el tapatio, así como otras en las que la influencia de la música negra era notoria: la tarana, las negritas, el bejuquito, la indita y demás. En una <sup>segunda</sup> etapa va a germinar un nacionalismo evolucionado, coincidente con la implantación de las Leyes de Reforma, la derrota del ejército francés y la restauración de la República en 1867. En este nuevo nacionalismo se aprecia la estilización del canto original y su incorporación a formas musicales más elevadas. Este es el caso de los "caprichos de concierto" Escas de México (1880) de Julio Ituarte (1845-1905), del Jarabe nacional, Cuatro danzas habaneras, Flores de mayo y otras más de Tomás León (1826-1893) y del Vals tarabe y las marchas: Zaragoza, Potosina y Republicana de Amiceto Ortega (1825-1875). Por último, también fecunda las célebres contradanzas mexicanas de Felipe Villanueva (1862-7) y de Ernesto Elourdy (1854-1913) así como las distintas óperas que se componen a partir de temas o personajes nacionales: Guatimotzín, del mismo Ortega; El rey poeta de Gustavo E. Campa en 1910 y Atrás de Ricardo Castro - - (1864-1907), del mismo año.

Nutrida con el impulso social que le infundió el país la tercera - -

etapa de la revolución burguesa, la música nacionalista tendría su última manifestación hacia los años veinte y siguientes. Este movimiento, tal vez el más brillante de todos y también el más nutrido y consistente, también aprovechaba, en lo general, la experiencia adquirida en etapas anteriores. Esta lo obliga a encontrar un nacionalismo más depurado en el que el canto popular en vez de aparecer textual diere lugar a una nueva estructura musical. Esta última fase fue anticipada por la doble actividad, como investigador de nuestro folklor y como compositor, de Manuel M. Ponce, cuya obra, en opinión de Mayor Serra, "...quedará como testimonio clásico del nacionalismo mexicano moderno en su primera etapa histórica." (14) En una verdad conocida que los distintos ámbitos conformantes de una formación social dada no marchan al unísono, sino que entre ellos ocurren desfases a consecuencia de muy diversos factores. Esto aconteció tanto en la literatura como en la pintura, actividades en las que el nacionalismo no parece contar con antecedentes tan remotos como la música. Ello, no obstante, si nos atenemos a unas cuentas de las formas literarias únicamente, encontramos la obra de Fernández de Lizardi como una de las primeras manifestaciones de este vuelco hacia las costumbres populares de su momento, comentando los sucesos de la colonia "en el lenguaje mismo del pueblo, con sus modismos, sus incorrecciones, sus chocarrerías, también su ingenio, su facilidad, su crónica y espontánea expresión". (15)

Es en su obra donde reviven los personajes cotidianos, que en opinión de muchos comentaristas caracterizaban perfectamente al México de principios del siglo XIX. Los "payon", los "catrines", los "carrutacos", y la "pirraquita", son algunos de estos tipos que han pasado, tal vez gracias a su obra, a convertirse en prototipos nacionales. Esto aconteció, para -

citar un caso, con su "Canillitas", celebrado personaje de El periquillo -- arriente (1830-31).

No todas las obras que se producen en el siglo XIX, y nos estamos refiriendo particularmente a la novela, pueden ser equiparadas por lo que a su calidad toca. Pero lo que interesa a nuestra concepción del nacionalismo como una de las fuerzas propulsoras fundamentales del proceso revolucionario en todos sus niveles, ámbitos o esferas, no es la calidad, -- sino la irrupción del elemento popular en las artes tradicionales y éste se manifiesta hasta en las obras de mero entretenimiento pero en las que interesa destacar, como se ha dicho, "el carácter especialmente mexicano que se pretende darles a todas ellas." (16) Es este carácter el que unifica obras tan aparentemente dispares como pueden ser Antonia el jefe -- de los hermanos de la hoja o los barros contrabandistas de la Rama (1865-66), de Luis G. Inclán, con el fístel del diablo y los bandidos de Río -- frío, ésta última de 1888, ambas de Manuel Payno, con las escritas por -- José T. Cuéllar y Vicente Riva Palacio, con sus célebres Martín Garza, Monte y canón, Virgen y mártir o Los cuentos del General. Es el mismo -- carácter el que hilvana a las anteriores con algunas de Ignacio M. Altamirano y otras de Guillermo Prieto, y que desembocan en el colonialismo con -- tumbrieta de un Artemio de Valle Arizpe.

### 1.3 La modernidad: segunda reivindicación transhistórica.

El ahincamiento en los valores propios era sólo una vía para obtener el reconocimiento de la originaria igualdad humana de los novohispanos ante las naciones europeas y particularmente ante España. De ninguna -- -

manera se trataba de un fin en sí mismo que conllevara la plenitud en cuanto tal objetivo fuera alcanzado. Pero ésto fue sólo el principio.

El problema varió notablemente cuando las mismas personas que estaban dando los primeros pasos en la senda nacionalista cayeron en la cuenta de que existía un gran rezago imposible de cubrir con sólo reivindicar para sí el reconocimiento de su originaria igualdad humana. Pese a todas las prohibiciones, a Nueva España llegaron con no mucho retraso, las noticias acerca de la "nueva ciencia" y de la "nueva filosofía" que habían aparecido en los países europeos. Lo que en ellas encontraron suscitó su entusiasmo de manera tan amplia como promisorio era el nuevo mundo que ponían ante sus ojos: un mundo dominado por el hombre; una ciencia nueva -- puesta al servicio de este dominio y no dedicada a glosar los seudocimientos heredados de la escolástica; la posibilidad de acceder a la felicidad material, terrenal. El mundo abierto por la mecánica y la astronomía era tan sorprendente como el que se dejaba atrás. ¿Cómo había sido posible que se hubiera depositado la confianza en seudoverdades cuando -- bastaba con observar detenidamente el mundo, auxiliándose con un "método", para percatarse de la auténtica verdad y de la auténtica realidad de las cosas?

Los éxitos sociales que alcanzaron los nuevos descubrimientos fueron sorprendentes: "París estaba inundado de extranjeros deseosos de asistir a conferencias y observar las demostraciones de los diversos hombres de ciencia..... (y)..... los resultados de la revolución científica fueron traducidos rápida y precipitadamente a una nueva visión del mundo", (17) para la cual el pasado estaba plagado de errores, de falsas creencias, de

sufrimientos ocasionados por la preeminencia concedida a la escolástica, por la falta de decisión en observar detenidamente la realidad, por la su-  
 destinación de la felicidad como una dimensión a la mano; pero, por sobre  
 todo, por una humanidad cuya sumisión a los dictados divinos la había lle-  
 vado a abdicar de su propia capacidad, de su razón e iniciativa. En la -  
 aceptación de este craso error, que Europa estaba absolutamente dispuesta  
 a dejar atrás en el menor tiempo posible, jugaron un papel preponderante  
 los filósofos, primero, y los escritores, después. Fueron ellos los que -  
 se encargaron de generalizar las experiencias científicas e inaugurar nue-  
 vos 'métodos' seguros, ciertos, para alcanzar la verdad en cualquier terr-  
 no.

Si todo se hubiera limitado a la escueta propositividad de conocimien-  
 tos que en la práctica todavía no encontraban una aplicación práctica con-  
 creta, tal vez el proceso hubiera sido menos impactante. Pero no; esos -  
 nuevos descubrimientos iban aparejados a un incremento del comercio como -  
 nunca antes se había observado. Y gracias a éste, las fluyentes riquezas  
 de todo el mundo, particularmente de América, se transformaron en capita-  
 les usurias o comerciales y al ser aplicadas a la producción de mercan-  
 cías revolucionaron de cuajo toda la actividad productiva. A finales del  
 siglo XVII, "unas 400,000 personas se ganaban la vida directa o indirecta-  
 mente por medio del comercio con las colonias." (18) Espezaba, al decir -  
 de Saint Simón, "un largo reinado de vil burguesía". (19) Efectivamente,  
 fué esta burguesía incorporada a la intelectuosidad, la que asignó al tér-  
 mino 'modernidad' una nueva connotación. Fué también en Francia donde la  
 palabra encontró su nuevo significado, distinto de aquél que simplemente -  
 denotaba lo actual.

Sin duda el más destacado de los escritores en avivar la polémica contra los 'antiguos', fué Charles Perrault, quien en 1687 publicó El siglo de Luis el Grande dando preeminencia a los modernos en contra de aquellos. Posteriormente ratificó su tesis con otros dos libros que hicieron historia en esta controversia: Comparación entre antiguos y modernos (1688-1698), así como Los Hombres Ilustres que han surgido de Francia durante el siglo XVII (1697-1710). A partir de sus escritos y de los de Bernard Le Bouvier de Fontenelle, quien en 1688 se pronunció por la teoría del progreso en su libro Disgresión sobre los antiguos y los modernos, no hubo duda posible: "moderno" no solamente designaba lo diferente de 'antiguo', sino que era sinónimo de racional, conveniente, antitradicionalista, crítico, verdadero, avanzado, libre, suáez. Fué con éste nuevo sentido con el que se empleó y pasó a calificar toda una edad en la historia, hasta llegar a emplearse como sustantivo. Pero, como una consecuencia imposible de salvar, trajo consigo la conciencia del gran rezago histórico no solo de Nueva España, sino de la metrópoli que, lejana a esas perspectivas, permanecía autodesignada campeona de la cristianidad, encerrada en la escolástica, obcecada en su negativa a incorporarse a la modernidad.

A partir del conocimiento directo o indirecto de los nuevos descubrimientos científicos y de la filosofía correlativa, la reivindicación novohispana no podía circunscribirse únicamente al reconocimiento de su humanidad por parte de España, sino que se veía llevada a exigir su inserción en el nuevo mundo, en la modernidad. De este modo, nacionalismo y modernidad se presentaban como las dos vías a través de las cuales advendría a la liberación del yugo al que se había atado a Nueva España condenándola al atraso, al rezago, a ser vista como el 'pasado' de Europa. La primera de esas

vías permitiría a los novohispanos superar su aislamiento sin sacrificar su particularidad, sino obligado a los demás<sup>m</sup> reconocerla con iguales merecimientos que ellos. La otra significaba no contentarse con el reconocimiento, que también lo era o debía serlo respecto de su propio pasado, sino introducirse a la vida moderna, a la plenitud de riquezas, al bienestar: ¿cómo sustraerse a este influjo? ¿Cómo no estar dispuesto a transitar por esos caminos, cuando a partir de la Revolución Industrial era inobjetable la superioridad del mundo moderno?

Los mismos filósofos jesuitas que inauguraron la actitud nacionalista, fueron quienes se dieron a la tarea de introducir el conocimiento de la "filosofía moderna". Fueron los precursores, con el inevitable Sigüenza, de la conversión de esas actitudes en reivindicaciones transhistóricas. A ellos, habrá que añadir, nos dice Bernabé Navarro, a una persona tan egregia como lo fué Miguel Hidalgo y Costilla, "antiguo discípulo de los jesuitas, profesor de filosofía y teología, introductor de ideas modernas en la misma ciencia sagrada y lector de los filósofos modernos e ilustrados franceses, quien concibe y prepara en su pecho completar en lo material el movimiento de emancipación que ya se había realizado en lo espiritual y sacar las consecuencias finales, justas, de todo el pensamiento moderno." (20) Y, ¿qué hace la revolución de independencia, sino aplicar y extender a todos los ámbitos de la vida social las medidas que habían convertido a Europa - en el mundo moderno que todos ambicionaban como la meta más alta a la que podrían aspirar para su nascente país? En la economía, organización política, educación, ciencia, filosofía, y también en el arte, se trasplantan los resultados textuales esperando de ellos las benéficas consecuencias - que han dado lugar en el modelo. Es el pensamiento moderno, el que sirve

a México de faro, de guía y ello, sin renunciar nunca al nacionalismo. México llegará a la modernidad por la vía nacionalista.

De este modo, la modernidad es asumida como la segunda línea estratégica de desarrollo de la incipiente nación. Desde este momento, nada podrá proponerse, nada tendrá sentido ni encontrará eco social si no se presenta enmarcado, correspondiéndose con ambos lineamientos. Nacionalismo y modernidad corren a todo lo largo de la revolución burguesa de México y desembocan con la fuerza que ya vimos en el arte y en la política toda. Pero, ¿no eran recíprocamente excluyentes? ¿Qué no acaso, mientras más intentáramos ahincarnos en el nacionalismo y revivir nuestro pasado prehispánico, tanto más nos alejábamos de la modernidad? ¿Qué no hacernos o sentirnos modernos exigía la renuncia a las tradiciones nacionales? ¿Qué no acaso las líneas estratégicas de desarrollo conducían a un callejón sin salida?

## 2. LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA DE MÉXICO

Modernidad y nacionalismo fungieron como las dos fuerzas propulsoras de la revolución burguesa mexicana. Productos obligados de ésta, encontraron en un país colonizado uno de los mejores campos de cultivo para desarrollarse. Su desarrollo dependía, sin embargo, del eco que encontraran en todos y cada uno de los ámbitos sociales. La revolución como ya se ha dicho, es el resultado de un conjunto variable de revoluciones locales, sectoriales. En la música, literatura y pintura, el nacionalismo había procreado obras de muy buena factura en las que se aprecian sus promisorias posibilidades. La arquitectura permanecía rezagada y todo parecía indicar que el clasicismo se prolongaría por mucho tiempo más, haciendo nugatoria en ella la materialización de dichas reivindicaciones transhistóricas. Pero esta situación, susceptible de confirmarse a la luz de los lineamientos estilísticos de las obras que se estaban llevando a cabo, estaba siendo minada en el campo de la teoría donde, como otras tantas veces, se anticipaban actas

que posteriormente se procuraría llevar a cabo. Fué aquí, en el campo teórico, donde se produjeron en primera instancia dos rechazos: uno en contra del "Estilo de la Colita y el Polvo" y el otro en contra de todo posible formalismo.

2.1 "Guerra sin cuartel al estilo de la colita y el polvo",  
al "vadesecus de todas las medianías".

Son sumamente escasos los testimonios referentes a la acogida del clasicismo a partir de su instauración por parte de la Academia como el estilo oficial. Ello, no obstante, contamos con algunos que, por la fecha en que fueron hechos públicos así como por la significación de las tesis en ellos asentadas, parecen altamente indicativos de un hecho que hasta este momento ha sido poco valorado: el rechazo que en algunos sectores de la sociedad despertó la impositiva generalización del clasicismo arquitectónico.

El primero de ellos procede del arquitecto Manuel Gargallo y Parra - quien en 1869 'presenta a la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos' una importante memoria sobre la Necesidad de un estilo moderno de arquitectura. (21) La crítica que endereza Gargallo al resurgimiento del clasicismo, así como la poca o nula calidad que observa en la mayoría de las construcciones que se llevaban a cabo en su momento, son clara constancia de su toza de conciencia en relación a la invalidez del neoclásico como un lineamiento capaz de resolver con atinencia las particulares necesidades de nuestro suelo nativo. Que hiciera ésta crítica en el momento en que el clasicismo se encontraba en auge hace doblemente importante su rechazo. Los argumentos que esgrime, los vamos a ver aparecer en análisis y críticas de

diversos arquitectos, revelan una conciencia bastante clara relativa a la historicidad de la arquitectura. Por supuesto que también se inscriben dentro de la oposición romántica al racionalismo de la primera fase de la revolución burguesa, por cuanto en ella se encuentran las apelaciones a la discordancia de las formas clásicas respecto de las tradiciones y costumbres nacionales. De hecho, esta es la primera vez en la historia de la arquitectura en que se denuncia esta falta de correspondencia entre las formas construidas y los sentimientos y tradiciones nacionales, como uno de los caracteres que invalidarían una obra de arquitectura. Muy probablemente Gargallo tuvo acceso a escritos europeos en los que se estaba criticando a fondo la hegemonía indiscriminada del clasicismo y bien pudiera ser que hubiera estudiado algunos ejemplares de la Revue General de l'Architecture, como veremos a continuación:

"...palacios, iglesias, mercados, almacenes, hoteles, sillares de casas se proyectan o construyen año por año, examinados y vereis en ellos una confusión de ideas y estilos diversos, sólo en una que otra excepción vereis los rasgos que puedan servir para dejar entrever que estilo del porvenir que todos anhelamos y que tanto más se aleja de nosotros cuanto más fácil creemos alcanzarlo." (22)

Al margen de la importancia que reviste el que Gargallo considerara deteriorada la calidad de las obras arquitectónicas de su momento, lo cierto es que lo más significativo de su crítica, en todo coincidente con la que en el mismo tiempo se estaba llevando adelante en los principales países europeos, consiste en su rechazo del clasicismo.

"¡Si al menos ese estilo clásico llenara bien las necesidades de nuestro siglo! No basta que un estilo sea hermoso, grandioso, perfecto, para que por sólo ese hecho sea aplicable a todos los usos, a todos los países y a todas las circunstancias..... Las necesidades modernas no se prestan a

las formas, bellas ciertamente, de los templos griegos. El reducido espacio útil que deja la cubierta monolítica, la robusta columna que exige, no se prestan a nuestras numerosas reuniones. El pórtico elegante de los propileos y el anfiteatro descubiertos son un débil abrigo contra el frío intenso de nuestros climas y nuestras copiosas lluvias. No es la arquitectura griega, tal cual la conocemos, la más adecuada a nuestras necesidades y costumbres; nuestros edificios son demasiado grandes, nuestros materiales demasiado chicos, nuestras piedras, demasiado rudas y nuestra economía moderna demasiado rígida para prestarse a las delicadas combinaciones helénicas.

Un estilo nuevo, he aquí lo que todos deseamos. Yo añadiría algo más: un estilo nacional apropiado a nuestro país, a nuestras costumbres mexicanas, ¿cómo conseguirlo? Un publicista francés divide a los arquitectos modernos en tres categorías:

1. La escuela histórica que pretende realizar un renacimiento de tal o cual estilo antiguo en todas partes. Yo la subdivido en clásica y romántica.
2. La escuela eclectica que trata al pasado como guarda-ropas de donde se saca, conforme va necesitando, todo lo que parece útil o agradable. Para los eclécticos el pasado es una cartera de motivos o modelos.
3. La escuela orgánica, que aún está en pañales y que sólo anuncia su existencia por algunos ligeros movimientos." (23)

El rechazo al clasicismo, como se observa, se lleva a cabo desde distintas perspectivas. La inadecuación de un estilo dado a otra específica circunstancia, sea por la deficiente distribución espacial que provoca, sea por el inadecuado nivel térmico que propicia, así como por los materiales y técnicas respectivas que supone, puede, no obstante ser sumamente hermoso, no corresponderse en nada con dicha circunstancia y, por ende, descalificarse como una opción válida. La crítica de Gargallo, ya se ha dicho, se identifica con la de otros arquitectos europeos cuyos testimonios, muy probablemente, hayan llegado a sus manos. Sin embargo, importa mucho destacar que es la primera vez en la historia que se juzga a la arquitectura a partir de requerimientos conocidos de siempre, preconizados de siempre (como era la obligación - - - -

correspondencia de disposiciones, materiales y formas a los usos y costumbres particulares de cada circunstancia) pero que es hasta ahora, con motivo de la revolución burguesa, que se les esgrime como argumentos incontestables. Y, - realmente, lo eran, pero acontece que históricamente la sociedad se había acostumbrado a alojarse en disposiciones espaciales que correspondían a estilos pretéritos, sin objetar nada al respecto. Por ello, el que fuera hasta - este momento en que tales argumentos se empleen y que se hayan presentado en México a la asociación que agrupaba a los ingenieros y arquitectos, es altamente significativo de un movimiento que llegará a ser avasallador muy poco - tiempo después.

Algunos aspectos más sobresalen en la crítica que Gergolio dirige a la - arquitectura clasicista. Uno de ellos, correlato lo anterior, es la inadecuación de los espacios y sus disposiciones al clima del país. Se hace ver que ni el frío ni las lluvias pueden ser debidamente aislados con sus disposiciones pero, se añade, que de fondo la arquitectura griega no es adaptable a - nuestras necesidades y costumbres. Y de todos estos desacomodos que incluyen también la diferencia de materiales y de recursos económicos, se llega a la conclusión medular de la ponencia: es necesario un estilo nuevo, un - "estilo nacional apropiado" que no puede proporcionar ni la llamada escuela - histórica ni la ecléctica, sino que habrá de proceder de la "orgánica" de la que nos ofrece datos más precisos que su propio nombre. Es precisamente en - este punto donde se aprecia un posible contacto entre el arquitecto mexicano y la fuente europea, porque es en la Revista General de arquitectura mencionada donde puede leerse:

"...la hemos llamado orgánica, porque es, con relación a - las escuelas históricas y eclécticas, lo que la vida organizada de animales y vegetales con relación a la existencia -

desorganizada de las rocas que forman los substratos del -  
cosmos." (24)

En un ensayo bastante extenso, otro autor que escribió bajo el nombre de Liber-Varo, prosiguió la lucha contra la hegemonía y prevalencia del estilo clásico. Para él la historia se remontaba a tiempo atrás. Las "fantasmagorías del barroquismo" salidas de las manos de personas que sin talento se dieron a la tarea de continuar lo que había iniciado Miguel Angel, dieron como resultado una reacción de la misma intensidad pero en sentido contrario: emergieron los que sedicentemente pretendían retornar a la parca sencillez del estilo griego y del Renacimiento para de este modo terminar con la "verdadera maraña de líneas confusas" de aquellos, pero dice Liber-Varo, con la misma falta de inspiración artística que aquellos a quienes pretendían corregir. De este modo, a todo cuanto llegaron fué a anunciar la "Restauración del Renacimiento", renovada imitación del "materializado estilo Romano", "sopa aguada que se sirve a los concurrentes a una fonda de quinto o sexto orden". El autor, que no por manejar una prosa fluida y medida se cuida de llamar a las cosas por su nombre, continúa en su prolija historia diciendo que a tal fonda - tal cocinero y que, de este modo, los restauradores del Renacimiento erigieron como su maestro y guía a Vignola, quien conoció el arte griego de tercera mano y a través de la versión que de él dieron los intérpretes barrocos:

".... sin entrar en el espíritu del arte, ni comprender el genio inspirado y creador, como pedante maestro toma la paleta, él coge su módulo y mide y remide la base y el cornisamento, el filete y el cuarto botel, las golas derechas e inversas, el toro, el junquillo, la escocia, el arquitrabe, el friso y los triglifos, y de sus inefables manos sale el perfecto arquitecto, pero por desgracia, un muñeco sin vida propia, sin inspiración, sin fantasía, sin espíritu y sin carácter, vaciado en inmutable molde como angelito de yeso o soldado de plomo." (25)

A diferencia del Gargollo, Liber-Varo lleva el comentario hasta el --

sarcasmo y convierte a Vignola y sus seguidores en la representación más cruda de la estulticia; lo caricaturiza y a su libro lo califica de recetario - que, atendido a los módulos y proporciones, anula cualquier vestigio de creatividad. Ahora bien, muchos podrían decir que la crítica de Liber-Vareo al libro de Vignola es justa y otros dirán que el libro no pretendía ser un tratado de arquitectura ni exponer una teoría globalizadora sobre ella y que en tal sentido es impropio tildarlo de carecer de aquello que el libro nunca pretendió tener pero, en cualquiera de los dos casos, lo que importa aquí es que, con razón o sin ella, el autor ridiculiza uno de los libros sagrados del clasicismo al que recurrían aspirantes e iniciados como al manantial de aguas frescas para beber en él la falta de inspiración a que los conducía la educación académica degenerada. Con ello, avanza en su objetivo central: descalificar de raíz, de cuajo, cualquier posibilidad de que se prolongue el reinado del clasicismo; terminar con su hegemonía, aplastante predominio y con su concepción de la arquitectura que, para muchas personas ilustradas del siglo - XVIII era una aberración a la luz del derecho que tenían las tradiciones, los usos y costumbres y la exigencia de adecuación de los espacios, a demandar una arquitectura nueva, una arquitectura apegada a sus especiales circunstancias. No se olvide nunca que cuando hablamos de este momento histórico estamos refiriéndonos al momento en que las sociedades más avanzadas habían sublimado la "razón" y todo cuanto no pasaba por sus finos cedazos, era rechazado, deslegitimado. Aunado lo anterior al influjo del sentido de nacionalidad, se comprenderá el vínculo que une este rechazo con la solicitud de una arquitectura moderna.

"Tal fue el maestro que buscaron los héroes de la Reconstrucción y (como ellos dijeron) regeneración arquitectónica; tal es el texto que invadió todas las escuelas, todas

las academias, desde las más humildes hasta las más escogidas; y dice un renombrado historiador de las Bellas Artes, abrumado bajo el peso de la verdad, muy a pesar suyo:

"Desde entonces la Arquitectura quedó estacionada en las formas de este preceptista: formas que de puro ser imitadas fueron degenerando; de puro ser reproducidas se hicieron vulgares y de puro ser aplicadas a todos los casos y a todas las cosas llegaron a hacerse ridículas por inoportunidad unas veces, por inconveniencia otras." (26)

La crítica de Liber-Vareo no termina ahí. A continuación hace ver que como Vignola tuvo contacto con la arquitectura greco-romana cuando esta ya había sido despojada de sus recubrimientos, se formó la peregrina idea de que carecía de color y, por ello, no dudó la sociedad admiradora del clasicismo de ornarse ella misma polveándose cara y peluca y colgándose un ridículo adnificulo, una "colita", detrás de la cabeza cuya longitud, seguramente medía con el mismo cuidado que Vignola tenía para rectificar las medidas y proporciones de los modulados elementos arquitectónicos del estilo clásico. ¡Y eso es lo que era ya insostenible! La sociedad no podía seguir tolerando que se le impusieran formas que no se correspondían con sus formas de ser y de vivir y que se le continuaran imponiendo, en los tiempos en que todo debía pasar por el tamiz de la razón, unas formas desprovistas de ella, ya que la razón de ese estilo radicaba en el acuerdo y coherencia de sus lineamientos con otras formas de pensar y de vivir. Si los tiempos pretéritos aceptaron de buen grado o por la fuerza de la irreflexión que se les vistiera siguiendo esos lineamientos clásicos eso era algo que los tiempos ilustrados no podían continuar refrenando. Todo lo contrario. Ahora se sabía que la arquitectura debía de corresponderse con su época al igual que todo el arte. Y esa correspondencia, lejos de detrimentar su elevada significación social y cultural, la enaltecía al comprenderla formando una unidad histórica.

Pero eso no era todo. Había que tener en cuenta que si siquiera se daba

el caso de que todas las obras de arquitectura o al menos la mayoría de ellas, fueran realizadas por profesionales diestros y avezados en el manejo de los lineamientos estilísticos, sino que la inmensa mayoría de las construcciones - ya lo había señalado Gargallo - manifestaban la confusión de ideas de sus constructores. En estas condiciones el resultado no podía ser otro que el señalado por Gargallo: un galimatías arquitectónico que además de inadecuado a la circunstancia de los países a los cuales se les espetaba el estilo clásico, producía una caótica pobreza formal. Por todo ello y sin hipérbolo, era necesario declararle la guerra sin más. De la posibilidad de trascender el clasicismo; de la posibilidad de persuadir a la sociedad y, por supuesto, a los profesionales de la arquitectura de la necesidad de comprender que el proceso proyectual y la esencia misma de la arquitectura estaban fundamentalmente determinados por su incuestionable apego a las condiciones específicas en que se construía, dependía el futuro de la arquitectura. No hace falta insistir en qué entendían por condiciones específicas, ya que una y otra vez hicieron hincapié en las diferencias culturales y de usos y costumbres que diferenciaban una época de otra.

Habría que decir que estos ideólogos tenían razón. Parafraseando el célebre apotegma podríamos decir, *mutatis mutandis*, que sin una teoría arquitectónica revolucionaria no era posible una arquitectura revolucionaria. En este sentido, la declaración de guerra en contra de la hegemonía casi indiscutida del clasicismo era una empresa sin paralelo en la historia de la arquitectura, de cuyo éxito dependía la posibilidad de construir la que estaban reclamando las sociedades modernas convencidas de que: 1. Debía proporcionárseles una arquitectura acompañada con sus hábitos cotidianos, intelectuales e ideológicos; 2. Al hacerse de ese modo se estaría actuando de acuerdo

a los dictados de la "razón" que había ya demostrado gracias a la revolución científica, industrial y burguesa, que era el único juez con legitimidad para decidir el curso de la sociedad; 3. Se estaría, igualmente, actuando en consonancia con la esencia del hacer arquitectónico, dado que ya había quedado claro que siempre y en todo caso la arquitectura debía corresponderse con su época y 4. y, último, se estaría en capacidad de marchar al parejo de la sociedad y de la historia pues con ello asumiría el calificativo de "moderna".

¿Podemos imaginar, aquí y ahora la magnitud de esta lucha? Su alcance no estaba dada por las "armas" de que se echaba mano, sino por el arraigo que las ideas pueden llegar a tener en la conciencia social cuando han sido reiteradas a lo largo de siglos. Cuando esto acontece, cuando las ideas llegan a tener la pétreas consistencia que adoptan cuando se transforman en tradiciones, entonces se pueden volver casi inamovibles, grániticas, monolíticas. Esta era la cohesividad que había alcanzado el clasicismo en su conjunto. Cada una de sus partes o sectores, su filosofía, su sistema de derecho, su concepción del mundo y del universo y, por supuesto, su arte, todo se reforzaba recíprocamente; cada uno de los sectores le prestaba al otro su prestigio, su insmarcesible significación y el conjunto, así, resultaba impenetrable. Pero si ello no bastara, no es exagerado afirmar que su arquitectura ha sido, como diría Nietzsche, la más justamente aclamada, armónica y equilibrada. Por ello se convirtió en el paradigma por antonomasia. Por ello, enderezar una lucha contra su hegemonía era empresa muy difícil de llevar a cabo. Pero si eso no se entiende, entonces parece que la historia de las etapas arquitectónicas hubiera sido cuestión de capricho, de ir de algo hacia otra cosa sin mayor problema. Y nada de eso, se trató de una gesta, de una epopeya en contra de un viejo rey con todos los atributos de la soberanía. Contra él es que -

estaban dirigiendo sus baterías conceptuales unos cuantos arquitectos en el mundo. Adelantándonos diríamos que incluso si Gargallo y Liber-Varo no eran originales y todo cuanto hacían era sumarse a lo visualizado por otros antes que ellos en Europa, incluso entonces su lucha adquiere ribetes titánicos. - las décadas que tardó en imponerse así lo comprueban. Fue en estos términos que se lanzó a la lucha.

"Sin embargo de que en nuestros tiempos modernos se ha hecho una guerra sin cuartel a este Estilo de la Colita y del polvo o del Cuartel, como le llaman otros, el Vignola no quiere morirse, mucho menos en nuestra querida patria y si que siendo el vademecum de todas las medianías, el Santo Evangelio de todos los ignorantes en Bellas Artes y nada - peregrinando de la Academia al Taller..." (27)

¡¡GUERRA SIN CUARTEL AL VADEMECUM DE TODAS LAS MEDIANIAS E IGNORANTES!!  
 ¡¡LOS TIEMPOS MODERNOS EXIGEN ACABAR CON VIGNOLA!! Bien, pero ¿A través de qué medios? ¿Cómo acceder a la superación de esa enseñanza castrante y de esa práctica anodina? ¿Cómo trascender el monopolio, ilegítimo, del arte greco-romano y la a todo punto injustificada imposición de sus lineamientos estilísticos en todos sitios y lugares? Porque, en el fondo, de eso se trataba. Y ya que Vignola no era más que el sacerdote de una religión descalificada - históricamente, no había más que una respuesta posible, no había más que un camino: implantar la arquitectura concordante con los tiempos que se vivían. Es decir, transitar hacia la arquitectura "moderna".

Ahora bien, a nivel operativo, ¿Qué pasos había que seguir? El camino no era sencillo. Podía, como se hizo, empezarse por romper ese monopolio - axiológico. Hacer ver que la particular belleza del clásico no era la única belleza posible y, es más, que no era la única belleza existente, podía ser un comienzo como cualquier otro, pero cuyas características generales -

debían ser ésas: craquelar la autoridad incontestada que tenía el clasicismo hasta ese momento. Y, bueno, nuestro autor empezó por ahí. El arte reviste muchas formas, dijo; sus formas de aparición son múltiples y tan variables - como lo ha sido la propia marcha evolutiva del género humano mismo que en cada una de sus etapas ha creado formas distintas de manifestación. Así,

"...la Belleza, aunque siempre la misma por su esencia se ha revestido de variadas formas, según las épocas y según las comarcas que la han producido." (28)

Las consecuencias de este planteamiento; las consecuencias de relacionar la arquitectura con las etapas de desarrollo de la sociedad; las consecuencias de vincularla, aún, con los "climas diferentes.. costumbres diversas y - múltiples imágenes que ofrece la naturaleza"(29) fueron altamente disolventes. Una vez asumido ese enfoque ahora tan evidente; tan claro, tan comprensible - para todos, se hacía imposible revivir cualesquiera estilos del pasado. ¿Cómo podría hacerse si ahora se sabía que cada estilo correspondía a una sociedad específica?

" Los tiempos en que para el mundo entonces civilizado, se producían estilos definidos, según preceptos fijos y reglas definitivamente adoptadas, que subyugaban no solo a un pueblo, a una comarca, a una nación, sino que se imponían como regla general, esbargando con sus formas todas las inspiraciones y todas las imaginaciones, que obedecían con candor casi infantil a la corriente artística dominante, por cierto han pasado, porque hoy día ya no producimos únicamente - en el estrecho círculo de un mundo de determinadas formas - que esclavizarían nuestra fantasía, "sino que abarcamos y - dominamos todos los campos de la técnica artística en todos los estilos y en todas sus diversas épocas", como lo afirma uno de los críticos más renombrados de nuestros tiempos." (30)

No, ya no era posible pretender revivificar alguna forma pretérita.

Deslumbrada, engololinada, festiva, la sociedad ratificaba su soberanía sobre sus propias creaciones y sobre una de ellas muy especial: el arte. El arte es su producto. La sociedad produce de distintas formas según ha sido su propia evolución y según la idiosincracia de cada pueblo. El arte revela, como ningún testigo podría hacerlo, el estado de cultura, carácter, costumbres, virtudes, aspiraciones e inspiraciones de las sociedades. Y no paraba ahí el poder de la sociedad, porque si todo aquello era cierto, entonces había que reconocer que la sociedad no solamente propiciaba un cierto tipo de arte que la reflejaba prístinamente, sino que, de hecho, era coautora del propio arte. El arte no era una producción individual ni podía vérselo así, sino que era un producto social e individual al mismo tiempo. De este modo, la sociedad recuperaba su magistratura sobre el arte y los artistas, pues el producto de ellos también era de ella y, en tal sentido, podía exigir lo que a su parecer le conviniera y representara.

