



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



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.



Estudios de Posgrado
Maestría en diseño Arquitectónico

Tema de Tesis

La Voluntad Creativa en la Arquitectura

Aplicación de un instrumento teórico metodológico para el análisis de la arquitectura, desde su creatividad, voluntad y causalidad

Caso de estudio:

Las tendencias arquitectónicas a nivel internacional y la arquitectura mexicana, después del Movimiento Moderno.

**Tesis que para obtener grado de
Maestro en Arquitectura presenta:**

José Luis Lizárraga Valdez

Directora de Tesis

Dra. María Elena Hernández Álvarez

Sinodales:

Dr. Iván San Martín Córdova
Arq. Alfonso Ramírez Ponce
M. en Arq. Oscar Rivera Melo
Dr. Alejandro Ochoa Vega

México, D. F. 17 de Mayo de 2007.

A MIS PADRES:

Por su invaluable apoyo
ternura y cariño que siempre
me han ofrecido desinteresadamente

A LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA

Por brindarme la oportunidad
de haber realizado mis estudios de posgrado
en la U.N.A.M., Ciudad de México.

AI POSGRADO DE ARQUITECTURA DE LA U.N.A.M.

Por contar con en el Taller de Investigación
Arquitectura y Humanidades,
donde pude conocer a mis compañeros
y amigos, en especial a la persona quién le
dio y sigue dando vida al taller:
la Dra. María Elena Hernández Alvarez,
a ella le agradezco mucho.

AL DESTINO

Por haberme puesto en el camino
de la Dra. Yolanda Rinaldi,
ella sabe lo que significa para mi,
además de agradecer a las personas que
intervinieron y me ayudaron en el trámite
para la realización del presente examen,
a todos les doy las gracias.

Índice

Página

Introducción	9
---------------------------	---

Capítulo I.- La Creatividad

Introducción.....	13
1. 1.- ¿Qué es creatividad? ¿Dónde está la creatividad?	16
1.1.1.- La creatividad por Frank Barron.....	16
1.1.2.- La creatividad por Paul Matussek	19
1.1.3.- La creatividad por Silvano Arieti	25
1.1.4.- La creatividad por Margaret A. Boden	32
1.1.5.- La creatividad por Antonio Eroles	33
1.1.6.- La creatividad por Mauro Rodríguez	39
1.1.7.- La creatividad por Mihaly Csikszentmihaly	44
1. 2.- La Creatividad, como tema del XII Congreso Mundial de la U.I.A. (Unión Internacional de Arquitectos)	54
1.2.1.- Creatividad Arquitectónica, por Rafael de la Hoz	55
1.2.2.- Influencia de la ideación en la creatividad arquitectónica, por Arthur Erickson	57
1.2.3.- La perfección creativa versus la originalidad, por Christo Anastassov	61
1.3.- Conclusiones	64

Capítulo II.- El Acto de Voluntad

Introducción.....	68
2.1.- El arte como historia de las voluntades. Un estudio desde el pensamiento de Wilhelm Worringer.....	69
2.2.- Génesis de la Voluntad Humana	
2.2.1.- El acto de Voluntad, un estudio de Paul Foulquié.....	89
2.2.2.- El acto de Voluntad, un estudio de Roberto Assagioli.....	94
2.3.- Conclusiones	101

Capítulo III.- Una propuesta de estudio para la arquitectura, desde el enfoque de la creatividad, de la voluntad y causalidad

Introducción.....	104
3.1.- Voluntades y causas, bajo el trabajo de Roberto Gillam Scott.	
Una propuesta de estudio para la arquitectura.....	106
3.2.- Conclusiones.....	114

Capítulo IV.- Análisis de la Voluntad Creativa en la Arquitectura Internacional

Introducción.....	117
4.1.- Antecedentes que dieron origen al Movimiento Moderno	
4.1.1.- La voluntad de la Revolución Industrial y sus consecuencias arquitectónicas	118
4.1.2.- La voluntad en la escuela alemana conocida como La Bauhaus...	122
4.2.- El Hombre Moderno y El Movimiento Moderno	
4.2.1.- La voluntad de pensamiento de el Hombre Moderno	129
4.2.2.- La Voluntad Creativa en la arquitectura del Movimiento Moderno	
4.2.2.1.- La Voluntad de Ser en la obra arquitectónica de Le Corbusier	137
4.2.2.2.- La Voluntad de Ser en la obra arquitectónica de Frank Lloyd Wright.....	140
4.2.2.3.- La Voluntad de Ser en la obra arquitectónica de Mies van der Rohe	143
4.3.- La Voluntad Creativa en la arquitectura después del Movimiento Moderno	
4.3.1.- La Arquitectura Expresionista.....	147
4.3.2.- La Arquitectura Posmoderna.....	150
4.4.- Conclusiones.....	155

Capítulo V.- Análisis de la Voluntad Creativa en la Arquitectura Mexicana

Introducción.....	159
5.1.- En busca de una Voluntad Creativa nacional	
5.1.1.- La situación arquitectónica en los primeros años del siglo veinte...	160
5.1.2.- La búsqueda de una	

voluntad arquitectónica nacional y sus variantes.....	164
5.2.- El Hombre Moderno y el espíritu de modernidad nacional	
5.2.1.- La Voluntad de Pensamiento del hombre en México.....	169
5.2.2.- La Voluntad Creativa en la arquitectura de El México Moderno	
5.2.2.1.- La influencia del Movimiento Moderno en México.....	175
5.2.2.2.- La Voluntad de Ser en la obra de Luis Barragán.....	179
5.3.- La Voluntad Creativa en la arquitectura nacional después del Movimiento Moderno	
5.3.1.- La Posmodernidad en México.....	184
5.3.1.1.- Arquitectos más conocidos en México.....	186
5.3.1.2.- La Voluntad Creativa de Teodoro González de León.....	187
5.3.1.3.- La Voluntad Creativa de Agustín Hernández Navarro.....	190
5.3.1.4.- La Voluntad Creativa de Pedro Ramírez Vázquez.....	192
5.3.1.5.- La Voluntad Creativa de Ricardo Legorreta.....	196
5.4.- Conclusiones.....	199
Capítulo VI	
Conclusiones Generales.....	201
Anexo	
Propuesta y desarrollo de un curso monográfico.....	212
Bibliografía.....	214

Prólogo

Este documento, este tema de tesis ha sido fruto del Taller de Investigación *Arquitectura y Humanidades*, uno de los talleres de investigación del posgrado. Al llegar a las primeras clases del taller, pude percatarme de los diferentes intereses intelectuales que existían entre nosotros, estudiantes que conformábamos el taller, pero había un punto específico a fin a todos: la arquitectura. El dinamismo de las clases nos condujo a incorporarnos a participar en un coloquio organizado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (U.P.A.E.P.), mismo que llevaba por nombre *Arquitectura y Humanidades*. Fue en ese momento, con las asesorías adecuadas efectuadas en el taller, en el cual pasé a elaborar una ponencia la que dicta por nombre *La Voluntad Creativa en la arquitectura Deconstructivista*, un tema en el que se esbozó un pequeño instrumento de estudio para describir a los arquitectos que han sido señalados con el adjetivo calificativo o con la estética de deconstructivistas. Con esta ponencia nace y se perfila la inquietud en elaborar mi tema de tesis, una investigación que llevara implícito el campo de estudio como es la creatividad. Después de este evento, todos los que participamos en él, que éramos quienes conformábamos el taller de investigación, pasamos a darle vida a un proyecto global de investigación, a una publicación electrónica, que aún vigente, se puede consultar en www.architecthum.edu.mx, se abría entonces un espacio académico para publicar nuestros trabajos de investigación con respecto a la arquitectura. A partir de este momento mi inquietud creció bajo este novedoso enfoque de producción científica. Señalo entonces que la fabricación aquí materializada ha sido una necesidad intelectual, una necesidad que ha sido orientada a estudiar la producción arquitectónica desde un singular ángulo de visión como es el estudio de la arquitectura desde la humanidades.

El escrito aquí realizado, es un documento académico de consulta, el cual otorga referencias y orientaciones críticas e históricas, de la arquitectura de los años cincuentas hasta los años ochentas del siglo XX. Aporta una estructura de análisis, un instrumento teórico metodológico, que va orientado a ordenar y a

esclarecer la voluntad creativa en la arquitectura. Es un ejemplar de tesis que va dirigido a toda aquella persona, no necesariamente especialista, a todo estudiante de arquitectura, de nivel licenciatura o nivel de posgrado, así como a todo profesor interesado en la arquitectura, donde su principal conveniencia reside su apego en el interesante campo de estudio como es: la creatividad, de la voluntad y la causalidad.

Introducción

Las presentes páginas son el resultado de interesantes y concentradas jornadas de trabajo que sustentan una especialización o, como lo señala Umberto Eco, el recorrido que se tiene que realizar para lograr obtener un manejo de experiencias y satisfacciones intelectuales. Es una tesis que lleva por nombre *La Voluntad Creativa en la Arquitectura*, un razonamiento en el cual se plantea una propuesta o un instrumento teórico metodológico para el estudio y análisis de la arquitectura, desde un campo de estudio y apreciación como es la creatividad, la voluntad y la causalidad. El instrumento, aquí manifestado, ha sido aplicado a los estilos arquitectónicos que se han dado a conocer a partir del Movimiento Moderno, a nivel internacional y sobre todo a nivel nacional. El estudio se desarrolla en cinco capítulos. El primer capítulo aborda el tema de la creatividad, responde, entre otros interesantes razonamientos, efectuados por especialista en la materia, ¿Qué es la creatividad? ¿En qué consiste? ¿Quiénes son las personas creativas? ¿Cómo es el proceso creativo?, pero sobre todo cómo podemos valorar y estudiar a la arquitectura desde la creatividad. Dentro del segundo capítulo el tema que se aborda es el del acto de la voluntad, una acción que tiene que ser consumada para que pueda desarrollarse la creatividad misma, también este apartado aporta esenciales criterios que han de definir el instrumento teórico metodológico. El tercer apartado consiste en fundamentar y elaborar el instrumento teórico metodológico que se ha de aplicar en los siguientes dos capítulos, podríamos referirnos a este apartado como la aportación principal de este trabajo de tesis. En el cuarto apartado se esbozan los antecedentes arquitectónicos que han de intervenir para el nacimiento y consolidación del Movimiento Moderno, a partir de entonces se procede a aplicar el instrumento de estudio, y por último, el quinto capítulo, exponemos la situación social, pero sobre todo arquitectónica, que se vivió en México a los inicios del siglo XX, así como en argumentar cómo fueron los inicios de la modernización en nuestro territorio nacional, e inmediatamente se procede a aplicar el instrumento teórico metodológico a la arquitectura que se desarrollado en México después del Movimiento Moderno. La investigación aquí

realizada, básicamente está enfocada a partir de los años cincuentas y delimitada hasta los inicios de los años ochentas del siglo XX, más de tres décadas de manifestación arquitectónica, consideramos prudente la acotación temporal hasta la fecha señalada, debido a las novedosas manifestaciones arquitectónicas que estaban aún por consolidarse.

El principal método de investigación que hemos usado ha sido el documental. Se consultaron libros de críticos e historiadores que han abordado a la arquitectura del Movimiento Moderno y a la arquitectura que se ha manifestado después de esta tendencia arquitectónica en el ámbito internacional y nacional, mediante un proceso descriptivo y explicativo, sobre todo al referirnos a la arquitectura extranjera. En cuanto a la arquitectura nacional, algunos de los ejemplos aquí mencionados fueron visitados. Hemos de aclarar también que se usaron entrevistas, con preguntas abiertas, aplicadas a los estudiantes de la Facultad de arquitectura, tanto a nivel licenciatura y a nivel maestría. Después de este proceso (leer, reflexionar, valorar y escribir), el siguiente paso fue el de estructurar nuestras apreciaciones y encaminarlas a través del instrumento teórico metodológico.

Todo este camino se hubo de recorrer con una esencial finalidad, aclararnos si en México, nuestro país, después del Movimiento Moderno, ha existido una Voluntad Creativa, y si ha sido así ¿En qué consiste esta? ¿Qué características tiene? ¿Cómo podemos identificarla? ¿Quiénes son sus representantes? ¿Cómo podemos trabajar en ello? Preguntas que nos orillaban a meditar: ¿Si disponemos algo para comprobarlo? Por tal motivo nos vimos en la necesidad de perfilar y elaborar un instrumento el cual pudiera darnos las herramientas necesarias para aclararnos estos cuestionamientos, mismo que señalamos como efectivo, pues nos ha disipado las dudas planteadas. Claro que, antes de precisarlo, nos pusimos a elaborar un marco teórico que le diera fortaleza y algo de novedad, es por ello que recurrimos al campo de estudio como lo es la creatividad.

Con la materialización de las presentes páginas marco el término de mis estudios de posgrado, a nivel maestría, que realicé en la Facultad de Arquitectura, dentro del departamento de Estudios de Posgrado, Maestría e Diseño Arquitectónico, en la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.), Ciudad de México.

Creatividad

Capítulo I

¿Qué es la creatividad?

*La palabra deriva del latín “creare”: crear,
hacer algo nuevo, algo que antes no existía.*

Matussek

*Todo lo que existe en el mundo es Naturaleza, o bien es
Cultura. La cultura es la obra del hombre: es su creación.*

Mauro Rodríguez Estrada

Introducción

“Decían los griegos: *has de ser siempre el primero en todo y aventaja a los demás. Tu alma celosa no debe de amar a nadie más que a tu amigo.* Estos criterios estremecían el alma del pueblo griego y así recorrieron ellos el camino de su grandeza. *Debes decir siempre la verdad y saber manejar muy bien el arco y la flecha.* Estos preceptos les resultaban gratos y difíciles de cumplir al pueblo del que proviene mi nombre. *Honra a tu padre y a tu madre y sométete enteramente a ellos.* Ésta fue la norma de superación a sí mismo de otro pueblo que llegó a ser poderoso y eterno. *Debes ser leal y sacrificar por la lealtad incluso el honor y la vida ,aunque se trate de causas malas o peligrosas.* Con esta enseñanza se dominó a sí mismo otro pueblo y con este dominio se llenó de grandes esperanzas. Han sido los hombres, y nada más que los hombres, los que han determinado lo que es bueno y lo que es malo para sus pueblos. No lo recibieron por inspiración ni lo descubrieron en la naturaleza; no les vino de lo alto como si fuese una voz del cielo. Fueron los hombres que buscaban su propia supervivencia, y fue por ello que comenzaron a dar sentido y valor a las cosas. Es por eso que se llama *hombre* al ser que mide y valora. Valorar es crear. ¡Escuchen esto, creadores! El hecho mismo de medir y dar a un valor es de por sí un tesoro y la joya de todo lo que se valora. Si existe el valor es porque existe el hecho de valorar. Si no se diese valor a las cosas, el centro de la vida sería un espacio vacío. ¡Escúchenlo, creadores! Si los valores cambian y se transforman es porque también cambian los hombres que los crean.”¹

Friedrich Nietzsche exhorta, dentro de este primer apartado y en la totalidad de su obra citada, a todo individuo a despertar y desarrollar la fuerza de poder creativo con que se ha nacido. El aliento desafiante y animoso, por parte de este autor, es encausado con más ímpetu hacia los seres humanos que de una u otra manera han tenido, y tendrán que ver, con cambios de toda índole que han aportado a cada cultura, en determinado tiempo específico, dentro de las diversas áreas de desarrollo

¹ **Nietzsche, Friedrich.** *Así Habló Zaratustra. Thus Spoke Zaratustra.* (tr. Roberto Mares). México. Grupo Editorial Tomo. 2002. Página 65.

social a las cuales se han enfocado. Hablar de estos hombres que han aportado lo mejor de su intelecto en sus respectivas áreas de desenvolvimiento individual, es hablar de seres que al parecer poseen un don mágico que resulta ser un enigma cuestionable para los demás, de una sustancia interna que los motiva a un mayor desenvolvimiento progresivo que a partir de los años sesentas del siglo XX, especialistas, han denominado como creatividad.

La entrega y arduo trabajo a que estos individuos se someten han reflejado aportaciones importantes que corroboran en mucho de los casos, a facilitar, a aportar a través de un ingenio novedoso, exitosos mecanismos que no se habían dado a conocer antes, llegando a la trascendencia y a la popularidad. Es por ello que en el presente capítulo nos cuestionamos lo siguiente: ¿Qué es la creatividad? ¿Por qué esta palabra es sinónimo de misterio y ovación? ¿Qué y quién determina a las personas creativas? ¿Qué características influyen para que las personas puedan llegar a ser designadas con este adjetivo calificativo? ¿Acaso el hogar y el contexto social interfieren en el desarrollo intelectual de estos seres señalados sinónimamente como genios, eruditos, inteligentes, etc.? ¿Es la fuerza creativa un don espiritual sólo para unos pocos o es algo que existe en cada ser humano?

Estas son sólo algunas de las preguntas que se abordan dentro del presente apartado denominado creatividad, que tiene como objetivo brindar y sustentar un marco de referencia teórico que ayude lograr aportar una propuesta confiable, basada en un modelo crítico-descriptivo orientado a comprender la esencia mágica, espiritual y racional, que ha motivado a arquitectos a elaborar conocidos edificios que han sido pautas a designar tendencias arquitectónicas en nuestro ya acaecido siglo XX, específicamente a partir de la segunda mitad de éste.

Estas preguntas son resueltas a través de estudios realizados por especialistas en la materia, ofreciéndonos interesantes deducciones y puntos de vista a partir de evaluaciones, ejercicios, entrevistas, observaciones y más, a estos seres humanos que han llegado a ser celebridades en sus áreas de desarrollo laboral y, en mucho de los casos, dentro de su vida cotidiana.

Es necesario aclarar que el orden de presentación de cada estudio sobre la creatividad, de los siete que se toman, en la primera parte, se han propuesto

cronológicamente. Después, en la segunda parte, damos a conocer cómo se enfrentan algunos arquitectos en definir a la creatividad dentro del Congreso Mundial de la U.I.A., único en su género, celebrado en los años setenta del siglo XX.

1. 1.- ¿Qué es la creatividad? ¿Dónde está la creatividad?

Podemos iniciar transcribiendo un listado de significados acerca de los presentes cuestionamientos orientado en aclarar lo relativo de estas palabras, que puede llegar a ser muy interesante, sin embargo, hemos considerado en exponer y disfrutar más a fondo los pasos que estudiosos en el tema han tenido que recorrer antes de deducir lo más concerniente a nuestro tema de interés que es la creatividad.