"...pero como el Arte al propio tiempo que es obra del individuo, es también producto social, porque la sociedad, es decir, la época en que vive el artista, los hombres que le rodean y a quienes trata, no sólo colaboran siempre en el trabajo del artista, sino también porque tiene el derecho de recibir el fruto de la labor común para transmitirlo a las generaciones venideras..." (31)

¿Podríamos hablar de una 'democratización' en la idea del arte y, más particularmente, de la arquitectura? Es posible, si tenemos en cuenta que las bellezas fueron equipadas, que ahora todas eran iguales y lo único que las diferencia son las distintas formas de expresarse como consecuencia de los variables contextos en que han sido producidas. También su producción se ha socializado: corresponde a la sociedad en su conjunto. No hay pues, ni

puede haber, formas o estilos superiores o hegemónicos, ni individualidades - al margen de la sociedad en su conjunto. Igualar las bellezas y poner en el mismo rango artístico todos los estilos creados por la humanidad, el "azteca" inclusive, desembocaba lógicamente en un planteamiento: enfrentar el clasicismo con otros estilos equiparables. En esto consistía lo "moderno".

Los tiempos en que podían establecerse estilos artísticos - que dominaron a toda una época, indudablemente pertenecen - al pasado y no volverán a renacer; lo que caracteriza a - nuestro tiempo 'lo que le es típico y por lo mismo Moderno, es precisamente el no poder designar ningún renacimiento, ninguna restauración, ni reconstrucción de estilo alguno, - ni mucho menos creación de alguna forma nueva moderna, sino el general anhelo de conocer todo, de estudiar todo, de - comprender todas las formas que ha torado la belleza, según las inspiraciones de épocas diferentes, según la fantasía - que ha brotado del genio humano...' (B. de T.)

Lo moderno en nuestros tiempos consiste... en procurarse - los conocimientos necesarios sobre la estética y la Historia de las Bellas Artes, para poder comprender el genio particular que ha creado en las diversas épocas los estilos diferentes.... para que con conocimiento de causa y con discernimiento pueda elegir lo mejor, lo más conveniente para producir la belleza, pero según las invariables leyes de su mismo ser..." ...para poder elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar." (32)

Liber-Vareo no ha empleado el término que ya estaba en boga desde hacía - tiempo atrás en Europa: eclecticism, para significar ese desahuciar al clasicismo a partir de seleccionar de todos los estilos creados por la humanidad - aquellos elementos, rasgos, sentidos compositivos, que pudieran congeniar para, a partir de su conjunción, advenir al estilo nuevo, al estilo nacional - apropiado a nuestras necesidades y costumbres del que había hablado Gargollo. Pero no hacía falta. Lo sustancial había sido planteado: era impostergable - superar el clasicismo y abrir el espíritu -tal y como lo imponían los tiempos modernos-a todas las manifestaciones de la belleza a fin de ya no dejarse -

arrastrar por la periclitada y, ahora, basta ridícula idea de que sólo existía una belleza. El primer paso estaba dado: emprender, sin eufemismos pero sin costapistas, la guerra sin cuartel contra el estilo de la colita y del polvo. Y, a no dudarlo, fue en el derrocamiento teórico del clasicismo donde se inició la revolución arquitectónica burguesa que algunos gustan en llamar 'moderna'. Y en éso consistía, precisamente, el ser moderno.

Ser moderno, pues, obliga a aceptar la razón como el factotum y desideratum a través de cuya censura debían pasar todos los posibles y acumulados reconocimientos para reivindicar su auténtica calidad de tales. Al hipotecar así a la razón, se había caído en la cuenta de que no existía ninguna para continuar concediéndole al clasicismo el puesto privilegiado que tenía en el arte y en la cultura toda. Los tiempos habían cambiado, las costumbres, - las situaciones y circunstancias vitales y lo que había sido válido y adecuado a un momento no lo era en el otro. Así, pues, ni el estilo clásico era el único modelo posible, ni su belleza era el non plus ultra. Había muchas bellezas había muchas formas de arte, había múltiples artes y el ser moderno, la conciencia moderna, no podía menos que abrirse a todas ellas. Ser moderno era, - en contraposición con el ser antiguo, abrir el espíritu e impregnarse de ellas y de las culturas que las habían inspirado. Eran los antiguos, los que pensaban a la antigua, los que únicamente se dejaban guiar por un puñado de verdades presentadas como inconciliables, los que habían aceptado esas verdades sin que mediara una justipreciación de ellas, una crítica que revelara cuáles eran auténticas y cuáles no. Eran esos, los antiguos, los que pensaron que sólo había un arte y una belleza. Ser moderno era considerarse y actuar contestatariamente; poner todo bajo el crisol de la experimentación; era ser osado en los ideas y en los deseos; era abrir el espíritu, el sentimiento, el gusto, el - -

sentido estético, a todo lo creado por el hombre. Tal vez nunca como en este momento se vió realizado, la manera burguesa, el adagio humanista prototípico; tal vez fué hasta ahora que se reconoció la imposibilidad de continuar siendo ajeno a todo lo humano y lo equivocado de concentrarse única y exclusivamente en la cultura originada en la antigüedad clásica griega y romana. En esto consistía ser moderno: en tomar de todas partes. En saber que era posible advenir a otra belleza y que esa nueva belleza podía resultar de la acertada selección de elementos, partes, sentidos susceptibles de coincidir en una nueva idea. Elegir, sí, pero elegir significaba intentar sintetizar lo distinto en una y mil formas diferentes a como había sido originalmente empleado. "Elegir la forma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar" había dicho Llber-Varo. Elegir en función de un pensamiento que se quiere realizar es todo lo contrario a yuxtaponer sin ton ni son, a amalgamar a tontas y a locas a amontonar cosas sin sentido. Lejos de ello, ser moderno, obligaba a elegir, seleccionar, escoger con el conocimiento de causa que proporcionaba el estudio histórico de todos los estilos y de las culturas que los habían procreado, aquello que mejor se aviniera al "pensamiento que se quiere realizar". En esto consistía lo moderno. En esta capacidad del espíritu para sentirse heredero y depositario de todo lo humano. ¡Que bella idea! ¡Bien puede comprenderse ahora que insuflara de entusiasmo a todos los espíritus que habían sido sensibilizados por la fuerza ciclópea de la revolución burguesa! ¡El hombre heredero y usufructuario de lo humano! ¡El hombre acercándose al caudal de cultura creado por toda la humanidad! ¡Descubrir nuevos mundos, nuevas sensibilidades, nuevas bellezas! ¡A quién en el siglo XVIII y XIX podía ocurrírsele negarse a ello? ¿Quién de este siglo puede estar en desacuerdo?

En estudio de la historia del arte y de las sociedades que lo habían - - -

crendo; la educación de la sensibilidad personal de los educandos a través de los relevés de esas obras de arte y su aclimatación a nuevas latitudes de mangra selectiva, discriminadora de lo que podía congeniar, fueron tareas que impulsaron el sentido de creatividad en el momento justo en que la humanidad, - por primera vez en toda su historia, democratizaba la producción, distribución y consumo de los bienes producidos por ella. La proposición era de una sencillez abrumadora: ¿Cómo desembarazarse del yugo de un estilo? ¡Abriendo el espíritu a todos! Pero no abriéndolo indiscriminadamente, no acriticamente, no irreflexivamente, no impensadamente. Abrirse a los estilos pero a partir de - su conocimiento histórico para elegir, seleccionar, discriminar únicamente, exclusivamente lo que se evenga, lo que congenie, lo que pueda llegar a formar la unidad estilística del futuro. Sí, la proposición era de una sencillez deslumbradora. Sin embargo, el mismo autor indica la objeción, de fondo, a que dió lugar.

## 2.2 " Estirados académicos elevan termitadas sin fin..."

Si, la proposición era de una sencillez deslumbradora; lo cual no impedía que por su carácter, por tratarse de una proposición que estaba siendo empleada para hechar por tierra una hegemonía secular, probablemente la hegemonía más persistente de que tengamos noticia; por el hecho de tratarse de - una proposición que, tal vez sin saberlo en el primer momento, estaba liquidando de una vez para siempre al estilo como la categoría central de la composición arquitectónica mediante la búsqueda de otro estilo, - así fuera que - el nuevo surgiera de la composición de elementos de cuños diversos - era lógico, era natural, era esperable que surgiera otra proposición más radical que la primera y que sin embargo, fuera su continuación, su prolongación, su - -

superación. Expliquémonos.

Primera Premisa: existe un estilo cuya pervivencia es injustificada a la luz de la razón. Segunda premisa: hay que anularlo. Propuesta: creemos otro estilo, sustitutivo del primero, compuesto de elementos de los demás estilos equiparables a aquél. Este fué el razonamiento que se llevó a cabo. Su sencillez asombra todavía. Sin embargo, ¿Qué no era dable pensar en una segunda propuesta, más radical, más intransigente, menos conciliatoria que ésta y cuyo enfoque de la cuestión fuera absolutamente distinto? Por supuesto que sí existía otra posibilidad, aunque fuera menos viable, menos factible que la primera, pero que tenía que surgir como una consecuencia de la dialéctica misma del problema planteado. Porque, si bien se miran las cosas, es claro que a quienes estaban proponiendo ir hacia la modernidad en el sentido que lo presentaba Liber-Varo, se les podía revertir el mismo argumento que ellos estaban empleando en contra del clasicismo. En efecto: el clasicismo estaba siendo cuestionado por no adecuarse a una cultura distinta de aquella que lo había procreado. Pues bien, si esto era así, si este argumento era suficiente y necesario, ¿Qué no acaso se podía argüir lo mismo por lo que toca al préstamo de elementos diversos extraídos, también, de otras culturas? ¿Y que no acaso, al ser extraídos de otras culturas, se les podía presentar la misma recusación que se hacía respecto al clasicismo? Efectivamente, así podía acontecer y así aconteció. La propuesta 'modernista', la propuesta ecléctica, fué recusada, aunque tímidamente, por algunos académicos que le opusieron la misma argumentación de los eclécticos en contra del clasicismo. De hecho, lo que contraponían los "académicos" a través de jerezadas sin fin, no era la sustitución de un estilo por otro, sino la desaparición del estilo como categoría proyectual. Lo que estaban planteando era no recurrir a la

creación más o menos artificial de un estilo como sucedáneo de otro, sino a desaparición del estilo sin más. De ello dió cuenta el mismo autor:

"... la época escolástica de Vignola, que parece haber ahogado toda inspiración artística, toda concepción original de la Belleza y ha reducido a la humanidad a la imitación, - estado sobre el cual los estirados académicos elevan jeremiadas sin fin, porque pretenden que no puede tener objeto la reproducción de lo que los hombres en otros tiempos han creado, aduciendo que es imposible reproducir en sí mismo - el modo de sentir de generaciones pasadas." (33).

Para conferirle mayor consistencia a esta tesis de principio, hubiera sido necesario ahondar más en la estructura misma del estilo. Esto es, penetrar más en su esencia como una relación social y no como una mera forma externa, tal y como ya lo había analizado el arquitecto inglés Pugin. De este modo, sea porque desconocían, como parece indudable, las tesis de este arq., - sea porque los mexicanos por su parte no alcanzaron a penetrar más a fondo en el conocimiento del estilo como una relación social, lo cierto es que su propuesta fue rechazada fácilmente por Liber-Varo recurriendo una vez más, a su tesis inicial, la de que la belleza es una y la misma pese a las distintas formas que puede asumir y que, en consecuencia, no había desdoro en recurrir a la belleza del pasado, tan válida como cualquiera del presente. Habría que tener en cuenta que estas jeremiadas (¡interesante que hayan provenido de académicos!) se enunciaron en el momento mismo en que la sociedad estaba dando el primer paso para desbancar la hegemonía estilística y que, en tales circunstancias parecía que la propuesta inicial de los eclécticos, la de sustituir un estilo por otro, era lo más a que podían aspirar. Tenían razón. Como veremos posteriormente, no estaban creadas todas las condiciones objetivas y subjetivas para que fuera posible complementar la extinción del estilo como categoría proyectual ahistórica.

Esos estirados académicos eran los menos, ciertamente, pero no puede menospreciarse la importancia de su acción que, si bien coincidía con el afán de los eclécticos de poner un coto a la hegemonía del clasicismo, era no obstante, más radical. Romper con el monopolio de una forma preconizando el libre comercio y competencia de todas, no era para los académicos una solución;

de fondo, sino una muy distinta, de cuño revolucionario. No se trataba de importar esta o aquella forma sino de producir la adecuada y propia. Así de sencillo su enunciado, pero de improbos esfuerzos su consecución. ¿Sería posible? el centralismo, la neocolonización imperialista, la hegemonía de la metrópolis y la consecuente imposición de forma a nivel mundial, parecían proscribirlo y cerrar las posibilidades a países como el nuestro cuya dependencia en todos los órdenes no parecía tener término. La lucha, no obstante, estaba desplazada. La lucha contra un monopolio formal, el del clasicismo conllevaba, en gérmen, la lucha contra cualquier posible formalismo. He aquí el mérito teórico-histórico del eclecticismo porfirista! Esta inconoclista segunda propuesta quedará como una pica en Flandes que será retazonada posteriormente por los "principistas" del 1900. Habrá que esperar a ellos para verla inaugurar la arquitectura de la revolución mexicana.

### 2.3 El gran debate teórico de fin de siglo.

Con retraso en relación a la literatura donde de tiempo atrás se contaba con la obra de Fernández de Lizardi y Manuel Payno; a la música, donde Aniceto Ortega, Tomás León, Ituarte y Villanueva habían inaugurado la senda nacionalista e, incluso, a la pintura donde ya había aparecido la "pintura histórica nacional" que tanto elogió Altamirano por considerarla los inicios de una "escuela verdaderamente nacional", los arquitectos llevaron a cabo sus "primeros ensayos de arquitectura moderna mexicana", como los tituló Luis Salazar. Aunque este arquitecto sólo cita dos, para el momento en que escribe se contaba con tres obras de corte nacionalista que, de manera no accidental, había encomendado el aparato gubernamental para conmemorar, la primera, la memoria de Cuauhtémoc (1883), para participar en la Exposición Internacional de París (1889) la segunda y colabrar el descubrimiento de Teotihuacán, la tercera.

¿Por qué en 1899 se inicia el gran debate sobre estas obras y, más particularmente, sobre las posibilidades que tenía la incorporación de formas

prehispánicas en la arquitectura que se quería simultáneamente nacional y moderna? Probablemente la proximidad de la Exposición Internacional que se celebrará una vez más en París en 1900 y para la cual se les había pedido a todos los países que enviaran pabellones "en el estilo típico de la nacionalidad que representaban" (34), así como la afortunada aparición de la revista El arte y la ciencia, cuyo primer número dató de enero de aquél año, fué lo que propició la confrontación teórica más brillante que se haya establecido durante el porfirismo y de profundas repercusiones para impulsar la prosecución de una arquitectura revolucionaria.

A partir de esas motivaciones, a cual más de incisiva, Luis Salazar, en un ensayo cuyo título, "La arquitectura y la arqueología", es claramente indicativo de la intención que abrigaba, elogia los apoyos recíprocos que ambas profesiones podían prestarse en el mejor conocimiento del pasado histórico e intenta persuadir acerca de la capacidad de dicho pasado de fecundar ampliamente a la arquitectura moderna. Para Salazar, esta posibilidad fecundante de ninguna manera implica desconocer que, dependiendo de tiempos y lugares, la sociedad modifica los requerimientos que le presenta a la arquitectura. Tampoco se trata de repetir de manera mecánica las formas y disposiciones que a todas luces son "frecuentemente incompatibles con las ideas modernas" (35), ni de soslayar que la arquitectura está obligada a "satisfacer lo más artísticamente posible las exigencias del gusto moderno" (36). Pero ésto no significa, pensaba, que el interés despertado en muy distintos países por constituir un estilo moderno y más precisamente una "arquitectura, por así decirlo, nacional", no pudiera nutrirse, en el caso de nuestro país, del conocimiento de los "antiguos monumentos mejicanos" para, a través de transiciones sucesivas, sentar las bases de una arquitectura nacional y moderna a la vez.

"Sin hacer una copia de las construcciones del paganismo - decía - que quedaría sin expresión actualmente y cuyas costumbres son tan diferentes, y las necesidades ahora tan sin relación con las de los antiguos, es practicable ~~en~~ en ~~la~~ la ~~creación~~, si no de un estilo, sí de una arquitectura característica nacional" (37).

El propio proyecto que presentó conjuntamente con Vicente Reyes y José Ma. Alva para la mencionada Exposición del 89, era una muestra de cómo, sin repetir el pasado arqueológico era posible recrearlo, adecuarlo, para, dice enfáticamente al término de su ensayo, crear "una arquitectura moderna nacional" (38). Este ensayo fue publicado entre julio y septiembre de 1899, en las páginas de El arte y la ciencia que dirigía Nicolás Mariscal.

Como puede observarse, no se trataba ya de una actitud deseprensiva para la cual el conocimiento del pasado histórico debía facilitar el recurrir a la forma, disposición o estilo que más conviniera al problema en turno, a condición de no mezclar de manera indiscriminada formas que lejos de armonizar entre sí, fueran disonantes. A partir del reconocimiento y apego a los principios arquitectónicos, se trata más bien de insuflar en el concepto de modernidad, los barruntos de una arquitectura nacional y actual. En su proyecto del pabellón, puede confirmarse que él mismo - dijo - se separó de la "estructura y proporciones de los monumentos antiguos". Con todo y que Salazar daba un paso adelante del eclecticismo ortodoxo, insistiendo en que sería más bien en la ornamentación donde se podrían injertar los conceptos estéticos del pasado, la crítica no se hizo esperar.

Escasos dos meses después, un autor que escondió su identidad tras el festivo nombre de Tepaxtecaconetzin Calquetzani (39) contestó:

"¿Cómo imponer la reproducción de formas que expresan las costumbres de tan lejanos tiempos cuando nuestras costumbres en nada se asemejan a las de aquellos, producto de necesidades en tan alto grado diversas?"(40)

Lo que debería recomendarse era estudiar el pasado, sí, pero para extraer de él los "principios invariables" a que se ha ajustado la arquitectura de todos los tiempos. De este modo se suscitaba la creación de formas que serían expresión de las costumbres actuales. Mucho

menos recomendable todavía era aquel criterio si, como había acontecido con el Pabellón del 89, lo que se había hecho era yuxtaponer pedacería formal extraída no de una cultura en particular sino de varias. ¿Logrará - preguntaba - "el fracaso del pabellón mexicano... evitar nuevas tentativas en el mismo falso camino?" (41). Apelando a Viollet-le-Duc recordaba que el pasado debe estudiarse para conocerlo, no para revivirlo.

La controversia no prosperó más. Salazar hizo mutis y el campo, como pudo comprobarse muy poco después, quedó en posesión de los "principistas". En efecto, al año siguiente (1900), con motivo de las irregularidades con que se llevó a cabo la premiación del concurso internacional convocado para erigir el Palacio legislativo, Antonio Rivas Mercado publicó en las mismas páginas de El arte y la ciencia un largo ensayo en cinco capítulos cuyo fin inmediato era evidenciar dichas irregularidades. Las de procedimiento, Rivas Mercado podía ponerlas en evidencia acudiendo a los términos de la convocatoria. Pero las de concepto exigían presentar, aunque fuera de manera sucinta, una teorización sobre la arquitectura. Esto lo obligó a escribir, por primera vez en nuestro país, sobre el papel regente del programa arquitectónico.

" Siempre el programa ha dominado la obra - dijo - porque la ha dirigido, porque la ha encauzado. Vemos así que los arquitectos... todos absolutamente... han tenido ante sí un programa que les sirve de timón y, a la vez, de brújula que marca el rumbo del que jamás deben apartarse" (42).

De este modo el programa debería constituirse en "ley suprema" (43) de la arquitectura, tanto para quienes la proyectan como para quienes la evalúan. Abundando en su síntesis teórica, al analizar de manera porvenirizada el proyecto que había presentado uno de los jurados "fusilándose" las mejores ideas de los demás, Rivas Mercado hizo ver que no existía correspondencia ni entre el interior del proyecto con sus fachadas, ni de su forma con su destino.

" La planta no es sincera - añadía - ... las crujeas no se revelan... las dobles crujeas... no se manifiestan en el exterior". Para concluir contundente que: "El principio fundamental de la verdad en la expresión arquitectónica" había sido ignorado y el resultado eran: "Cuatro mentiras para cuatro fachadas!" (44).

Rivas Mercado había estudiado en París. Con independencia de lo que seguramente transmitió de manera directa en las aulas escolares y a sus colaboradores en el taller, de lo cual desgraciadamente no tenemos noticias, en este ensayo y bajo una forma no sistemática sino polémica, difunde los conceptos centrales de Julien Coudet sobre la sinceridad, la verdad y el papel rector del programa. ¡ Las tesis más avanzadas, cuestionadoras del eclecticismo estaban siendo implantadas por los arquitectos porfiristas !.

El año de 1900 no terminó aquí. Faltaba cerrarlo con el brillante escrito del joven de veinticinco años, Nicolás Mariscal y Piña, en cuya revista venían siendo publicados estos y otros ensayos de la mayor importancia para la mejor justipreciación de la arquitectura porfirista. Lo que a él le interesa en ocasión de su ensayo sobre "El desarrollo de la arquitectura en México" no es tanto llevar a cabo una reseña de la teoría arquitectónica francesa, con la cual se le nota familiarizado espléndidamente, sino reivindicar la función social de la arquitectura. Hace ver que la ley juarista de 1869 la había desnaturalizado al igualarla con las ingenierías y que, después de las distintas etapas por las que había transitado, ahora era de esperarse, dado el momento bonancible que se vivía, que alcanzara el esplendor que en justicia le correspondía. Además de las anteriores, enuncia dos tesis más de la mayor importancia. La primera, sobre la posible "formación del arte nacional" a partir del centro artístico y varios edificios que nos legaron los españoles", abriendo de esta manera otro derrotero al nacionalismo en que no se

había reparado anteriormente tal vez por la dimensión antihispanista que tuvo la revolución burguesa de México, especialmente en sus dos primeras etapas, la de Independencia y la de Reforma. La segunda, consistió, ya se podrá adivinar, en su toma de posición a favor de los "eternos principios del arte".

No obstante la importancia de lo anterior por lo que respecta a las posibilidades de procrear una arquitectura simultáneamente moderna y nacional, es sin duda en su "Proyecto de plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México" (45), que en 1902 le presentó al Subsecretario de Educación Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, donde se encuentran sus aportaciones teóricas más significativas y trascendentes. De manera altamente compendiada, recordaríamos que se inician estableciendo una way insólita y triple misión del arquitecto: "como artista, como filósofo y como hombre civil". Con la primera retomaba la función tradicional del arquitecto; con la segunda extendía su campo de acción hacia disciplinas con las que también de siempre se le ha considerado vinculado, si bien nunca se había llegado a asignársele como misión; respecto de la tercera no cabe duda de su novedad. ¿Cuál era el contenido de esta última?

"La misión del arquitecto en la sociedad es satisfacer las múltiples necesidades que le afectan en sus diversas esferas; requiere, por tanto, el trato frecuente con ellas, - para llegar a imbuirse en sus gustos y exigencias especiales, y hacerse así, un verdadero hombre civil" (46).

Retificando su posición "principista", continúa haciendo ver que debe prepararse a los alumnos para

"La resolución de un problema que consiste en proveer a un conjunto de múltiples condiciones cuyo enunciado se denomina programa."

En el citado Proyecto de plan de estudios Mariscal propone, además, la creación de una nueva materia en la currícula académica, la teoría de la arquitectura, cuyo contenido versa sobre

"El conjunto de los principios fundamentales que rigen el arte arquitectónico y el encadenamiento lógico de consecuencias a partir de esos principios" (47).

Termina rechazando, en apego a las tesis de Viollet-le-Duc, el sistema arqueológico, donde el arquitecto "no compone sino que compila". Para aminorar en toda su importancia la influencia que sobre la práctica profesional tuvieron estas proposiciones teóricas, debemos recordar que este plan de estudios propuesto por Mariscal a Justo Sierra, se implantó en 1904. Lo que significaba que en el plantel donde se preparaban los arquitectos iba a sustentarse una enseñanza basada en el rechazo al arqueologismo, es decir, a la toma de prestado de las formas de otros tiempos, así se las considerara participes y progenitoras de la cultura nacional; en una postura de apego a los principios arquitectónicos y, dentro de éstos, al papel regente del programa y de la verdad. La teoría de la arquitectura se convertirá, a partir de esta propuesta, en la contraparte del taller de composición conformando así la unidad teoría-práctica que tan fértiles resultados habrá de arrojar tiempo después.

Pese a la definitiva trascendencia que las tesis anteriores van a tener en la arquitectura tanto de México como de otros países, lo cierto es que hacía falta un pronunciamiento más sobre los nuevos materiales de construcción y las técnicas respectivas a cada uno. Hacía falta esa toma de posición porque si bien en las concepciones teóricas generales siempre se supuso involucrada a la construcción, a la que Quadet en preciso fórmula llamaría "medio y fin de la arquitectura", la novedad de esos

materiales y el impacto que le estaban imprimiendo a la arquitectura - producida por ingenieros era a tal punto contundente, que se hacía indispensable referirse de manera expresa a ellos y su posible efecto en la arquitectura del futuro. Nos referimos al acero y al concreto.

El pronunciamiento se hizo. Jesús T. Acevedo, (1882-1918) el único arquitecto miembro de la Sociedad de conferencias que posteriormente, enriquecida con nuevas incorporaciones se transformaría en el Ateneo de la juventud, expuso dos ideas imposibles de soslayar:

"Un arquitecto no puede edificar sino en el estilo que - esté de acuerdo con el sistema de vida de su propia -  
rio, porque es absoluta la verdad que dice que los pue-  
blos tienen la arquitectura que merecen. El progreso de-  
pende, además, de la introducción de un nuevo procedi-  
miento técnico en su ciencia constructiva. En la actuali-  
dad existe: hablo del hierro. Las necesidades del -  
comercio lo exigen; las grandes industrias y sobre to-  
do las empresas ferrocarrileras necesitan de superfi-  
cies exuberantes. El fierro, susceptible de formas que  
acusen sus funciones, ha entrado de lleno en práctica -  
diaria de la construcción. El cemento armado es el per-  
feccionamiento último de los constructores... El gran  
mérito de estas arquitecturas consiste en que no en-  
plean el cemento armado para reproducir viejas formas.  
Eso equivaldría a usar instrumentos wagnerianos para -  
tocar sonatas de Mozart..." (48).

La segunda proposición expuesta en la misma conferencia que la anterior, "Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica" (1907)- versaba, como no podía ser de otra manera, sobre la posibilidad de un - "arte propio" o de un "estilo nuevo":

"...Si nuestros mayores se hubieran preocupado por con-  
servar primero y hacer evoluciones después la arquitectu-  
ra colonial de manera que la hubieran adaptado a las ne-  
cesidades del progreso siempre constante, ¿contaríamos -  
en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí..."  
(49).

#### 2.4 "Los ideales artísticos del Ateneo Mexicano"

La discrepancia que suele apreciarse entre las novedosas a la vez que avanzadas tesis sustentadas por los arquitectos mexicanos y los lineamientos eclécticos de sus obras hace de la conferencia que Nicolás Mariscal y Piña (1875 - 1965) expuso en la inauguración del Ateneo Mexicano el 8 de mayo de 1902, un documento de especial importancia. Esto es así porque es en él donde de manera más amplia a la vez que argumentada se presentan una serie de posiciones teóricas acerca del arte y especialmente de la arquitectura. La ocasión era propicia pues este Ateneo integraba a un nutrido conjunto de literatos y artistas con la mira expresa de estimular a quienes se dedicaban a las bellas artes. Por tal motivo, el autor estaba obligado a presentar una visión general del arte en que quedaran suficientemente explicadas todas ellas, con la doble responsabilidad de hacerlo ante la presencia del Presidente de la República - cosa que era y parece seguir siendo usual - así como ante algunos de los artistas más destacados, miembros del citado Ateneo, como Juan de Dios Peza, Carlos Meneses, Enrique de Olavarría y Ferrari, Gustavo Campa, Jesús F. Contreras, Germán Gedovius, Rafael Zayas, Ricardo Castro, Guillermo Heredia y otros más de similar renombre. Tal vez por esta razón la conferencia asumió el tono de una declaración de principios. De aquí deriva su singular papel en el contexto de la teoría porfirista de la arquitectura, mismo que es refrendado por su título: Los ideales artísticos del Ateneo Mexicano.

Mariscal, sin duda alguna uno de los miembros del Ateneo más jóvenes se propuso definir la fe artística del grupo planteándose, en primer término, un problema netamente estético: el de encontrar las características - comunes a todas las artes, a los que él llama "ideales de perfección".

En segundo lugar, se propuso demostrar que fuera de esos ideales no es posible la existencia del arte para, a partir de ahí, proponer cuáles son los que debiera propiciar el Ateneo así como los benéficos resultados que producirían en el arte mejicano (sic).

Después de sustentar que la aspiración común de las artes en la creación de belleza no puede menos preguntarse si acaso existen guías caninos, sendas gracias a las cuales sea asequible alcanzar la difícil meta de crear belleza, y encuentra que en la trilogía de nociones estudiadas por Victor Cousin, belleza, verdad y bondad, se encierra la estructura fundamental de las artes. Decíamos que el escrito conferencia de Mariscal ocupa un lugar señalado en los testimonios con que contamos, entre otras cosas por la secuencia discursiva de él, según la cual va desgranando paso a paso la problemática que ha abordado. De este modo, después de plantearse cuáles son los rasgos de toda obra de arte y haber enunciado la trilogía ya dicha, se va obligado a comprobarlo en todas y cada una de ellas. De aquí que la siguiente escala en su discurso esté constituida por sumarios análisis de las artes que le permiten demostrar la presencia invariable de la belleza, la bondad y la verdad en cada una. El arte helénico.

"... es la síntesis de un modo de ser religioso, y la obra es bella por sus proporciones, por la ordenada y sencilla combinación de líneas y de masas y es verdadera puesto que declara fielmente su destino y exhibe todo un sistema de construcción, y es buena, porque sirve a maravilla de relicario a la divinidad, conforme a la teogonía y teosofía de la Grecia" (50).

Y esto que se aprecia en la arquitectura, estructura igualmente a las demás artes en las que la armonía de fondo y forma, la presencia de un pensamiento, de un ideal, configuran a cada una.

"La existencia de un pensamiento que constituye el fondo de

la obra de arte, la realización exterior de ese pensamiento - o sea la forma que lo significa y la íntima y armónica relación entre ambos para verificar esas tres capitales - ideas, puede decirse que son los únicos puntos de mira que guían al artista en el amplísimo horizonte que le rodea" (51).

Después de estos párrafos en los cuales ha sentado el principio sine qua non del arte, constituido por la belleza; después de haber indicado que a ella se puede llegar guiándose por la conjunción entre espíritu y materia, idea y forma, lo que producirá la perfecta armonía, Mariscal sustenta que a consecuencia de lo anterior las obras serán bellas, verdaderas y buenas. Cabe indicar que estos dos últimos atributos no se desprenden necesariamente de la unión entre forma y fondo, y que en nada ayuda el afirmar, a la usanza platónica, que estos conceptos están inseparablemente vinculados en el entendimiento humano. En todo caso, debe destacarse el profundo espiritualismo que permea el discurso de Mariscal y que él tenía especial interés en inculcar, particularmente a los funcionarios que estaban presentes en el acto inaugural, con la mira de atraer sus buenos oficios hacia la arquitectura, al ser ésta uno de los caminos artísticos a través de los cuales se accedería a los valores supremos abstractos de la sociedad burguesa.

El siguiente aspecto que le interesa a Mariscal dejar claramente sustentado es que estos "principios eternos" no lo son porque a Cousin se le hubieran ocurrido y él, Mariscal los suscribiera, sino que han sido extraídos del estudio minucioso de las grandes obras de arte. Es decir, ha sido mediante un proceso analítico experimental que tales principios han sido encontrados, o sea, todo lo contrario de un punto de vista especulativo.

"Esos ideales artísticos, no ha sido edificados ni por la - industria ni por la ciencia, han ido apareciendo, cada vez con mayor claridad en el largo proceso de los siglos; esos ideales han sido el objeto de la conquista sagrada de los genios que han merecido el nombre de clásicos" (52).

Y si Victor Cousin es reconocido como uno de los grandes representantes del eclecticismo moderno; y si el propio Mariscal se apoya ampliamente en él para sustentar la estructura fundamental del arte, en este apartado aparece otra de sus fuentes a la que no cita explícitamente, pero que le sirve de apoyo para trasladar a su campo una de las más bellas tesis relativas al contenido de la teoría de la arquitectura. En efecto, Julien Guadet, que tal es el autor a quien Mariscal parafrasea, caracterizó el objeto a que se dedica la Teoría de la arquitectura, cátedra en la cual fué él uno de los grandes y reconocidos maestros en L'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux - Arts, preguntándose acerca de su campo de estudio.

Podremos a continuación el texto original de Guadet y la paráfrasis que de él hace Mariscal por varias razones. La primera, a fin de confirmar plenamente las aseveraciones que aquí se hacen. La segunda, para comprobar el conocimiento y dominio que los arquitectos porfiristas tenían de la teoría de la arquitectura de Guadet que, por razones varias, se ha llegado a considerar que no habría sido sino José Villagrán, muchos años después, el que lo habría dado a conocer en México en su cátedra de teoría. Y, en tercer lugar, porque se trata de uno de las más bellas caracterizaciones de la teoría y del arte.

Julien Guadet (1894)

"¿Cuál será, pues, mi campo, Será lo que es incontestado; todo lo que es cuestionado; todo lo que es cuestionable, es el dominio de mis colegas; lo que es incontestado y, sobre todo, el porqué y el cómo, he ahí, creo, sobre lo que yo puedo tratar, he ahí de qué puedo hablarles y aún así, el tema es muy vasto. Estoy firmemente convencido de que, en todas las cosas, pero especialmente en arquitectura, los estudios primeros deben

Nicolás Mariscal (1902)

"Clásicos, no por enervados filotas de la tradición en la copia de lo antiguo; no por pertenecer a determinados siglos memorables en la historia del arte; no porque hayan sabido negociar con los mundanales pasiones para dividir, exaltar su propia persona y reinar en la facción; sino clásicos por haber legado al mundo perdurables monumentos reconocidos, analizados y aclamados sin contradicción por privilegiados ingenios de todas las naciones y por haber alzado al hombre por encima -

ser esencialmente clásicos.

Ser clásico no es afiliarse a un partido, ni ser unilateral, ni cerrar los ojos a otras posibilidades, ni limitarse a un solo camino. Es poner a la base de los estudios los elementos consagrados por la razón, por la tradición, por el firme respeto a los principios superiores...

Pero este bello título de clásico, que en el arte es la canonización definitiva, no es sujeto de genealogías o de fechas, de siglos o de latitudes. Es clásico todo lo que sobrevive y perdura sin acepción de tiempo, de país o de escuela. Lo clásico no se decreta, se impone; sólo se puede constatarlo y registrarlo. Lo clásico es todo lo que permanece siendo objeto de la admiración universalmente proclamada. Y, todo este patrimonio afirma, a través de la infinita variedad de combinaciones o de formas, el mismo principio invariable, la razón, la lógica, el método.

Lo clásico, como pueden comprenderlo, no es privilegio de ningún tiempo, de ninguna escuela" (54).

de "todas las acquiriéndades de partido, a las verdaderas teorías que unifican las inteligencias en el histórico y racional concepto de bello" (53).

Ser clásico, optar por lo clásico, aspirar a lo clásico, tener lo clásico como modelo, nada, absolutamente nada tenía que ver con tomar el estilo clásico como modelo para repetir sus formas. Tener lo clásico como ideal, aspirar a ello, tal y como lo plantan Mariscal siguiendo a Guadet, no obsta de ninguna manera para estar en contra del clasicismo. Es más, en los términos de Guadet se respira este convencimiento de que no únicamente el estilo clásico es y puede ser 'clásico'. Clásico es lo que permanece, dice, lo que sigue siendo objeto de admiración, sin privilegio de tiempo o escuela. Por supuesto, Guadet y Mariscal, su discípulo alumno, están en contra de la prevalencia del clasicismo, es decir,

de una de las formas posibles de lo clásico convertida en imposición, en fetiche sin alma, en liturgia sin contenido, en forma sin espíritu. Ser clásico dice Guedet, no es afiliarse a un partido, ni ser unilateral. Ser clásico, dice Mariscal, es no permanecer, como ilotas, en la copia de lo antiguo. Ambos dos, con diferencia de profundidades, son hombres de su tiempo y, por ende, suscriben el rechazo a todo posible formalismo y, particularmente, el formalismo por antonomasia: el clasicismo.

Permanecer en él o adherirse a cualquier otro sería reincidir en el sectarismo, en las "sectas", entendidas no a la manera tradicional, sino a la manera moderna, es decir, permanecer reiterando una cantinela, no necesariamente válida o sólo parcialmente válida, desoyendo la belleza universal que latía en todo el mundo. Y ya para el momento, 1902, en que Mariscal lee su discurso, son varias las sectas que quieren ocupar el puesto del clasicismo y, consecuentemente, sustituir un ídolo por otro.

"El idealismo exclusivista malifica la historia; el simbolismo fantástico oculta o destruye la idea el clasicismo tradicionalista enerva con sus frías intolerancias; el realismo positivista embrutece; el romanticismo caprichoso, si bien deslumbrador por arte de excepcionales genios, se trueca en decadentismo..." (55).

Entre paréntesis, criticar el clasicismo en el siglo XX distaba mucho de ser una proeza, aunque fuera una actitud progresista. Pero criticar al positivismo frente al general Porfirio Díaz en la plenitud de su poder, es otra cosa. Vista la arquitectura a través de los ojos del siglo XIX, tenía razón quien pensara como lo hacía Mariscal, que más lesiones le causaban quienes convertían la composición en una secta o, dicho de otro modo, quienes actuaban sectariamente ante ella constriñendo la capacidad creativa entre los muros de un estilo. Esta era su lucha y no otra. En esto radicaba su posibilidad de trascender y la asumieron. Después de ellos, y éste habrá que reconocerles sin tapujos de ninguna índole, los estilos o el estilo dejará de ser un corral o una máscara de hierro.

Una vez que hemos penetrado en el pensamiento de Mariscal y con él, de la mayoría de sus colegas de profesión que a él lo han escogido para que pronuncie los ideales o la "fé artística del Ateneo", no es difícil suponer cuál será su proposición para superar esa esclavitud conceptual. Oigámoslo:

" El verdadero artista no debe afiliarse a determinada -  
 escuela con prescindencia de las demás, debe conocerlas -  
 todas y formar de lo bueno que cada una tenga, un conjunto-  
 de sostenidas, encadenadas y bien resueltas armonías, como  
 un coro de Bach" ...

La edad presente está caracterizada por el afán de conse -  
 guir ese eclecticismo de que echamos, aunque indebidamen -  
 te, las sectas disidentes del orden estético. Los grandes -  
 maestros han realizado el verdadero eclecticismo pues que -  
 han sido magna síntesis de las cualidades de todas las -  
 escuelas...

Sólo después que se asimilaren sus obras, que dominaron los  
 recursos del arte y sorprendieron sus secretos, crearon, -  
 acertando como nadie quizás, a poner en práctica las idea -  
 artísticas, para hacer sus producciones bellas, verdaderas -  
 y buenas, como lo eran sus mismas almas"(56).

La defensa-ataque de Mariscal es sobresaliente. Parte de la revaloración de los principios o ideales del arte-bondad, belleza y verdad mismos que se encontraban formando parte de la concepción espiritualista ecléctica de Cousin; esta le ha permitido refrendar la íntima intercompemetración de la forma y el fondo para hacer ver que cualquier olvido de una de ellas conlleva el sacrificio de la otra y provoca la reincidencia en las 'sectas'. Estas, a su vez, tienen como común denominador la parcialidad con que ven otras posibilidades artísticas, para privilegiar una sola. El idealismo exclusivista; el simbolismo fantástico, el classicismo tradicionalista o el realismo positivista, son unas de las varias escuelas que han paralizado la producción artística por sus respectivas intolerancias. Es por ello que Mariscal puede emprenderla en su contra lanza en ristre, porque a diferencia de muchos actos vandálicos

que han tenido lugar en la historia, esas actitudes no atentan contra el objeto mismo de arte, como aquellas, sino que "atentan contra la integridad y esencia del arte mismo".

Mariscal, pues, ataca todas las escuelas o sectas que al exagerar alguno de los rasgos que sobresalían en la historia de los estilos arquitectónicos, de hecho proscribían cualquier otra posibilidad de expresión artística que no surgiera de aquella, tomada ya, como cartabón o paradigma insalvable.

Parece no haber la menor duda de dos cosas: que Mariscal estuvo en contra de cualquier academicismo posible, si es que por academicismo entendemos la sobrevivencia de una forma específica al margen de las condiciones distintas a las de su creación original. Y, dos, que aquí late el rechazo al arqueologismo de Gaudet. Recordemos a éste cuando en el umbral de su curso advertía a sus alumnos:

"No concibo la enseñanza que a nombre de la antigüedad -  
 exorcisa la Edad Media, ni aquella que a nombre de la -  
 Edad Media se encierra entre dos barreras, dos murallas -  
 chinas, de las cuales una le segrega el pasado y otra el -  
 porvenir" (57).

Dentro de esas 'escuelas' se encuentra una, en lo particular, que se había enseñoreado en el campo arquitectónico mexicano: el clasicismo, el clasicismo tradicionalista. Ahora bien, la situación de Mariscal difería en varios sentidos de la que rodeaba a Gaudet. No estaba inmerso como éste, en una avalancha de formas revitalizadas artificialmente al influjo de la acción exhumadora de la arqueología. Tampoco se veía presionado por la urgencia de proyectar los espacios absolutamente inéditos que perentoriamente exigían la pujante industria o los ferrocarriles en expansión. Aquí, uno y otro se encontraban en situación harto distinta. En México la industria estaba tan en ciernes como el sistema ferroviario. A diferencia de ésto, la poca arquitectura profesional que se hacía, era regulada por los epígonos del clasicismo que, sin la pujanza de quienes

la habían inaugurado en Europa, declinaba en el vademécum de que ya se quejaba Liber-Vare.

Sin beneficiarse, pues, de las presiones sociales ya dichas, y sin disponer, tampoco, del acero como nuevo material, la arquitectura se veía llevada a renovarse por la vía del recate formal de todas las arquitecturas. En esto había, a su favor, una concepción estética más amplia: la que rechazaba, con Guadet, el predominio de una forma. Así, el eclecticismo era la única salida factible, viable, real y no voluntarista. Por otra parte ese eclecticismo no era el "indebido" de que echaban mano las sectas disidentes, sino el verdadero eclecticismo, el que los grandes maestros habían llevado a cabo, como una síntesis, en sus propias obras.

Reivindicar los citados ideales era, para Mariéchal, el recurso que podían aportar quienes pensaban que en el coro de la vida nacional debía ocupar un lugar privilegiado la voz del arte. No podía entenderse o, más que eso, aceptarse, que el arte en su conjunto estuviera por debajo de la industria, la ciencia, el comercio, cuyos progresos entonaban con la época de prosperidad que vivía el país. A este respecto, no había que seguir explicando el atraso del arte por la falta de cultura de las clases ricas o por la apatía del carácter nacional o por la guerra como también lo adujo en su escrito sobre el desarrollo de la arquitectura de México (1900). Esos eran factores que contaban, ciertamente, en el resultado, pero que ocultaban la responsabilidad de los propios artistas.

"Lo lógico es comenzar por el conocimiento de nosotros mismos y, cuando nada sepamos echarnos, entonces atender a las causas exteriores...

La causa verdadera de este lastimoso estado del arte, puede afirmarlo sin la menor duda, es el olvido de los grandes ideales que el Ateneo viene a sostener..."(58).

La lucha en contra de la hegemonía del clasicismo: el llamado

a construir una arquitectura simultáneamente nacional y moderna; su propuesta de superar la vigencia de los estilos, así como su reivindicación del programa y la verdad arquitectónica, debieran bastar para modificar sustancialmente la visión en boga acerca de los eclécticos arquitectos porfiristas.

De todos modos, emprendamos un largo recorrido histórico.

### 3. EL ECLECTICISMO EN LA HISTORIA.

#### 3.1 Los orígenes

Como se sabe, fué en Vida y opiniones de los filósofos, (225) única obra conocida de Diógenes Laercio, donde se acuñó el término eclecticismo en relación a Potamón (63 a.n.e-14) un filósofo de Alejandría que al haber "seleccionado" lo mejor de las opiniones de cada "escuela" filosófica introdujo lo que Diógenes llama eklektiké skhola, que literalmente significa "escuela seleccionadora" y a la que también se le denomina escuela ecléctica, de eklektiké, seleccionar.

Esta tendencia a escoger lo que se considera "lo mejor" de cada doctrina se ha manifestado, como afirmó Menéndez Pelayo (59), prácticamente a todo lo largo de la historia del pensamiento, particularmente el filosófico y, con matices particulares, en el arte. Tal vez el primer momento en que se le puede distinguir con claridad haya correspondido al período helenístico-romano, varios de cuyos pensadores han sido calificados de eclécticos. Pero la historia de la filosofía registraría como eclécticos a muchos autores de la precedente Academia platónica y a no pocos peripatéticos.

Al emprender esta sucaria revisión de la genealogía del eclecticismo para mejor comprender su sentido y posible prestigio al reaparecer en los años finiseculares del siglo XIX y albores del XX, debemos indicar que también se encuentra un panorama similar por lo que toca a la Academia platónica, cuyo período clásico suele subdividirse en tres que llevan los nombres de Academia Antigua, Academia Media y Academia Nueva. Algunos autores consideran que se debería incluir, además, la Novísima. En el caso de algunos de los principales representantes de la Academia Antigua, como fueron Espeusipo, Jenócrates, Heráclito Póntico, Polemón, Crates y Crantor encontramos mezclas de rasgos ascéticos con otros hedonistas (Polemón y Crantor), así como aspectos cínicos (Crates) para ya no recordar que Espeusipo, sobrino de Platón y primer sucesor suyo, rechazó la tesis vertebral de su maestro, la teoría de las ideas. El antidogmatismo y escepticismo moderado en relación a la teoría del conocimiento también hicieron su aparición en los representantes de la Academia Media, como Arcesileo y otras figuras menores y los miembros de la Academia Nueva combinarían el antidogmatismo con el probabilismo. Fué con la aparición de la Academia Novísima, que surgió la tendencia conocida como platonismo ecléctico, caracterizado por su afán de armonizar las ideas platónicas con las peripatéticas y las estoicas e, incluso, con una fuerte inclinación por la mística pitagorizante y los problemas teológicos.

También se llamó eclécticos a muchos de los pensadores neoplatónicos, como a Cicerón (106-43) en cuya obra están presentes las huellas del pensamiento de sus distintos maestros y a quien algunos ubican en la Academia Nueva. Así, fué la influencia del académico Filón, del estoico Diódoro, de los epicúreos Fedro y Zenón, del académico Antíoco de Ascalón y del estoico Posidonio, además de las grandes enseñanzas de sus maestros Platón y Aristóteles, las que lo llevaron a ser estoico en cuestiones morales, realista en la filosofía práctica, tradicionalista en la religiosa y escéptico moderado en epistemología. Es con base en estas influencias que Cicerón ha sido considerado como "esencialmente ecléctico" (60).

Otros dos momentos estelares de la historia de la civilización occidental también vieron en el eclecticismo, en esa actitud seleccionadora de lo mejor que el espíritu humano había creado, la postura más aconsejable para no solamente no dejar de lado ninguna conquista del pensamiento humano sino, y con igual importancia, llegar a conjugar en una síntesis armónica dos o más puntos de vista. No es el momento para adentrarnos en las razones que movieron al cristianismo a buscar consolidarse en la consciencia de sus adherentes fundamentándose en la filosofía griega, especialmente en la de esos dos grandes creadores de sistemas, Platón y Aristóteles, pero en dos ocasiones cruciales así lo hicieron. En ambas, el eclecticismo fué el camino y la guía.

En la época en que algunos pensadores cristianos comenzaron a asimilar doctrinalmente la tradición griega, el eclecticismo respecto de esta tradición fué considerado como muy aceptable. La certeza de que es posible encontrar algo válido y perdurable en todas las escuelas filosóficas griegas llevaba a aceptar su aplicación y empleo siempre y cuando se les viera como medios para dicha aplicación y no como fines en sí mismos. En la definición o caracterización de San Clemente (150-215 ca) de lo que entiende por filosofía, esta consideración queda muy clara:

"Por otro lado, cuando digo 'filosofía' no entiendo por -  
 ello la de Pórtico o la de Platón o de Epicuro o de Aristó-  
 teles; sino que cuanto se ha dicho de bueno en cada una -  
 de estas escuelas y que nos enseña la justicia junto con -  
 la ciencia de la piedad, ésto es la selección que llamo -  
 filosofía"(61).

A partir de esta consideración pretendía superar las contradicciones entre dos clases de saberes muy distintos: el saber filosófico y la fé, cuyas diferencias lucían abismales al margen de que parecieran ser superables mediante la fe. De este modo, le parecía posible rescatar las trascendentes verdades que él creía encubiertas por las vestiduras filosóficas del helenismo, mismas que de esta manera dejaban de ser algo

contrapuesto para convertirse en todo lo contrario, en anticipaciones de -  
 las verdades reveladas.

"la asimilación de la tradición griega es para Clemente, -  
 total, y constituye en su conjunto lo que llama filosofía, -  
 ésto es, aquello que puede preparar para la fe y a la vez, -  
 convertir la fe en conocimiento"(62).

Así, pues, una de las grandes gestas del pensamiento humano, la de  
 convertir la fe en conocimiento, apoyado en el más elevado que se  
 conocía, la filosofía griega, sería posible a través de una actitud nueva  
 o de la más promisoría que se conocía, ésto es, el eclecticismo.

### 3.2 El "umanismo" renacentista.

Otro momento estelar hubo en que por segunda vez se intentó este  
 soridaje entre las creencias enunciadas e impuestas por la religión y el  
 conocimiento filosófico. Fué uno de esos momentos fulgurantes en que el  
 genio de la humanidad dejó una de sus huellas más sobresalientes.  
 Se emergía de un período en que el ser humano había sido sometido y  
 subyugado concediéndole únicamente la vaga esperanza de disfrutar en  
 otra vida. Inconforme con seguir aceptando este sometimiento material y  
 espiritual, el Renacimiento proclamó en los confines del mundo medieval,  
 la "dignidad de la naturaleza humana", la "grandeza del hombre", y llamó  
umanista a todo aquél que se consagraba al cultivo de las artes liberales  
 y, dentro de éstas, a las que guardaban un vínculo más estrecho con lo  
 "general humano". Si bien parece exagerado aceptar con Burckhardt que el  
 Renacimiento es reducible al "descubrimiento del hombre como hombre", no  
 cabe duda de que la cruzada a favor de lo humano, entendido desde la  
 perspectiva de la naciente burguesía mercantil - tal y como brillantemente  
 lo puso en evidencia Anibal Ponce al titular más precisamente a este momen-  
 to el del 'humanismo burgues' - está fundando este otro florecimiento del

eclecticismo.

En efecto, la postulación de la dignidad humana, aunque fuera en abstracto o concibiendo dentro de ella únicamente a una cierta clase social, llevaba a los humanistas a rescatar todo lo humano o, al menos, aquellas realizaciones que habían ocupado un sitio preferente en la historia occidental. El adagio latino con el cual Terencio (190-150 a. de J.) expresó la solidaridad humana: "homo sum: humani nihil a me alienum puto" (63), sirvió de bandera a quienes se autoproclamaron caballeros errantes de la filosofía.

El destacado papel desempeñado por los humanistas en el período comúnmente conocido como Renacimiento, no puede hacernos olvidar que fué un momento en el cual convergieron una variedad tan amplia y tan rica de orientaciones, intereses, anhelos y realizaciones, que no pocos estudiosos de él han coincidido en afirmar la dificultad de ceñirlo o caracterizarlo por algunas de dichas dimensiones. En más, han dicho, preferir alguna de ellas desvirtuaría este período tan particularmente multiforme y conflictivo.

Imposibilidades de esbozar siquiera las controversias surgidas acerca de su deseable dilucidación, mencionaremos de pasada algunos de los variados y hasta contrapuestos rasgos que podrían haber sido ampliamente significativos de él. En primer lugar habría que citar la resurrección o "reasunción", como la llama Brehier, de la antigüedad clásica, particularmente apreciable en el arte y la filosofía. Con ella, tuvo lugar una crisis en las creencias e ideas comúnmente aceptadas, por el problema que significaba contar con dos fuentes de conocimiento similarmente autorizadas, la filosófica y la religiosa; en segundo término, podría citarse el desarrollo del sentido individualista de la existencia aunado a un deseo de disfrutar ciertos placeres que podía brindar esta vida, destacándose entre ellos los caparintados con el sexo y la comida. El descubrimiento y la circunvalación del mundo, combinado con la eclosión de la primera revolución científica que reubicaba el puesto del hombre en el cosmos, así como el desahogado afán de enriquecimiento y de exacción de los bienes

proporcionables por la naturaleza, fueron otros de los rasgos que sobredeterminaron este momento histórico que marca el nacimiento de esa clase social tan prolífica y revolucionaria como explotadora y esclavista: la burguesía.

Como se puede apreciar en esta escueta relación de rasgos, resulta sumamente difícil encerrarlo diciendo que se trató de un retorno al 'antico o del descubrimiento del hombre como hombre, como pretendería BURCKHARDT. Si reparamos un poco más en el ámbito del conocimiento, también encontramos un muy amplio abanico de tendencias que no hace sino acentuar más su complejidad. Así, las tendencias neopicúreas de Lorenzo Valla (1405-57) se mezclan desacomodadamente con las neoplatónicas de la Academia Florentina y las neorristotélicas de la Escuela de Padua, las humanistas "realistas" de Maquiavelo, las humanistas "liberales" de Erasmo, las escépticas de Montaigne, las naturalistas científicas de Vinci, Copérnico, Kepler y Galileo. ¿Puede extrañar acaso que en este, que no dudaríamos en calificar sin ánimo hiperbólico, de maremagnum conceptual, social y político, surgieran otras personas a las que mejor que adscribirse a una corriente o escuela de pensamiento más, se les antojara seleccionar lo mejor de cada una de ellas con vistas a unificar en un solo cuerpo de ideas las filosóficas y religiosas? Este propósito, tan propio de un momento eminentemente "transicional", fué el de Picodella Mirandola (1463-1494).

La situación era por demás propicia. En 1483 se había llevado cabo un concilio para unificar la iglesia griega con la latina. Unos cuantos años después, en 1453, se había producido la caída de Constantinopla. Uno y otro sucesos, aunados al clima general de la época a que nos hemos referido, llevaron a un muchacho portentoso, -Pico sólo tenía veinte años cuando se estableció en Florencia después de haber estudiado en la famosa escuela de derecho de Bolonia y en las principales de Italia, y Francia - a concebir y abrigar el propósito de reconciliar a los filósofos entre sí y a éstos con la iglesia, nos dice Pater. La forma como atrajo la atención del mundo intelectual de su época es ampliamente representativa de ese clima general en el que ningún estudioso sentía desalentado su propio prestigio o su conocimiento por el hecho de reconocer que en varias de las

escuelas o "sectas" filosóficas encontraba verdades susceptibles de conformar un gran cuerpo de conocimientos: Pico ofreció defender "novecientas paradojas audaces tomadas de las fuentes más opuestas" (64), en disputa pública, contra todos los contendientes que quisieran. La disputa fué prohibida por la curia romana. Pico fué perseguido por herejía y el libro, aunque había sido publicado en 1486 con el título de Conclusiones philosophicae, cabalisticas et theologicas, fué prohibido. Todo ello, sin embargo, lejos de disminuir su prestigio como humanista, teólogo y filósofo, lo acrecentó. La disertación que había redactado para leer en la apertura de aquél torneo filosófico versaba sobre uno de los temas centrales del humanismo renacentista: la dignidad de la naturaleza humana la grandeza del hombre, "nodus et vinculum mundi", lazo y vínculo del mundo e "intérprete de la naturaleza", frase usualmente atribuida a Bacon y que, en rigor, pertenece a Pico.

Ya en la propuesta misma de defender novecientas "tesis", las llama Ferrater - "paradojas", traduce Pater - está presente la otra gran posición de Pico, común a su época. Era, de hecho y paladinamente, una profesión de fe a favor del eclecticismo no sólo por cuanto en las paradojas se entremezclaban las filosóficas con las cabalísticas y las teológicas, sino porque su objetivo de fondo consistía en erigir el cristianismo como punto de convergencia de todas las formas de pensamiento anteriores. Su erudición no reconocía límites ni por lo que respecta a las ramas del conocimiento ni por lo que se refiere a los autores que menciona, ya sea para alabar sus cualidades ya para apropiarse algunas de sus ideas. Así, platonismo, neoplatonismo, aristotelismo, teología cristiana, tendencias místicas y hasta cabalísticas, confluyen en su pensamiento seleccionador, del cual dejó testimonio al acuñar una frase en Oratio de hominis dignitate en la cual alude claramente a Aristóteles y Platón.

"... es señal de excesiva estrechez de espíritu encerrarse en un Pórtico o en una Academia"(65).

Tres años después de sus conclusiones publicó Heptaplus o Discurso sobre los siete días de la creación (1489) en donde trató de conciliar las explicaciones sobre el origen del mundo ofrecidas por la filosofía griega con el relato que presentan los libros de Moisés: el Timeo de Platón, con el Génesis.

Había una lógica clara en todos estos intentos. ¿Cómo podía Pico satisfacer el rescate de "todo lo humano", si lo humano se le ofrecía compartimentado en escuelas, sectas, tendencias, Academias y Liceos? Estos dos últimos, particularmente, en tanto representaban las dos filosofías más sobresalientes, no podían ser excluidas de esa magna acción de rescate de los humanistas. Sin embargo, si se adoptaba la posición que esas mismas filosofías habían suscrito, es decir, si se refrendaba que eran recíprocamente excluyentes, tal y como Aristóteles lo planteó al rechazar en su Metafísica el fundamento último de la filosofía platónica, la ya citada teoría de las ideas, tal rescate era imposible. Lo proscribía el espíritu de sistema de dichas filosofías y, de hecho, la estructura y modalidad con que hasta ese momento se había elaborado la filosofía: como sistemas de conocimiento para los cuales los elementos conformantes debían mantener una congruencia u homogeneidad tal que no impidiera su engarce, su coexistencia armónica. Aristóteles no podía incorporar a Platón dentro de su filosofía en la medida en que su realismo chocaba con el idealismo de éste. Reconciliar a los filósofos entre sí y a todos con la iglesia, era un objetivo que parecía frustrarse mientras continuara prevaleciendo ese sentido filosófico. Para los humanistas no había, pues, más que un camino si querían ser consecuentes con su postulado de que nada de lo humano les era ajeno; sentencian que más que entenderla en un sentido meramente enunciativo, asumían como un imperativo categórico moral: el nuevo mundo que se estaba alumbrando no acabaría de nacer si no se rescataba todo lo humano. De este modo, el adagio de Terencio se les presentaba a nivel moral bajo esta otra forma: soy humano, por tanto debo incorporarse todo lo humano. Tanto peor si los grandes maestros no lo aceptaban y continuaban excluyendo las tesis de los demás. Ellos, los humanistas, realizarían una proeza que, por otra parte, parecía lógica y

posible: la de rescatar a ambos y al cristianismo. ¡Eran, todos, conquistas humanas!

Esta eclecticismo era la actitud más consecuente, la vía idónea, el procedimiento sin par, para asumir cabalmente el signo humanista:

"Pues la esencia del humanismo es la creencia - de la que - Pico jamás dudó - de que lo que interesó una vez al hombre nunca puede cesar completamente de vivir; ningún lenguaje - que habló, ningún oráculo ante el cual acalló su voz, ningún sueño acariciado por mente humana ninguna cosa que lo apasionó o a la cual dedicó su celo y su tiempo"(66).

Al referirse a este momento, Peter Collins añade:

"El historicismo renacentista siempre había sido una - forma de eclecticismo, a pesar de que los que lo practi - caban no lo reconocieran nunca. La arquitectura florentina del siglo XV había mezclado elementos antiguos bizantinos, - carolingios con amplia libertad, como lo hicieron en el - XVI la arquitectura francesa e inglesa mezclando elementos - clásicos y góticos"(67).

### 3.3 La Ilustración

Mucho más cercano a nosotros en el tiempo, se encuentra otro hito histórico, el representado en la etapa de la Ilustración, nada menos que por, probablemente, la publicación más afamada de ella: la Enciclopedia o Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot... de la cual se ha dicho que si no fué el principal factor de la gran revolución francesa, por lo bajo fué una condición sine qua non de ella.

Pues bien, en este superlativamente afamado libro, el autor del

artículo dedicado al "Eclectisme" se basó en gran parte y reproduce en otras, la información recopilada por Jacob Brucker en su libro Historia crítica philosophias (1742) quien en el tomo segundo llevó a cabo un estudio casi interminable sobre lo que él llamaba la secta ecléctica. Algunas de las tesis principales que recoge el artículo de la Enciclopedia sobre el eclecticismo, se refieren al método de éste, que consiste en elegir de todas las demás "sectas" las opiniones que son más "apropiadas a la verdad" y más "apropiadas para ser unidas con las propias meditaciones" (68). Conviene recordar a este respecto, que desde la antigüedad hasta bien entrado el siglo XVIII, fué común historificar el desarrollo de la filosofía agrupando a los distintos filósofos y modos de pensar, en "Sectas" que, en este sentido, se refieren mucho más a lo que actualmente entendemos por "escuelas", "corrientes" o "tendencias", sin que de ninguna manera se aludiera el sentido un tanto peyorativo que actualmente se le asigna al término de secta.

Como decíamos, el artículo de la Enciclopedia referente a este tomo, se hace eco del criterio de Brucker presentando al eclecticismo como una "doctrina harto razonable" (59) dentro de la cual se incluía a Francis Bacon, Tommaso Campanella, Descartes, Leibniz y otros autores. Con lo cual, si bien no se quería significar una aprobación indiscriminada a todo cuanto hubiera sido enunciado desde esa perspectiva, sí se hacía ver lo "razonable" de ese modo de enfocar o considerar las cosas cuyo rasgo central, tal y como lo suscribían los filósofos modernos era:

"La tendencia a aceptar principios claros y evidentes -  
 sean cuales fueren los filósofos que los han defendido y -  
 con la sola intención de alcanzar la verdad" (70).

A mayor abundamiento, el director de la Enciclopedia, Diderot mismo, en 1755, o sea, cuando ya se había iniciado la publicación de los primeros tomos de esta obra, escribió una de las más enjundiosas caracterizaciones de esta "secta":

"En eclético es un filósofo que pasa por encima de -  
 prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal -  
 autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que -  
 se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios -  
 generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos y -  
 no aceptando nada que no sea evidente por experiencia y -  
 por la razón. Es el que, de todas las filosofías que ha -  
 analizado, sin respeto a personas y sin parcialidad, se -  
 han hecho su propia filosofía, que le es peculiar" (71).

Esto decía Diderot, revolucionario y materialista empírico acerca del eclecticismo. Para él, es claro, el eclético resulta ser el modelo paradigmático del racionalismo ilustrado; es aquél que en franca coincidencia con el célebre apotegma de Kant, ("sapere aude") se atreve a pensar por sí mismo sin dejarse subyugar por la parafernalia de argumentos o razones que le habían sido espetadas para llevarlo a pensar desde la misma perspectiva y con idéntico sentido con que lo habían hecho los tiempos anteriores, para llevarlo a convalidar las mismas e idénticas aseveraciones. Lejos de éllo, el eclético es el filósofo revolucionario que erige la experiencia y la razón en los parámetros a partir de los cuales y aauptanza deberían comprobar su validez todos los conocimientos acumulados hasta ese momento por la humanidad, para estar en capacidad de comprobar en esa experiencia y mediante la nueva razón, su prolongable validez y vigencia o soportar ser echados fuera del campo del conocimiento científico. El "atrévete a pensar por tí mismo", apotegma que según Kant (1784) enarbolaba y definía la ilustración, es propuesto anticipadamente por Diderot para convocar a toda la humanidad a pensar por sí misma, a descartar lo que no resistiera la prueba de la experiencia y a quedarse únicamente con lo comprobable sin parar mientes en si acaso los restos procedían de distintos cuños, de marcas o sectas diferentes. Esto último es algo que no importaría a un eclético, porque estaría persuadido de que habría rescatado lo verdadero. En tanto ésto fuera así, no podía macularlo el que esta brizna de verdad y aquella otra y esa más, hubieran sido extraídos de alguna veta que alguna persona unilateralmente consideraba que

no se la podía reunir con otra proveniente de otra secta. ¡Qué le importa al gambusino que el oro que extrae de la montaña venga mezclado con otros metales deleznales? A un revolucionario, como Diderot, que va en busca de la verdad indispensable para imaginar y crear un nuevo mundo; de una verdad escamoteada por los dogmatismos sistematizantes de todas las sectas, no le arredra arrancarle a cada una su parte de verdad, con lo cual, al mismo tiempo, las deslegitimaba como organismos o cuerpos conceptuales incapaces de acceder al conocimiento. No es de ninguna manera extraño que haya sido a partir de la ilustración y, más particularmente, a partir de la Enciclopedia, que se haya dejado de hablar de sectas o que, cuando así se hacía, se traslucía nitidamente el sentido peyorativo con que, posteriormente a ellos, se enunciaba el término. El conocimiento, la verdad, nos dice Diderot y con él todos los grandes contestarios del dieciocho francés, no puede ser reivindicada por una sola secta, excluyendo la parte de verdad descubierta por otra. Y, en rigor, la Enciclopedia era eso: el intento de superar viejas y periclitadas formas de entender y advenir al conocimiento para tender un nuevo vínculo entre sectores de él, a partir de un criterio selectivo, es decir, ecléctico. Se trataba de elaborar una nueva síntesis histórica, un paradigma, como lo llamaría Kuhn.

En esta recensión de la genealogía del eclecticismo que estamos presentando no podríamos dejar de mencionar los autores que tomaron la estafeta entregada de manos de Diderot y que, con su obra, anticiparon y preludieron a la figura más destacada del que podríamos llamar el eclecticismo moderno y que, tampoco coincidentalmente, fué uno de los pensadores de quien Nicolás Mariscal va a tomar varias de sus ideas; nos referimos a Victor Cousin (1792-1867).

El primero de los méritos que se le atribuyen a Victor Cousin, estriba en que las pláticas que expuso en 1818, De vrai, du beau et du bien, y su posterior publicación representari:

\*El más antiguo trabajo sobre la filosofía de lo bello que-

nos ofrece la literatura francesa de este siglo (XIX)"(72).

Si bien, como veremos posteriormente, este trabajo de Cousin no estaba a la altura de la estética alemana que ya había producido los excelentes estudios de Lessing, Herder y Kant, e incluso los de Schiller, Schlegel, Schelling y, por supuesto, la estética y la filosofía en general de esa gran síntesis que representa Hegel, no puede menospreciarse la revitalización que la acción de Victor Cousin tuvo sobre el ambiente filosófico francés. Ese olvido o desconocimiento de la etapa conocida como la "filosofía clásica alemana", se debió, anota Menéndez, a que era muy difícil que el público francés fijara su atención en

"... especulaciones tan repulsivas para él (el público francés) en aquellos días de acción política y de absoluto predominio del espirismo materialista" (73).

La época, el gran deshielo de la historia social, se impone una vez más para hacer ver que no siempre se puede todo o, dicho de otro modo, que no siempre existen posibilidades reales, concretas, para tomar un camino. Pues bien, esa época, la de la ilustración alemana, coincide con la francesa con una sola diferencia: en Francia se estaba en los pródomos de la revolución burguesa más radical de Europa y, poco después, en el proceso revolucionario mismo. Cuando Marx se refiere - en la Sagrada familia - a este momento, con toda perspicacia anota que los alemanos están obligados a pensar lo que los franceses estaban haciendo. Y, pocos momentos tan poco favorables a la meditación abstracta del más alto nivel, como era la que subyacía a la filosofía clásica alemana, como el momento de la toma y consolidación del poder en la Francia burguesa.

Los escasos intentos de distintos pensadores por aclimatar en suelo francés los aportes de Kant, culminaron en el fracaso. Tal fué el caso, de Carlos de Villiers, quien en 1801 intentó difundir los Principios

fundamentales de la filosofía trascendental e igual resultado encontró la traducción resumida de la Critica de la razón pura, publicada por un autor de apellido Kinker.

Dejando de lado la opinión de no pocos críticos que ponen en duda la capacidad del pueblo francés para penetrar a fondo en el pensamiento especulativo, lo cierto es que a finales del siglo XVIII y principios del XIX, no había condiciones propicias en Francia por lo que a la penetración y posterior asimilación de la estética alemana toca. Incluso algunos trabajos previos de importancia definitiva para la mejor comprensión del arte, como la Historia del Arte de Winckelmann y el Laoconte de Lessing, traducido este último en 1807, suscitaron muy escasos comentarios. Menos podían vivificar las nuevas concepciones estéticas elaboradas en Francia.

Si se toma en cuenta lo anterior y se adereza con el generalizado fermento de insurrección y el confuso pero persistente anhelo de libertad y de poesía que brotaba enjundioso al conjuro de la revolución francesa, a finales del siglo XVIII, se comprenderá fácilmente que hicieron su aparición los primeros barruntos de liberalidad, de máxima tolerancia, de apertura espiritual hacia las más diversas manifestaciones artísticas. Eran, éstas, una expresión del rechazo en contra del excesivo predominio de la "razón". De hecho, está ampliamente aceptado por los investigadores más conspicuos, que al momento siguiente de instaurarse el racionalismo en los países europeos de avanzada y, más particularmente, al establecerse las Academias y su sistema pedagógico basado en el primado de la razón en el proceso creativo artístico, surgió la oposición romántica individualista clamando por el respeto al "genio" y a su talento, al que se arrasaría al pretender domarlo mediante los rígidos grilletes del racionalismo académico. En 1814, M. Vigier pronunció en la Sorbona un brillante discurso que seguramente constituye un antecedente de las tesis espiritualistas-eclecticas de Cousin, justamente por el ánimo receptivo con que, postuló, debe contemplarse la producción artística de los distintos pueblos. "Ejemplar declaración de tolerancia" lo llamó Menéndez Pelayo:

"Nadie puede negar que el movimiento continuo, progresivo y más real todavía que aparente, en el conjunto de la sociedad, debe modificar de una manera incessante las ideas, las pasiones, y con ellas, el gusto, las lenguas y las bellas artes. Esta consideración, aplicada a las literaturas particulares debe enseñarnos... a no condenar ni aprobar exclusivamente ciertas formas de gusto...