1.1.1.- La Creatividad por **Frank Barron**.

El trabajo de **Frank Barron**, titulado *Personalidad creadora y proceso creativo*², contiene diversidad de temáticas de las cuales hemos tomado solamente lo relacionado con nuestro interés, dentro de su labor aplica una serie de test. Estos *test* contienen cuestionamientos interesantes para resolver, en un tiempo corto y variable, respuestas divergentes, explicaciones de sucesos, etc., evaluaciones que se dejaban evidenciar a través de tablas y éstas a su vez en números estadísticos y más. A continuación exponemos el trabajo de Frank Barron:

Estoy interesado en cómo se relacionan entre sí las personas y los procesos en la creación psíquica. En el trabajo de la persona creativa se puede estudiar claramente las fuerzas y las formas que caracterizan el proceso creativo en general. Además, una persona es una forma en proceso y la evolución del YO, en una forma creativa, es un ejemplo del proceso creativo de la naturaleza. Las relaciones entre las personas pueden, además, poner en movimiento el proceso creativo. Tal es la tesis y el tema de mi trabajo, la persona y el proceso son el foco de atención.

He intentado tener en cuenta también los intensos esfuerzos recientes encaminados a medir los factores que se han encontrado en el pensamiento creativo y en la conducta personal creativa, pero mi enfoque sigue siendo esencialmente intuitivo e

² **Barron, Frank**. *Personalidad creadora y proceso creativo. Creative person and creative process*. (tr. Pilar Sánchez). Madrid. Ediciones Marova. 1976. 224 pp.

introspectivo, incluso cuando se hace uso de métodos psicométricos³ y objetivos en la medida de lo posible.

Hay que conocer bien lo viejo para llegar a lo nuevo. Aunque la educación pueda no ser convencional -y ciertamente hemos visto en nuestros propios estudios que los individuos creativos frecuentemente rechazan la escuela y son autodidactas- sigue siendo cierto que el trabajo duro y la práctica continuada son los precursores casi invariables del logro original y distintivo. En los Estados Unidos la investigación sobre la creatividad, basada en la medida (como los *test*, los exámenes de inteligencia, etc.), se ha incrementado exponencialmente como tema general desde 1950. Los cursos sobre pensamientos creativos se están multiplicando también rápidamente. La investigación sobre creatividad ha encontrado aplicación especialmente en centros tales como la Universidad de Búfalo, la Universidad de Minnessota, la Universidad de Utah, el Macalester College, la Universidad de Wayne y la Universidad de Drake, donde se dan cursos regulares sobre la resolución creativa de problemas.

El rápido aumento en el conocimiento sobre la creatividad, y el flujo de nueva investigación y de formulaciones teóricas, llevó a la Creative Education Foundation, a lanzar en 1967 una nueva revista profesional. *The Journal of Creative Behavior*. La revista es trimestral, y su éxito inmediato alcanzó la cifra de más de 5.000 suscriptores profesionales en su primer año de publicación, prueba su oportunidad. Es, actualmente la mejor fuente de investigación, que merece ya el reconocimiento como campo distinto dentro de la psicología y la educación. Es necesario decir que esta notable oleada de interés por la investigación y la educación del pensamiento creativo se produce no solamente como un movimiento dentro de las profesiones educativas y psicológicas, sino como parte de la reconocida necesidad social de una mayor información sobre los aspectos positivos de la naturaleza humana. Pero, como ya hemos dicho, la proliferación de investigadores sobre creatividad y de programas educativos para aumentarla, ha sido notable en los últimos años, y nos sería imposible nombrar aquí individualmente a los cientos de psicólogos y educadores

³ **Psicometría:** medición de la inteligencia o del tiempo invertido en las operaciones mentales. Diccionario Enciclopédico. *Argos Vergara*. España. 1983. Vol. VII.

involucrados ahora en este esfuerzo en los Estados Unidos. Parece claro que es un movimiento social y educativo relevante y una manifestación de las fuerzas más profundas de la cultura.

En resumen, el sólo hecho de ser creativos sirve para acentuar el sentimiento de respeto ante los resultados de la energía constructiva del hombre. Una persona creativa respeta la chispa en otros individuos y en todos los hombres. Esta es una de las razones por las que la educación para la creatividad es tan importante. La creatividad es energía puesta a punto para trabajar de forma constructiva. La energía que proviene de las fuerzas humanas está aumentando en gran medida en el mundo, y la cuestión urgente es conocer cómo será usada. La actividad investigadora de los psicólogos y educadores abordada dentro de mi estudio es modesta, si tenemos en cuenta la importancia del problema, pero representa un intento de aportar información empírica que apoye conclusiones específicas y de avanzar algo en la cuestión de tal forma que se establezca una base para futuras investigaciones y para la acción.

¿Mediante qué proceso se producen nuevas formas? La especificación de las condiciones bajo las que aparece lo nuevo en el funcionamiento psíquico humano es la tarea a la que se dedica el psicólogo de la creatividad. La creación se ha considerado durante mucho tiempo como un misterio y como algo que incumbe a la religión, o más ampliamente a lo sobrenatural. Lo sobrenatural incluye la magia tanto como la religión, y puede ser descrito como una actividad de la mente en la que se tiende a interpretar la ocurrencia de lo no familiar. El ser humano no es capaz de hacer algo a partir de nada, el acto humano de la creación lleva siempre consigo un reajuste de materiales dados, físicos y mentales. La psicología de la creatividad está íntimamente ligada a la psicología de las diferencias individuales. Se ha argumentado que cada individuo es único e irrepetible. Todo acto creativo debe de entender la historia, las fuerzas inmanentes de su actual manera de ser, sus intenciones y motivos conscientes e inconscientes, sus capacidades intelectuales y temperamentales. La psicología de la creatividad se relaciona con la percepción, el pensamiento, el temperamento y la motivación.

1.1.2.- La Creatividad por **Paul Matussek**.

El trabajo desarrollado por parte de **Paul Matussek**, en su obra titulada *La Creatividad. Desde una perspectiva psicodinámica*⁴, se enfoca a la descripción de la psicodinámica, es decir, a las fuerzas de donde surge la creatividad. Se auxilia del psicoanálisis, como lo indican algunos cuestionarios, se trata de la exploración psicológica del pasado moral y mental de una persona por el método psicoanalítico de Sigmund Freud. Método de tratamiento de las enfermedades nerviosas de origen psíquico basado en dicha exploración. La dinámica se refiere a lo relativo de la fuerza cuando produce movimiento: efecto dinámico; parte de la mecánica que estudia el movimiento en relación con las fuerzas que lo producen. Con las presentes aclaraciones el libro se desenvuelve de acuerdo a las historias presentadas por los pacientes sometidos a una auscultación mental, de donde se pueden deducir cuales son las causas que llevan de una situación a otra. Pues tales casos, de pacientes mencionados en el libro, son personas que llevan una profesión –sea cual sea- con éxito, y después de determinadas circunstancias pierden la motivación de seguirlo haciendo. Llegando a la conclusión que todo caso tiene una causa en la infancia, en el crecimiento y desarrollo personal y profesional de los pacientes, en donde la familia y el medio social juegan un papel muy importante. Conozcamos el contenido de su trabajo:

Ha pasado la época de los genios, tanto en las ciencias como en las artes y en la política. No debe engañarnos el empleo ocasional del vocablo *genial*. Ahora comienza a ser desplazado por otro concepto. Se habla de creatividad, de fuerza o capacidad creadora, este concepto señala un cambio imperceptible en la auto comprensión que el hombre tiene de sí mismo. Según esta concepción ser creador no es una característica de unos pocos grandes espíritus, sino una cualidad común a muchos hombres y, en última instancia, a todos los individuos. La creatividad no depende solamente de la masa hereditaria ni tampoco primordialmente del medio ambiente o de la educación. Es en primer término el producto del propio Yo. En el

⁴ **Matussek, Paul.** *La Creatividad. “Desde una perspectiva Psicodinámica”.* *Kreativitat als Chance.* (tr. M. Villanueva). Barcelona. Editorial Herder. 1977. 301 pp.

fondo, basta con que un individuo se conozca bien para que compruebe que todavía no ha dado lo mejor de sí. Esto es lo que quiere mostrar mi estudio, se basa en experiencias psicoterapéuticas individuales. Su objetivo final es una visión de la intimidad humana.

¿Existen características comunes a todos los hombres creadores? ¿Qué factores entran en juego para valorar el producto creador? ¿Cómo se relaciona en sí sexualidad y creatividad? ¿Qué fuerzas actúan en las personalidades ideológicas? La creatividad es un potencial -casi siempre desconocido y, por ende, desaprovechado- que se encuentra en cada uno y que sólo espera ser descubierto, despertado y desarrollado. Cuanto mayor sea la intensidad con la que un hombre pueda renovar su vida cotidiana, su profesión y su vida individual, transformando su seca esterilidad en *nuevo nacimiento*, tanto más rico y pleno podrían ser sus experiencias vitales.

En los últimos años se ha puesto de moda una palabra que hace unos decenios sólo unos pocos especialistas conocían: creatividad. Toda empresa, buscan personas creadoras. Se les necesita en todas partes. Sin ellas se teme el estancamiento, más aún, el retroceso y el ocaso total.