Nada más inepto que la risa de un filósofo cuando ve una práctica extraña a su nación y nada más necio que los chistes de un literato acerca de bellezas consagradas en los demás pueblos por una admiración univocal. En verdadero hombre de gusto no es de ningún signo ni de ningún país... sabe reconocer la belleza sea cualquiera la forma en que se le presente... Además, la pretensión de conservar la dignidad antigua (léase clásica) tan lejana de nuestras costumbres... nos ha hecho inventar un sistema de convenciones... a veces puramente arbitrario... " (74).

Encerrado, pues, entre los muros levantados por la revolución francesa, refractario hacia todo lo que no versara sobre la solución de los históricos e ingentes problemas que confrontaban, influido poderosamente por ese clamor de libertad y por el espíritu receptivo que levantó el romanticismo, no es extraño que Víctor Cousin, como de hecho sus contemporáneos, tendiera hacia una posición conciliadora que él mismo tituló eclectismo, eclecticismo y, también, espiritualismo.

Consejero de Estado, par de Francia, Director de la Escuela Normal, miembro de la Academia Francesa y de la de Ciencias morales y políticas (1832) y Ministro de educación nacional (1840) empleó toda su influencia política para impulsar la filosofía por encima del sermón a que la había conducido el sensualismo de Condillac, última degeneración del de Locke. A continuación, seguimos en todo el boceto intelectual y social que Menéndez Pelayo realizó de Cousin, no sólo por tratarse de uno de los estudios más minuciosos con que contamos, pese a su brevedad, sino porque fué, por lo bajo en este libro, donde Mariscal entró en contacto con

Cousin, como expresamente lo indica en su discurso titulado "Los ideales del Ateneo" (75).

A partir del clima de tolerancia intelectual y artística que la gran revolución despertó en Francia, Cousin llevó a cabo una labor de propagandista de las ideas filosóficas a través de traducciones, memorias, comentarios y edición de obras hasta entonces desconocidas en la lengua francesa. Esta labor no encontraba igual en su momento y, como es natural, se revirtió fecundamente en el ánimo espiritual que la había procreado, reforzando ese sentido de tolerancia hacia las corrientes de pensamiento y obligando, a partir de su conocimiento, a una mejor apreciación de ellas y, consecuentemente, a aceptar que de ninguna manera era empresa sencilla el adoptar una de ellas en abierta exclusión de las demás. Un espíritu más abierto, aun sin dejar de ser crítico y selectivo, se dejó sentir en la sociedad francesa, particularmente en sus estratos intelectuales y artísticos.

De este modo y promoviendo además, los trabajos de sus discípulos a través de los certámenes a que los invitaba, Cousin convirtió su particular tendencia espiritualista-eléctica en la postura más influyente en Europa y "dominante y despótica en Francia" (76) nos dice Menéndez Pelayo. Labor que, parece ser, se le facilitaba al retórico deslumbrante "al investigador dotado de todas las cualidades de exposición necesarias para hacer valer sus descubrimientos, (al) moralista ameno (y) expositor clarísimo" (77). A éstos efectos, poco importa que "haya que convenir en que el filósofo, como tal filósofo, es mediano" (78). Filósofo de ocasión, lo llama Menéndez, que va construyendo su pensamiento a retazos, según lo cominan las necesidades del momento; haciéndose eco, hoy, de un afán erudito y mañana de una solicitud social; escribiendo para el día sin pensar en después, sin preocuparse de hilvanar la serie de afirmaciones que, desconectadas, va propalando en cursos, conferencias y ensayos varios. En suma, se trató de un personaje importante en la historia de la filosofía, aunque dista mucho de ser un gran filósofo, pero que dió lugar al "renacimiento espiritualista" del siglo XIX francés, al que ha sido común escarnecer tildándolo de superficial y conciliador, o sea, de

eclectico. Cuando ésto se hace, se suele pasar por alto un aspecto de la mayor importancia histórica y que consiste en que:

"Fuéralo o no, se extendió rápidamente por varios países - sobre todo por España, Italia y varios países hispanoamericanos, donde dió lugar a agitadas polémicas. La llamada - "escuela espiritualista" de Cousin, constituyó algó así - como la "filosofía oficial" francesa desde la revolución - de julio de 1830 hasta la caída de la monarquía constitucional de Luis Felipe en 1848" (79).

Ahora bien, según lo dicho anteriormente, el aspecto más destacado de Cousin radica en su afán conciliatorio, pero selectivo, de todo aquello que tenía más posibilidades de advenir a una conjunción o síntesis. Fué esta postura que, como es fácil comprender, no se restringía únicamente al ámbito de la filosofía, la que lo hizo prevalecer y convertir al eclecticismo en la "filosofía oficial" en Francia y en una de las posturas más influyentes en la Europa del siglo XIX.

Ahora bien, en materia de estética, fué poco lo que aportó. Se limitó, sustancialmente, a rubricar el idealismo platónico tal y como lo habían interpretado Winckelmann y Quatremère de Quincy salpicándolo, aquí y allá, de algunos apuntes procedentes de la filosofía kantiana y de la filosofía escocesa. Uno de sus más cercanos discípulos, Paul Janet, al glosar la obra de su maestro, reconoce que en el ámbito de la estética Cousin se habría limitado a descomponer su objeto y hacer ver las diferencias que median entre la belleza espiritual, la de la naturaleza y la del arte, así como insistir en otra diferencia más, la que existe entre la belleza real y la ideal. También, dice Janet, se le debería a Cousin haber promulgado la teoría de la expresión en el arte, según la cual todos los géneros de belleza se reducen y se remiten a la belleza espiritual y a la moral. Y, todo ésto, estaba muy por debajo de los planteamientos que, con anterioridad a Cousin, habían sido explorados por la estética alemana. Si se tiene en cuenta que la segunda edición (1845) del Cursus de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo

buena (1836) reducía estas ideas sin parar mientas que en el interior se contaba ya con los desarrollos estéticos de autores como Hegel, Schleiermacher, Herbert y Schopenhauer, por sólo citar a algunos, podrá coincidirse que los escritos de Cousin no iban más allá de vulgarizar algunas de las nociones más elementales, no necesariamente cuestionables, elaboradas al interior de la estética. Sin embargo, sería sumamente equivocado concluir de lo anterior la imposibilidad de encontrar en obras de difusión o entretenimiento algunas recónditas verdades. Una de ellas encontró en Cousin su más ferviente y afortunado defensor. Luchando contra el hedonismo, que confunde lo bello con lo agradable, Cousin afirmó que: "Entre las cosas agradables, las que lo son más no son las más hermosas, señal segura de que lo agradable no es lo bello" (80). A partir de esta consideración, planteó la tesis de la independencia del arte respecto de otros ámbitos de la vida síquica o espiritual de la sociedad, como podrían serlo la religión, la moral y la sensualidad. De aquí a elaborar aforismos en los que estos conceptos quedaran expresados con nitidez y con un tono tal que les asegurara una buena fortuna, no había más que un paso para el experto publicista y bien dotado retórico. La independencia del arte, el carácter absoluto, objetivo y universal de la belleza, la distinción entre lo bello y lo útil o la distancia entre la belleza y el orden, la unidad y la proporción, fueron unos de varios temas plasmados en bien logradas fórmulas. Una de ellas alcanzó inmensa fortuna y todavía se oye invocarla reiteradamente:

"Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art" (81).

Es importante dejar consignada otra idea más no tanto porque en ella se encierre una significativa aportación al conocimiento del arte o de la belleza, sino porque muy probablemente haya sido la fuente donde los arquitectos porfiristas, expresamente el varias veces citado Mariscal, la haya tomado. Nos referimos al concepto del "ideal" en el arte.

Llevado de su idea de que el mundo físico, natural y real no es bello más que a condición de que se le considere como un símbolo de la belleza moral, corolario básico de su tesis respecto al papel de la expresión en el arte, concluye afirmando la presencia ineluctable del "ideal" en lo bello. ¿De qué "ideal" se trata?. Al referirse a este punto, Menéndez aclara:

"... Es una cualidad general, abstracta de toda particularidad e incompatible con la existencia real: es objeto - de simple concepción, que no tiene valor alguno fuera del entendimiento que le concibe; no es el máximo del ser - sino el mínimo" (82).

No se trataba del ideal, pues, concebido a la manera platónica, ésto es, como la auténtica realidad de las cosas, sino de algo más prosaico: "Lo ideal en lo bello, como en todo, es la negación de lo real". Como bien dice Menéndez, con este ideal no se iba muy lejos, como no se va a ninguna parte enarbolando cualidades abstractas carentes de concreción real.

Pero no hemos reparado con cierta amplitud en Cousin por sus ideas estéticas, sino por considerársele como el padre del eclecticismo moderno y, en segundo término, por ser uno de los autores en que se sustentó y apoyó el eclecticismo mexicano decimonónico. En este sentido, es su prédica a favor de una postura más abierta capaz de seleccionar de todo lo dicho por distintas corrientes de pensamiento y de producción artística aquello que fuera más susceptible, para acceder a la verdad que ninguna de dichas posiciones poseía por entero, así como por "más apropiadas para ser unidas con las propias meditaciones" (83), lo que le confirió el sitio privilegiado que ocupó en el terreno de las ideas y, más particularmente, de la filosofía, para de ahí proyectarse a prácticamente todos los ámbitos de la vida intelectual y artística. Otros méritos más tuvo, imposibles de ampliar en una reseña del eclecticismo tal y como la estamos

presentando; podría citarse a este respecto que el libro mencionado era el primero sobre estética después del de Diderot. Pero, insistimos, no fueron estos aspectos los que lo llevaron a convertir a su posición en la hegemónica en no pocos países europeos e hispanoamericanos, sino aquella por la cual se le inscribe aquí: por su lucha a favor del "seleccionismo" espiritualista ecléctico.

Desde esta atalaya, cabe tener en cuenta que para Cousin el eclecticismo puede ser visto desde una doble perspectiva: como una posición filosófica particular y como una fase en la historia de la filosofía.

Lo que constituye a la primera radica en la adopción de una especial perspectiva a partir de la cual se considera, más que legítimo, imprescindible, seleccionar entre el acervo filosófico aquellas tesis que permitirían elaborar una concepción que al no estar sujeta a las restricciones impuestas por el espíritu de sistema, pudieran dar cuenta más amplia y rica de la realidad. "Plato amicus sed magis amica veritas".

Constituía, en segundo lugar, una etapa en la historia de la filosofía por cuanto emergía como una consecuencia del choque entre sistemas opuestos y, más particularmente, ante el embate de las ideas y conocimientos gestados por la revolución científica e industrial. A esto hace referencia expresa Cousin en su ya citado libro:

"No aconsejo, ciertamente, ese ciego sincretismo que - perdió a la escuela de Alejandría y que intentaba aproximar por la fuerza los sistemas contrarios. Lo que reconociendo - es un eclecticismo ilustrado que, juzgando con equidad e inclusivo con benevolencia todas las escuelas, les pida prestado lo que tienen de verdadero y elimine lo que tienen de falso. Puesto que el espíritu de partido nos ha dado tan - mal resultado hasta el presente, ensayemos el espíritu de - conciliación" (84).

Tenemos, pues, un filósofo que en el siglo XVIII preconizó el eclecticismo y contó con los medios de toda índole para imponerlo en forma

dominante e incluso despótica, en Francia. Sabemos, por otra parte, que en la historia de la arquitectura también se asienta que el neoclasicismo, goticismo y eclecticismo marcaron con su impronta al mismo siglo. No es necesario, por lo tanto, reseñar las modalidades con que los arquitectos - protagonistas asumieron su inserción en cualquiera de dichas posiciones, - así como el juicio que les han merecido a algunos de los críticos e historiadores de la arquitectura más reputados. Con este bagaje, presuntamente, estaremos en mejores posibilidades de llegar a una más fundada conclusión respecto de ellas particularmente del eclecticismo, mismas que, - anticipamos, diferirán bastante de las versiones usuales en las aulas escolares y en no pocos de los ensayos e historias de la arquitectura que han elaborado aquellos historiadores y críticos.

#### 4. LA PRIMERA ETAPA DE LA REVOLUCION ARQUITECTÓNICA BURGUESA.

##### 4.1 El clasicismo y el racionalismo ilustrado.

La tendencia clasicista en el arte de la segunda mitad del siglo XVIII, había sido producto de los prórrogos revolucionarios, como el clasicismo inmediatamente posterior lo fué del proceso revolucionario en auge. Su antisensualismo, el rechazo que llevó a cabo de la voluptuosidad del rococó, era la expresión de una "ambición de sencillez y sinceridad" (85) que alentaba al ideal de vida estoico, austero, parco que suele acompañar a todos los procesos revolucionarios en el momento de su despertar. Las revoluciones nos muestran entre muchas de sus facetas que podrían mencionarse, un anhelo de desarraigar, de destruir, de tornar imposible el hastío, la ampulosidad, el desencfreno vital y lúdico de las clases dominantes. Por éso en su primer momento suelen revestirse de una austeridad moral revolucionaria que desdeña, desprecia y siente una repulsa contra toda esa sensualidad y alarbitismo, en tanto los aprecia como los indicadores y símbolos morales de la clase social a la que intenta destruir mediante su acción revolucionaria.

"La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la "noble simplicidad y la tranquila grandeza" de Winckelmann, es, sobre todo, una protesta contra la incansabilidad y la artificiosidad, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del Rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales" (86).

Pero muy distantes estaríamos de la comprensión de un proceso revolucionario, máxime de la envergadura del francés burgués, si consideráramos que la revolución tiene previstas, antes de producirse todas las posibles encrucijadas en que va a verse inmersa; o si pensáramos, de acuerdo a esa primera hipótesis, que tiene ya decididas las alternativas de que va a echar mano para solventar cada una de dichas encrucijadas. No, una revolución se hace en gran medida sobre la marcha misma, independientemente de los cálculos y previsiones que hayan tenido lugar antes de su estallamiento. Todos los cálculos previos tienen que ser sometidos a la revisión que provee la práctica revolucionaria misma, único momento en que sin equívocos posibles, es posible apreciar con toda evidencia la fuerza, los sentimientos, las disposiciones y el espíritu de lucha con que cuentan las clases cuestionadas y que son contra los que habrán de empeñarse las clases emergentes. De este modo se explica que pese al espíritu revolucionario que cobijan estas últimas, en muchas oportunidades se ven llevadas a apropiarse modalidades, símbolos que no son los que con toda propiedad se avienen con ellas, pero que, sin embargo, son probablemente de los que tienen que echar mano cuando todavía no les ha sido posible decantar sus propias aspiraciones y encontrar en cada campo específico de la vida social la forma propia que tales aspiraciones habrán de asumir. Las aparentes incongruencias entre el espíritu que intenta revolucionar de cuajo una sociedad y sin embargo se viste y reviste de formas incompatibles con aquél afán, no son tales incongruencias sino la expresión de una ley básica: las formas propias de un proceso

revolucionario no pueden prefigurarse antes del proceso mismo y deberán encontrarse en él. Antes del proceso, lo que se puede alcanzar a saber con mayor precisión, es lo que se quiere destruir. Pero lo que habrá de construirse posteriormente, éso, sólo es apreciable en sus líneas más generales y vagas.

El rechazo de la revolución francesa al Antiguo Régimen, era un rechazo al pasado inmediato, al rococó que había sido la forma última asumida por la monarquía y la nobleza. Fue ese rechazo el que la condujo, por la inercia del proceso, a la antigüedad clásica con la cual encontraban puntos de contacto superficiales.

Lo decisivo en la elección que tomaron para encontrar el sustituto del arte de la nobleza, estribaba en reparar en el estilo, tendencia o escuela artísticas más apropiada para representar del modo más eficaz posible, la "ética de la revolución" (87) las virtudes cívicas que esta preconizaba, el amor a la libertad, a la patria, la disposición al sacrificio, la autoabnegación física y mental para todo ello, y, por sobre todo, y para el caso de la arquitectura, la racionalidad de ella.

Algo de todo ésto lo encontraron en el rigor espartano y auto dominio estoico, así como en las ideas republicanas de libertad que evocaba el estilo clásico en cualquiera de sus formas o géneros.

"El atavio y el patriotismo romanos se adecuaron de la -  
 moda y se convirtieron en un símbolo válido del que se -  
 hizo uso con tanto o más gusto cuanto que cualquier otra -  
 analogía o cualquier otro paralelo histórico recordaría -  
 el ideal heroico caballeresco propio de la nobleza -  
 feudal" (88).

La arquitectura clasicista o neoclásica se correspondía miembro a miembro con una de las dimensiones, la moralista racionalista, de la gran revolución francesa del siglo XVIII.

Políticos, estadistas y arquitectos percibieron rápidamente las coincidencias que existían entre una y otra. La revolución francesa había encontrado uno de sus impulsos más vigorosos en el afán por construir una sociedad basada en la "razón", en aquella específica razón que ya había dado muestras de la, hasta ese momento, desconocida capacidad que tenía para domar a la naturaleza y poner a los pies de la humanidad todas sus dotes. De esa razón que había generado la primera revolución científica que registra la historia, la revolución copernicana y, con ella, le había reasignado al hombre su puesto en el cosmos. De esa razón que cual nuevo Midas, transmutaba el tiempo en dinero. En fin, de esa razón que soslayaba la vocinglera a la vez que desmedida e irrazonable exhuberancia de la arquitectura barroca.

Basta tener presente el juicio que a los ilustrados les merecía la arquitectura barroca para, por contraste, comprender hasta qué punto la arquitectura clásica les parecía ser la cristalización, a nivel arquitectónico, de su postura moralista racionalista.

"Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventruosas, tópidas, opiladas y raquíticas; obeliscos inversos, sustituidos a las pilastras; arcos sin cimiceto, sin base, sin imposta, metidos por los arquitecos y levantados hasta los segundos cuerpos sóptas injertas en los dinteles y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división de miembros, o bien salvajes, sátiros y más ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentejillas, lazos y moños, rizos y copetes y bulla zambra y despropósitos insufribles" (89).

Metiendo su cuarto de espadas, el propio Menéndez Peiayo añade de su propio colete algunos juicios más en todo coincidentes con los del gran Jovellanos:

"La arquitectura barroca había llegado a los últimos términos de la aberración y del delirio y, lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendradora de nuevas formas, sino pervertidora y depravadora de las antiguas, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios" (90).

Conviene no pasar por alto, en los textos anteriores, las constantes alusiones a la falta de lógica constructiva y los reclamos tácitos que se pronunciaban a favor de la "verdad" arquitectónica, entendida también como tendencia a la morigeración, procedente ésta de los postulados de Boileau-Despraux ("Rien n'est beau que le vrai"), así como la presencia, también constante, de la fabricación de la arquitectura con el sistema de producción mediante el cual se la construyó, el artesanal, como un elemento más que tornaba insufrible la arquitectura barroca.

Ahora bien, a una clase social dada no le basta con trastocar la estructura económica, por radical que sea esa transformación, para por solo ello producir una revolución social. Para que esto último acontezca, es indispensable que ese mismo proceso trastocador penetre en todos los ámbitos y niveles de la sociedad, incluso en los meandros y entresijos más aparentemente alejados de aquella estructura económica, como puede serlo la actividad artística y, más específicamente, la arquitectónica. Cuando, no la totalidad, pero sí la parte mayoritaria de la sociedad transformada, revolucionada, marcha al unísono con la modificación primera y sustancial acontecida en la estructura económica, es cuando puede hablarse propiamente, de una revolución social. Los prohombres ilustrados estaban absolutamente persuadidos que no podían dejar campo sin renovar. No solamente les era impostergable finiquitar cuentas con los gremios, a los que llegaron a ver, como dice Calvo Serraller, como los "causantes de todos los males", sino que era igualmente impostergable la sustitución de los lineamientos barrocos de la arquitectura ya que en nada se ajustaban

a la "verdad", en nada se correspondían con la estructura propia y esencial de la arquitectura y, por sí esos aspectos no bastarán para recusar ambos, era de apreciarse, además, que la arquitectura barroca no obedecía a sistemas generalizados ni generalizables de proyecto, de diseño ni a normas edificatorias aceptables.

Por último, y en la medida en que ya no serían los gremios los encargados de levantar las edificaciones, mismas que a partir de la liberación de la mano de obra así como del proceso productivo, en general, serían susceptibles de abordarse por cualquier persona que contara con la posibilidad de hacerlo, era indispensable que el sistema gremialista fuera sustituido por otro que, al mismo tiempo, contara con un ágil y comprobado sistema educativo donde pudieran exponerse los nuevos lineamientos de diseño, los racionalistas. Las escuelas masivas, democráticas, serían justamente la expresión de dicho sistema educativo adecuado para sustituir la enseñanza "tradicionalista", empírica y asistemática de los gremios.

¿Cuál sería el procedimiento, la manera, el organismo que simultáneamente hiciera posible la sustitución del artesanado, el abandono del barroco y pusiera a disposición el sistema educativo idóneo para procrear la nueva arquitectura racional que exigía la revolución francesa? Marx anunció una constante histórico social de la mayor importancia para comprender y analizar el curso social, cuando estableció que todo acontece cuando, de hecho, la sociedad cuenta ya con los medios para llevarlo a cabo. Para el caso que nos ocupa, efectivamente, la sociedad ilustrada, mercantil y pequeña burguesa echó mano de un organismo que había ensayado desde siglos atrás, así fuera de manera episódica y fluctuante, pero que, ello no obstante, se mostraba ad hoc para encomendarle la prosecución de aquellas históricas tareas: las Academias.

De este modo, las academias debían perfeccionar, primero, y pulir, después, un proyecto educativo del que no había precedentes, ni experiencias acumuladas. Este proyecto, a su vez, debía tener en cuenta varios requisitos que, como es el caso del sistema económico político en

su conjunto, parecían surgir como contraste con el pasado. Si la enseñanza artesanal era no escolarizada, ésta debía serlo; si aquella era asistemática y carecía de homogeneidad y uniformidad en su impartición y en sus resultados la nueva enseñanza debía ser homogénea en sus métodos, en sus alcances y quienes egresaran debían contar con una capacidad semejante, cualquiera que fuese la academia a la que hubiera asistido. Los contenidos de esa enseñanza estaban claramente señalados: rechazo al barroco, al empirismo edificatorio predominante. Inversamente, se buscaría la concordancia de las formas con la estructura interna, con la verdad esencial no únicamente de su localización, sino también de los materiales empleados y de su disposición.

Quiénes hacían estas proposiciones buscando acompasar con ellas la arquitectura con el ritmo y modelidades impuestos por la época tenían en mente una arquitectura en particular que pudiera ser aceptada como modelo o se trataba de la prefiguración de una arquitectura de la que únicamente se entreveían sus lineamientos más generales sin que ninguno de ellos remitiera a un modelo conocido? ¿cuál podía ser la forma, la apariencia que adoptara esa nueva arquitectura? ¿qué forma revestiría una arquitectura "racional", apegada a los principios y a la verdad y en la que al mismo tiempo coincidieran la solidez, la maestría constructiva y la belleza plástica? Una vez más, y no obstante que este proceso fué dándose mediante tanteos e iniciativas más o menos espontáneas venidas de todas partes, visto a distancia pareciera como si todo hubiera sido pacientemente previsto, ensayado y probado por alguna mente sobrenatural. Una vez más es aplicable la tesis mencionada porque cuando la sociedad ilustrada europea se hizo estas preguntas, ya contaba con una experiencia que reunía todos esos requisitos y que, justamente por ello, había sido aclamada y admirada en infinidad de oportunidades hasta llegar a constituirse en una paradigma, "hasta cierto punto inigualable", como habría dicho el propio Marx: el arte clásico.

Este, en efecto, sorprendía la sensibilidad de todos cuantos se adentraban en él porque, como ya lo había destacado Winckelmann (1717-1768) en sus dos capitales obras, Reflexiones sobre la imitación de las obras

de arte griegos en la pintura y la escultura (1756) o Historia del arte en la antigüedad (1764) magistralmente aunaba la belleza serena de sus formas apolíneas con la universalidad y amplitud de ellas, la "heiterkeit" y la "allgemeinheit" con la perfecta razón y justificación de cada una de ellas. Todo en él estaba justificado o, al menos, así lo parecía; todo obedecía a una razón y en cada una de sus partes era posible descubrir un sentido: era una belleza sincera, honesta, que en ningún momento se permitía falsear las funciones, los materiales o los procedimientos técnicos con tal de alcanzar una forma estroviada previamente como armoniosa. Era esa esplendente y racional belleza la que los ilustrados apreciaban como el prototipo sin para de lo que podía y debía ser la nueva arquitectura exigida por la "edad de la razón". Era la antípoda del barroco. El capricho, la inconsecuencia y arbitrariedad estaban excluidas por definición de la arquitectura clásica: el delirio formal le oponían la belleza racional; a la vehemencia espacial, la serena claridad; a los retorcimientos espaciales, la claridad de la geometría; a la pasión desbordada, la mesura del intelecto. Era, no cabía duda, no podía haberla, la máxima expresión de lo que estaban buscando: consistencia en la técnica edificatoria, justificación de las formas y una serena belleza. Una segunda razón llevó a la ilustración a apropiarse de la arquitectura clásica y a blandirla, en la primera etapa de la consolidación burguesa, como el estilo oficial. La racionalidad de dicha arquitectura se veía ratificada en el hecho de que era la única de la cual se disponían textos, libros, manuales y hasta vade-mécums. Además, era también la única que contaba con un tratado y, por cierto, el más comentado, estudiado y aplicado que se conocía: el Tratado de arquitectura del secular Vitruvio. ¿Puede parecer extraño, entonces, que habiendo rechazado los delirios del barroco y estando ante la urgencia de encontrar un paradigma que pudiera orientar los planes académicos que estaban echando a andar a todo lo largo y ancho de los países europeos, la pusieron como ejemplo inigualable al que recurrir? En la arquitectura clásica estaba el prototipo de la lógica constructiva y de la contención de la arquitectura a sus propios medios que el barroco había soslayado hasta prostituirlos, llegando al extremo de confundir los medios de la arquitectura con la escultura, en un paroxismo de formas enfermizas, del que abjuraba un espíritu procreado

en la seguridad de la razón humana.

De este modo, y en respuesta a los requerimientos "racionales" planteados a la arquitectura, la primera etapa de la revolución burguesa resucitó el clasicismo.

El clasicismo o el neoclásico se consolidó y extendió en Europa y varios países de América, Estados Unidos y México especialmente. Algunos de los nombres más famosos en la historia de la arquitectura corresponden a esta época.

Tal es el caso de John Soane (1753-1837), de los "jóvenes griegos" Williams Wilkins (1778-1839), Robert Smirke (1781-1867) Decimus Burton (1800-1881) y Harvey William Inwood (1771-1843) y también el de Harvey Lonedale Elmes (1814-1847), Charles Robert Cockerell (1778-1863) así como el de los célebres Friedrich Gilly (1772-1800), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y el de Jakob Hittorf (1792-1867). Representa, así, una tendencia, (¿un estilo, tal vez?) característica de una sociedad revolucionaria que no puede menos que sustentarse en el pasado conocido y experimentado, y aún, saquearlo, con tal de dar una forma primera a las nuevas fuerzas ideológicas que están a la base de su surgimiento y desarrollo futuro. Pasado el cual abjurarán en cuanto en su interior se hayan consolidado las contradicciones obligadas que tenía que suscitar la sociedad más revolucionaria de la historia, hasta ese momento, al emplear vestimentas que le eran a todo punto indecuerdas.

Había en todo ésto una lógica incuestionable, pero también un gran contrasentido. Las formas clásicas griegas o romanas, pese a todo las similitudes espirituales que pudieran encontrarse, no podían ser las idóneas para expresar los nuevos rumbos históricos que estaba abriendo una revolución de corte definitivamente distinto a aquellas sociedades.- Esta moda clasicista estaba destinada a ser sumamente pasajera. Todo era cuestión de tiempo. De tiempo para que los artistas y los demás ideólogos en general, encontraran las formas que cabalmente podían ser su carta de presentación. Alusiones, evocaciones, analogías, todo ello y

mucho más, tenía que ser tan pasajero como lo era el momento en que se encontraban insertos. ¿Cómo podían, por otra parte, rechazar el estilo de la nobleza y acoger el de los griegos y romanos? Las revoluciones conllevan también aunque en distinta proporción, un impulso hacia el reforzamiento de todos aquellos lazos que vinculan a los grupos sociales y les permiten reconocerse como semejantes entre sí y distintos a otros. Y, si acaso se reparaba más detenidamente en las ventajas que conllevaba - la adopción de esas formas, entonces se las veía desvanecerse y empezaban a emerger un sinnúmero de desventajas. En este develamiento tuvo mucho que ver la otra cara, la otra dimensión de la revolución burguesa: el romanticismo.

#### 4.2 El romanticismo y la reacción contra la hegemonía clásicista

##### 4.2.1 la revivificación del gótico

El lapso de hegemonía indiscutida del neoclásico fué muy breve. De manera concomitante a la implantación y generalización del racionalismo como ideología tras de la cual se fortalecía el sistema burgués de producción, iba desarrollándose su antípoda: el romanticismo.

Con toda la dificultad que entraña englobar en una única caracterización la multiplicidad de rasgos y manifestaciones diversas que suelen atribuirse al espíritu romántico - que para algunos debiera ser visto como una "constante histórica" del todo opuesta a la "constante clásica" - parece no existir duda respecto de algunas actitudes que en la práctica totalidad de los casos se dieron como una forma de reaccionar en contra del primado exclusivo de la razón burguesa. Si nos atenemos al romanticismo que tuvo lugar aproximadamente entre los años de 1780 y 1830, suele aceptarse como rasgo sobresaliente la prioridad concedida al sentimiento y la intuición en detrimento de la razón y el análisis y todo lo que esta dicotomía lleva implícito. Así, se correspondería con esa

gran contradicción la preferencia por lo multiforme en vez de lo uniforme; de lo trágico mas bien que lo cómico; de lo oculto en vez de lo manifiesto; de lo anónimo o genial como preferible a lo nombrable; de lo implícito mejor que lo explícito; de lo sublime a diferencia de lo bello y de lo popular en vez de lo burgués.

Pevsner afirma enfáticamente que "el romanticismo tuvo su origen en Inglaterra", (91), aunque acepta que este hecho perfectamente demostrable por lo que toca a la literatura, restapora corroborarse en las demás artes incluida aquí la arquitectura. Además de los rasgos más aceptados del romanticismo que acabamos de mencionar, añade uno más de la mayor importancia para entender mejor las formas particulares que adoptó la reacción contra el clasicismo: la oposición al presente, un presente que para algunos encarnaba predominantemente en la frivolidad del rococó, para otros en un racionalismo sin imaginación y para otros además, en una industrialización y mercantilismo llenos de fealdad. Es justamente de esta oposición que esena su lucha contra la hegemonía del clasicismo. Contra un clasicismo al que sentían insoportablemente distante de la emoción y de los sentimientos más poderosos en el ser humano. Contra un clasicismo cuya contención a las expresiones que se mantuvieran en la "tranquila grandeza" descubierta en el arte griego, conlleva necesariamente la exclusión de toda aquella interioridad humana que por su índole propia no encontraba cabida en formas de tan rotunda ecuanimidad. Las pasiones, para decirlo de una vez, quedaban fuera y las pasiones eran una parte insoslayable del ser humano. Expresarlas de manera contenida o a la manera heroica como lo hacen los personajes de las tragedias griegas, era visto como una manera de "nuestrocles lo que tenían de más propio: la eclosión del sentimiento, la demencia, la irracionalidad a la que, desde esta nueva perspectiva, se veía preferible a la racionalidad, así como lo imprevisible lo era respecto de lo previsible.

El romanticismo hacía ver el proximo tanto de un presente tasado en dinero, que sublimado por la burguesía había sido convertido en el equivalente universal, como de la propia burguesía que vanidosa, arrogante y exigente, "cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la

modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda, en la que el deni-mode, las actrices y los forasteros desempeñan un papel inusitado hasta entonces" (92). Y de aquí, de esta oposición a una racionalidad específica, la de la burguesía, así como de la exigencia de dar más libre curso a la libertad y más amplia comprensión a la diversidad de lo humano, reacio a ser encasillado tras de los burdos criterios mercantilistas del nuevo sistema social, de aquí parte el carácter progresista del romanticismo no obstante su proclividad al individualismo más acérrimo.

Tras de la oposición al presente, como indica abstractamente Pevsner, y de la reacción

"Del sentimiento contra la razón, de lo natural contra lo artificial, de la sencillez contra la pomposa ostentación, de la fe contra la duda" (93).

se trataba, ni más ni menos que de la oposición contra el presente, sí, pero el específicamente burgués, el presente mercantil; no contra un presente más o menos abstracto que escondido permanece reptado detrás de pares de oposiciones abstractas, sino de la oposición contra un presente que constreñía la libertad social por la que sedicentemente había surgido la revolución. Entendido lo anterior; entendida en toda su magnitud la oposición al presente de que habla Pevsner; entendido éste en la concreción histórica que adoptó bajo el sistema de producción capitalista, es posible comprender de qué manera la sociedad revolucionaria iba a voltear los ojos al pasado, pero ya no al pasado extraño a las culturas nacionales, sino al pasado propio de ellas: al gótico. Porque, a las contraposiciones mencionadas, podría añadirse una más: la preferencia por las tradiciones nacionales en contra de las influencias extranjeras; nacionalismo versus internacionalismo.

¿Qué fué lo determinante en el rechazo del clasicismo: el descubrimiento de las incongruencias de toda índole a que daba lugar al

trasplante de formas divorciadas de los contenidos propios a cada una de ellas, o fué la revaloración de ese pasado tradicional el que llevó a descubrir dichas incongruencias? Es difícil pronunciarse a este respecto. Lo cierto es que si se rastrea la pregunta en una secuencia cronológica, las discrepancias respecto del clasicismo parecen haberse manifestado a partir de confrontarlo con esas dimensiones simultáneamente. Escritores y filósofos estuvieron en la vanguardia de ese cuestionamiento que, posteriormente, tomarón en sus manos los arquitectos y críticos de arquitectura. Veamos primero en extenso, un texto extraído de El genio del cristianismo una de las obras cumbres de Chateaubriand:

"Cada cosa requiere su puesto : verdad trivial, en fuerza de ser repetida, pero sin la cual nada puede llegar a la perfección. Un templo egipcio en Atenas no hubiera -  
 agradado más a los griegos que un templo griego en Memphis a los egipcios. Si estos dos monumentos cambiasen de -  
 lugar perderían su principal hermosura, o lo que es lo -  
 mismo, sus relaciones con las instituciones y los costum-  
 bres de entresabos pueblos. Apliquemos esta reflexión -  
 a los monumentos del Cristianismo. Y es digno de notarse -  
 que en este siglo increíble los poetas y los novelistas -  
 se complacen en retroceder naturalmente a las costumbres -  
 de nuestros antepasados, en introducir en sus ficciones -  
 los subterráneos, los fantasmas, los castillos y los -  
 templos góticos: itan poderoso es el encanto de los re-  
 cuerdos que se enlazan con la religión y la historia de la  
 patria! Las naciones no se despojan de sus tradicionales  
 costumbres cual de un antiguo vestido. Púdeseles arrancar  
 alguna parte de él, pero quedan girones que forman un absur-  
 do contraste con los nuevos vestidos.

En vano se construirán templos griegos, muy elegantes y -  
 bien iluminados para reunir al pueblo de San Luis y -  
 hacerle adorar a un Dios metafísico, pues siempre echará -  
 de menos esas Nuestra Señora de Reims y de París; -  
 esas ennobecidas basílicas llenas de las generaciones que-  
 rieron y de las almas de sus padres..."

El orden gótico, a pesar de sus proporciones bárbaras, -  
 tiene una hermosura peculiar" (94).

"Cada cosa requiere su puesto", y como sucede que el puesto de una

obra de arquitectura es aquél que lo vincula con la localidad en la cual y para la cual fue proyectado, se puede concluir que de ninguna manera sería atinado trasladarlo de localidad y ubicarlo en otra distinta, porque dice Chateaubriand, "perdería su principal hermosura". Esta hermosura significa aquí, en un sentido lato, la cualidad fundamental de toda obra ésta es, su pertenencia a una localidad física y culturalmente hablando, así como, en sentido estricto, su belleza propia, ya que si fuera desarraigada, la obra vería amputadas "sus relaciones con las instituciones y las costumbres de entre ambos pueblos". Así pues, sea en sentido amplio o en sentido estricto, las cualidades principales de una obra de arquitectura dependen del arraigo a su localidad, localidad que alude a los vínculos, a las relaciones que irremisiblemente mantiene con las costumbres e instituciones respectivas. Lo que es válido para una cultura no lo es para otra, nos dice Chateaubriand. Y tan es así, que no de manera accidental se observa que en un momento tan increíble como el que está viviendo, en muy distintos ámbitos emergen las alusiones a la historia propia de las naciones: al periodo medieval. Si ésto se olvida, si esos vínculos y esas relaciones se rompen a girones, dijo, y se les aplica en nuevas obras, el resultado será un conjunto en el que ambas partes aparecerán yuxtapuestas, parchadas. La fuerza de las tradiciones vernáculas, propias, locales o nacionales es tal que en vano se intentará llevar a las comunidades a implorar al Dios cristiano en templos griegos, por más bien iluminados y elegantes que puedan estar. Y después de este brillante alegato en favor de la permanencia y proyección de las costumbres y, en consecuencia de ello, de la necesidad de no traspapelarias al momento de proyectar cualquier obra de arquitectura que necesariamente estará enlazada con ciertas instituciones, Chateaubriand lo resata haciendo ver que "pese a sus proporciones bárbaras", la arquitectura gótica, que era la de él, la de los franceses, la de su propio pasado, "tiene una hermosura peculiar". Todavía no se atreve a equipararla abiertamente con la belleza de la clásica greco-romana, pero rescata su valor así sea "peculiarizándolo", o sea, de una índole no generalizable, sino propia de un caso específico. Pero, en todo caso, salvándola del naufragio en que se vería envuelta al pasar sobre ella la que hasta ese momento se aceptaba

como la belleza sin par, como la belleza sine qua non: la clásica.

Como puede verse, para Chateaubriand es igualmente importante tanto hacer ver el papel estructural que las costumbres, hábitos de vida y modalidades sociales juegan en el proyecto de una obra de arquitectura que efectivamente intente adecuarse a un grupo cultural dado, como las desventajas que surgirían al intentar obligar a dichos comunidades a emplear otro tipo de espacios distintos a los propios para cada función social. Es decir, están aquí presentes, las dos requisitorias básicas en contra de la arquitectura clasicista: su inadecuación a la Francia del XIX procedía de su inadecuación a los usos y costumbres particulares de ese momento y de esa localidad, lo que también se puede decir de la manera inversa: al rescatar la validez de las costumbres nacionales y tradicionales, se cae en la cuenta de su inobservancia por parte de las formas clásicas. Por último: no cabe pasar por alto que Chateaubriand difundía, con su autorizada voz, puntos de vista que no le pertenecían con exclusividad, sino que eran de su colectividad. Era esta colectividad que se hacía escuchar de manera inequívoca por estos ideólogos, la que estaba impulsando a los arquitectos a modificar su punto de vista en relación al clasicismo como única vía para corresponderse con la razón. De hecho, bien podría decirse que la manera de asumir cabalmente una arquitectura racional sería aquella que reparara en algo más que la correspondencia técnico formal de los elementos constructivos o de las formas maduradas, sino que racional sería la arquitectura que se adecuara a las costumbres, a los hábitos de vida. O sea, la que fuera la más adecuada a cada colectividad social. De este modo la exigencia de racionalidad enarbolada en la primera etapa de la revolución burguesa en Europa y que había llevado a erigir en paradigma insobornable al clasicismo, se veía llevada por el empuje de las sociedades, a desechar al clasicismo para bregar a favor de la revivificación y refuncionalización de la arquitectura gótica. A todas luces parecía más "racional" esta última posición que la que abanderaba el modelo clásico. Ello, no obstante, no pasará mucho tiempo para que se caiga en la cuenta de que también este goticismo era una variante más de las peticiones de prestado al acervo de la historia

arquitectónica. La sociedad burguesa tampoco podrá contentarse con estas formas por más que las sintieran en mayor correspondencia con sus costumbres y tradiciones. Una sociedad revolucionaria tenía que seguir buscando su propia forma de manifestarse espacialmente sin pedir préstamos formales tipológicos de ninguna especie. Pero para que esto aconteciera tenían que llevar a cabo todavía un sin número de experiencias más. Por el momento, la cresta de la ola tendía a shogar al clasicismo y a reivindicar al goticismo. Otras voces más, tan prestigizadas como la anterior, vendrán a sumarse al coro antineoclásico.

Las demás voces que se irán armonizando son de la misma tesitura que la anterior. En todas ellas, con diferencias según los casos, se pugna por la revivificación de la arquitectura gótica a partir de reivindicar las tradiciones nacionales a las que se considera vulneradas por unos lineamientos formales procedentes de culturas extranjeras; de manera más particular, y siempre y cuando se refieran al género religioso, se hace ver la inadecuación de las formas clásicas a la esencia del rito religioso católico tipologizado en las catedrales góticas. En tercer lugar, y ya más avanzado el siglo, vemos que aparecen otros argumentos de cuño más claramente teórico arquitectónico.

El filósofo alemán Friedrich von Schlegel (1772-1829) al que le reconoce claramente inscrito dentro del romanticismo filosófico, no solamente reflexionó sobre la diferencia entre el espíritu clásico y el romántico aseverando la preeminencia de este último, sino que en apego a las corrientes ideológicas de la época, se interesó en estudiar los diferentes pueblos, culturales y lenguas y, convertido al catolicismo en 1804 defendió la arquitectura gótica como el símbolo que mejor manifestaba la vena íntima de la catolicidad.

"En la arquitectura gótica 'todos y cada una de las partes son simbólicas al igual que el todo'... La arquitectura gótica... es arquitectura alemana... arquitectura romántica... alcanza las cimas de lo sublime, roza los límites de lo imposible..."(95).

Como Schlegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) también se encuentra ubicado en las confluencias del idealismo trascendental y el romanticismo que aprendió de sus maestros. En su estética le dedica un capítulo especial a la arquitectura romántica en el que, además de postular la arquitectura gótica como el prototipo del arte romántico, intenta plasmar los rasgos que la diferencian de los templos griegos. En la suya, como la mayoría de los estudios de este momento inicial del siglo XIX, un intento de revaloración del gótico frente al clasicismo:

"La arquitectura gótica de la edad media, que constituye el prototipo del arte romántico propiamente dicho, ha sido considerada por mucho tiempo, sobre todo a partir de la difusión y la dominación del gusto artístico francés, como algo tosco y bárbaro. En nuestros días y gracias a la labor de Goethe, quien en el frescor juvenil de su concepción de la naturaleza y el mundo y en oposición a los principios de los franceses, se la revaloró y desde entonces se han estudiado con ardor siempre creciente esas obras grandiosas tan bien adaptadas al culto cristiano, así como la armonía de sus formas con el espíritu íntimo del cristianismo..."(96).

Dentro de la pléyde de escritores y profesionales de la arquitectura que abogaron por la implantación del gótico como una forma de producir una arquitectura más consecuente tanto con las tradiciones nacionales como con las funciones que expresamente se le solicitaban a ciertos géneros de edificios, debe incluirse a uno de los arquitectos más notables de este momento, en Inglaterra. Se trata de Augustus Welby Pugin (1812-1852). En sus prédicas a favor de la revivificación del gótico es imposible soslayar la mayor precisión, propia del profesional práctico, con que aborda las inadecuaciones de la arquitectura clásica al culto religioso católico, así como las bases a partir de las cuales era posible teórica y prácticamente emprender el revival goticista. De él, se expresa Pevsner

en los siguientes términos: "Alcanzó fama con su libro *Construções* (1836) una súplica para el catolicismo, ilustrado con excelentes comparaciones entre la pobreza de significado, la impiedad y la vulgaridad de los edificios de su época - clasicista o ligeramente góticos - y las glorias del pasado católico" (97). En una obra posterior, mostró una comprensión mucho más profunda que la de ningún otro artista por las relaciones entre el estilo gótico y su estructura, que lo llevan a ser considerado como un antecedente de Viollet-le-Duc y, en consecuencia, como un remoto antecedente del moderno funcionalismo del siglo XX. Proyectista de varias de las más notables obras de la arquitectura inglesa, entre las cuales se encuentran las Casas del Parlamento y varias iglesias y catedrales, con toda seguridad su voz debe haber encontrado un eco notable en el surgimiento y consolidación de la lucha contra la hegemonía del clasicismo.

"Estos templos (neoclásicos) se erigieron para un culto - idolátrico, y sólo eran adecuados para los ritos idolátricos que se llevaban a cabo en ellos. El interior, al que sólo entraban los sacerdotes, era comparativamente pequeño y oscuro, o bien estaba abierto por arriba, mientras que el peristilo y los pórticos eran amplios para la gente que asistía desde fuera...

Pero nosotros precisamos que la gente pueda estar dentro de la iglesia, no fuera. Si, por tanto, se adopta un perfecto templo griego, el interior será limitado e inadecuado para los fines a cumplir, mientras que el exterior ocasionará enormes gastos sin ninguna utilidad. Los griegos no introdujeron ventanas en sus templos; para nosotros son esencialmente necesarias...

El gótico no es un estilo, es una religión, y tiene más valor que el estilo griego porque la religión cristiana vale más que la pagana... no es posible recuperar nada del pasado si no es a través de una restauración de la antigua sensibilidad y de los antiguos sentimientos. Sólo estos pueden llevar a un 'revival' de la arquitectura gótica... Los verdaderos principios de la proporción arquitectónica se encuentran sólo en los edificios ojivales; los defectos de la arquitectura moderna y post-medieval derivan del hecho de que nos hemos alejado de los principios antiguos" (98).

Otra gran personalidad, contemporánea de Pugin pero no proveniente

como este del campo de la práctica arquitectónica sino de la crítica de arte, John Ruskin (1819-1900), también propugnó por la revivificación del estilo gótico en la arquitectura del siglo XIX En Inglaterra. Su voz, una de las más autorizadas, al margen de que la mayor parte de sus tesis hayan sido cuestionadas y superadas, influyó también decisivamente en el uge que de manera rápida alcanzó el neogoticismo. En su famoso libro Las siete lámparas de la arquitectura (1849) - mismo cuyo título rememora y no de muy lejos al del multicitado Vitruvio - y conjuntamente con las lámparas del sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria, aparece la de la obediencia, a la que entendía como la necesidad de que un estilo debiera alcanzar la universal aceptación.

Fácilmente se colige que al exigir la universal aceptación de un estilo como requisito ineludible para aceptar la legitimidad de una obra de arquitectura Ruskin apelaba muy claramente a tener en cuenta las tradiciones nacionales pues, al fin y al cabo, eran éstas en sus variadas formas de manifestarse - ya fuera como exigencia de adecuación a los usos y costumbres sociales, ya a las particularidades de los ritos específicos - las que se mostraban como el argumento fundamental para recusar al clasicismo por extraño, culturalmente hablando, y disociado de aquellas. Y, en efecto, Ruskin estableció en el cuerpo de su séptima lámpara:

"No queremos un nuevo estilo... las formas arquitectónicas ya conocidas son suficientemente buenas para nosotros"(99).

A partir de esta última tesis, Ruskin indicó los estilos del pasado dentro de cuyos lineamientos podrían ser edificados los nuevos espacios que necesitaba la sociedad inglesa y, extensivamente, las demás sociedades, ya que el pensamiento de Ruskin de ninguna manera era de corte localista. Dichos estilos eran, y aquí confirmaba su propuesta inicial, el románico pisano, el gótico temprano del oeste de Italia, el gótico veneciano y el primer gótico inglés que, coincidentalmente era el que también proponía Pugin.

En The poetry of architecture (1837) Ruskin enfatiza una vez más los dos aspectos centrales que hemos venido observando como el común denominador que animó la revivificación del gótico, o sea, las incongruencias que se veía llevadas la arquitectura cuando hacía caso omiso de las exigencias especiales planteadas por cada uno de los géneros arquitectónicos en dependencia de los usos y costumbres vigentes, así como la búsqueda de una arquitectura que, al corresponderse con dichos hábitos y costumbres alcanzara a crear una arquitectura nacional. Este reclamo de nacionalidad, debe enfatizarse, es, en unión de la búsqueda de adecuaciones estrictamente utilitarias, los dos que animan la revivificación del gótico. Pero son importantes algunos pasajes más extraídos de los libros anteriores, porque en ellos Ruskin se muestra incursionando de lleno en la teoría de la arquitectura y, más particularmente, en el rechazo a las "mentiras" o "falsedades" arquitectónicas constructivas o, lo que es lo mismo, en su recíproco, la "verdad", categoría ésta última, como ya hemos dicho, esgrimida visionariamente por Boileau-Despreux.

"Toda unidad de sentimiento... está ahora olvidada en nuestra arquitectura, no vemos sino combinaciones incongruentes pináculos sin altura, ventanas sin luz, columnas sin nada que sostener, barbaconas sin nada que proteger...

En arquitectura no deben satisfacer las formas nacionales y naturales, antes que esforzarnos en introducir las concepciones y de imitar las costumbres de naciones extranjeras o de tiempos pasados. Toda imitación tiene su origen en la vanidad y la vanidad es la ruina de la arquitectura...

Los constructores modernos saben hacer poco; y no hacen ni más ni menos que lo poco que saben. (Las tres falsedades arquitectónicas más usuales): 1. La apariencia de un tipo de estructura y de apoyo diferente del verdadero como en los 'pendants' de los techos del gótico tardío. 2. La pintura de superficies con el objeto de representar materiales diferentes a los realmente empleados (como la marmolización de la madera) o la engañosa representación sobre ellas de ornamentos escultóricos. 3. El uso de todo tipo de ornamentos hechos con molde o a máquina... No se puede imaginar que un arquitecto sea tan loco como -

para proyectar la vulgarización de la arquitectura griega..." (100). -

Uno de los conceptos más interesantes y fructíferos sustentados tanto por Ruskin como por Pugin es el que asienta que la realización de un estilo no depende únicamente de que se edifiquen espacios siguiendo lineamientos formales precisamente determinados, sino de la aceptación espiritual de dichos lineamientos por parte de la sociedad. Pugin se refería a esto cuando afirmaba que el gótico no "es un estilo sino una religión" y Ruskin cuando afirma que pese a que se están erigiendo muchos edificios "llamados góticos o románticos" de hecho no son ni lo uno ni lo otro pues el público que los disfruta no ha incorporado en sí mismo "los principios de los estilos":

"...edificios llamados góticos o románticos van surgiendo cada día lo que podría hacer suponer que el público ha incorporado los principios de estos estilos, cuando en realidad no ha incorporado ninguno de ellos, ni una sombra, ni un fragmento de ellos; todo se usa simplemente para imitar los nobles edificios del pasado, para deshonrar las formas privándolas de su alma..." (101). -

Aquí Pugin y Ruskin apuntaban un aspecto sustancial por lo que toca a la cabal concepción del "estilo" y, en última instancia, de la legitimidad de una arquitectura dada: la aceptación plena e íntima por parte de la sociedad, de los principios y espíritu impreso en una forma arquitectónica dada; es decir, la correspondencia vital de las formas con la sociedad que las va a usar, a fin de que se produzca lo que con profundidad podríamos llamar arquitectura y, más ampliamente, estilo. Se trata, como puede comprenderse, de una correspondencia ontológica entre arquitectura y sociedad. El estilo no es de ninguna manera, en la concepción de estos dos autores, algo que se encuentra depositado en las formas y que les corresponde y permanece en ellas al margen de que el receptor de dichas formas lo capte o acepte. Lejos de ello; y aquí, sin saberlo, se insertan

ambos en una de las concepciones más consistentes de la dialéctica entendida como la ciencia de las relaciones: la realidad puede ser entendida únicamente a partir de una visión interrelacional que comprende que la realidad no está ni en un objeto ni en otro, al margen de la relación que vincula a cada uno con el resto.

¿Qué podrían plantear Pugin y Ruskin para llevar a la sociedad, a aceptar, a ese nivel de profundidad espiritual, los principios vitales que infundieron en otro tiempo a los estilos del pasado?. ¿Cómo hacer para que dicha espiritualidad, no las fuerzas en que ella se petrificó, pudiera volver a refulgir al unísono de la revivificación de las formas? Tal meta la veías posible únicamente a partir de la vigencia que las tradiciones nacionales tuvieron en el alma de las colectividades humanas y misma que las llevaba a repudiar las formas extranjeras y a preferir las propias. Era en este lazo tendido de manera harto perceptible, pero a la manera suprasensible propia de todas las relaciones sociales, donde se daba la posibilidad de llevar a cabo la arquitectura nacional propia de esas comunidades y de advenir a un estilo.

#### 4.2.2 El cisma histórico, las tres revoluciones y la crisis de la revivificación gótica.

Cuenta había del interregno que significó la Edad Media, el clasicismo fué para Europa central la alternativa más consistente. Toda la autoridad - intelectual y moral que se le reconocía a la filosofía griega; la solidez de sus planteamientos en las después llamadas ciencias de la naturaleza, la consistencia de su visión cosmogónica y astronómica y, por supuesto, ese ideal hasta cierto punto inalcanzable, como de siempre fué reconocido y aceptado su arte, se imbricaban y sobredeterminaban a la arquitectura convirtiéndola también en un ideal, en el ideal constructivo por antonomasia de la cultura occidental. La labor de exhumación de Vitruvio por parte de los tratadistas del Renacimiento, Alberti, Palladio, Serlio, Scamozzi y Vignola más tarde, fué producto de la admiración nunca adormecida

por el clasicismo, incluido aquí, como diría Pevaner, toda aquella arquitectura "más conscientemente tributaria de Grecia y Roma" (102).

Mientras ésto fué así, mientras no había más que un estilo a imitar; mientras todas las razones que llevaron a este revivalismo clasicista no fueron recusadas por el surgimiento de las concepciones filosóficas "modernas", por el planteamiento de explicaciones astronómicas diametralmente distintas a la aristotélico-ptolemaica, - la revolución copernicana; ni por el más pleno conocimiento de culturas igualmente equidistantes, como la americana o la asiática; es decir, mientras no se produjo la revolución científica, ni la revolución industrial, ni la revolución burguesa, aquél paradigma subsistió y sobrevivió prácticamente incólume. Y al subsistir incuestionado y, es más, al ser rejuvenecido cada día gracias a las reiteradas y acuciosas investigaciones - ya fuera arqueológicas o procedentes de otras disciplinas como las humanísticas en general - que llevaban a un más preciso conocimiento de él, no dió lugar a que surgiera la duda respecto de la legitimidad histórico-social de su desmesurada sobrevivencia. No dió lugar - y hay que decirlo con todo énfasis si es que pretendemos llegar a una mejor comprensión de este proceso - a que se podía dar lugar y no lo dió.

Efectivamente, poco se comprenderá de esta secular y singular hegemonía estilística si la consideramos aislada del conjunto de valores culturales con los cuales está indisolublemente hermanada. Si no la vemos respaldada por la hegemonía, que también se produjo con igual fuerza y persistencia, de los otros campos culturales mencionados, entonces nos veremos llevados a considerarla como una realidad producto del capricho, del artificio.

Esta es, por cierto, la visión más generalmente extendida. Más si entendemos que la pervivencia de los linamientos clásicos, convertidos en una dogmática estilística, se debe tanto al propio nivel de perfección alcanzado en ellos, como al principalísimo hecho de forzar parte de una hegemonía más amplia, la que para la humanidad en su conjunto ha significado el todo de la cultura clásica griega, entonces y sólo entonces

podemos captar hasta qué punto no podía dejar de ser indiscutida. Sólo entonces entenderemos consecuentemente, hasta qué punto tuvieron que pasar largos siglos y producirse el más grande clima histórico que registra la historia de la humanidad, a todo punto equiparable al que significó la cultura griega respecto de la prehistoria que la antecedió, como lo fué el constituido por las tres revoluciones citadas, para que pudieran crearse las condiciones intelectuales y espirituales propicias a su cuestionamiento. Mientras no se trastocara la estructura social de la humanidad a grado tal que fundamentalmente pudiera cuestionarse en su conjunto el legado clásico, incluida aquí la arquitectura; mientras ese trastocamiento no pudiera aportar, además de distintos conceptos teórico-artísticos, los nuevos materiales de edificación que hicieron posible esa nueva arquitectura opuesta en su tendencial democratización al carácter oligárquico y elitista que predominantemente mantuvo con anterioridad; mientras no emergiera consolidada la clase social que exigiría de manera revolucionaria dicho trastocamiento al temor de su obligado y acendrado nacionalismo, mientras ésto no aconteciera, no podría superarse el apego, la reiteración, la osiente sumisión al dictado clásico... !! la osiente sumisión al dictado clásico en todos los órdenes de la vida social, no únicamente en la arquitectura, sino en la concepción filosófica, en su visión cosmogónica, en su restringida concepción de la democracia y en la producción artesanal de bienes de consumo. !!

Sí, esa osiente sumisión al todo el legado clásico únicamente podía ser superada mediante la acción conjunta de las tres revoluciones. Así, habría sido a partir aproximadamente de mediados del siglo XV, cuando de manera reiterada y consistente se dieron los primeros pasos de lo que, lo largo de dos siglos y medio se iba a conformar como uno de los procesos de mayor trascendencia en la historia de la humanidad. Algunos historiadores de la ciencia como Herbert Butterfield, no dudan en calificar a la "Revolución científica" del siglo XVI y XVII como un acontecimiento que engloba el Renacimiento y la Reforma e incluso llega a considerar a éstos como meros episodios de aquella. La Revolución científica, nos dice este autor, acabó "eclipsando" la filosofía escolástica así como

"todo lo acaecido desde el nacimiento de la cristiandad!" y a tal punto trastocó el sentido de las concepciones del mundo que hasta ese momento se mantenían vigentes, así como el interior más profundo de la vida misma, que no duda en calificarla de "verdadera fuente del mundo y de la mentalidad modernas".

"Como (la revolución científica) ha sido la que echó abajo la autoridad de que gozaban en la ciencia no sólo la Edad - Media, sino también el mundo antiguo - acabó no solamente - eclipsando la filosofía escolástica, sino también destruyéndola - yendo la física de Aristóteles-, cobra un brillo que deja - en la sombra todo lo acaecido desde el nacimiento de la - Cristiandad, reduciendo el Renacimiento y a la Reforma a la categoría de meros episodios, simples desplazamientos de - órdenes interior dentro del sistema del cristianismo medie - val. Como cambió el carácter de las operaciones mentales - habituales en el hombre, incluso en las ciencias no mate - riales, al mismo tiempo que transformaba todo el diagrama - del universo físico y hasta lo más íntimo de la vida mis - ma, cobra una extensión tan tremenda como la verdadera - fuente del mundo y de la mentalidad modernas, que la - periodización que establecemos habitualmente en la historia europea ha pasado a ser un anacronismo y un estorbo".(103)

Otro historiador de la ciencia tan prestigiado como John D. Bernal, - no obstante que nos anticipa su desacuerdo de fondo respecto del análisis de Butterfield, comparte con él el sentido de la importancia que en la historia de la humanidad tuvo la revolución científica. Por su parte, no duda en asegurar que es a partir de ella que el conocimiento científico se afirmó de manera definitiva dentro de las fuerzas productivas de la sociedad.

"Desde una perspectiva histórica general, este hecho fue - mucho más importante que los acontecimientos políticos o - económicos de la época; porque el capitalismo únicamente - representa una etapa transitoria en la evolución de la - sociedad, mientras que la ciencia es una adquisición - permanente de la humanidad. Si bien el capitalismo sirvió - primero para hacer posible la ciencia, después la - ciencia, ha servido para hacer innecesario al capitalismo."

Si bien fué la fuerza propulsora del comercio la que impulsó la revolución científica, en un momento posterior es esa misma revolución la que dió a luz descubrimientos que en todos los órdenes y niveles venían a abrirle perspectivas igualmente anchurosas a la producción de la vida misma. Fué la eclosión de esta potenciada fuerza social la que, a su vez, dió lugar a la primera Revolución Industrial en un inacabable y veloz proceso interactivo.

No es exagerado afirmar que esta revolución científica trastocó sustancialmente la concepción que se tenía del mundo, de una

"... cualitativa, continua, limitada y religiosa que los -  
 escolásticos musulmanes habían heredado de los griegos... -  
 (a otra) cuantitativa, atómica, secular y extendida hasta -  
 el infinito" (105).

El conocimiento dejó de ser lo que había sido hasta ese momento: una vía para que el hombre se reconciliara y conformara con el mundo, para pasar a ser "un medio de dominio sobre la naturaleza, a través del conocimiento de sus leyes eternas" (106). Según el mismo Bernal, la primera revolución científica abarca tres fases principales, que serían: el Renacimiento de 1440 a 1540, las Guerras de Religión de 1540 a 1650 y la Restauración de 1650 a 1690.

Cuando la fuerza de las tres revoluciones se mancomunó y extendió a todos los ámbitos y niveles de las relaciones sociales, el clasicismo saltó hecho pedazos al influjo renovador y revolucionario de la pretendida revivificación del estilo gótico. Pero, además, tuvo lugar un efecto insólito, insusitado: el veloz proceso de obsolescencia y paulatino anejeamiento a que se vió sometido el estilo sin par, el paradigma estilístico por antonomasia, aquél que había alimentado a la sociedad

europea por más de veinte siglos, dejaba tras de sí un incertidumbre nunca antes conocida, un vacío existencial que marcó de manera indeleble a la cultura occidental. Basta revesorar sumariamente ese momento para captar la decuplicada hondura del sacudimiento que le significó a ella y a todas las que le eran subsidiarias, la americana particularmente, no únicamente el relegamiento del clasicismo artístico, sino como se ha dicho, - el relegamiento de toda la cultura clásica, incluido aquí el clasicismo arquitectónico. El ánimo gozoso y entusiasta con que se llevó a cabo ese proceso de relegación y paulatina sustitución de la antigua concepción del mundo por la nueva proñjada por las revoluciones mencionadas, no desdice en nada, ni mengua, la intensidad de la concepción que llevó consigo. No se puede pretender salir incólume después de haber arrumbado al cesto de los desperdicios, como inservibles, los fundamentos, las "causas últimas" como las llamaba Aristóteles, que han alimentado por siglos a una sociedad, y sobre las cuales ésta había edificado su mundo. Ni siquiera la sensación de seguridad ontológica que aporta el pensar que se tiene en la mano la nueva llave, la "razón y el método" que abrirá, despejará incógnitas e insugurará nuevos mundos de humanidad que el Ancien Regim ni siquiera imaginó, puede brindar o sustituir de inmediato la confianza de encontrarse en un mundo ya conocido.

Pensemos con ellos: si ya se había visto que se podía construir una arquitectura de una calidad en todo equiparable a la clásica: si, por tanto, no era imprescindible atenerse y contenerse en los lineamientos del estilo más reputado a lo largo de toda la historia; si el gótico se mostraba, a su vez, como una alternativa perfectamente factible tanto en su mejor adecuación a las costumbres, como y por eso mismo, a las tradiciones nacionales; si, la sociedad al modificarse, al hacer vigentes otras modalidades de vida, tornaba inadecuadas y obsoletas las formas y concepciones especiales del estilo clásico: si, en consecuencia, se comprobaba que éste no podía ser extrapolado fuera de su momento histórico si era perfectamente claro que no era posible infundirle nueva vida cuando habían sido modificados los patrones de conducta social: si la perenne mutabilidad de la sociedad necesariamente se reflejaba en la absolescencia de todo cuanto había sido necesario y legítimo en un

momento anterior, entonces..., léso quería decir que tampoco el estilo gótico podía ser el sucedáneo privilegiado por más que en algunos países se le identificara como la idónea expresión de sus tradiciones más caras!

A la luz de estas reflexiones, a contraluz del derrumbe del estilo sine qua non, no podía menos que concluirse que tampoco su sustituto podía aspirar a la permanencia, a la eternidad, independientemente de que a diferencia de aquél pudiera reivindicar para sí su mayor cercanía con las costumbres nacionales, con aquellas tradiciones que parecían conferirle a la arquitectura, como dijera Chateaubriand, su "principal hermosura".

La lucha, victoriosa y todo, en contra de la ancestral hegemonía del clasicismo, no podía evitar que en la conciencia de la sociedad europea hiciera la duda acerca de la vigencia transhistórica del estilo gótico. En efecto, ¿qué argumentos esgrimir para arrancar la incertidumbre que la caída del ídolo había procreado? ¿qué razones aducir para dejar impoluta la sensación de perdurabilidad de todo lo creado, que por siglos los había sustentado? ¿cómo persuadirse de la permanencia transhistórica de lo humano si, por añadidura, se estaba inmerso en la sociedad burguesa para la cual es consustancial el trastocamiento de valores? ¿cómo asumir cabalmente que es la mutabilidad de todo lo real y no su permanencia, el principio - último? ¿que no acaso en la discusión entre Heráclito y Parménides, sociedad y filosofía habían demostrado el acierto nativo de este último y se había impuesto y prevalecto desde ese entonces la concepción metafísica del mundo en contra de la dialéctica?

La cultura occidental se dió de bruces con un sentido histórico de la existencia. Todo cambiaba, pero todo se correspondía. Las sociedades habían evolucionado y eran distintas las ideas, acciones, creencias, valores de uso que, en consonancia con aquél cambio, habían producido. De aquí que la validez de todas esas manifestaciones históricas del ser humano estuviere no en su apego, repetición o acercamiento a un arquetipo por perfecto que este pudiera ser, sino, justamente, en la correspondencia con cada uno de los estadios por los que la sociedad había transitado. Este sentido histórico, que recién descubriría la humanidad, era por demás

evidente en la arquitectura, aunque no fuera ella el único campo de la sociedad en donde resultaba particularmente observable. Efectivamente, para decirlo en los términos de Chateaubriand, la principal hermosura de la arquitectura procedía de su correspondencia con los usos y costumbres que una sociedad particular rubricaba en un momento dado. Era la ausencia de esa correspondencia arquitectura-sociedad, la que palpablemente se hacía notar cuando indiscriminadamente se trasplantaba el modelo clasicista a otros tiempos y regiones distintos de aquellos para los cuales fue el indicado, el pertinente. Como hemos visto, de pronto la sociedad cayó en la cuenta de que tales trasplantes se avenían mal con las específicas prácticas de los distintos pueblos. Y eso que tan fácilmente se observaba desde una perspectiva meramente utilitaria al nivel de la funcionalidad de los espacios, también se apreciaba cuando se los confrontaba con aspectos que no por mas sutiles eran menos importantes, como eran todos aquellos que podríamos llamar ideológicos. El caso de la arquitectura religiosa era ejemplar. El culto católico nada tenía que ver con el espíritu que palpitaba en los templos griegos: éstos habían sido adecuados a un rito pagano y nada tenían en común con el corporizado en la liturgia católica.

Así pues, un rasgo sustantivo de la arquitectura, de toda la buena arquitectura, era la correspondencia con su época. Por ello, tampoco el estilo gótico podía congeniar con los tiempos modernos. La arquitectura era histórica, como todo lo humano, como todo lo real; es decir, su validez dependía de su correlación con los cambios acontecidos en la sociedad, de la cual era una parte fundamental.

Ahora bien, si su validez dependía de su correlación con los cambios acontecidos en la sociedad, eso quería decir varias cosas: una de ellas era que no había arquitecturas buenas y malas sino cuando se correspondían o no con su cultura. También significaba que no había una que pudiera ser ungida como la arquitectura sin más. Escarbándole más, la propia lógica de los pensamientos llevaba a la conclusión de que incluso en una misma cultura, había, podía y debía haber varias arquitecturas correspondientes cada una de ellas a los diversos estadios de desarrollo por los

que dicha cultura había transitado o evolucionado. En consecuencia, ¡en consecuencia! ... ¡todas las arquitecturas eran equiparables! ¡todas eran similarmente valiosas! ¡sus bellezas también lo eran! Las diferencias que se observaban al confrontarlas, eran expresión de los distintos niveles de evolución de las culturas de que procedían y, por tanto, de las diferentes maneras de pensar, sentir y producir y reproducir la vida. No había ninguna "razón" de peso para que alguien pretendiera continuar erigiendo al clasicismo en el árbitro, en el metro o en el modelo arquetípico de todas las arquitecturas pasadas y posibles. Considerarlo así había sido un error semejante a aquél en que se incurrió cuando se erigió la metafísica aristotélica y también la cosmogonía, astronomía y física del viejo maestro, en una verdad insuperable, es más, en la verdad a secas. No había algo que fuera la verdad como no había algo que fuera la arquitectura o el estilo. Todo era relativo a tiempos y lugares, a niveles de desarrollo o de evolución, de la materia, del espíritu absoluto, (Hegel) de la idea, del nivel alcanzado por las fuerzas productivas, corrigió Marx.

Las tres revoluciones, científica, industrial y burguesa, que sancionadas habían dado al traste con la hegemonía del clasicismo en los países de Europa central, determinaron también, a través de las mediaciones y vericuetos sociales y conceptuales mencionados, el surgimiento del sentido histórico de la realidad. Este sentido histórico de la realidad, emergido en este momento ilustrado y codificado por Hegel, ha sido caracterizado, posteriormente, en los siguientes términos:

"Historicismo es la creencia de que se puede conseguir una adecuada comprensión de la naturaleza de cualquier fenómeno y un juicio adecuado de su valor considerando tal fenómeno en términos del lugar que ha ocupado y el papel que ha desempeñado dentro de un proceso de desarrollo" - (107).