Entonces, ¿Qué es la creatividad? La palabra deriva del latín “creare”: crear, hacer algo nuevo, algo que antes no existía. El número de definiciones que se han dado de la creatividad es muy elevado. En un simposio sobre este tema, los científicos asociaron al concepto de creatividad cerca de 400 significados diferentes. Cada uno de ellos aportó, por término medio, 17 conceptos. Los más frecuentes eran: originalidad, capacidad inventiva, flexibilidad, descubrimiento, cosas extraordinarias, inteligencia.

Durante mucho tiempo no se vieron así las cosas. Se consideraba la capacidad creadora como una cualidad de personas especialmente dotadas, sobre todo de singular inteligencia.

El concepto de genio individual se desarrolló en Italia a partir de finales del siglo XVI. Nació en los círculos de artistas e ingenieros de las Cortes de los príncipes Federico de Urbino y Ludovico Sforza de Milán. Se llamaba genio al hombre que no dependía de libros y autoridades. Genio era el hombre que se apoyaba en sus propias ideas y

experiencia. Lo irracional en el hombre, su corazón, sus sentimientos, sus impulsos y premoniciones prevalecían sobre su inteligencia. La ciencia y la técnica, consideradas como *exteriores* en este talante espiritual, se desarrollaron lentamente. Luego en la segunda mitad del siglo XIX, se aplicó cada vez con mayor frecuencia el concepto de genio también a los científicos.

En razón de su obra, el genio es admirado por todos, pero en razón de su vida es evitado por la mayoría. Por eso se encuentra entre los genios una notable inestabilidad y sensibilidad de la vida anémica y una considerable proclividad a enfermedades psíquicas, neuróticas y psicopáticas. La locura y la genialidad eran por iguales funestas. Sólo la masa hereditaria podría producir estas anomalías, pero no el medio ambiente, la enseñanza, ni la experiencia, sin embargo, poco a poco tal expectativa se difuminó.

El pensamiento creador no es tan sólo la aplicación de leyes lógicas o la realización de experimentos. La lógica, la experiencia y el ensayo experimental son, desde luego, elementos esenciales del pensamiento creador. Pero la creatividad es algo más. Una de las características más destacadas de estos hombres es la de saber calibrar la importancia y peso de una decisión o de un descubrimiento, por muy diversos que sean los campos que deben valorar en sus juicios.

Por la historia de la ciencia sabemos que los investigadores creadores siempre se anticipan a los demás. Presentían lo que estaba por venir antes del advenimiento. Poseen fluidez de ideas, pues al revés de los no creadores que piensan rígidamente y no quieren pensar más, el creativo llega cada vez más cerca y más al fondo del problema que se analiza. Da vueltas en torno a él, hasta que tiene la solución adecuada. Poseen flexibilidad, pueden hacer que sus ideas pasen de un campo a otro con mayor rapidez y frecuencia sin perderse. Poseen originalidad y ocurrencia más sorprendente que los no creadores. Piensan que para ser original hay que mantenerse distanciados de las corrientes de la moda y renunciar al aplauso de la mayoría. Este salto hacia adelante presta al pensador original un signo de seguridad que muchos anhelan, pero pocos merecen. De ahí los innumerables imitadores de la originalidad, las copias de originales, encaminadas en encubrir un pensamiento masificado. Poseen capacidad de nuevas definiciones, reflexionan con mayor rapidez

y facilidad, pasando por encima de las vinculaciones funcionales. Utilizan los objetos de una manera nueva y son capaces de poner nuevos nombres a las experiencias o situaciones antiguas. Sólo cuando se ha comprendido bien una idea, es decir, cuando se le han dado los objetivos adecuados, puede hablarse, según el filósofo Kant, de auténtico conocimiento.

Poseen sensibilidad para los problemas, la actividad creadora no es sólo el resultado de un determinado modo de pensar. Es también y según las últimas investigaciones en mayor medida, expresión de la personalidad. Las peculiaridades emocionales tienen mayor importancia que las intelectuales.

Una de las características de la personalidad creadora son las siguientes: tolerancia a la ambigüedad (capacidad de vivir en una situación problemática y oscura y trabajar, sin embargo, con denuedo, por dominarla). A pesar de su auto confianza, el creador no deja de ser crítico de sí mismo. Ningún hombre creador es igual a los demás. La historia humana es un testimonio excepcional del desarrollo constante de fuerzas creadoras. Copiar ideas, impiden el desarrollo creador de los individuos. Sólo el que escucha en su interior descubre sus propias capacidades y puede marcar el camino. No es el pensamiento sólo el que constituye las fuerzas creadoras. Ni siquiera el investigador es sólo un pensador. Tienen emociones, afectos y fantasías, inclinaciones y antipatías, intereses y tareas, amigos y enemigos. Y todo ello influye en la activación de su potencial creador.

Cuando se habla de creatividad como producto, nos referimos únicamente al resultado. La valoración objetiva de la producción creadora se convierte en asunto de mayoría de votos. En términos generales se consideran creadoras las soluciones que responden a unas determinadas expectativas. Si alguien descubriera hoy un remedio contra el cáncer o una gasolina barata y no contaminante, tendría más posibilidades que aquel otro que está trabajando en algo que no despierta el interés general. La investigación sobre la creatividad, la valoración de los productos creadores es ya en sí un acto creador. El hombre creador olfatea ante todo lo constructivamente nuevo de un hecho o de un conocimiento. Presenta el futuro que hay que construir. Pero la mayoría no lo admite. Y es precisamente esta mayoría la que preside los comités y establecen las listas de prioridad. Es el consenso del grupo el que tiene que decidir lo

que es creado. No siempre el creador es consciente del valor de su producto. Hay un proceso largo y fatigoso, hasta que llega el momento de poder valorar adecuadamente la propia creación. El que sabe que podría ascender más, pero no lo hace porque los demás ya le admiran así, inicia su declive.

El Yo es la parte de la personalidad influenciada por la conciencia y la **voluntad**, como la instancia intermedia entre el propio ideal, el instinto y el mundo exterior. Las personas que activan ideas, representaciones desacostumbradas y son capaces de transformarlas en realidades, necesitan un Yo más fuerte que aquellos cuya vida está marcada por falta de imaginación. Cuanto más carente de espíritu creador es el ambiente, mayores esfuerzos necesita el individuo concreto para hallar su propia fuerza creadora. Cuanto más se identifica el individuo con la colectividad más se reduce su auténtico potencial creador.

Desde Freud, las relaciones entre sexualidad y creatividad han ido adquiriendo creciente importancia en el campo científico. En una carta, en respuesta a otra de Arnold Zweig, que le pedía su opinión sobre una biografía de Nietzsche, Freud le decía muy agudamente que nunca se llega a conocer bien a un hombre si no se conoce su situación sexual. Además, depender de ideologías, imposiciones, como Fe, religión, moral y política, estas son fatales para la creatividad.

La creatividad no está determinada tan sólo por los influjos y el sello de la vida personal. Su activación depende también de las circunstancias extrínsecas bajo las que debe realizarse una obra. En todas partes hay condiciones óptimas y condiciones mínimas que favorecen el impulso creador. El grupo es el medio que fomenta o paraliza lo creador. Pueden pasar muchos años y darse muchos rodeos antes de que se llegue hasta sí mismo y se alcance la medida personal de creatividad. Pero el camino no deja de ser creador sólo porque es camino. Esforzarse para hallar la recta senda es ya un acto creador, independientemente del valor *objetivo* del producto. Cada uno debe de hallar su camino y su meta, de acuerdo con sus disposiciones, su educación y su medio ambiente. La persona empeñada en un acto creador, se siente más integrada que en el estado normal, está más fuertemente unida al mundo que lo ordinario; siente que funciona sin esfuerzo ni tensión, se vive a sí misma como fuente activa de su quehacer y de su vivir; se nota

libre de limitaciones; es más espontánea y expresiva que antes, responde más desde su Yo interior que en virtud de fuerzas exteriores; se siente desligado de las fuerzas instintivas inferiores; se vive como un ser agraciado. Sólo el hombre que se renueva constantemente y renueva su obra que crea de nuevo, vive en armonía consigo y con el mundo. Por ejemplo W. Platt y R.A. Baker interrogaron a 232 químicos sobre posibles *vivencias de iluminación*, el 33% había llegado a la solución de un problema importante por iluminación revelada, el 50% hablaba de iluminaciones ocasionales, y el 17% dijo que nunca le había ocurrido esto. La conciencia no puede *empujar* las soluciones creadoras. Se requieren tiempo y espacio de maduración. Sobre esto escribe Cannon: en los casos típicos, la iluminación ocurre tras un largo estudio y surge en cierto modo en la conciencia en un momento en el que el investigador no está pensando en este problema. Brota de un conocimiento profundo de los hechos, pero, en lo esencial, es un salto de la imaginación. Resulta de un proceso espontáneo del pensamiento creador.

Así como un alto coeficiente de inteligencia no es garantía de un pensamiento creador, tampoco una infatigable aplicación equivale a una actividad creadora. Todo artista y todo investigador que reflexiona sobre el nacimiento de su obra sabe claramente que a su personal actividad se debe añadir un elemento nuevo, difícil de describir. Se llama ocurrencia, iluminación, revelación, chispa del espíritu, o, como en Goethe, “vaso de recepción de un influjo divino”, “herramienta de un más alto gobierno del mundo”.