El reconocimiento de la sustancial historicidad de todo lo real venía a desembocar en un resultado no previsto por los ideólogos que años atrás habían reivindicado lo nacional vs. lo extranjero, el sentimiento vs.

la razón burguesa, la revivificación del estilo gótico vs. el clasicismo y la arquitectura académica vs. la artesanal. La lucha que consciente, sistemática y previsoriamente habíase iniciado en contra de la hegemonía de un estilo en lo particular teniendo en mente su sustitución por otro de genealogía nacional tradicional, los llevaba a constatar que ni siquiera éste podía sustituir ventajosamente a aquél en razón de que uno y otro resultaban ser inadecuados y no corresponderse con las formas de vida del mundo moderno. De este modo, el proceso cuestionador, antimonopólico y nacionalista no terminaba con la entronización de las formas góticas o, más en general, con la entronización de las formas propias nacionales de cada comunidad, a las que, como se ha visto, llegan a sentir tan extrañas como las anteriores clásicas no obstante estar arraigadas a su historia, a su propio pasado. El proceso no terminaba con la revaloración de un estilo particular específico, sino que, paradójicamente y conscientemente, daba a luz la crisis de aquél, de éste y de todos los estilos que no fueran el producto legítimo de su propia circunstancia, de su propio momento. La lucha, pues, no terminaba con la muerte de un rey y ponía otro en su lugar, como se había entrevisto por los ideólogos goticistas y anticlasicistas, sino con la decapitación de todos los estilos habidos y por venir si es que a los estilos se les seguía entendiendo como cristalizaciones formales de un espíritu social con tendencias a prevalecer al margen de las condiciones históricas que lo habían procreado. La dialéctica de la revolución que la sociedad europea emprendió en los diversos órdenes sociales, llevaba a los arquitectos a enfrentar una realidad para lo cual no estaban preparados ni espiritual, ni teórica, ni prácticamente: los estilos habían fenecido. De la conceptualización metafísica de los estilos iban hacia su comprensión dialéctica. Aquella brillante anticipación de Pugin cobraba sentido ahora, unas décadas más tarde: los estilos no se conformaban con la reiteración de ciertos perfiles más o menos conocidos, sino que de fondo resitían a la sensibilidad de la sociedad. Unicamente si fuera posible reconstruir esa sensibilidad social que había creado aquellas formas sería posible revivificar los estilos del pasado. De no ser así, lo que se haría era repetir formas vacías de contenido espiritual.

¿Podemos recrear la consociación que en el espíritu de los arquitectos produjo esta insospechada certeza que la dialéctica de la transformación revolucionaria de la sociedad venía a espetarles en la cara? Habían sido educados por centurias a proyectar apagándose a ciertos lineamientos convertidos por la fuerza de la costumbre y el convencimiento, en patrones inmutables. No se trataba únicamente de que dichos patrones se mostraran ahora inadecuados y hubiera que buscar su conciliación con otras circunstancias. Lo que se había puesto en crisis era el concepto de los cánones mismos. La historicidad y consecuente relatividad de todo lo creado por el ser humano, los despojaba de la principal de todas las herramientas, de la idea misma de cómo hacer arquitectura. Era ésto lo que estaba, en el fondo, en crisis; la idea de arquitectura, de cómo y en qué consiste la arquitectura. La crisis, el cuestionamiento radical de los estilos como concepto sine qua non a partir del cual era concebida la arquitectura, les dejaba sin poder recurrir al pasado en busca de orientación. Justamente había sido esa remisión al pasado la que los había convencido de que no había acervo cultural o arquitectónico del cual pudieran asirse. No había mas que marchar hacia delante. Pero ¿hacia dónde? ¿siguiendo cuál brújula? ¿Cómo hacer la nueva arquitectura, la moderna? ¿cuáles serían sus perfiles, sus principios estéticos?

"En la edificación común, la polémica entre neoclásicos -  
y neogóticos produce, sobre todo, desorientación. Mientras -  
no existía más que un estilo a imitar, no se evidenciaba -  
ni el carácter convencional de tal imitación, y la -  
adhesión a aquellas formas se hacía con más convicción. -  
Ahora, hay tal cantidad de estilos que adherirse a uno -  
u otro se vuelve más incierto y problemático; se comienza -  
a considerar el estilo como simple revestimiento decorati-  
vo indiferente..." (108).

La nueva fase a la que advenía la revolución arquitectónica burguesa como producto de la fallida experimentación de revivificación de los lineamientos góticos, se dará, a su vez, en condiciones concretas

diferentes entre las cuales ocupará un primer sitio de relevancia, precisamente, dicho fallido intento y su obligada consecuencia: el anodamiento de los "estilos". De este modo, no obstante que persistirán roturándose las principales líneas de acción, variarán las formas aparienciales que adoptarán.

#### 4.2.3 Extinción de la concepción ahistorica del estilo como categoría proyectual.

La arquitectura del siglo XIX continuará propugnando las metas estratégicas que la burguesía echó a andar al unísono de la implementación del racionalismo: la romántica lucha en contra del clasicismo y la búsqueda de una arquitectura nacional.

Sin embargo, la prosecución de ellas asumirá el distinto perfil a que la obligaban las nuevas condiciones, creadas, básicamente por la progresiva consolidación del sentido histórico del desarrollo social; hecho este último en el cual tuvo mucho que ver el conocimiento más esplo que Europa alcanzó a tener gracias a las investigaciones que se van llevando a cabo con creciente interés, acerca de distintas y "exóticas" culturas. De este modo y en la medida en que echaba raíces más hondas ese sentido histórico de la existencia; en la medida en que la conciencia de esa esencial dimensión de todo lo real conllevaba necesariamente la búsqueda de la correlación de todas las prácticas sociales con el nivel de desarrollo de las culturas nacionales y, por último, asociados por su irrenunciable afán de identidad nacional que veían vulnerado por la preeminencia de la cultura clásica en todas sus posibles manifestaciones, en esa medida, la lucha contra el clasicismo continuará prevaleciendo como el objetivo histórico que se ratifica, prolonga, vertebra y aglutina a los demás, les sirve de elemento estructural, les sobredetermina, y confiere un sentido sustancial y, por todo ello, se muestra como el referente prioritario a cuyo trasluz aquellas deben de ser justipreciadas y, con ellas, la evolución de la arquitectura burguesa

en su conjunto y trayectoria histórica.

Ahora bien, esa lucha no podía producirse con una pureza prosrita de cualquier proceso social. Con ésto se quiere decir que la vemos constantemente entremezclada con el intento revivificador de los lineamientos goticistas e, incluso, con los persistentes retoños clasicistas que se negaban a morir. La vemos entremezclada, también y fundamentalmente, con la segunda meta estratégica de la arquitectura burguesa: la búsqueda de una arquitectura que se adecuara a las exigencias sociales emanadas de los específicos usos y costumbres de las distintas localidades y que, al anclarse en las tradiciones de cada una de ellas sentará las bases de una arquitectura nacional.

La situación era por demás singular. Los reiterados intentos de oponer los lineamientos góticos a la prevaliente corriente clasicista lejos de confirmar el optimismo que se había tenido en ellos como la vía más plausible y promisoría para advenir a la nueva y moderna arquitectura que se estaba buscando con desesperación, con vehemencia, suscitaban la desconfianza respecto de su consistencia. No se trataba, como ya se se ha dicho, de que se menospreciara la calidad y valor de esa arquitectura frente a esta, sino de que cada nuevo intento confirmaba que ni uno ni otro reunían las características mínimas indispensables para resolver las peculiares exigencias que a la arquitectura le planteaba la nueva sociedad burguesa. Esa inadecuación, obvia desde una perspectiva "funcionalista", era ratificada por la disparidad ideológica de aquellas culturas frente a ésta.

Pese a confirmar este hecho y estar cada vez mayormente persuadidos de la imposibilidad de refuncionalizar los estilos porque a las razones enunciadas se aunaba el brillantísimo alegato de Pugin en el sentido de que para revivificar cualquier estilo primero e inexcusablemente debía revivificarse la sensibilidad social que lo había producido, de ninguna manera les era sencillo a los arquitectos desarraigar de su conciencia el estilo como soporte sine qua non de su intuición creadora y, en más, extirparlo de su concepción teórica como el fundamento, que había sido y todavía continuaba siendo, de su concepción misma de arquitectura. En

efecto, la comprensión de la revolución arquitectónica de la burguesía a fin de llegar a contar con una arquitectura propia, entraña una mejor y más sana comprensión del significado, importancia y función de la categoría de "estilo", clásico, gótico o cualquier otro, dentro de la arquitectura del pasado.

Para los arquitectos decimonónicos educados en la tradición clasicista, el estilo distaba mucho de limitar su significación al conjunto de escuetas relaciones formales a través de las cuales se manifiestan las maneras de sentir o la concepción artística de una sociedad y que, para el caso de la cultura clásica, encontraba en los "órdenes" uno de los elementos de mayor relevancia para la arquitectura adintelada. Ésta es la versión más generalizada y superficial que se transmite en la mayoría de las mal llamadas "historias del arte". A diferencia de esta rala interpretación, apearse a un "estilo" o proyectar dentro del "estilo" clásico significaba, antes que otra cosa, conceder preeminencia a una forma acuñada con antelación y a la cual o en la cual había que dar cabida y acomodo a cualquier exigencia programática por diferente que fuera. Inasistimos, reivindicar un "estilo" en arquitectura, cualquiera que este fuera, significaba mucho más que simplemente contentarse con reiterar un sistema constructivo o reproducir en el exterior unas formas perfectamente establecidas, como lo eran los órdenes. Dado que ese sistema constructivo y esas fachadas no eran algo accesorio al conjunto del que formaban parte sino elementos perfectamente soldados a él, máxime si estamos pensando en la arquitectura clásica donde la congruencia entre ambos es llevada al máximo constituyendo uno de sus rasgos más valiosos y sobresalientes, tenemos entonces que no podía proyectarse dentro de un "estilo" determinado sin verse llevado a reproducir las demás características espaciales de dicho estilo. Esto es, a no transgredir las formas usuales de disponer los espacios, a atenerse al o a los partidos habituales, volumétricos y sentidos compositivos correspondientes a dicho estilo. En esto consistía esencialmente el estilo: en el contrainformamiento de cualquier posible requerimiento programático a la exigencia de absoluta regularidad en la disposición simétrica de los espacios, independientemente de que tal regularidad, simetría y exteriorización se correspondiera con las

características específicas de las funciones concretas que en ellos se iban a desenvolver. Toda la arquitectura construida bajo estos lineamientos muestra de lejos una monotonía en sus espacios interiores, rota esporádicamente por la riqueza de la decoración, pero cuyas envolventes y disposiciones se repetían machaconamente hasta el cansancio.

Apoyarse en el estilo significaba, también, saber de antemano cuáles eran los pasos a seguir en un proyecto dado: acomodo de todas las necesidades exigidas por el futuro usuario a un cierto número de espacios simétricamente dispuestos, de iguales volúmenes y cuya apariencia externa había de regirse por las relaciones numéricas establecidas en los módulos. Significaba, además, que carecía de sentido preguntarse si acaso ajustándose a tal patrón proyectual se expresaba el sentir ideológico de los específicos beneficiarios de dichos espacios, sino que, todo lo contrario, tácitamente se les indicaba que eran ellos los que tenían que asoldarse al espacio que se les proporciónaba. Tampoco cabía preguntarse por nuevos sistemas constructivos ni por los perfiles de la obra terminada, pues ya todo estaba prefijado con la prestancia ofrecida por el modelo sin para elogiado a lo largo de los siglos. ¿Particularizar los espacios? ¿conferirles a cada uno de ellos las dimensiones y expresividad simbólica más a tono con las funciones que en ellos iban a realizar personas provenientes de otras culturas? ¿disponerlos en el sitio mejor conviniera a cada uno en función de un cuadro de interrelaciones? ¿pasar de una arquitectura rítmica a otra armónica, integrada de especialidades diversas pero homogéneas? ¿no partir de y llegar a una composición en la que simetría refulgiera como la categoría proyectual preeminente solo superada por el estilo por su carácter globalizador? ¿abandonar los esquemas conocidos para ir a bucear en la tradición? Los arquitectos que ya habían experimentado sustituir al estilo clásico por el gótico, se hicieron otras preguntas además de las anteriores: ¿qué no la tradición arquitectónica era otro esquema similar al clásico en su actitud atenzante? ¿que predicar este regreso a los orígenes no significaba sustituir un esquema por otro?

Recusar, pues los estilos, o recusar la concepción ahistórica de ellos que tendía a hipostasiarlos y prolongarlos más allá de los límites

en que fueron válidos significaba, para los arquitectos, dismantelar su concepción misma de arquitectura, extinguir su fuente preclara de inspiración, anonadar el criterio último que regía sus composiciones, extirpar la categoría básica de su concepción teórico-práctica y, en suma, echar por tierra la arquitectura que no partía del conocimiento sistemático de los requerimientos espaciales que solicitaban a los proyectos ni tenían como meta última la de crear una arquitectura que fuera el resultado de la adecuación espacial a las necesidades sociales que la determinaban y, por ende, tan mutable como ellas. Significaba dejar de lado un modo de encarar la arquitectura que tenía una genealogía de decenas de siglos para transitar a otro que era su reverso. Si aquél podía ser llamado concepción serática del estilo y de la arquitectura, a este le correspondería concepción histórica de la arquitectura y del estilo.

Observando el entusiasmo pletórico con que la sociedad se disponía a tirar al cesto de la basura toda la cultura clásica, su filosofía en primer término, su astronomía, su ciencia, derecho y concepción democrática, podían los arquitectos sentirse alentados a emprender el más considerable cambio que hubiera sufrido su concepción de arquitectura. Como se ha visto, era el todo de la teoría arquitectónica el que se trastocaba. No importa que en los primeros barruntos teóricos, los de Sócrates y Vitruvio se encontraran fulgurantes e imprecéderos destellos de la comprensión dialéctica de la arquitectura que le permitió al primero de ellos asentar que "la comodidad de una casa constituye su verdadera belleza y ésto era dar el mejor principio de construcción" (109). La sociedad occidental los había traspapelado al igual que lo hizo con la vertiente dialéctica de la filosofía en su conjunto, haciendo prevalecer a lo largo de siglos la concepción metafísica de la realidad. Ahora, una vez más, la dialecticidad de la realidad se imponía fuera en su variante idealista (Hegel) como en la materialista (Marx) y la concepción de la arquitectura, su teoría y su práctica, a través, con dificultades, se aprestaba a seguir el paso que indicaba como único viable el desarrollo de la ciencia, la técnica y la democratización burguesa de la sociedad. De hecho, si bien se ven las cosas, se observará que subyaciendo la comprensión histórica de la realidad y de la arquitectura se encuentra la concepción dialéctica

alimentando e impulsando a ambas.

Pero una cosa es visualizar las concatenaciones de la arquitectura con su entorno social y físico; una cosa es poder imaginar que el cambio observado en un polo debiera asumirse cabalmente en el otro; una cosa es aceptar que la transformación revolucionaria de la sociedad llevaba hacia la plasmación de la nacionalidad en la arquitectura y la búsqueda consecuente de lo propio, de lo actual, en suma, de lo moderno, y otra muy distinta es estar en capacidad de llevarlo a cabo de inmediato. Si así fuera; si las revoluciones tuvieran perfectamente preparadas todas las alternativas y las personas, grupos sociales, recursos y fuerzas productivas en general para llevarlas a cabo, no exigirían tanto tiempo y recursos para lograrlo. En el caso que nos está ocupando, que no es otro sino el del proceso penoso y a trapiés mediante el cual la burguesía va experimentando diversos caminos a fin de construir la arquitectura que les es propio, también se observa el periplo por el que hubo de transitar para realizarlo.

Los arquitectos, pues, tuvieron que plantearse preguntas como las siguientes: ¿cómo se adviene a la arquitectura nacional y moderno? ¿cuáles son las características, los rasgos, los perfiles que asume la nacionalidad en la arquitectura? Si ya se había visto que no le daban cuerpo mediante el recurso de resucitar estilos pretéritos por más que estuvieran hincados en su historia, entonces: ¿cuáles son los rasgos a cuyo través se manifiesta la modernidad? ¿qué es lo nacional y lo moderno?

En el momento en que los arquitectos y los críticos se hacían estas preguntas, sintiendo seguramente el peso que sobre ellos recaía al ser los responsables de llevar a cabo la revolución burguesa en la arquitectura, se estaban consumando varias experiencias exógenas que fueron las que los llevaron a intentar un camino distinto a los emprendidos con anterioridad por los goticistas particularmente, a fin de proseguir con la liquidación del clasicismo y en pro de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna, mismas que, como se ha dicho, constituían las reivindicaciones

históricas y revolucionarias de la burguesía.

#### 4.2.4 Hacia la comprensión histórico-dialéctica del estilo y la arquitectura.

El eclecticismo arquitectónico del siglo XIX coincide en muchos de sus rasgos con los que caracterizaron a sus congéneres filosóficos y artísticos precedentes y concomitantes.

En este sentido, bien puede afirmarse de entrada, que aquella actitud más abierta, sensible, respetuosa y admiradora de las ideas de otros tiempos y lugares, que sin distinción de autores llevó en distintos momentos históricos a rehusar adherirse a alguna escuela filosófica en detrimento de las demás en las que observaban la presencia de verdades parciales, también se aprecia con nitidez en la arquitectura. Esa actitud, tan característica del romanticismo y que preconizó de siempre la "escuela ecléctica" desde su nacimiento con Potamón, igualmente hizo acto de presencia en la arquitectura permeándola a manera de una tonalidad particular, de un aire de familia que tiñe los pronunciamientos de los distintos arquitectos, críticos e historiadores protagonistas de la arquitectura burguesa del siglo XIX europeo.

A las fundamentales transformaciones acontecidas al interior de las tres revoluciones se unieron otras más estrechamente vinculadas al campo artístico y especialmente al arquitectónico. Winckelmann abrió el camino hacia la obra de arte misma dejando en segundo término los testimonios escritos. Fue el suyo el primer intento de penetrar en el lenguaje de la obra de arte, en la "razón" del fenómeno artístico, afán este último sustancial a la ilustración. Aunque mediando varias décadas entre él y quienes lo siguieron en la ardua tarea de rescatar y esparcir entre un público más amplio y hasta ese momento ignorante de la existencia y riqueza de otras culturas que no fueran las suyas, posteriormente se sumaron a la tarea otras investigaciones aunque ya no centradas, y ésto es lo principal

de ellas, en la cultura clásica. Tal fué el caso, para citar sólo algunos de los más conocidos, del libro de M.A. Delannoy, Etudes artistiques sur la régence d'Alger (1835-37); de los de P. Coste, Architecture arabe ou monuments du Caire (1839) y Voyage en Perse (1843); así como el de O. Jones, Plan, elevations, sections and details of the Alhambra (1842-45) v. también, el de una de las primeras historias universales de la arquitectura, la de J. Gailhabaud titulada Monuments anciens et modernes des différents peuples a toutes les époques (1844) (110).

Toda esta información y la actitud nueva que provocaron en el ánimo de los lectores, marcan un hito en la historia de la arquitectura. Era la primera vez en que, de manera masiva y de primera mano, Europa contaba con una información que en tiempos anteriores únicamente pudo disponer bajo la forma de relatos, o noticias de segunda y tercera mano. La circunvalación del mundo también daba sus frutos en este aspecto. Acercaba todas las comarcas, los continentes, el mundo entero había quedado hilvanado en todas sus partes y este entrelazamiento se revertía en la conciencia social del mundo occidental cominándolo a ahondar un sentido histórico del que, hasta ese momento, había carecido. Fué este el momento en que México fué visitado por muchos viajeros y artistas que deslumbrados por el "exótico" mundo que descubrían, se dieron a la tarea de escribir sobre él y de pintarlo también, dejando joyas testimoniales a la vez que artísticas en las que sobresale, en algunos casos, la visión idílica, romántica que hacían de nuestra realidad.

A los libros mencionados habría que añadirle, pues, los de Claudio Linati (1790-1832) y el de Daniel Thomas Egerton (1800-1842) en los que los trajes, costumbres mexicanas y vistas y temas nacionales, fueron plasmados y publicados en Europa, enriqueciendo la información sobre nuestros países y estimulando, de este modo, la imaginación ecléctica.

La historia, como la humanidad misma de la cual era su dimensión esencial, no se constreña a Occidente y lejos de ello, todos los países y culturas, pese a los distintos niveles de desenvolvimiento de sus fuerzas productivas, exigían tácitamente su derecho a ser tomados en cuenta en la

historia mundial. De ninguna manera es extraño que haya sido en este siglo XVIII y principios del XIX, cuando se elaboró uno de los principales intentos por dar cuenta de esa historicidad sustancial a toda la humanidad. El artificio de este sentido unitario de la historia en la que todos los pueblos y culturas quedaban enlazados a manera de eslabones de una única cadena, la del desenvolvimiento del espíritu, fue Hegel. Y fué justamente su versión filosófica, ésa en la que todo fenómeno se impregnaba de espiritualidad entanto no era sino una manifestación de ese espíritu único, la que organizó, y confirió un sentido a toda la apabullante información arqueológica-cultural que estaba siendo acuñada con toda la primacía que imprimen a sus actos una sociedad que, deslumbrada, descubría, en rigor, el mundo. De este modo, la conciencia, el conocimiento, fueron indeleblemente impactados. Producto de ese impacto fué el despertar de una sensibilidad mucho más receptiva, atenta y abierta hacia todas las manifestaciones culturales de los distintos mundos que se iban descubriendo. No era únicamente el carácter novedoso, inusitado de toda esa información, sino también y fundamentalmente, el reconocimiento de su mérito indiscutible, lo que obligó al mundo occidental a reparar en ellos. Arquitectos y público en general, tuvieron a la mano una información notablemente más precisa, a la vez que amplia y rica sobre la arquitectura de otros pueblos e, incluso, de la suya propia, como ocurrió en el caso de la arquitectura medieval, a la cual descubrían ahora en medio de un pasmo y alborozo del cual será buena constancia el fervor con que se pusieron a revivirla.

A partir de esa profusa información, era intelectualmente imposible dejar de ver que, por meritoria e imperdadera que pudiera juzgarse a la arquitectura clásica greco-romana o a la gótica, carecía de fundamento negar un semejante nivel de artísticidad a todas esas otras arquitecturas "exóticas". Fué el momento en que entró en declive el concepto de estilo y en que velozmente, aunque con tropiezos y a tientas, se iba transitando hacia el concepto dialéctico del mismo.

En efecto, ¿cómo persistir insistiendo torpemente que aquellas arquitecturas o estilos debían ser considerados como el non plus ultra de

la arquitectura? ¿con base en qué argumentos era posible demostrar, a la vista de todas esas otras, que aquellas eran los únicos paradigmas con que se contaba? Esas otras arquitecturas eran magníficas: en su perfiles, texturas, colorido, disposiciones especiales, sistemas constructivos y materiales, así como en la evocación que hacían, por sobre todo, de unos conceptos de vida diametralmente distintos de los preconizados por las sociedades occidentales. Lo que de mágico y misterioso había en todas ellas, llevaba a vislumbrar nuevas e insólitas cosmogonías y concepciones del mundo. No, ciertamente, no era la weltanschauung occidental la única ni, ciertamente, la preferible. Y esto último fué la gota que derramó el vaso, la piedra de toque que precipitó el trastocamiento conceptual que ya se había anunciado en el momento mismo del surgimiento e imposición del racionalismo Ilustrado: las distintas concepciones del mundo, de la vida y, por supuesto, la absolutamente diferente manera de entender y desarrollar la vida cotidiana, como expresión última de todo lo demás, llevaba compulsivamente a la sociedad ilustrada europea poner en cuestión todo sus, hasta ese momento, aparentemente inasovibles cánones artísticos. No era la heiterkeit ni la allgemeinheit, no era la "serenidad y alegría", ni la "generalidad y aptitud del arte griego o su "noble simplicidad y tranquila grandeza" como lo han traducido otros, el canon por antonomasia al que debieran tender todas las obras de arquitectura. Contra esta concepción propugnadora del carácter "apolíneo" del arte emergía la "dionisiaca", como diría tiempo después Nietzsche. Contra lo justo, mesurado, tranquilo, bien redondeado y perfecto, se le ventaba la desmesura, el ansia de infinito, la embriaguez de los sentidos y el romanticismo que palpataba en otras, como las arquitecturas exóticas, ya fueran americanas o asiáticas. Tras de estas dos categorías sólo superficialmente estéticas, subyaciéndolas, se encontraba sin dificultad dos formas de cultura, de vida distintas y hasta antagónicas. Por si ésto fuera poco, no era posible dejar de apreciar las alusiones a la vida cómoda, sibarita, de satisfacción de los sentidos que trasudaban muchas de esas. Esto tampoco les parecía mal a las clases dominantes europeas que se encontraban en uno de sus períodos económicos más pródigos en beneficios. El tránsito hacia una visión histórico dialéctica de la arquitectura se veía propiciado por esta sorpresa, aturdimiento y pasmo que suscitó el

conocimiento de otras culturas justo en el momento en que

".. Francia se vuelve capitalista... (y - en que) el capitalismo y el industrialismo ... ejercen su influencia en todos los - armbitos, y la vida diaria de los hombres, - su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los - siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana, la demanda de los artículos de lujo y, sobre todo, el - afán de diversiones son incomparablemen - te más grandes y más generales que nunca"- (111).

Es en esta situación en la que se han visto las limitaciones implícitas en los intentos revivificadores estilísticos; en las que el espíritu romántico se desborda hacia todos los tipos de expresión artística que, por otra parte, lo están nutriendo en una cantidad no conocida con anterioridad y en que la sociedad capitalista está ávida de nuevas experiencias - más acorde con su afán de diversiones, donde se producirá el nuevo ja - lón tendiente a precrear la arquitectura moderna y nacional.

Según Collins, se remonta a 1833 la primera y más precisa formulación de una teoría del eclecticismo en la arquitectura. Habría sido - Thomas Hope (1769-1831) quien en su libro La historical essay on - architecture y al tenor del rechazo a la proliferación de "estilos" en - Inglaterra, presenta la siguiente propuesta que traemos a colación de - manera amplia, dado el interés que reviste por conjugar aspectos meramen - te descriptivos con otros de corte propositivo:

"Algunos intentaron hacer surgir el su - tético estilo antiguo, el estilo clásico; pero como los edificios públicos eran los - únicos que se habían salvado del naufragio de los siglos, eran también los únicos que

podían darles una idea; y así se construyeron casas sobre el modelo de los antiguos templos, y los innovadores acabaron por gastarse mucho dinero para alojarse de una manera bastante incómoda. Otros volvieron al estilo apuntado y compuesto, como creación más racional, más indígena; pero se conservan en Inglaterra muy pocas casas privadas que puedan servir de modelos de este género: es preciso recurrir a los edificios religiosos; y la única diferencia entre estos últimos imitadores y otros es que aquellos se alojaban en un templo y éstos en una iglesia.

Incluso hubo quien, en nuestro siglo, de profunda paz o al menos de seguridad e incultura internas, recomendó construir castillos fortificados y amurallados como si fueran a sufrir un asedio.

Otros, persiguiendo novedades más excéntricas aún, buscaron sus modelos entre los egipcios, los griegos y los moros; o bien, no queriendo dejar escapar en sus intentos ningún género de belleza, reunieron y amontonaron juntos los elementos de todos los estilos, sin tener ningún principio respecto a su uso y a su destino primitivo: sus casas parecen una colección de fragmentos salidos del caos.

Otros, finalmente, por desesperación, volvieron a caer en la admiración del viejo estilo francés, del género Pempadour, de los cuales los propios franceses se avergonzaban. No contentos con expoliar todas las tiendas de antigüedades de Londres y París, de recoger a precio de oro la porcelana antigua, las vajillas antiguas, la tapicería antigua, las corceas antiguas, se pusieron ellos mismos manos a la obra e instituyeron manufacturas de antigüedades y corrompieron de ese modo el gusto de los artistas modernos, reavivando aquél estilo detestable.

!Por qué nunca, a medio de todos estos intentos, se ha encontrado alguien que haya concebido el deseo o la idea de tomar de los estilos antiguos de arquitectura sólo lo que presentan de antiguo, de sabio y de elegante; de añadirles sólo las modificaciones o las nuevas formas que harán el trabajo más conveniente y hermoso; de aumentar la variedad y la belleza de las imitaciones sacando provecho de los nuevos

descubrimientos de productos naturales o artificiales desconocidos en los siglos anteriores; de crear, finalmente, una arquitectura que, surgida en nuestro país, cultivada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, con las instituciones con nuestras costumbres, que reuniese a un tiempo la elegancia, la conveniencia y la originalidad, se pudiera con todo derecho llamar nuestra arquitectura?" (112)

El texto es ejemplar en varios sentidos. En primer término aparece la crítica a los intentos de hacer "resurgir" los estilos del pasado a partir del hecho, ya comentado aquí, de las incompatibilidades entre aquellas formas, básicamente de templos e iglesias, que poco o nada se adecuaban las formas de vida del siglo XIX. En segundo término hace ver que la excentricidad de trasplantar formas egipcias o moras, constatará un dilate sólo inferior al de amontonar elementos provenientes de todos los estilos hasta dar por resultado un caos formal. No menos importantes para la mejor comprensión del clima que se suscitó en Europa en relación a la aceptación que encontraron los estilos, es el párrafo dedicado a hacer escarnio de quienes se dedicaron a comprar todo lo antiguo, hasta cornisas, para terminar haciéndolas ellos mismos. Pero sin duda un aspecto que incorpora el autor, de decisiva importancia para justipreciar esta etapa de búsqueda arquitectónica, es el que podemos considerar, de acuerdo con Collins, como la formulación teórica más completa del eclecticismo arquitectónico. Se trata de la posibilidad de advenir a una arquitectura "nuestra", nacional, dice Hope, a partir de los estilos antiguos de arquitectura, pero tomando de ellos únicamente lo que tengan de antiguo, de sabio y de elegante; combinar estos aspectos o elementos con lo que pudiera mejorarlos ya fuera mediante una dosis mayor de belleza o aprovechando para ese fin los beneficios que pudieran reportar los productos naturales o artificiales nuevos o desconocidos en aquellos antiguos tiempos y, por último, combinarlos armónicamente con el suelo, clima, instituciones y costumbres. Se trataba, pues, de "tejar" de los estilos antiguos, sí, pero "sólo" ésto o aquello. Y habrá que decir que cuando se hace ésto último, en realidad se "selecciona".

Debiera estar por demás ahondar en un punto tan claro, pero -  
 ha dado lugar a versiones tan pueriles y superficiales a la vez que ten-  
 denciosas y parciales, que bien vale la pena hacer ver que hay muy distin-  
 tas maneras de "tomar de los estilos antiguos", mismas que el autor -  
 deslinda con suficiente claridad. Hope no estaba en contra de inspi-  
 rarse e, incluso, "tomar de lo antiguo" - único rasgo que destacan -  
 los críticos e historiadores al uso inducidos con ello una versión ab-  
 solutamente distorsionada por unilateral - pero hay una gran distancia, -  
 dice él, entre "tomar" pedacería formal procedente de todos los cuños y  
 layas y juxtaponerla sin orden ni concierto; entre tomar templos e -  
 iglesias antiguas como modelos para construir casas en la loglaterra del-  
 siglo XIX y tomar "añilo" lo que mejor convenga a la creación de una -  
 obra elegante a la vez que conveniente y original y que, en comunión -  
 con las determinantes del suelo, clima y usos y costumbres, pueda llamar-  
 se "nuestra", es decir nacional y moderna.

Como se puede apreciar existen muy distintas maneras de "tomar"; y  
 hacer tabla rasa de las diferencias concretas entre cada una de ellas -  
 no puede conducir mas que a uniformarlas a todas perdiendo, con ésto, -  
 la oportunidad de elaborar una representación mental mas de acuerdo con  
 la realidad. No todo negro es un esclavo, decía Marx criticando de -  
 esta manera a quienes al reparar únicamente en una determinación se -  
 veían conducidos por la unilateralidad de su apreciación, a un juicio -  
 errado. Cuando Marx hacía esta crítica estaba teniendo en cuenta la -  
 célebre definición de "realidad concreta" de Hegel, quien decía: Lo -  
 concreto es concreto porque es la síntesis de muchas determinaciones, -  
 es decir, la unidad de lo diverso. Por eso lo concreto aparece en el  
 pensamiento como el proceso de la síntesis, como resultado, no como  
 punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida... (113).  
 La realidad, entonces, está multideterminada y únicamente tomando en -  
 cuenta las múltiples vinculaciones o relaciones que cada objeto o -  
 sector de ella guarda con el resto será posible captar intelectualmente  
 dicha realidad en su concreción. Por supuesto que sólo es dable -

aspirar a captar todas las determinaciones de una realidad, añadió -  
 Lenin, pues de suyo se entiende que son infinitas las vinculaciones -  
 que un objeto tiene con todos los demás, como infinita es la realidad -  
 misma. Ello, sin embargo, no exige la tendencia de captarlas todas pa -  
 ra no incidir en la subjetividad o unilateralidad en los juicios, produc -  
 to de la subestimación o desaprensión con que puede ser estudiada la -  
 realidad al reparar en una única determinación.

El mismo tema, con variaciones, fué retomado en la página de la -  
 revista The builder (114). Como en el caso anterior, el autor anónimo -  
 critica las construcciones con las cuales se pretendía convencer a los -  
 espectadores de que realmente se encontraban ante obras de otros tiempos -  
 sin que, además, ninguna de ellas diera lugar a una arquitectura -  
 propia. También en esta oportunidad en la que casi llega a parafrasearse  
 la tesis central de Hope, se propone la creación de un

"... estilo original, característico de la  
 época, a partir de la investigación de to -  
 dos los estilos arquitectónicos y adoptan -  
 do todas las bellas características para -  
 que no se anulen mutuamente y sirvan a las  
 exigencias del edificio" (115).

Son prácticamente los mismos argumentos, la misma tesitura la que,  
 unos cuantos años después del libro de Hope, encontramos en el discurso -  
 de Thomas Laverton Donalson con motivo de su ingreso a la University Co -  
 llege de Londres en 1842:

"No hay estilo que no tenga una belleza -  
 peculiar... hoy no hay ningún estilo -  
 concreto que prevalezca en sentido abso -  
 luto... Estamos vagando en un laberinto  
 de experimentos y tratando, a través de -  
 una amalgama de ciertos elementos de éste  
 o aquél estilo, de éste o aquél período o  
 país, de constituir un conjunto homogéneo  
 con alguna característica distintiva con -

el fin de llevarlo a su pleno desarrollo -  
y por lo tanto, a la creación de un -  
estilo nuevo y peculiar" (116).

También aquí nos encontramos con el leit-motiv que está organizando los distintos discursos de los arquitectos. También aquí se nos ofrecen las pautas que los están impulsando y a partir de las cuales habrá que apreciarlos. Por una parte, se reconoce que todos los estilos poseen su "peculiar" belleza, lo que no deja margen para considerar que la belleza sólo era privativa de los lineamientos clásicos. Concorde con esta afirmación, y si la belleza ya no es privativa de ningún estilo, es lógico que tampoco exista un estilo que cuente con un status privilegiado (¿podría llamarsele a esto la democratización de los estilos?). En tercer término se comenta ante una comunidad académica que los arquitectos ingleses se encuentran "experimentando" con el objeto de comprobar si por medio de una amalgama ("síntesis" traduce Collina) de ciertos elementos, de éste o aquél estilo pueden llegar a constituir un estilo nuevo y peculiar.

Autor de una History of the modern styles of architecture (1862), James Fergusson (1808-1886) asienta, sin que se pueda llegar a afirmar - si aprueba o desaprueba, que

"... no hay quizá ni un solo edificio de cierta pretensión arquitectónica erigido en Europa desde la Reforma.. que no sea más o menos una copia, bien sea en forma o detalle, de algún edificio, ya sea de un clima o una época diferentes a aquellos en los que se erigió. No hay ningún edificio, de hecho, cuyo diseño no se haya tomado prestado de algún país o pueblo con quien nuestras únicas relaciones son las derivadas únicamente de la educación, prescindiendo totalmente tanto de la sangre como del sentimiento" (117).

Ello, no obstante no habría que dejar pasar por alto que, en su opinión, y de la Reforma en adelante, prácticamente ni un solo edificio de relativa importancia había dejado de pedir prestado su lineamiento. de proyecto a otros pueblos sin parar mientes en sí acaso era considerable la distancia cultural que mediaba entre ellos. Esta apreciación, que comparten varios autores, incluso actuales, permitiría considerar que cuando los arquitectos burgueses en proceso de diferenciación asumieron los postulados seleccionistas del eclecticismo, contaban con una experiencia que les hacía ver que ese derrotero no era tan extraño o escabroso, si es que, como pensaban, prácticamente todo la buena arquitectura con que contaban había hecho lo propio en otros momentos.

"... no siguiendo los preceptos de Vitruvio o de Palladio, o estudiando secamente las órdenes de Vignola, tendríamos todavía una arquitectura italiana conforme a nuestras necesidades... Para el error que nos acecha y está a punto de conquistar nos el único fármaco útil se parece, para los edificios sagrados, referirse a aquél arte arquigudo que, nacido con el florecimiento del Cristianismo, más que ningún otro se ha convertido en el intérprete del espiritualismo de la iglesia; y para los edificios civiles, el estudio de las formas lombardas y bramantescas que conservando pureza en la línea, se muestran variadas y elegantes en el ordenamiento y se adecúan bien para adornar con sabia riqueza las pequeñas divisiones de las que ahora tiene necesidad la arquitectura... (el neoclásico) construyó edificios copiados esterilmente de los avances de Grecia y Roma. A los arquitectos se les ordenó construir también las casas más humildes con las columnas y las cornisas del Partenón y del Panteón. Entonces no era difícil hacerse arquitecto. Los modelos, las aspiraciones, las formas, estaban preparados; bastaba saber copiar las. Y los arquitectos obedecieron

obsequiosamente a las palabras de la órden copiaron y copiaron siempre... tratan , por tanto, de adist raros en nuestros estilos nacionales de la Edad Media, bellísimos y (lo que tiene mayor valor) que representan usos, costumbres y conceptos que aun conservamos en el corazón, - porque fueron fuerzas y palabras de nuestros padres" (118).

En dos publicaciones distintas, una de 1847 y la otra de 1856, - asentó Pietro Selvático las ideas anteriores. Sus preocupaciones son - claras y, como a diferencia de los textos anteriores éstos proceden de - Italia, bien podemos corroborar que las reivindicaciones estratégicas, - indicadas como prevalentes a todo lo largo de la configuración de la - arquitectura burguesa, se generalizaban en los países pusteros del - sistema capitalista. Una y otra vez está enfáticamente presente tanto - el rechazo a la hegemonía del clasicismo - y éso incluso en Italia donde - podía pensarse que forzaba parte de su pasado - y su contraparte: el - retorno al medioevo lombardo y bramantesco y al estilo arquigudo (sic) - como, muy importante, la diferencia que establecen entre el neoclásico, al - que entiende como una copia de formas "preparadas", trasplantadas hasta - en las casas más humildes, y la persecución de una "arquitectura italia- - na" que podría surgir del "adiestramiento" en los estilos autóctonos - en los cuales palpitaban las tradiciones nacionales. Lo nacional y - moderno surgen aquí como motas estratégicas a cuyo tenor las demás se - quieren un sitio subordinado. Pero tan importante como encontrarnos - siempre de manos a boca con esas reivindicaciones transhistóricas, es el - tener en cuenta la diferencia que establecen estos arquitectos entre - clasicismo, revivificación de estilos y conformación de uno nuevo a par - tir del estudio, de la selección de elementos y partes de los estilos - nacionales. El seleccionar era, no cabe duda, una actividad distinta a - copiar, como el eclecticismos lo era del sincretismo. Y ya que han solido - confundirse estos dos términos, bien vale la pena hacer ver su diferencia - tantas veces soslayada.

Camillo Boito (1836-1914) fué otro de los arquitectos que con prim -

tina claridad enuncia la problemática en que se encontraba la práctica profesional en el siglo XIX después de haber rechazado la preminencia del estilo clásico e, incluso, posteriormente a objetar la actitud desaprensiva con que, en muchos casos, algunos arquitectos hacían referencia a los estilos nacionales. Transcribimos in extenso algunos párrafos de su escrito porque en él pueden encontrarse tanto las críticas dirigidas en contra de la sujeción a un único estilo, como las posibilidades de acceder a una "arquitectura italiana" sin por ello desconocer las dificultades que en ciertos casos podía entrañar el contar, como era su caso, con una tradición arquitectónica de gran riqueza, ya que esta riqueza tendía a gravitar excesivamente en la intuición creadora de los arquitectos llevándolos a reiterar textualmente las formas de sus estilos nacionales y en no pocos casos, los de otras culturas.

"De la tiranía aritmética clásica no podía dejar de nacer la confusión presente. ¿Quién sabe? ¿De esta anarquía saldrá el verdadero arte, que es libertad de fantasía con normas de razón...

Para Italia el gran obstáculo está en la maravillosa riqueza del pasado. Pero, más pronto o más tarde, será necesario que exista también una arquitectura italiana, máxima ahora que Italia se ha hecho nación y que tiene su capital. Y deberá ser un estilo, como en el siglo XIV, variado, adaptable a las necesidades y los climas, a la índole de las diversas provincias... ¿Nos deberemos agarrar sin más a un único estilo del pasado para imitarlo?

Ni soñarlo, ya que la imitación enfría, empobrece, encoge y hace insoportable cualquier cosa, para no decir que no puede haber arquitectura en el mundo que satisfaga precisamente nuestras exigencias de hoy. ¿Entonces? no creemos que los viejos estilos puedan adaptarse, con utilidad y expresión, a los edificios modernos cuando se copian su organismo y su simbolismo; creemos, no obstante, que se debe tomar un estilo italiano concreto de los siglos anteriores y modificarlo hasta hacerlo adecuado para representar el carácter de nuestra sociedad satisfaciendo

necesidades y costumbres. Este estilo -  
 debería naturalmente perder su carácter -  
 arqueológico, conservando la fecundidad -  
 de sus propios principios estéticos de -  
 los cuales la nueva cultura - ahí está -  
 el quid de la cuestión - sacaría unas -  
 bellezas oportunas singulares y totalmente  
 modernas" (119).

Efectivamente, la riqueza arqueológica de un país puede, máxime en -  
 situaciones como las que estamos recreando, pesar en demasía y, aún, di -  
 later el surgimiento de una arquitectura definitivamente nueva, justamen -  
 te por el peso que en la conciencia social tiene dicha riqueza. El -  
 hábito, la costumbre que la sociedad tiene de manejarse y relacionarse -  
 empleando ciertas formas específicas que la tradición ha ennoblecido y -  
 convertido en cotidianas, impide el surgimiento de otras distintas en la  
 misma medida y proporción en que aquellas han adquirido, como diría -  
 Marx toda la contundencia de las tradiciones.

El apuntamiento de Boito séquiere, pues, un gran relieve. Como -  
 también debe destacarse el otro que deja anotado: el de que ningún -  
 estilo "viejo" podría adaptarse para, con utilidad y expresión, dar cuenta  
 de las exigencias de los tiempos modernos: La situación, por tanto, -  
 es clara: la sociedad a través de los arquitectos está en la búsqueda de  
 nuevas formas en las cuales puedan hallar expresión los nuevos hábitos y  
 modalidades de vida que ya despuntan aunque no todavía con la suficiente  
 fuerza como para desbancar la prestancia que todavía mantienen las formas  
 tradicionales de los pasados nacionales. Esto los lleva a convencerse -  
 de que ninguno de aquellos estilos podrá satisfacer cumplidamente las -  
 nuevas exigencias de la vida moderna, sin embargo de lo cual, debería -  
 emanar de alguno de los estilos nacionales, italiano en el caso de -  
 Boito, aquél que con ductilidad pudiera adaptarse a las diferentes -  
 circunstancias. De este modo, ¡quién podrá dudarlo! se advendría a un  
 nuevo estilo congruente con las nuevas situaciones pero, al mismo tiempo,  
 arraigado en el pasado. Como puede observarse, la vigencia del clasicis -  
 mo, estaba absolutamente descartada. De lo que se trata ya en estos -  
 momentos y según los propósitos de estos arquitectos, es de acceder a un

nuevo estilo pero a través de la adecuación de alguno extraído del acervo de las tradiciones nacionales.

Cesilo Boito no se detiene aquí. Con notable perspicacia esuncia - las condiciones que harán posible el nuevo alumbramiento, así como los - rasgos que tendrá la nueva arquitectura. Teniendo ambos a la vista vislumbramos con toda claridad el nacimiento de la nueva arquitectura. Bien puede - decirse que bastaría con que alguna persona osara dar el nuevo paso en - los terrenos de la estética correspondiente a los nuevos materiales de - construcción y a las nuevas exigencias emanadas de los cambios ya - suficientemente asentados en los hábitos de vida, para que la nueva - arquitectura fuera un hecho: hasta ese punto se siente ahogado el terreno. Las ideas son claras, también lo son los propósitos que se pretenden alcanzar e igualmente los obstáculos que tienen que superar. Cuando existe esta claridad en la conciencia, las fuerzas productivas harán el resto.

"A las tres cualidades esenciales que --- hemos indicado antes conviene, por tanto, añadir las siguientes, negativas y positivas, de la nueva arquitectura, la cual, si la historia, en la que tenemos una gran - confianza, y el raciocinio, en la que tenemos tan poca, no nos llevan a - engaño:

- No puede salir del cerebro de un arquitecto
- No puede ser de nueva planta
- No puede componerse de muchos estilos mezclados
- No debe imitar a ninguno
- Debe de ser nacional
- Debe enlazarse libremente con un único estilo italiano del pasado.
- Debe perder el carácter arqueológico de ese estilo para hacerse totalmente moderna...

El arquitecto necesita sentir entre sus - manos un estilo que sea dócil y solícito - en todos los casos; que ofrezca modos de - decorar para la ocasión cada una de las



rico concreto para abordar la posibilidad de alcanzar uno nuevo que -  
 partiera de la elaboración y armonización de elementos precedentes de -  
 otros momentos históricos. El título mismo del discurso de Rada -  
 Delgado, "Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del -  
 siglo XIX", así como el hecho de haber sido expuesto en la Academia que  
 proclamó la vigencia del neoclasicismo y del neomedievalismo, -  
 aluden, dice Navascués, al peso y eco que seguramente encontró este dis -  
 curso. En él se leen conceptos como los siguientes:

∴.nuestro siglo tiene un espíritu de  
 asimilación...

Al hombre de nuestro siglo parece no le han -  
 ta lo presente. Avido de emociones lleva al  
 concurso de sus deseos nunca asociados, lo -  
 moderno y lo antiguo; lo nacional y lo -  
 extranjero; el arte y la industria y en su  
propósito de buscar la belleza en esta nave -  
dad, cuya unidad está sólo en el afán por -  
 lo bello que siente y no acierta a definir..  
 Es un eclecticismo inconciente el de nuestra  
 vida moderna, que sintetiza el único carác -  
 ter que puede llamarse propio de nuestro -  
 siglo... El arte arquitectónico de nuestro  
siglo tiene que ser ecléctico, confundiendo  
los elementos de todos los estilos para pro -  
ducir composiciones híbridasen que no se -  
 encuentre un pensamiento generador y domi -  
 nante. Así como no debe haber enarquitec -  
 tura, ni siquiera sen en sus ornatos, nada que  
 no esté razonado en la construcción, así cu -  
 la concepción arquitectónica no debe darse -  
 nada fuera del fin a que se destinata cons -  
 trucción misma...

Es preciso que... no se tomen por eclecticis -  
 mo lo que mejor debiéramos llamar lamentable  
 confusión y antiestético taturrillo; es ne -  
 cesario que se estudien bien los estilos -  
 para que no se haga un gótico de confitería y  
 un arte árabe que sólo tenga de tal algún -  
 accesorio en el ornato y un griego o greco -  
 romano que parezca huir del edificio al que -  
 por desventura le pegaron" (122).

Con más claridad que en los textos anteriores, aunque se encuentra  
 en ellos implícitamente, se exponen aquí por el arquitecto español algu -

nos conceptos muy importantes para mejor justipreciar al eclecticismo.

Es el caso de sustentar, sin equívocos de ninguna especie, el espíritu de aislamiento que caracteriza al siglo: espíritu que ya habíamos anotado con carácter de predominante y generador de específicas manifestaciones en el ámbito de la filosofía y de las letras. Pero también es de la mayor importancia el señalamiento que hace el autor acerca de la situación anímica en que se encuentra "el hombre de nuestro siglo" y que lo lleva a no contentarse con las manifestaciones espirituales de su propia cultura y, ávido, busca apropiárselas de otros tiempos y culturas. No menos importante que las anteriores, es la afirmación, sin tesis alguna, que se hace a favor de entender el eclecticismo como la postura que "sintetiza" el carácter del siglo y, en consecuencia, la postulación de que tal enfoque debe ser entendido como el propio, el adecuado y el que deben perseguir todos los arquitectos. Por último, no quisiéramos dejar pasar por alto en tan condensada exposición, la diferenciación que se establece entre el verdadero eclecticismo y aquél baturrillo (sic: mezcla de cosas que no dicen bien unas con otras) que fácil y desaprensivamente produjeron los epígonos y corifeos de menor talento.

Este discurso de Rada Delgado, como se observa, tiene todas las características de una proclama, de un llamado o programa de acción arquitectónico. Establece con precisión cuáles son las características de la postura arquitectónica que preconiza. Indica la manera como esa postura se corresponde a la tónica de la época, con lo cual no únicamente asume una postura histórica ante el estilo sino que, al mismo tiempo, la legitima. Convoca a adoptarlo o sumarse a él apelando al "deber ser" de la arquitectura y de los arquitectos, para, por último, establecer muy claramente las diferencias respecto de los sedicentes seguidores pero probablemente liquidadores de la tendencia por la ineptitud con que la asumen, y la falta de "razón" con que yuxtaponen un elemento con otro. Esta apelación a la razón debe ponerse en relieve porque, cuando las condiciones del siglo hayunse modificado, será la misma razón la que haga ver la "sinrazón" histórica, posterior, del mismo eclecticismo.

Ahora bien, la conciencia de la historicidad de todo proceso real - ha penetrado hondamente en la mayoría de los ámbitos sociales. Recuérdese que hemos indentificado esa conciencia histórica como uno de los elementos impulsores del cambio arquitectónico al descartar toda aquella arquitectura que por responder a otro momento no podía ser la respuesta que necesitaba la modernidad. Pues bien, ese mismo concepto histórico que hizo surgir al eclecticismo como una vía idónea para terminar con el predominio del clasicismo y el intento revivificador del gótico, se vuelve sobre sí mismo y hace que aún los ideólogos de él, como no dudáramos en titular a Rada Delgado, cobren clara conciencia de la historicidad de su propia propuesta, cuya vigencia no pueden sino ver limitada por las condiciones que ha producido el momento de transición en que se encuentran inmersos. Esta conciencia de su propia historicidad se constituiría, así, como una de las apartaciones mayúsculas del eclecticismo por cuanto coadyuvó a reafirmar de manera definitiva el sentido histórico de la realidad social y, por ende y obligadamente, el de la arquitectura producida por ella. Probablemente en esta toma de conciencia, de la cual abjeron los tiempos posteriores en que, paradójicamente se supone maduramente constituida la arquitectura "moderna", estriba, también, la congruencia de su búsqueda. También en este sentido, el discurso pronunciado por Rada Delgado es ejemplar:

"Eclectico también pudo ser el arte, aún mezclando en un mismo edificio elementos de estilos diversos; pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homogéneo y armónico está el secreto, que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar. El eclecticismo, pues, así entendido forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares características de originalidad" (123).

Esta misma idea, la de la vigencia temporal del eclecticismo a consecuencia de la esencial dimensión histórica de la realidad, misma que en arquitectura, como hemos visto, adquirió un matiz particular según el cual el fundamento último de la legitimidad de un estilo estriba en su correspondencia con el espíritu social que lo creó, había sido expuesta, antes que por Rada Delgado, en un artículo publicado en la Revue General del'Architecture, en 1853 por un autor anónimo:

"... el eclecticismo es posible que no cree un nuevo arte pero por lo menos puede ser útil para transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro..." (124).

La comprensión de la esencial historicidad de la arquitectura, podía admitir mayores precisiones que las básicas pero generales expuestas en la correlación arquitectura-época o arquitectura-sociedad. En efecto, las anticipaciones que sobre la estructura del "estilo" como categoría artística había avanzado Pugin, llevaban de la mano a entender que en esa correlación: el elemento dinámico estaba constituido por la época o por la sociedad y que la arquitectura es subsidiaria de ellas. Con esto se quiere decir que si la arquitectura exige una correlación eso significa que la propia sociedad es creadora o productora de la arquitectura en el sentido de que es ella la que al modificar sus normas de vida le plantea nuevos programas o conjuntos de requerimientos al arquitecto que éste no podría inventar. Esta dependencia del arquitecto, este tener que constreñirse a una función pasiva en su correlación con la sociedad, también puede ser vista como la participación del todo de la sociedad en la arquitectura, haciendo de esta una labor colectiva, esto es, social. A este importantísimo aspecto de la cuestión se refirió el arquitecto español Manuel Antón Alvarez Amoroso ya bien entrado el siglo XX, en 1910, con motivo de su discurso de ingreso a la Academia, en el que bajo -

el título "Lo que pudiera ser la arq. española contemporánea", dio cuenta de las razones que explicaban la permanencia del eclecticismo hasta esas fechas:

"Los arquitectos no pueden por sí solos intentar una arquitectura española moderna, porque se encuentran ante la imposibilidad de introducir en las plantas de sus proyectos local - que no tenga uso sancionado, ni dar a los aliados de los mismos el carácter que desean; pues no edificando para sí, sino para el público, nunca proyectan lo que quieren, sino lo que se les encarga. Tampoco pueden hacerlo de repente o en plazo breve, por dos razones, 1.ª aun cuando tratasen con propietarios propicios a una arquitectura moderna ésta tiene que ser resultado, no de la vida individual, sino de la sociedad en general, que cambia de costumbres muy lentamente, como ha sucedido siempre. Por lo tanto la disposición general de la arquitectura podrá llegar a ser por variaciones sucesivas y al cabo de bastantes años, completamente nueva, pero que esto ocurra en una sola generación no es hecho hasta el presente sucedido. 2.ª la estructura arquitectónica va también a la zaga de la aparición de nuevos materiales: las formas de éstos, al principio, son siempre indecisas, lo mismo que sus tamaños aproximados hasta que por el conocimiento de sus cualidades y al cabo de los años, se llega a las formas típicas y a las dimensiones adecuadas, y siendo ésto así, no es posible como pretenden algunos, inventar de repente formas y estructuras..." (125)

Terminemos este apartado con la presentación de un texto cuyo carácter responde íntegramente a la visión más extendida, pero menos aceptable, del eclecticismo. Se trata, como puede suponerse, de un autor que, a juzgar por el párrafo siguiente, podría incluirse dentro del sector que Collins titula los "indiferentistas", o sea, dentro de aquellos arquitectos para quienes el eclecticismo no significaba la lucha contra el clasicismo ni la búsqueda de una arquitectura nacional y

moderna, sino un casino sencillo para someterse a las órdenes del cliente en turno. Como aparte de la confianza que el párrafo respira acerca de la capacidad del arquitecto, gracias a su "dominio de los estilos", para abordar cualquiera de ellos, el texto reitera la posición más conocida, no abundaremos en él:

"Lejos de merecer la crítica de estar siguiendo la moda nunca el arte se ha expresado con más independencia que ahora, y ésta será la honra de nuestra época: que acoge todos los estilos, todos los géneros, todas las maneras porque siendo la actual educación artística más completa y más difundida, se aparecía mucho más la belleza de cada obra y cada estilo, mientras que antes todo lo que no estaba de acuerdo con el gusto del día, era despreciable y rechazado. En aquellos tiempos se tenía tan poco respeto por los estilos pasados de moda que un arquitecto encargado de restaurar la fachada de una iglesia gótica no dudaba en reconstruirla en otro estilo, griego o romano. Actualmente, en cambio, el arte ya no tiene modas; no sólo todos los edificios antiguos se restituyen a su estado primitivo con un conocimiento y erudición que es honra de nuestros artistas sino que vemos a un mismo arquitecto construir aquí una iglesia renacentista, allá una iglesia romántica, más allá un ayuntamiento en estilo Luis XIV y un templo gótico; otro arquitecto construya en el mismo barrio una casa Luis XV, un cuartel Luis XIII, un palacio de justicia en bellísimo estilo neogriego" (126).

Según lo dicho anteriormente, se pueda colegir que esta manera indiferentista de asumir la relación arquitectura-sociedad se correspondía con una sociedad que, como pocas en la historia, se caracterizó por la frivolidad y la arrogancia, la superficialidad y la petulancia con que una clase social, la burguesía en proceso de consolidación, pretendía hacer del mundo un reflejo de su propia actitud. Sí, por supuesto,

pese a todos los documentos exhibidos hasta aquí y que muestran la fecundidad con que el eclecticismo se enfrentó a la crisis de los estilos producto de la conciencia histórica de la realidad, debe reconocerse que también existió una segunda posición ante dicha crisis, a la que hemos llamado "indiferentismo", y que a diferencia de la primera, aprovechaba el momento para hacerle el juego a esa burguesía ávida de relumbrar aunque fuera sin calidad. Eran los artífices, los recién llegados que petulante y pretenciosamente pretendían deslumbrar con oropeles.

"En el arte, sobre todo en la arquitectura y en la decoración de interiores, nunca había imperado tanto el mal gusto como ahora. Para los nuevos adinerados, que son lo bastante antiguos para brillar sin ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo. No hacen distinción alguna en los medios, en la aplicación de materiales verdaderos y falsos, ni en los estilos, que copian y mezclan. Renacimiento y barroco son para ellos solo un medio para un fin, como mármol y terciopelo, y daix y seda espejo y cristal. Imitan los palacios romanos y los castillos del Loira, los atrios pompeyanos y los salones barrocos, el mobiliario de los ebanistas Luis XV y las tapicerías de las manufacturas Luis XVI. París adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáneo; el mármol solo escayola; la piedra sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter parvenu de la sociedad dominante" (127).

## 5. CONCLUSIONES

### 5.1 Recapitulación

Antes de advenir a la arquitectura que con propiedad se corres-  
pondiera con las modalidades de vida, materiales industrializados de  
construcción y conceptos teórico-ideológicos reivindicados históricamen-  
te por la revolución burguesa, la arquitectura transitó por tres fases  
claramente diferenciadas entre sí. Esta diferenciación no implica, sin em-  
bargo, un proceso de ruptura sustancial entre ellas sino, más bien,  
otro de continuidad-discontinuidad en el que si bien cada una reafirma  
la búsqueda histórica de la arquitectura propia de la burguesía revolu-  
cionaria, lo hace poniendo énfasis en aspectos cualitativamente distin-  
tos. Esos énfasis fueron los siguientes:

1. Al tener como referente arquitectónico inmediato a la arquitectura barroca a la que, desde la perspectiva del racionalismo ilustrado se la veía como expresión del sensualismo desbordado, de la aberración y del delirio, en la primera fase se puso el acento en la necesidad de llevar a cabo una arquitectura en la que la disposición de conjunto de los edificios, sus elementos y perfiles

obedecieran a una razón. La propia belleza que se alcanzara debía congeniar con lo anterior y ser, por tanto, una belleza serena y mesurada, racional. En tanto la arquitectura prototípica de estas cualidades ha sido de siempre considerada, la arquitectura clásica griega, fué esta la que se tomó como modelo y sus formas, lineamientos y principios se espataron indiscriminadamente a todos los géneros arquitectónicos característicos del siglo XVIII y principios del XIX hipostasiando, de esta manera, aquella arquitectura a la que se consideró como la arquitectura sin más. La arquitectura convergía, así, con la tónica prioritaria de los tiempos que consideraba a la "razón" (después se descubrió que esta "razón" era la razón burguesa exclusivamente) como el cedazo a través del cual debían decantarse los pseudoconocimientos acumulados hasta ese momento para discriminar los que pudieran ser comprobados por esa razón.

Los seleccionados así, pasarían a conformar la verdad. En tanto la razón de las cosas estribaba en su "verdad", sustentada en el ámbito de la literatura desde tiempo atrás por Nicolás Boileau-Despreux, fungió como la categoría fundamental a la que debía contenerse el arte racionalista ilustrado (128).

- 2.- Las revoluciones solo pueden llevarse a cabo bajo la condición básica de "liberar" todas las fuerzas productivas. Una de esas fuerzas productivas, la "expresión más elevada de la materia" la llamó Engels, es justamente, el espíritu, incluidas en él todas sus posibles manifestaciones y, por supuesto, su capacidad de añorar, vislumbrar, anhelar un mundo distinto en el que el propio espíritu se enseñoreara como en su mundo propio. Y una de las formas a través de las cuales se comprueba que el espíritu no ha sido encadenado estriba en no imponerle ciertos cartabones exógenos a las formas que el espíritu concreto ha rubricado. A partir de esta

consideración los lineamientos clasicistas muy rápidamente  
 fueron vistos, desde esta otra cara de la revolución burguesa,  
 desde la cara de la libertad "románticamente" entendida, como una  
 imposición intolerable. El romanticismo, segunda cara de la espi-  
 ritualidad burguesa, además de chocar en primera instancia en  
 contra de los esquemas clasicistas revivificados sin "razón" algu-  
 na, levantó las banderas del nacionalismo y reivindicó las tradi-  
 ciones nacionales tanto por cuanto la revolución burguesa se  
 hacía para garantizar a la nación como coto de caza de las indus-  
 trias nativas, como porque el espíritu romántico se avenía mejor  
 con una época en la que también había prevaletido la emoción y el  
 frenesí espiritual, esto es, con la etapa medieval. De esta  
 forma el espíritu romántico engendrado por la revolución burguesa,  
 rechazó el clasicismo arguyendo tres inadecuaciones básicas: la  
 inadecuación del espíritu de las formas clásicas al espíritu de la  
 época moderna; la inadecuación de sus distribuciones espaciales a  
 los usos y costumbres vigentes y su inadecuación respecto de las  
 tradiciones nacionales. Y, de similar manera a como la primera  
 etapa arquitectónica burguesa había enarbolado el clasicismo como  
 la forma propia de la razón en contra de los delirios barrocos,  
 la segunda fase, el romanticismo, reivindicó el estilo gótico  
 como el suyo. Este, se dijo hasta cansadamente, se correspondía  
 con sus tradiciones. Es más, formaba parte de ellas y por tanto,  
 estaba anclado a su usos, costumbres y forma de espirituali-  
 dad. Por si eso no bastara, debía recordar que las formas góticas  
 eran las que mejor cuadraban con el catolicismo, sin dejar de ser  
 profundamente lógicas y racionales. Paralelamente, pues, se expren-  
 dió la lucha en contra de la hegemonía estilística del clasicismo  
 y a favor del nacionalismo. Ambas pueden ser vistas como formas  
 particulares de manifestación del sentido histórico de la reali-  
 dad, de la vida, de las sociedades, del arte. Este sentido históri-  
 co que de momento adoptó al gótico como el nuevo modelo, no podía

quedarse en él. El ímpetu, la inercia del cuestionamiento a la hegemonía del clasicismo conlleva, necesariamente, ineluctablemente, la crisis de los estilos, de cualquier posible estilo o más bien, la crisis de los estilos entendidos a históricamente, antidiálécticamente, es decir, considerados como susceptibles de prolongarse y sobrevivirse más allá de las coordenadas históricas que los generan. La asunción profunda del sentido histórico de la realidad y la consecuente confirmación de la invigencia no solo del clasicismo sino también del goticismo abre la puerta a la tercera fase de la arquitectura burguesa.

3. Los arquitectos de la tercera fase saben perfectamente, pues, que la arquitectura, como todo lo real, está esencialmente determinada por la historicidad. Saben, en consecuencia, que ningún estilo, ni el secularmente considerado como paradigma ni el gótico por proceder de su propio pasado tradicional, pueden ser tomados como modelos para construir la arquitectura moderna y nacional que, a su vez, exige su propio tiempo. Saben, por tanto, que su circunstancia se diferencia notablemente de la de sus antecedentes: están desprovistos de un acervo del cual pudieran tomar éste o aquel estilo para intentar revivificarlo de nueva cuenta. A tal punto ha calado hondo esta conciencia histórica de la realidad social, que, por primera vez en la historia, hay un momento que se sabe siendo, él mismo, histórico, lo cual los lleva a concebirse esencialmente transitorios, efímeros, fugaces. Y si, pues, saben que no cuentan con los recursos formales ni materiales para realizar la arquitectura que se les está pidiendo, en razón de su propia desnudez y de la lentitud con que evoluciona la sociedad que es la que debiera proporcionarles los nuevos programas arquitectónicos como un correlato obligado de su desprendimiento de los anteriores modos de vida, usos y costumbres

estos arquitectos se proponen, conscientemente, premeditadamente - calculadamente, crear algo definitivamente nuevo, algo no ensayado anteriormente, algo inédito en la historia de la arquitectura: dar a luz nuevas formas que sean la conjunción armónica, homogénea, congruente, de muchos elementos formales y conceptuales extraídos de todas las arquitecturas de la humanidad a las que su conciencia histórica ha revalorado y puesto al mismo nivel que el paradigma clásico. Al emprender este camino, saben que tal vez no produzcan el nuevo estilo que se les está pidiendo y que ellos mismos anhelan, pero saben que estarán abriendo perspectivas y sentando las bases para que aquél sea posible. Se saben históricos y por ello, si no contemporáneos de todos los estilos de la humanidad, si afines a ellos por que así como para los humanistas la verdad no estaba contenida en una única escuela, así la belleza tampoco es patrimonio de algún estilo. Bajo estos lineamientos, los arquitectos de la tercera etapa, tradicionalmente conocida como eclecticismo, retoman la lucha contra el classicismo, contra la concepción ahigiénica de los estilos y propugnan una arquitectura nacional y moderna.

A estos efectos les es de fundamental importancia hacer ver que el eclecticismo es un "seleccionismo", es decir, una actitud o una posición ante la arquitectura determinada por el afán de conjuntar lo que puede dar un resultado armonioso. De ninguna manera entienden que se trata de un yuxtaponer indiscriminado en el cual se tome

"Aquí un sombrío frontispicio dórico, apoyado en gruesas columnas; allí una logia sostenida por esbeltas columnitas de hierro; aquí el arco tudor, allí el arco apuntado.. Y todo, salvo alguna rara excepción, sin

ningún propósito. No hay otra guía que el carácter extravagante del propietario o el genio charlatán del arquitecto" (129).

sino todo lo contrario: de "constituir un conjunto homogéneo" y de tal manera dócil, dócil y solícito, que sea, en resumen

"...una lengua abundante en palabras y frases, libre en la sintaxis, imaginativa y exacta, poética y científica, que se preste con perfección a la expresión de lo más arduo y diversos conceptos" (130).

De aquí, de su exigencia de procrear algo homogéneo con la salvedad de abrirle camino a la arquitectura nacional y moderna, emana el interés de diferenciar el eclecticismo del sincretismo y, al interior de aquél, a los eclecticismos idealistas de los cínicos.

## 5.2 Eclecticismo versus sincretismo

Ya Cousin en el terreno de las humanidades e incluso del arte, expuso con toda claridad y sin dar lugar a posibles interpretaciones diabólicas, que entendía por eclecticismo no "ese ciego sincretismo" sino aquella actitud que partiendo de un espíritu de equidad y benevolencia pide prestado a las escuelas lo que tienen de verdadero y elimine lo que tienen de falso. A riesgo de reiterar excesivamente, conviene recordar que también insistió en que: "Puesto que el espíritu de partido nos ha dado tan mal resultado hasta el presente, ensayemos el espíritu de conciliación" (Véase apartado dedicado a Cousin).

Conciliar alude a reunir lo que no es antagónico o radicalmente heterogéneo. Conciliar es armonizar. ¿Con base en qué argumentos se puede sostener que aquis elemento es incompatible con zeta otro? Únicamente con base en la costumbre, puesto que en la estructura, en la esencia, en el interior de ningún elemento se encuentra asenta da la heterogeneidad. ¿Con base en qué argumento se puede sostener que las bóvedas anexadas por los romanos a la arquitectura adintelada griega, actuando en ésto con espíritu de conciliación, son armónicas y no lo serían unas bóvedas bizantinas? ¿Con base en qué argumento que no apele a la costumbre es posible sostener lo mismo por lo que respecta a la arquitectura renacentista? ¿En qué estriba, en rigor, el "uso diferente", al que suelen apelar algunos historiadores, que los renacentistas hicieron de los elementos greco-romanos, si no es en que los conciliaron con otro tipo de proporciones y de bóvedas, así como de partidos espaciales?

Únicamente quien, como ya se dijo, parte de que las cosas y particularmente los elementos arquitectónicos, los partidos y disposiciones espaciales, las proporciones y sistemas constructivos así como la ornamentación, poseen cada uno de ellos una esencia a todo punto inmutable, irreductible a ninguna modificación; ésto es, que cada elemento posee una naturaleza esencial y consustancialmente distinta de cualquier otro; únicamente, decimos, quien pueda demostrar que la estructura ontológica de cada elemento conllève la imposibilidad de conjugarse con otro, podría, hablando en rigor, sostener que el planteamiento ecléctico es, ontológicamente, una aberración. ¿Qué no acaso podríamos sostener que la primera incompatibilidad está en los contrarios? ¿Y hay elementos más opuestos entre sí que la vertical y la horizontal? Y, sin embargo, no nos parece que sean inconjugables y hasta sostenemos que están extraordinariamente armonizadas en la arquitectura adintelada. Y así podríamos continuar

indefinidamente.

"Nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación..." escribió Rada Delgado, y entre otras cosas, quiere asimilar lo moderno con lo antiguo, lo nacional con lo extranjero y el arte con la industria. Y ¿Qué es lo que muestra el desarrollo arquitectónico un siglo después? ¡ Que esas asimilaciones o conciliaciones entre los aspectos aparentemente más opuestos entre sí, han podido ser conciliados y asimilados en síntesis perfectas !