Todas estas formulaciones incluyen dos características:

A) lo creador es algo que se recibe, se obtiene, se posee como un don

B) se recibe de un “algo” que no se identifica con el yo consciente

Lo decisivo es que la solución esté en un estado inconsciente. Pero como esto sucede en el sueño, no se sabe ni lo que es ni cómo actúa. Por lo tanto hablar del inconsciente no es nada fácil y claro de hacer.

El “sí mismo”, es “la reserva del Yo”, el “fondo de la personalidad”, “el centro de la propia existencia”, “el fondo más íntimo del alma”. Todas estas circunlocuciones aluden a una diferencia respecto del Yo. Sólo cuando las actividades del Yo se complementan y perfeccionan con la capacidad de recepción del sí mismo creador,

está garantizada una creatividad a lo largo de toda la vida. Allá donde el individuo no puede ser reemplazado, sustituido por ninguna otra cosa, allá está el sí mismo. Que el individuo lo viva como don o como huida es lo que determina que se acierte a construir o a destruir. Expresar en una breve fórmula la idea capital de mi estudio, es la siguiente: debe descubrirse primero el sí mismo, para dejar que hable creadoramente para sí mismo y para los demás.

1.1.3.- La Creatividad por **Silvano Arieti**.

Silvano Arieti en su obra titulada *La Creatividad. "La síntesis mágica"*⁵, describe lo siguiente:

Ya se le considere desde el punto de vista de sus efectos sobre la sociedad, ya como una de las expresiones del espíritu humano, la creatividad sobresale como una actividad que se debe estudiar, amar y cultivar. Mi obra comenzó en el nivel clínico, con mis observaciones sobre el tratamiento terapéutico aplicado a los enfermos mentales graves, así como a las personas creadoras. La creatividad, prerrogativa - privilegio de determinado cargo- del hombre, puede verse como la humilde analogía humana de la creación de Dios. La creatividad humana se vale de lo que ya existe y encuentra, y lo modifica en formas impredecibles. La creatividad es uno de los medios principales que tiene el ser humano para librarse de los grilletes no sólo de sus respuestas condicionadas, sino también de sus elecciones habituales. Sin embargo, la creatividad no sólo es originalidad y libertad ilimitada. Abarca mucho más. La creatividad también impone restricciones. Aunque se vale de métodos distintos de los del pensamiento ordinario, no tiene que estar en desacuerdo con el pensamiento ordinario, o antes bien, debe ser algo que, tarde o temprano el pensamiento ordinario tendrá que comprender, aceptar y apreciar. De otra manera, el resultado no sería creador, sino tan sólo extraño.

⁵ **Arieti, Silvano.** *La Creatividad. La Síntesis Mágica*". *Creativity. The Magic Synthesis*. (tr. Juan José Utrilla). México. Editorial Fondo de Cultura Económica y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 1993. 390 pp.

La obra de creación, puede hacernos sonreír al enfrentarnos a algo nuevo, ingenioso y cómico; puede ser un placer estético o también la manifestación de una sensación de trascendencia o utilidad, entendimiento y predecibilidad. El proceso creador es un modo de satisfacer los anhelos o la búsqueda de un nuevo objeto o estado de experiencia o de existencia. La espontaneidad y la originalidad del hombre se manifiesta en un fluir de imágenes, sensaciones e ideas, pues no está sobrecargada por el problema de evaluación social, como sí lo está la creatividad. El sueño, “el soñar”. Este surge espontáneamente y siempre es original, no podemos considerar al sueño como productos de creatividad, sólo tienen valor para el soñador mismo, son experiencias privadas (la persona sabrá sacarle jugo a sus expectativas creativas reveladas metafóricamente en los sueños). Si es verdad que la creatividad ordinaria eleva la moral del hombre y disipa o reduce la neurosis, en cambio a la gran creatividad le debemos las grandes realizaciones de la Humanidad y el progreso social. La iluminación es lo básico en el proceso creador, o el nacimiento de la nueva idea o la síntesis nueva. Las experiencias personales explican las características peculiares de la obra creadora. La motivación es un fenómeno que pertenece a toda actividad humana. No obstante -la psicología, el psicoanálisis y la psiquiatría- sus contribuciones sólo deben tratar de aquellos procesos mentales que intervienen entre la motivación y el remate del producto creador. Según Freud, la persona creadora experimenta una necesidad de representar su conflicto o sus ideas insatisfechas mediante una obra de arte. Un enfoque psicoestructural nos ayudará grandemente a elucidar el proceso creador y el producto de creación; más para el estudio de la personalidad del sujeto creador, así como el medio que favorece la creatividad, o del cultivo de la creatividad, debemos recurrir a otras metodologías, como son los componentes psicológicos, algunos de ellos son: las contingencias, categorías que incluyen todo lo externo a la persona, contacto con el medio ambiente que le estimule, los símbolos, etc. El proceso creador utiliza los símbolos de la imaginación; la imaginación es el proceso de producir y experimentar imágenes, la percepción (con los sentidos) la estimulación sensorial y la conciencia despierta, la imagen, es, exclusivamente una representación mental. En la actualidad se está estudiando el proceso creador más intensamente. De este enfoque en la ciencia hay varias

razones. La primera es la tendencia del siglo XX en favor del conocimiento científico. Una segunda razón se encuentra en la idea sostenida por muchos investigadores, de que es más fácil estudiar el proceso creador en los hombres de ciencia que en los artistas. Los científicos parecen ser más metódicos en sus observaciones y, por consiguiente, al parecer, debieran ser más capaces de informar de sus experiencias internas. Una tercera razón es la idea de muchos investigadores de que el proceso de creatividad científico consiste en pasos lógicos o matemáticos, que son fáciles de seguir en retrospectiva.

¿Por qué aparece un genio, o una persona grandemente creadora en cierto momento de la historia y en cierto lugar? ¿Es el genio un producto de la cultura, o es la cultura el producto de genios? Según Zielsen (1926), el uso del término *genio* comenzó allá por 1550, con pintores - escritores como Leonardo, Vasari y Telesio. Para 1700, según Lange-Eichbaum (1932), la palabra *genio* adoptó el significado de una *fuerza incomprensible y misteriosa que anima a ciertos seres humanos*. La designación de *genio* suele darse a un ser humano que tiene una capacidad extraordinaria, de una originalidad deseable, o que hace una nueva y profunda aportación para algunos o para toda la humanidad. Tales personas son raras, y su surgimiento en poblaciones dadas es muy difícil de predecir, aparecen en números grandes en ciertos periodos de la historia y en determinadas áreas geográficas, se sugiere que unas circunstancias ambientales especiales determinan el surgimiento de la creatividad y no factores exclusivamente biológicos. Cuatro grandes ejemplos: el periodo Clásico griego, el Renacimiento italiano, la época de la Revolución norteamericana, durante la cual un grupo de personas dio al mundo un nuevo concepto del hombre, y los años transcurridos desde mediados del siglo XIX, con las contribuciones de numerosos genios judíos. Según Kroeber los genios indican la realización de pautas coherentes de desarrollo de valor cultural (el autor en su estudio hace una descripción histórica de cómo nacieron y se desarrollaron los genios y cuáles fueron sus aportaciones de valor cultural, estructura metodológica tomada en cuenta en la presente investigación). Kroeber también llegó a la conclusión de que el desarrollo cultural se difunde gradualmente de una región focal a un área más extensa, otro investigador llamado Gray, C.E., en su teoría Epicíclica,

explica por qué los genios se agruparon en ciertas épocas y escasearon en otras, cayendo en la existencia de categorías por etapas históricas y contextuales, como son: formativas, de desarrollo, floreciente y degenerada. Floreciente y desarrollada, cuando coinciden hay más creatividad, en cuanto a la formativa coincide con la degenerada hay una ausencia de creatividad (por lo tanto nos podemos cuestionar en qué etapa nos encontramos hoy). En conclusión Gray demostró convincentemente que factores económicos, sociales y políticos favorables promovieron la creatividad. Por lo tanto Kroeber y Gray han declarado francamente que consideran a los grandes creadores como *fabricantes* de sus culturas, que sus realizaciones son estimuladas por sus propias sociedades.

Francis Galtón, (1870) dedujo que los grandes hombres hacen la cultura, y que la grandeza es una característica hereditaria. Herbert Spencer (1873) ventiló en cambio, que antes de que el gran hombre pueda hacer a la sociedad, la sociedad ha de hacerlo a él. Otro más como William James (1880) llegó a la conclusión de que el surgimiento del genio queda determinado por el azar. Con referencia a la específica creatividad, un genio es una persona en cuya *psique* -organismo dado usado por White- ha ocurrido una poderosa síntesis de elementos culturales. El hombre no puede vivir sin la cultura, la cultura no puede existir sin el hombre. Ninguna de las partes podría vivir sin la otra.