La llamada arquitectura moderna es la síntesis de esos aspectos y no hay arquitectura que no incluya en diversas proporciones esos aspectos contradictorios. Por supuesto que la arquitectura que ha logrado sintetizar así lo diverso, y a primera vista excluyente reciprocamente, es muy distinta de la que únicamente se ha contentado con yuxtaponer sin mayor juicio o sin mayor gusto. Pero no es la mala arquitectura, que también la hay, la que se puede poner como muestra de la imposibilidad de la tesis, sino la buena. Y la buena arquitectura ha incorporado los hábitos y modalidades de vida internacionales con las variantes nacionales y, aún, locales, con muy buenos resultados. Y lo mismo ha llevado a cabo por lo que respecta a los procedimientos artesanales con los industriales. Los ejemplos son incontables. E igualmente puede afirmarse por lo que toca a lo moderno y lo antiguo. Y cuando tenemos ante la vista estos innumerables casos, todavía se oyen voces que se levantan contra las tesis sostenidas por el eclecticismo satanizándolas como si hubieran propuesto el fin de la arquitectura, el fin del arte.

Así vistas las cosas, tal parece que la diatriba no hubiera que dirigirla en contra del eclecticismo porque tuvo la entereza de decir en voz alta lo que todo el arte y la vida social ha realizado permanentemente y, es más, lo que la dinámica social no puede dejar-

de hacer... lo que la dinámica social no puede dejar de hacer. Esto es, conjugar permanentemente, en síntesis superiores o no conocidas hasta ese momento, elementos que en un proceso previo consideráramos incompatibles o sencillamente, no susceptibles de conjugar. La distribuya, tal vez, hubiera que dirigirla en contra del síncrétismo, término con el cual se designa toda aquella fusión no mediada por un criterio selectivo. E insistimos en que tal vez hubiera que dirigir en su contra la acerbada crítica que a manos llenas se ha volcado en contra del eclecticismo, sólo porque estamos acostumbrados a considerar, desde el punto de vista del racionalismo burgués, que lo que no ha pasado por el tamiz seleccionador, no puede ser o llegar a ser unitario. Pero, con todo, ya no tenemos la seguridad de que así sería. En todo caso, habría que tener en cuenta dos aspectos sustantivos a la cuestión. El primero de ellos es la recomendación, también de Rada Delgado, en el sentido de no confundir con "lamentable confusión y baturrillo..." y el segundo, y por lo que toca a la crítica más en boga, aquella que convirtió en peyorativa la connotación misma del término "eclecticismo", conviene recordar las modificaciones que a dicha concepción le imprimió Hegel.

### 5.3 El eclecticismo y la concepción de la historia de Hegel

Entre las muchas aportaciones que Hegel legó a la comprensión de la realidad hay una que permea toda su obra. Se encuentra particularmente expuesta en su Fenomenología del espíritu y radica en concebir la realidad como un proceso, es decir, como un devenir constante en que las cosas pasan a ser lo que todavía no son en un vínculo insoslayable entre antecedentes y consecuentes. Este considerar que las cosas son lo que son gracias al lazo que guardan con las

demás, es decir, gracias a las "determinaciones" que las hacen concretas, sólo es posible porque el ser de cada una incluye, se relaciona o está determinado, por el ser de las demás cosas. Toda cosa finita es una "diferencia" que excluye a otra pero que debe incluir la de alguna manera que sólo al estudio científico puede determinar, para poder oponerse a ella. De este modo, las diferencias se implican, los contrarios se suponen e incluyen. No existen, por tanto, oposiciones absolutas, antes que no se interaccionan, ya que lo único que no admite interacción alguna es la nada. Todo cuanto existe está determinado, esto es, interrelacionado y reflejando en su ser mismo el ser de los demás. Toda oposición toda diferencia, toda cosa es, en consecuencia, una relación con otras cosas y toda relación necesariamente exige una cierta dosis de unidad entre ellas, una cierta unidad de los opuestos. "La disolución de la cosa" - subtituló Hegel uno de los capítulos de su Lógica grande, tratando de hacer ver que la realidad solo es comprensible en el conocimiento de las relaciones que vinculan cualquier cosa con todas las demás. De este modo, lo que llamamos "propiedades" de las cosas no son sino una forma especial de relacionarse algo con otra cosa, su capacidad de afectarlo de una manera específica.

A partir de esta concepción dialéctica de la realidad mediante la cual se intenta captar conceptualmente el movimiento intrínseco de ella, es posible comprender la historia como el proceso de auto-desarrollo donde la totalidad de los antes se encuentran entrelazados, chocando unos con otros, en permanente contradicción de opuestos, actuando como "eslabones" de una gran e infinita cadena en la cual cada nuevo eslabón implica como su tesis o como su antecedente, al anterior y, a su vez, se encuentra inserto en el consecuente mediante un "momento" esencial: el de "conciliación" (aufhebung: supresión y conservación). Es mediante esta "conciliación" que los opuestos se funden para dar lugar a una nueva realidad, a una sin

tesis. Para ello, se han suprimido como tales antecedentes, como tales cosas distintas y opuestas, pero no se han anulado, sino que al mismo tiempo que se han suprimido en la particularidad que tenían, se han conservado en el resultado de su fusión. No hay, por tanto, cosas aisladas. El en sí que planteó Kant no existe, responde Hegel, sólo existe lo que es para otros lo que está en relación con otros. Es por ello que Engels puede sostener que la "Acción Mutua" es la verdadera causa final de las cosas.

La historia, pues, es un autodesarrollo, una evolución en donde todos los momentos anteriores son necesarios en cuanto manifestaciones parciales del propio desenvolvimiento, el cual engloba en cada etapa las fases anteriores. La historia dejó de ser un conjunto incoherente de hechos aislados, independientes entre sí, autónomos, para convertirse en un universo de momentos, fases, y etapas que únicamente pueden explicarse estudiando a su respectivas determinaciones, éstas es, a los antecedentes de los cuales surgió y que en cada uno se encuentran negados pero conservados al mismo tiempo. Cada época prosigue, admitiéndolos, los temas y métodos propios de la época anterior.

"Así, la Edad Moderna no representa una época totalmente distinta de la medieval, sino que siguen perviviendo en ella los elementos que contenía la anterior dentro de sí y que había heredado de la antigüedad greco-romana" (131)

La postulación hegeliana de que la historia debería concebirse como un proceso de momentos, fases, etapas, indisolublemente enlazados y, por tanto, imposible de soslayar en la explicación de cada uno

de ellos a riesgo de dejarlo inexplicado, puso el punto final a la crítica en contra del eclecticismo como postura ideológica, no como práctica específicamente personal o particular. No sólo el eclecticismo no "toma" de otras épocas, fases o momentos, sino que eso es el proceso normal, histórico de la realidad, incluida en ella la sociedad humana. Tomar de varias matrices a fin de conducir a nuevas síntesis, ésto no solamente no es objetable por sí mismo, sino que sería el proceso que sigue el conocimiento para advenir a más amplias generalizaciones en las cuales se subsuman hábitos, géneros, especies y fundamentos anteriormente relativamente separados, sino que es el proceso mismo que lo real, el mundo, ha seguido en su proceso de constante complicación y complejidad.

Así, pues, nada se le pueda objetar al eclecticismo, ni menos a su espíritu de "conciliación" que, como hemos visto, muy probablemente Cousin haya tomado de Hegel, a quién conoció personalmente y con quién llevaba una amistad lo suficientemente consistente como para que Hegel se expresara en muy buenos términos de aquél. De ser así, lo cual parece ser una hipótesis ampliamente probable, quería decir que el padre y exponente reconocido del eclecticismo moderno, Cousin, habría basado su propuesta conciliatoria en una de las categorías básicas del pensamiento hegeliano: el aufhebung. La aufhebung, la conciliación mediante la cual las cosas, los términos, los objetos, nunca absolutamente diferenciados, se conjugaban, se conciliaban en una síntesis que para Hegel, era un momento de su proceso, de desarrollo, pero también su progreso, en tanto esta conciliación se llevaba a cabo a un nivel superior dado que incluía o partía de las dos previas que le habían dado nacimiento.

Siguiendo con nuestra hipótesis acerca de los parentescos entre la "conciliación" de Cousin y la de Hegel, no parece exage-

rado pensar que si Cousin reconocía en la Fenomenología del espíritu del filósofo alemán un aporte a la más cabal comprensión del proceso de desarrollo del mundo, no sería nada extraño que se viera compelido a propugnarla a todos los niveles de las relaciones humanas y, por supuesto al interior de la filosofía misma. Con ello lo que -- estaría llevando a cabo sería una doble y brillante tarea: llevar, -- como diría Ortega y Gasset, a la filosofía, vía la categoría de la aufhebung, a ganarse el pan, a ganarse el derecho a la ciudadanía mediante su intervención más acusada en la explicación del mundo, y -- en segundo término, propugnar la "conciliación" de las posturas -- consideradas como irreconciliables, obligarlas a confrontarse entre ellas con el propósito de llevarlas a conciliarse en una síntesis -- que él consideraba posible puesto que ninguna por separado había llegado a la plena verdad. Si siempre y en todo caso esta síntesis era posible, es algo que debería comprobarse sometiendo a cada uno de los términos en confrontación a una revisión previa en la que se determinara su validez relativa. Pero, incluso en la eventualidad de que la síntesis no pudiera lograrse plenamente, esto es algo que ayudaría a los específicos términos conjugables y no a la postura de fondo que buscaba sintetizarlos. Es decir, el llamado a la "conciliación" en los términos ya dichos, era perfectamente válida, abstractamente válida.

Pero no terminan aquí los aportes de Hegel aunque los relativos a la conciliación-categoría muy romántica, por cierto, al menos en su afán por abrirse a todas las manifestaciones humanas en términos que no objetaría Terencio--están directamente relacionados con la -- principal actitud característica del eclecticismo. A partir de su -- concepción global acerca de la historia, podemos ratificar el sentido histórico del eclecticismo en tanto fase arquitectónica que retrotrae la búsqueda de lo nacional y moderno, ahí donde la había dejado el descubrimiento del carácter histórico del estilo. Puestos en este terreno concreto, cancelado el recurso de echar mano de referentes-

históricos para intentar mediante su repetición textual solventar -- las exigencias que el mundo moderno le planteaba a la arquitectura, el eclecticismo aborrecía el único camino que le quedaba: asuair integralmente la necesidad de producir una arquitectura absolutamente nueva, tan nueva como lo era la sociedad burguesa.

La postura, como se ve, era y es objetable. Unicamente las actitudes intransigentes y ahistóricas pudieron escarnecerla reparando para esos efectos exclusivamente en las más deleznables obras de los corifeos, de los eclecticos "cínicos" que, según Collins:

"...utilizaban libremente los estilos arquitectónicos en función de los deseos -- del cliente... (era en este caso) un sistema de ganar dinero dando satisfacción -- a los caprichos de los clientes." (132)

Como de suyo se comprende, las obras de estos autores son objetables no por su inicial postura conciliadora y seleccionadora, sino, como diría Rada Delgado, por la falta de talento para enfrentar la labor proyectual y sobre todo por poner su profesión al capricho -- al capricho del mejor y más ensobrecido postor: la burguesía parva nue, la burguesía arribista. ¿Hay acaso otro tipo de eclecticismos? -- Por supuesto, el que suscribían los "idealistas", quienes querían -- construir la arquitectura moderna y nacional a partir de un enfoque histórico de ambas categorías o exigencias programáticas y que son, en el fondo, de quienes se ha venido discutiendo a lo largo de -- este trabajo.

Esos arquitectos, los "idealistas", se encontraban sumamente -- limitados por su época comprendiéndose también aquí su carácter histórico. Y es precisamente viéndolos a trasluz de su momento concreto, es decir, de la herencia profesional que habían recibido, de las ng tas históricas que propugnaba su momento, de los escollos que tenían

que sobrepasar para alcanzarlas, de la desnudez en que se encontraron cuando tuvieron que hacer conciencia de que los estilos y todo lo por ellos implicado había sido puesto en crisis, así como los pasos que emprendieron intentando dar respuesta a esas condiciones, como podíamos justipreciarlos. Este enfoque procedió originalmente de Hegel, pero en estos momentos debiera ser un lugar común. Si ya hemos visto a este respecto el juicio del arquitecto español Alvarez y Amoroso, y el de Arnold Hauser, traigamos ahora el de un historiador actual:

"Los artistas creadores se movían en un campo heterogéneo, carentes de una base que integrara sus esfuerzos. Esto les sucedía porque formaban parte de una sociedad que también carecía de principios universalmente reconocidos. El arquitecto y la sociedad marchaban hacia el futuro en la confusión de elementos adoptados por sociedades anteriores. Es evidente que la confusión resultante de la amalgama ecléctica de todos los estilos era absurda; pero era una condición necesaria para el progreso de la arquitectura." (133).

#### 5.4 El caso mexicano.

Se sabe que la aceptación del eclecticismo se generalizó en el mundo capitalista y predominó especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. Pero se ha ignorado, soslayado o traspapelado, que cuando no se trataba de un recurso que graciosamente se ponía al alcance de quienes no tenían otra mira que la de satisfacer los caprichos de su cliente, se entendió con toda claridad que si bien "es posible que no cr e un nuevo arte, por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo (revival) hacia la arquitectura del futuro", como estableció la Revue General de l'architecture en su momento. También, que los arquitectos se vieron compelidos a adoptarlo ante la carencia de un nuevo estilo y, más que éso, ante la ausencia de nuevos programas arquitectónicos cabalmente representativos de las nuevas clases sociales y la todavía no convalidación de nuevos materiales de construcción. En suma, ante la relativa invariabilidad de la estructura social.

El eclecticismo, la incorporación y revalidación de todas las formas posibles, era un recurso para romper con un monopolio formal y , con un criterio: el que sostenía la preeminencia y factibilidad de que una sola forma de coño histórico, la neoclásica o neogótica - pudiera ser considerada como la forma por antonomasia, aplicable a todos los tiempos y lugares, a todas las idiosincracias y necesidades. Es paradójico, pero así es. Subyaciendo este primer rompimiento contra una forma específica, estaba el rechazo no claramente consciente ni explícito, pero tal vez mucho más profundo y promisorio de -- cambios sustanciales, como de hecho lo fué : el rechazo a todo posible formalismo.

No haberlo visto ; no haber reconocido para nuestro caso que - para justipreciar con objetividad el eclecticismo porfirista era indispensable evaluar tanto la mira que los arquitectos tenían en mente el encaminarse por el nuevo derrotero, como las razones que los -- impulsaban a rechazar lo que gustosamente dejaban atrás ; partir del supuesto epistemológico, ahora inadmisibles, de que con solo calificar de eclécticas las más notorias edificaciones porfiristas - como el Palacio legislativo, el Teatro nacional, el Edificio de correos, el Edificio de comunicaciones, la Cámara de diputados y demás - se había captado la totalidad del carácter de esa arquitectura, su - esencia, o que, en todo caso, algunos otros rasgos que pudieran - indicarse resultarían irrelevantes para modificar su significación - general como una arquitectura suiza a los dictados formales europeo, particularmente franceses y, en tal sentido vuelta de espaldas a la realidad nacional, son, en términos amplios, los errores en - que ha incurrido una crítica arquitectónica básicamente ideológica.

Aun considerado en su real dimensión, como rechazo a la hegemonía incontestada del formalismo neoclásicista y del revivalismo, el

el eclecticismo no podía conducir a una revolución arquitectónica a menos que dentro de él se gestara un rechazo mucho más profundo y trascendente: el rechazo a todo formalismo posible.

Convinados por el reclamo histórico de un pueblo que de siglos atrás había exigido advenir a la modernidad por la vía nacionalista, los arquitectos porfiristas llevaron a cabo algunas bien contadas experiencias en las cuales intentaron, en respuesta a dichas reivindicaciones transhistóricas, conjugar el espíritu de las formas prehispánicas con sus propias y modernas modalidades de vida cotidiana. Al justipreciar los resultados a partir de las teorías de los arquitectos franceses racionalistas más conocidos como paladines de la lucha contra los formalismos de cuño "arqueológico" o "exótico", Viollet-le-Duc y Gaudet, respectivamente, se convencieron de que ese derrotero era incompatible con el principio teórico sine qua non de la arquitectura: la correspondencia con un momento histórico, la irreductibilidad de la arquitectura a cualquier forma que no sea la suya propia, la que emerge de los requerimientos y medios específicos de cada grupo social en cada momento preciso. Todavía, sin embargo, especularán sobre otro derrotero, cuya elasticidad intrínseca la conferirá mayor rango de factibilidad: el colonialista. Con todo y eso, las cartas estaban echadas. Al erigir al programa y la verdad en "tínón" y "ley suprema"; al asignarle al arquitecto una triple función resaltando dentro de ella la de "hombre civil"; al inatituir el estudio de la teoría dentro de la currícula escolar y enfatizar la interrelación existente entre el "estilo nuevo" y el acero y el concreto, los arquitectos porfiristas crearon las condiciones subjetivas para la revolución arquitectónica de México. Para producir socialmente una que fuera racional y moderna. Faltaban las condiciones objetivas que crearía la propia revolución política de 1910. Sin ambas, la arquitectura de la revolución mexicana es incon-

tendible.

Una última cuestión: ¿cómo es que con todas estas solidísimas bases teóricas no pudieron sobreponerse al eclecticismo? ¿cómo pudo subsistir ese peculiarísimo divorcio entre su teoría y su práctica?

La maduración de las condiciones objetivas y subjetivas, premonitoras del cambio revolucionario, no suele acontecer al unísono. Mucho menos su conjunción en un momento dado. Lejos de ello, los desfases entre ambas son frecuentes. Las causas son innumerables. Los arquitectos porfiristas mostraron estar en la disposición intelectual y anímica adecuada para dar a luz una nueva arquitectura, sin que esto quiera decir, de ninguna manera, que hubieran prefigurado en todos sus detalles y tal vez ni siquiera en sus rasgos más generales y bastos, el carácter especial que iría a revestir el tránsito de una arquitectura oligárquica a otra democrática burguesa. Esto es lo que únicamente podía proveer la revolución política misma, con su anudamiento de la oligarquía terrateniente, el acceso al poder de la burguesía industrial y la fuerza relativa que cobraron obreros y campesinos. Dicho de manera lata: los voluntarismos no caben en los procesos sociales; no siempre se puede lo que se quiere. Cuando acontezca la revolución política y el acero y el concreto se produzcan industrialmente, se conjuntarán ambas condiciones y la revolución arquitectónica será un hecho.

Esto es lo que esperó a vislumbrarse en el curso del proceso revolucionario mismo.

## NOTAS

1. MARX, CARLOS, "LA MERCANCIA", EL CAPITAL, 1a. VERSION ALEMANA, SIGLO XXI, MEXICO 1975, T.I., V.3, P.1030.
- 2.-BRADING, DAVID A., LOS ORIGENES DEL NACIONALISMO MEXICANO, SSP, MEXICO 1973., P. 14.
- 3.-GAOS, JOSE, "PRESENTACION", EN SIGUENZA Y GONGORA, CARLOS DE, LIBRA ASTRONOMICA Y FILOSOFICA, UNAM, MEXICO 1959, P. XII Y XIII
- 4.-FERNANDEZ DE ECHEVERRIA Y VEYTIA, MARIANO, BALUARTES DE MEXICO, EN MORE - NO BONETT, MARGARITA, NACIONALISMO NOVOHISPANO, UNAM, MEXICO 1983, P.105.
- 5.-IBID, P. 103.
- 6.- BUTTERFIELD, HERBERT, LOS ORIGENES DE LA CIENCIA MODERNA, CONACYT, MEXICO 1981, P. 236.
- 7.- GONZALEZ NAVARRO, NOISES, ANATOMIA DEL PODER EN MEXICO, (1848 - 1853), - EL COLEGIO DE MEXICO, MEXICO 1977, P. 28.
- 8.- IBID, P. 10.
- 9.- QUIRANTE, MARTIN, "INTRODUCCION", EN IGLESIAS, JOSE MARIA, REVISTAS HISTORICAS SOBRE LA INTERVENCION FRANCESA EN MEXICO, EDIT. FORNIA, S.A., - MEXICO 1972, P. XIII.
- 10.-IBID., P. XV.
- 11.-MAYER SERRA, OTTO, PANORAMA DE LA MUSICA MEXICANA, EL COLEGIO DE MEXICO, MEXICO 1941, P. 104.
- 12.-IBID., P.63.
- 13.-IBID., P. 105.
- 14.- IBID., P. 147.
- 15.- JIMENEZ RUEDA, JULIO, HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA, EDICIONES - BOTAS, MEXICO 1960, P. 176.
- 16.- IBID., P. 246.
- 17.- BUTTEFIELD, HERBERT, OP. CIT., P. 233.

- 18.- IBID, P. 237.
- 19.- IBIDEM.
- 20.- NAVARRO B., BERNABE, CULTURA MEXICANA MODERNA EN EL S. XVIII, UNAM, MEXICO 1983., P. 25.
- 21.- KATZMAN, ISRAEL, ARQUITECTURA DEL S. XIX EN MEXICO, UNAM, 1973, P.240.
- 22.- IBID, P. 241.
- 23.- IBIDEM.
- 24.- IBID., P. 242.
- 25.- LIBER-VARGO, "ESTUDIOS ESTETICOS", EL NACIONAL, 8 DE OCTUBRE DE 1890, EN RODRIGUEZ FRAMPOLINI, IDA, LA CRITICA DE ARTE EN MEXICO EN EL S. XIX, UNAM MEXICO 1964, P. 263.
- 26.- IBIDEM.
- 27.- IBID., 264.
- 28.- IBID., 266.
- 29.- IBIDEM.
- 30.- IBID., P. 268.
- 31.- IBID., P. 267.
- 32.- IBID., P. 269.
- 33.- IBID., P. 267.
- 34.- DE NIER, SEBASTIAN DE, "MEXICO EN LA EXPOSICION UNIVERSAL INTERNACIONAL DE PARIS, 1900", EN RODRIGUEZ FRAMPOLINI, IDA, OP. CIT., P. 462.
- 35.- SALAZAR, LUIS, "LA ARQUITECTURA Y LA ARQUEOLOGIA", EL ARTE Y LA CIENCIA, MEXICO, JULIO DE 1899, V. 1, NUM. 7.
- 36.- IBIDEM
- 37.- IBIDEM.

- 38.- SALAZAR, LUIS, OP. CIT., SEPTIEMBRE DE 1899, V.1, NUM. 9.
- 39.- LE AGRADEZCO A LA DRA. ELISA GARCIA BARRAGAN EL HABERME PROPORCIONADO EL NOMBRE DE QUIEN ESCRIBIA BAJO ESTE CURIOSO ALIAS:
- 40.- TEOPECACONETZIN CALQUETZANI, "ARQUITECTURA, ARQUEOLOGIA Y ARQUITECTURA MEXICANAS", EL ARTE Y LA CIENCIA, MEXICO, NOVIEMBRE DE 1899, V.1, NUM. 11.
- 41.- IBID., DICIEMBRE DE 1899, V.1. NUM. 12.
- 42.- RIVAS MERCADO, ANTONIO, "EL PALACIO LEGISLATIVO FEDERAL", EL ARTE Y LA CIENCIA, MEXICO, AGOSTO DE 1900, V.2, NUM. 5.
- 43.- IBID., ABRIL DE 1900, V.2, NUM. 1.
- 44.- IBID., JUNIO DE 1900, V.2, NUM. 3.
- 45.- MARISCAL, NICOLAS, PROYECTO DE PLAN DE ESTUDIOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN MEJICO, MEJICO, TIP Y LIT. "LA EUROPEA" MEXICO - 1902.
- 46.- IBID., P. 17.
- 47.- IBID., P. 38.
- 48.- ACEVEDO, JESUS T., "CONSIDERACIONES ACERCA DE LA ARQUITECTURA DOMESTICA", EL ARTE Y LA CIENCIA, MEXICO, V.9, NUM. 1 Y 2., S.F.
- 49.- IBIDEM.
- 50.- MARISCAL, NICOLAS, "LO IDEALES ARTISTICOS DEL ATENEO MEJICANO", EL ARTE Y LA CIENCIA, MEXICO, 1902, V.4, NUM. 2, PP. 17-23.
- 51.- IBIDEM.
- 52.- IBIDEM.
- 53.- IBIDEM.
- 54.- GUADET, JULIEN, ELEMENTS ET THEORIE DE L' ARCHITECTURE, LIBRAIRIE DE LA CONSTRUCTION MODERNE, PARIS, S.F., T.I., P. 7,8.
- 55.- MARISCAL, NICOLAS, "LOS IDEALES..." OP. CIT.
- 56.- IBIDEM.

- 57.- GUADET, JULIEN, OP. CIT.,
- 58.- MARISCAL, NICOLAS, "LOS IDEALES...", OP. CIT.
- 59.- MENENDEZ PELAYO, MARCELINO, HISTORIA DE LAS IDEAS ESTETICAS EN ESPAÑA, ESPASA CALPE, ARGENTINA, 1943.
- 60.- FERRATER MORA, JOSE, DICCIONARIO DE FILOSOFIA, ALIANZA EDITORIAL, MADRID, 1980, "ECLECTICISMO".
- 61.- IBID., "CLEMENTE".
- 62.- IBIDEM.
- 63.- TERENCIO, L'HOMME QUI SE PUNIT LUI-MEME, I., 1. 25.
- 64.- PATER, WALTER, EL RENACIMIENTO, LIBRERIA HACHETTE, S.A., BUENOS AIRES, S.F., P. 48.
- 65.- FERRATER MORA, SODE, OP. CIT. "PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANI"
- 66.- PATER, WALTER, OP. CIT., P. 56.
- 67.- COLLINS, PETER, LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA; SU EVOLUCION (1750-1950), GUSTAVO GILI, S.A., BARCELONA, 1981, P. 118.
- 68.- FERRATER MORA, JOSE, OP. CIT. "ECLECTICISMO".
- 69.- IBIDEM.
- 70.- IBIDEM.
- 71.- DIDEROT, DENIS, EN COLLINS, PETER, OP. CIT., P. 11.
- 72.- MENENDEZ PELAYO, MARCELINO, OP. CIT., P. 13
- 73.- IBID., P. 10.
- 74.- IBID., P. 14 Y 15
- 75.- MARISCAL, NICOLAS, "LOS IDEALES...", OP. CIT.
- 76.- MENENDEZ PELAYO, MARCELINO, OP. CIT., P. 16
- 77.- IBID., P. 18.

- 78.- IBIDEM.
- 79.- FERRATER MORA, JOE, OP. CIT., "COUSIN, VICTOR".
- 80.- BAYER, RAYMOND, HISTORIA DE LA ESTETICA, F.C.E., MEXICO, 1974, P.276.
- 81.- MENENDEZ PELYO, MARCELINO, OP. CIT. P. 23.
- 82.- IBID., P. 22.
- 83.- FERRATER MORA, JOSE, OP. CIT., "ECLECTICISMO".
- 84.- IBIDEM.
- 85.- HAUSER, ARNOLD, HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, EDICION REVOLUCIONARIA, LA HABANA, 1966, T. II, P., 131.
- 86.- IBIDEM.
- 87.- IBID., P. 133.
- 88.- IBID., P. 135.
- 89.- MENENDEZ PELAYO, MARCELINO, OP. CIT., T. III, P. 514.
- 90.- IBIDEM.
- 91.- FEVSNER, NIKOLAUS, ESQUEMA DE LA ARQUITECTURA EUROPEA, EDICIONES INFINITO, BUENOS AIRES, 1971, P. 277.
- 92.- HAUSER, ARNOLD, OP. CIT., P. 255.
- 93.- FEVSNER, NIKOLAUS, IBIDEM.
- 94.- CHATEAUBRIAND, EL GENIO DEL CRISTIANISMO, GARNIER HERMANOS, PARIS, S.F. P. 389 Y 390.
- 95.- PATETTA, LUCIANO, HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, ANTOLOGIA CRITICA, HERMANN BLUME, MADRID, 1984, P. 223.
- 96.- HECEL, G. W.F., ESTHETIQUE, AUBIER, PARIS, 1944, P. 81, TRADUCCION, R.V.S.
- 97.- FEVSNER, NIKOLAUS, y otros, DICCIONARIO DE ARQUITECTURA, ALIANZA EDITORIAL, MADRID, 1980, "PUGGIN, AUGUSTUS WELBY NORTHMORE.

- 98.- PATETTA, LUCIANO, OP. CIT., P. 225.
- 99.- FEVSNER, NIKOLAUS, Y OTROS, OP. CIT., "RUSKIN, JOHN".
- 100.-PATETTA, LUCIANO, OP. CIT., P. 226 Y-227.
- 101.-IBIDEM.
- 102.-FEVSNER, NIKOLAUS, Y OTROS, OP. CIT., "CLASICISMO".
- 104.-BERNAL, JOHN D., LA CIENCIA EN LA HISTORIA, UNAM, MEXICO, 1979, P.360.
- 103.-BUTTERFIELD, HERBERT, OP. CIT., P. 8.
- 105.-IBID., P.362.
- 106.-IBIDEM.
- 107.-FERRATER MORA, JOSE, OP. CIT., "HISTORICISMO"
- 108.-BENEVOLO , LEONARDO, HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA, GUSTAVO GILI, BARCELONA, 1982, P. 95.
- 109.-SOCRATES, EN, XENOFONTE, VIDA Y DOCTRINA DE SOCRATES, EDICIONES ERCILLA, CHILE, 1935, P. 79.
- 110.-BENEVOLO, LEONARDO, OP. CIT., P. 124, 125.
- 111.-HAUSER, ARNOLD, OP. CIT., P. 254 Y 255.
- 112.-PATETTA, LUCIANO, OP. CIT., P. 234.
- 113.-MARK, CARLOS, CONTRIBUCIÓN A LA CRITICA DE LA ECONOMIA POLITICA, EDITORA POLITICALA HABANA, 1966, P. 258.
- 114.-COLLINS, PETER, OP. CIT., P. 119.
- 115.- IBIDEM.
- 116.-PATETTA, LUCIANO, OP. CIT., P. 234.
- 117.-IBIDEM
- 118.-IBID., P. 235.

- 119.-IBID., P. 236.
- 120.-IBIDEM.
- 121.-NAVASCUES PALACIO, PEDRO, ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS MADRILEÑOS DEL S. XIX, INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS, MADRID, 1973, P. 236. AGRADEZCO A LA DRA. ELISA GARCIA BARRAGAN EL HABERME FACILITADO ESTA FUENTE.
- 122.-IBID., P. 237.
- 123.-IBID., P. 238.
- 124.-COLLINS, PETER, OP. CIT., P. 119.
- 125.-NAVASCUES PALACIO, PEDRO, OP. CIT., P. 301.
- 126.-PATETTA, LUCIANO, OP. CIT., P. 235.
- 127.-HAUSER, ARNOLD, OP. CIT. P. 255.
- 128.-BOILEAU-DESPREUX, NICOLAS, EN CASSIRER ERNST, FILOSOFIA DE LA ILUSTRACION, F.C.E., MEXICO, 1950, P. 315 Y 316.
- 129.-BOITO, CAMILLO, EN PATETTA, LUCIANO, OP. CIT., P. 236.
- 130.-IBIDEM.
- 131.-FERRATER MORA, JOSE, OP. CIT., "FILOSOFIA, HISTORIA DE LA".
- 132.-COLLINS, PETER, OP. CIT., P. 117.
- 133.-IBID., P. 120.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA GENERAL.

- ACEVEDO, JESÚS T., DISERTACIONES DE UN ARQUITECTO, INBA, MEXICO 1967
- BRADING, DAVID A., LOS ORIGENES DEL NACIONALISMO MEXICANO, SEP, MEXICO 1973. -
- BUTTERFIELD, HERBERT, LOS ORIGENES DE LA CIENCIA MODERNA, CONACYT, MEXICO, 1981. -
- COLLINS, PETER, LOS IDEALES DE LA ARQUITECTURA MODERNA; SU EVOLUCIÓN (1750-1950) GUSTAVO GILI, BARCELONA 1981. -
- BAYER, RAYMOND, HISTORIA DE LA ESTÉTICA, FCE, MEXICO 1974.
- MAVARRO B. BERNABE, CULTURA MEXICANA MODERNA EN EL SIGLO XVIII, UNAM, MEXICO 1983 -
- FERRATER MORA, DICCIONARIO DE FILOSOFÍA, ALIANZA EDITORIAL, MADRID 1980.
- GAOS, JOSE, FILOSOFÍA MEXICANA DE NUESTROS DÍAS, UNAM, MEXICO 1954.
- GONZÁLEZ NAVARRO, MOISES, ANATOMÍA DEL PODER EN MEXICO (1848-1853), EL COLEGIO DE MEXICO, MEXICO 1977. -
- GUADET, JULIEN, ELEMENTS ET THÉORIE DE L'ARCHITECTURE, LIBRAIRIE DE LA CONSTRUCTION MODERNE, PARÍS. -
- HAUSER, ARNOLD, HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, EDICIÓN REVOLUCIONARIA, LA HABANA 1966. -
- HEGEL, G.W.F., ESTHÉTIQUE, AUBIER, PARÍS 1944.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO, HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA, EDICIONES BOTAS, MEXICO 1960.
- KATZMAN, ISRAEL, ARQUITECTURA DEL SIGLO XIX EN MEXICO, UNAM, MEXICO 1973.
- MARISCAL, NICOLÁS, PROYECTO DE PLAN DE ESTUDIOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN MÉJICO, MEJICO, TIP. Y LIT. "LA EUROPEA", MEXICO 1902. -
- MART, CARLOS, EL CAPITAL, 1A. EDICIÓN ALEMANA, SIGLO XXI, MEXICO 1975.
- MAYER SERRA, OTTO, PANORAMA DE LA MÚSICA MEXICANA, EL COLEGIO DE MEXICO, MEXICO 1941 -
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA, ESPASA CALPE, ARGENTINA 1943. -

NAVASCUES PALACIO, PEDRO, ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS MADRILEÑOS DEL S. XII, INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS, MADRID 1973. -

PATETA, LUCIANO, HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, ANTOLOGÍA CRÍTICA, HERMANN BLUME, MADRID 1984. -

QUIRARTE, MARTÍN, GABINO BARRERA, JUSTO SIERRA Y EL ATENIDO DE LA JUVENTUD, UNAM, MEXICO 1970.

PEVSNER, NICOLÁS, ESQUEMA DE LA ARQUITECTURA EUROPEA, EDICIONES INFINITO, - BUENOS AIRES, ARGENTINA 1971.

PEVSNER, NICOLÁS Y OTROS, DICCIONARIO DE ARQUITECTURA, ALIANZA EDITORIAL, - MADRID 1980.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS, LIBRA ASTRONÓMICA Y FILOSÓFICA, UNAM, MEXICO - 1959.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE, OBRAS HISTÓRICAS, EDITORIAL PORRÓA, - MEXICO 1960. -

XENOFONTE, VIDA Y DOCTRINAS DE SÓCRATES, EDICIONES ERICLLA, CHILE 1935.

MORENO BONETT, MARGARITA NACIONALISMO NOVORISPANO, UNAM, MEXICO 1983.

REVISTAS:

EL ARTE Y LA CIENCIA, 1899-1911, MÉXICO.