Dos conclusiones importantes. Primera: algunas sociedades y culturas han fomentado y otras han inhibido la creatividad. Segunda: aunque el proceso creador sea un fenómeno intrapsíquico, forma parte de un proceso abierto. Por otro lado, una sociedad basada en leyes imparciales y justas, que ofrezcan mejores condiciones psicológicas y económicas posibles a todos los ciudadanos, parece ser un buen medio para la creatividad. Parece justo suponer que si una sociedad favorece las *cuatro libertades*: libertad de temor y carencia, libertad de expresión y de culto, como lo propuso Franklin D. Roosevelt, más personas se esforzarán hacia la creatividad que una sociedad carente de estas libertades. A continuación aporto un listado de nueve factores de naturaleza sociocultural, es decir creativogénica: 1) Disponibilidad de medios culturales -y ciertos medios físicos-. 2) Apertura a los estímulos culturales. 3) La importancia de devenir, no sólo de ser. 4) Libre acceso a los medios culturales

para todos los ciudadanos, sin discriminación. 5) Libertad, o aún a la retención de una discriminación moderada después de graves opresiones de absoluta exclusión. 6) Contacto con estímulos culturales diferentes y aún contrastantes. 7) La tolerancia y el interés en las opiniones divergentes. 8) Interacción de personas importantes. 9) La promoción de incentivos y recompensas. Probablemente sólo el primero sea necesario. Los otros ocho aunque importantes, no son factores que un enorme esfuerzo de parte de la persona creadora no pudiese superar, o remediar su ausencia. Pero aunque importantes, estos nueve factores no bastan para producir la creatividad.

Muchos autores han tratado de definir la personalidad del individuo creador, o al menos de diferenciar las características individuales que hacen creadora a la persona. El tema es intrigante y prometedor. Si lográramos llegar a algunas conclusiones, nos encontraríamos en mejor posición de 1)promover las características especiales, y 2)reconocer a las personas que ya tienen tales características, de modo que pudiésemos alentarlas a emprender actividades creadoras. En la personalidad creadora pueden reconocerse dos enfoques: a) uno de ellos es holista; es decir, se trata del estudio de la personalidad del individuo creador en su totalidad, o el menos en sus principales divisiones. B) el segundo enfoque consiste en el estudio de los ingredientes específicos de semejante personalidad. Maslow es representativo del primer enfoque, las personas creadoras se auto realizan por sus *experiencias pico* cambian a la persona y su apreciación del mundo, tal vez por medio de experiencias estéticas, amorosas, visionarias, orgásmicas y místicas. Eruditos en el área, como el caso de Nathaniel Hirsh, ha publicado que el genio crea, intuye, aspira, el objeto de su vida es la creatividad, es un extraño en la tierra, por lo que, el hombre de talento mejora, analiza y explora, es animado por la ambición y la meta de su vida es el poder, la tierra es un paraíso. Pero el genio también tiene talento y el desarrollo de su talento le permite objetivar su creatividad y hacerla permanente. El genio con poco talento es como un gran intelecto con pocas capacidades lingüísticas, el talento sin genio es como una lengua brillante en una cabeza débil. Hirsh citó al filósofo Schopenhauer, quien escribió: el talento es una excelencia que se encuentra sobre todo en la mayor versatilidad y agudeza del

conocimiento discursivo del intuitivo. El que está dotado de talento piensa más pronto y correctamente que otros; pero el genio pertenece a otro mundo, aunque sólo porque tenga una percepción más profunda del mundo que se encuentra también ante los demás, ya que presenta en su espíritu más objetiva y consecuentemente con mayor pureza y claridad. Hirsh, otra característica de genio según Schopenhauer, procediendo de su incomparable tipo de conocimiento, es la objetividad del espíritu del genio. Esto es natural, ya que su pensamiento está separado de inclinaciones corporales y deseos subjetivos. Las obras del genio son producidas por una *necesidad instintiva* o interna; el genio nunca procede partiendo de intención o elección, ni de utilidad o afán de lucro. Para el genio, sus obras son un fin, suficientes y necesarias en sí misma; para otros son un medio.

También Lange-Eichbaum (1932), estableció una distinción entre talento y genio. Mientras que el talento es un don innato, *el genio es la consumación de factores sociológicos, religiosos y psicológicos*. De acuerdo con Lange-Eichbaum no hay necesidad de cultivar el talento, ya que el talento es mucho más común de lo que la gente supone. Más recomendable es promover el desarrollo del talento existente que emprender el dudoso experimento de engendrar talentos para un futuro remoto. Anastasi y Shuefer (1971) dedujo que el término creatividad, como el término inteligencia, se refiere a un concepto vagamente definido, general y polifacético. Ambos términos indudablemente sobrevivirán como conceptos independientes porque nos ofrecen convenientes abreviaturas al designar complejos dominios de conducta, de considerable importancia práctica. Pero ninguno de los dos corresponde a una entidad clara o precisamente definida. Cada cual comprende una multiplicidad de rasgos identificables, organizados en una pauta de relaciones que pasan por ambos dominios.

Según Nathaniel Hirsh (1931) el genio se destaca por seis razones especiales de personalidad: tímido, hipersensible, sincero, melancólico, necesita soledad, sabe apreciar la amistad, la que considera como relación sagrada. Torrance, E. P. (1962) lo califica como: altruista, enérgico, laborioso, persistente, autoafirmativo y polifacético. La persona es atraída por lo misterioso, desafía las convenciones, es independiente por su juicio y pensamiento, tienen hábitos excéntricos, es radical.

Otros a primera vista parecen negativos: la persona suele sentirse descontenta, perturba la organización, busca siempre defectos, comete errores, es terca y temperamental, sensible e independiente, etc. Torrance cree que podemos esperar que el niño creador parezca más afeminado que sus compañeros, y la muchacha creadora más masculina que otras chicas. Guilford dice que estas personas poseen sensibilidad a los problemas, fluidez del pensamiento, fertilidad de ideas, fluidez de palabras, fluidez de asociación y fluidez de expresión. Taylor describe que en tales personas sobresalen factores intelectuales como la memoria, cognición, evaluación, producción convergente y divergente, así como factores motivacionales como el afán, la dedicación al trabajo, la abundancia de recursos, el deseo de buscar principios generales, el deseo de crear orden y el deseo de descubrimiento, además de factores de personalidad como la independencia, la autosuficiencia, la tolerancia de la ambigüedad, la feminidad de interés y la confianza profesional en sí mismo. Otras doce características, nombradas por Barron, básicas en las personas creadoras: 1) Son más observadoras, 2) Sólo expresan verdades a medias. 3) Además de ver las causas como los otros, también los ven como no los ven los demás. 4) Son independientes en sus facultades cognoscitivas, que ellos tienen en mucho. 5) Son motivados por sus talentos y valores. 6) Son más capaces de sostener al mismo tiempo muchas ideas y de comparar más ideas, formando así una síntesis muy rica. 7) Tienen mayor afán sexual y son más vigorosos desde el punto de vista físico y más sensibles. 8) Llevan vidas más complejas y ven un universo más complejo. 9) Toman mayor conciencia de los motivos inconscientes y la vida de la fantasía. 10) tienen egos poderosos que les permiten retener a la normalidad. 11) Permiten que la distinción entre sujeto y objeto desaparezca durante ciertos periodos, como en el amor y en el misticismo. 12) La libertad objetiva de su organismo está en un máximo y su creatividad es una función de la libertad objetiva. Creo que podemos aceptar once de las doce características de Barron. Estoy un poco renuente a aceptar la número 7, ya que muchas personas creadoras en realidad no han sido más vigorosas físicamente que los demás.

La ciencia de promover la creatividad en la persona individual se encuentra en sus primeras etapas. A mi parecer debemos hablar con toda franqueza en este respecto

y reconocer que todos nosotros, los autores interesados en este problema, hasta hoy sólo hemos desarrollado nociones rudimentarias y tentativas. Sigue habiendo una gran discrepancia entre lo que sabemos del proceso creador y nuestra capacidad de aprovechar este conocimiento con el fin de promover la creatividad. Sin embargo nuestra modestia al reconocer los resultados que hemos conseguido, no deben eclipsar nuestro orgullo de participar en una labor precursora, con la esperanza de que pronto se manifiesten nuevos avances.

1.1.4.- La Creatividad por **Margaret A. Boden.**

Margaret A. Boden, en su libro llamado *La Mente Creativa "Mitos y mecanismos"*⁶ nos da a conocer que:

La creatividad es un enigma, una paradoja, algunos dicen que un misterio. Artistas y científicos raramente saben cómo surgen ideas originales. Mencionan la intuición pero no pueden decir como funciona. Más aún, mucha gente supone que nunca habrá de ella una teoría científica. La propia creatividad es aparentemente un misterio, porque existe en ello algo paradójico, algo que hace difícil de imaginar cómo es tan siquiera posible. La creatividad podrá ser considerada razonablemente una capacidad mental que debe ser compenetrada en términos psicológicos. Esto conduce a mi segundo propósito: describir los tipos de procesos de pensamiento y estructuras mentales en las que se basa nuestra creatividad.

El enfoque inspiracional ve a la creatividad como algo esencialmente misterioso, incluso sobrehumano o divino. Si este enfoque es correcto, toda esperanza de explicar la creatividad científicamente debe de ser descartada por absurda. El enfoque romántico es menos extremo, ya que afirma que la creatividad -aunque no sea realmente divina- es por lo menos excepcional. Se dice que los artistas creativos -y los científicos- son personas dotadas con un talento específico que los otros no poseen: perspicacia o intuición.

⁶ **A. Boden, Margaret.** *La Mente Creativa. "Mitos y Mecanismos". The Creative Mind. Mythis and Mechanisms.* (tr. José Angel Alvarez). Barcelona. Editorial Gedisa. 1994. 404 pp.

Los románticos ven a la creatividad como fundamentalmente inanalizable y se oponen cabalmente a la noción de que algún día pueda llegarse a una explicación científica, para ellos, el talento intuitivo es innato, un don que puede ser desperdiciado pero no adquirido ni enseñado. Creemos en la creatividad, fundamentalmente por la misma razón: porque la encontramos en la práctica. Esta paradoja depende de la noción de que la genuina originalidad debe de ser una forma de creación *ex nihilo*. Si lo fuera, entonces -excluyendo lo milagroso- la originalidad simplemente no podría ocurrir.

1.1.5.- La Creatividad por **Antonio Eroles**.

Para Antonio Eroles G.⁷ *Creatividad Efectiva*, título de su trabajo, es una obra de investigación y descripción de experiencias, a través de sus propias palabras declara que:

No soy psicólogo, sociólogo, ni experto en arte, ni crítico literario, simplemente pertenezco a una generación viviendo u observando los avances tecnológicos. Deduzco a la historia de la creatividad como forjadora de la historia. La historia, como narración y exposición de los acontecimientos y los hechos más memorables puede contemplarse como el conjunto de manifestaciones de las actividades humanas. Tradicionalmente, el estudio de la historia se divide en edades o eras más o menos definidas, cuyos puntos de transición están señalados por algún hecho de gran relevancia. Desde el punto de vista de la creatividad, es preferible hablar de sociedades y no de eras, edades o civilizaciones, pues no existe un evento definido como un detonador instantáneo de un nuevo tipo de sociedad. Los sucesos se van definiendo a través de acontecimientos creativos. Lo que quizá constituye la única tecnología combinada con creatividad artística: es la arquitectura. Se han detectado diferentes clases de sociedades a nivel histórico global, llegando a deducirlas en

⁷ **Eroles G., Antonio.** *Creatividad efectiva*. México. Editorial Panorama. 1994. 240 pp.

etapas de las sociedades como: Sociedad Agrícola, Sociedad Ilustrada, Sociedad Industrial, Sociedad Tecnológica, Sociedad Informática.

“Dios crea, el hombre sólo reordena”. No está entre los propósitos de este libro ni muchísimo menos, resolver esta controversia, ni siquiera se busca arrojar nueva luz sobre el dilema. Sean cuales fueren las creencias de un ser humano, bien que conciban la creatividad como un fuego interior del ser o de los designios guían la mano y el cerebro de las personas creativas, el objeto es más mundano y se centra en el análisis y el aprovechamiento de la creatividad en sus manifestaciones perceptibles. Lo verdaderamente importante es la existencia de seres vivos con habilidades creativas, es decir, con la capacidad de crear. Mi estudio está dedicado a explorar y diseccionar la creatividad humana, su origen, sus motivaciones, su aparición y sus efectos.

Por ser una actividad eminentemente mental en su origen, no es de extrañar que sean los psicólogos los profesionales más interesados en la creatividad. Sin embargo, y a pesar de una bibliografía muy voluminosa y la existencia -incluso en México- de sociedades de la creatividad, la alta subjetividad del tema ha permitido la postulación de literalmente docenas de teorías y conceptos que van desde las variaciones de orden semántico hasta la creatividad como terapia mental u ocupacional. Desde el punto de vista psicológico, el problema fundamental de la creatividad es de orden conceptual. Los psicólogos clasifican las bases de la creatividad en tres grandes grupos de procesos: 1) Procesos Cognoscitivos: percepción, información, ideas. B) Procesos Afectivos: sentimientos, intereses, sensibilidad. C) Procesos Evolutivos: esfuerzo, perseverancia, decisión.

A pesar de tener muchos puntos en común, hay una diferencia evidente entre los enfoques psicológicos y sociológicos de la creatividad. La psicología se ocupa preferentemente de evaluar y fomentar el potencial creativo -con todo y su definición restrictiva- de la persona como individuo aislado. El principal interés de la sociología radica en los efectos perdurables de la creatividad sobre la sociedad a la cual pertenece. Para la sociología, los resultados creativos de cualquier tipo se integran posteriormente a la cultura, pues las creaciones no sólo forman parte de la vida social; en muchas ocasiones intentan o aspiran a modificar el medio social de cuyo

seno han brotado. Desde un punto de vista sociológico, la creatividad es en esencia el resultado de un conflicto entre las ideologías personales y las convicciones colectivas. Mientras más creativo sea un individuo, tanto más sus anhelos personales estarán en conflicto con las necesidades colectivas.

Por otra parte la eugenesia (aplicación de la leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana), el ambiente familiar y el nivel sociocultural tienen una gran influencia sobre el proceso creativo. Se ha llegado a especular sobre la infelicidad infantil como uno de los factores promotores de la creatividad.

La creatividad siempre ha estado rodeada de un halo de misterio, como si fuera una especie de don sobrenatural exclusivo de grandes mentes casi equivalentes a genios míticos. Con frecuencia, este misticismo lleva a muchas personas a soslayar o a rehuir las actividades creativas, pues se consideran mentalmente impreparados y faltos de confianza para enfrentarse a su propio universo, con una idea opuesta a los moldes de las costumbres o con una obra creativa que represente el peligro de ser ridiculizados. Pocos se dejan llevar por su subconsciente, temiendo mostrar lo que alguien podría considerar como una debilidad. Cada mente creativa, precisamente por serlo, procede de diferente manera y está dispuesta a desafiar la inflexibilidad imaginativa de los demás. Sin embargo, las personas creativas no consideran su actividad como algo misterioso o fuera de lo común. Estas leyendas de la creatividad se han ido formando con una mezcla de un poco de realidad y un mucho de fábula.

La lista de *mitos* es casi interminable, pero los más propiamente bloques de la creatividad pueden agruparse en las siguientes categorías:

1) El mito de la Inspiración: *La creatividad depende totalmente de la inspiración y es el único camino para desarrollarla.* Conviene señalar en primer término que la inspiración, entendida como un estímulo repentino, inesperado y espontáneo para hacer producir sin esfuerzo una cosa no buscada, no constituye por sí misma un acto creativo. La creatividad requiere dedicación, habilidades, anhelos, metodología y auto confianza.

2) El mito de la Casualidad: *los grandes creadores son personas con suerte, predestinadas a tener éxito en todo lo que emprenden.* Esta es una actitud fundamentalmente derrotista, la suerte, mala o buena, no tiene vida propia. Está

ciertamente asociada con una ley de probabilidades utilizada, consciente o inconscientemente, tanto por el apostador en un casino como por el inventor; se debe aportar y actuar con pleno conocimiento de las probabilidades de triunfar y fracasar.

3) El mito de la Especialización: *las personas creativas se dedican a una sola actividad y por eso logran ser creativas.* Este es el estereotipo de un Edison encerrado noches enteras en su laboratorio sin preocuparse por cosa alguna que su trabajo, o de un Cervantes escribiendo sin cesar a la luz de una vela en su celda de Sevilla. Pero en general, el espíritu profundamente inquisitivo de las personalidades creativas los impulsa a explorar muchos campos y su actividad casi siempre resulta multifacética.

4) El mito del Carisma: *las persona creativas son ingeniosas, entretenidas y en general carismáticas.* Esta imagen se debe a muchas frases célebres atribuidas a hombres famosos. Sin embargo, estas frases son casi siempre el resultado de profundas reflexiones y sobre todo, de experiencias que sus autores sienten necesidad de compartir. Tampoco se puede afirmar que las personas creativas son divertidas. El inventor y el artista suelen ser introspectivos, sin por ello ser introvertidos, lo cual los hace ensimismarse en su mundo, hasta el punto de dar la impresión de seres hoscos e incluso aburridos.

5) El mito de la Inteligencia privilegiada: *las personas creativas producen resultados porque son excepcionalmente inteligentes.* Sin lugar a dudas pueden serlo, y cuando se conjunta en un solo ser una inteligencia sobresaliente con una mentalidad muy creativa, el resultado es excepcional y está reservado a muy pocas personas. Sin embargo, las pruebas clínicas no han demostrado la existencia de una relación biunívoca entre la inteligencia y la creatividad.

6) El mito de la Desorganización: *las personas creativas son muy desorganizadas.* En realidad, esta aparente desorganización, casi siempre derivada de una auténtica pasión por la obra realizada, hace confundir la desorganización con el desorden. Un individuo verdaderamente creativo no puede ser desorganizado; si así lo fuera, carecería de objetivos y métodos y no sería creativo. La desorganización es un factor

interno del cerebro, mientras el desorden es una característica externa del comportamiento.

7) El mito de la Anormalidad: *los grandes creadores son individuos con patrones anormales de comportamiento*. Este es un mito salpicado de realidades, si bien son realidades exageradas.

8) El mito de la Complejidad: *las obras creativas son complicadas, difíciles de entender y reservadas a una élite*. Las ideas y las obras creativas pueden ser simples o complicadas; una obra creativa no es tal por el hecho de ser compleja, ni la simplicidad es anatema (excomuni3n) de la creatividad.

Como esencia y criterios para evaluar la creatividad hay que considerar los siguientes puntos:

A) Singularidad: una obra debe ser singular en cuanto a sus 3rdenes y efectos.

B) Prop3sito: toda obra creativa debe tener un prop3sito que surja simult3neamente por la concepci3n. No se crea por crear.

C) Proceso: las buenas ideas, por muy originales y revolucionarias que sean, no constituyen creaciones por s3 mismas; deben instrumentarse de alguna manera, m3s all3 del proceso mental. Toda obra creativa requiere la aplicaci3n de un proceso que se inicia con la concepci3n y termina con los efectos productivos, pasando por una serie de etapas intermedias, algunas de ellas c3clicas y dependientes del tipo de obra considerada. Es decir, la creatividad debe tener cimientos, forma, efectos y perdurabilidad.

D) Preparaci3n y Habilidad: para llegar a crear es indispensable desarrollar las habilidades b3sicas por medio de las cuales se pueda separar lo 3til de lo in3til, lo impactante de lo trivial y lo perdurable de lo ef3mero. Adem3s, la creaci3n debe instrumentarse con disciplina y t3cnica, de forma que los dem3s puedan comprenderla, apreciarla y aprovecharla.

E) Trascendencia y Perdurabilidad: Una obra creativa debe producir un efecto, ya sea en los dem3s -la mayor parte de las veces- o sobre el propio creador. De alguna manera, la creaci3n debe afectar o modificar la vida de quienes se relacionen con ella, para bien o para mal. El efecto producido, si no eterno, s3 necesita ser

perdurable, por lo menos hasta en tanto alguien lo reemplace con otra obra creativa utilizando el mecanismo destrucción - construcción.

¿Dónde se sitúa la frontera entre una reproducción artística y una mera copia comercial; se puede afirmar sin lugar a dudas si una innovación o una modificación son o no creativas; cómo se define la diferencia entre un invento y una mejora; cuándo es posible decir que una idea conduce a una obra creativa o simplemente se limita a una actividad constructiva o positiva? Ante estas interrogantes, la conclusión inmediata plantea otra pregunta: ¿Qué importan estas diferencias sutiles o hasta semánticas si de todas formas se trata de algo novedoso, útil o importante?

La música quizás constituye la más alta expresión de la creatividad humana y considerando como casi seguro que las primeras obras musicales articuladas fueron vocales y no instrumentales y que los sonidos fueron anteriores a las palabras, la música es también la más antigua de las expresiones creativas, o por lo menos tan antigua como la pintura rupestre. Por otra parte, la literatura histórica y biográfica, aún siendo de gran valor y a veces de enorme calidad literaria, ocupan un nivel más bajo en la escala de la creatividad.

La creatividad no es solamente un conjunto de innovaciones y/o modificaciones para darle una nueva apariencia a las cosas. Algunos expertos definen la innovación como la búsqueda de mejores productos, métodos, procesos y servicios. En cuanto a las modificaciones, se consideran en un nivel inferior de creatividad -sin dejar de ser creativas- como una adaptación para corregir una omisión de la planeación original o para tomar en cuenta una característica no prevista o cambiante. De acuerdo con este punto de vista, las modificaciones, innovaciones y creaciones son diferentes grados de un mismo tipo de actividad para hacer las cosas mejor y hacer mejores cosas con los medios disponibles y las condiciones prevalecientes.

Cuando la innovación o la modificación carece de la cualidad de singularidad de la creación, se clasifica en el terreno de las mejoras, que siendo a veces tan importante como la acción creativa pura, constituye una responsabilidad básica de la actividad de cualquier ser humano, tanto en lo personal como en el seno de una organización social empresarial.

Otra de las características de una innovación es que con mucha frecuencia se trata de un proceso gradual para alterar lo que ya existe, mientras toda creación o desarrollo básico implica un cambio cuántico de mayores riesgos e incertidumbre, tema de gran importancia en el análisis del entorno empresarial creativo. Sin embargo, la innovación tiene muchos puntos en común con la creatividad y en algunos casos resultan indistinguibles; se trata de acciones deliberadas y planeadas con metodologías y objetivos específicos. Las innovaciones y modificaciones se comportan como una especie de bola de nieve que va creciendo y acelerándose hasta convertirse en un programa de mejoras continuas.

Uno de los aspectos más controvertidos de la creatividad es la distinción entre un descubrimiento y una creación, ya sea un invento o una obra artística o literaria. Se puede decir que la inteligencia, la perceptibilidad y los conocimientos de los descubridores científicos son los cimientos para construir la creatividad. Al dejar de ser desconocido, el hecho pasa al acervo cultural, y la creatividad depende en alto grado del catálogo de conocimientos.

1.1.6.- La creatividad por **Mauro Rodríguez**.

“Estamos dejando atrás la época de las personas inteligentes, y alborea una nueva: la época de las personas creativas”, “El individuo que no puede crear, quiere destruir...El único remedio para la destructividad compensadora es desarrollar en el hombre su potencial creador”, “Para mí la educación significa formar creadores, aún cuando las creaciones de una persona sean limitadas en comparación con las de otra. Pero hay que hacer inventores, innovadores, no conformistas”, “No habrá tanta necesidad de hablar de la creciente alineación de los hombres si cada uno de ellos realiza en su vida sus impulsos creadores”. Con estas citas por Rodríguez Estrada, de E. Raudsepp, E. Fromm, J. Piaget y P. Matussek, inicia su labor titulada *Psicología de la Creatividad*⁸ donde introduce una definición de la creatividad de la siguiente manera:

⁸ **Rodríguez Estrada, Mauro.** *Psicología de la Creatividad*. México. Editorial Pax. 1995. 190 pp.

La Creatividad es un tema de arrolladora actualidad. Todo lo que existe en el mundo es naturaleza, o bien cultura. La cultura es la obra del hombre: es su creación; es el arte en el sentido original de la palabra, que no implica las bellas artes, sino todo lo artificial: los *artefactos*, lo producido y fabricado por el hombre. Si prescindieramos del *artífice* humano, regresaríamos a la Edad de Piedra, cuando el *homo sapiens* apenas si se distinguía de los simios salvajes. Hoy vamos tomando conciencia de esta distancia entre Natura y Cultura, y estamos en grado de analizar al hombre como creador, como modelador e innovador. Por otra parte, y paradójicamente, nuestra civilización impone uniformidad y la valoriza y la define a capa y espada. Bástenos pensar en cómo la televisión y la prensa periódica pretenden dar una sola versión –la oficial- sobre casi todos los sucesos del país y del mundo. Frecuentemente el *establishment* necesita individuos conformistas, respetuosos del orden existente y bien domesticados. Los sistemas escolares son manejados de tal forma que las personas que tienen más educación formal pueden acabar siendo las menos creativas, justamente porque suelen ser las más acomodadas en el sistema. Muchas instituciones burocratizan fatalmente su personal.

William James, el padre de la filosofía americana, lamentaba a principios del siglo XX, que muchos individuos funcionaran apenas al 10% de su capacidad; y Frederick Taylor, pionero del manejo científico del personal de empresas, observaba que muchos de los trabajadores vivían y morían sin haber desarrollado más del 10% de sus habilidades potenciales. Por fortuna se ha iniciado ya la reacción contra estas situaciones aberrantes. Hoy todo el mundo habla de superación personal y de desarrollo humano; y ya se empieza a entender que la creatividad es elemento esencialísimo de estos procesos. El tema es actual sobre todo para el hombre mexicano conformista, rutinario, porque secularmente ha sido manejado, programado, tutelado, manipulado y codificado. Es un secreto a voces –por poner algún ejemplo- que en comparación con Estados Unidos, Japón o Alemania, México destina cantidades mínimas de su presupuesto a la investigación. Hemos vivido resignados al “borregismo” y al colonialismo cultural. La presente obra nació del deseo de difundir entre el público mexicano y latinoamericano, la temática de la creatividad. La creatividad nos sugiere: renovarse, renacer; es decir, nacer cada

día; autorrealización expresión de las riquezas potenciales de cada ser humano; dar a la propia vida la emoción de gran variedad de experiencias; producción de cosas valiosas que son aceptadas por los demás, que perduran; auto desarrollo a través del valor, la audacia y la aceptación de riesgos; progreso, prestigio, camino al éxito; agilidad para adaptarse a las nuevas situaciones y a los nuevos retos; multiplicidad y riqueza de alternativas; fina sensibilidad para las situaciones y para los problemas; seguridad en el futuro; expansión de la personalidad y supervivencia más allá de la muerte; soluciones airoas y elegantes a los problemas de la vida; equipos de trabajo dinámicos, eficientes y progresistas; productividad de las empresas; expansión y vitalidad de las instituciones; modernización y progreso del país. La creatividad va implícita en el arte de vivir en el nivel más elevado y más cercano a lo divino. Dios es concebido como *el Creador* por antonomasia. Porque vivir es un arte: el arte más complejo y más apasionante y el único necesario para todos los seres humanos.

En los últimos años se ha visto proliferar la literatura sobre la creatividad. Se parte, no de un entusiasmo romántico por los *grandes genios*, sino de la convicción de que la creatividad es una característica del ser humano en cuanto tal, que requiere ser estimulada. Anteriormente la creatividad no había sido tema de mucho estudio específico. La palabra misma es muy moderna. Pero hoy el panorama ha cambiado. Todo terreno es favorable a la creatividad, no por mero azar, sino por precisos factores socio-culturales: a) el reconocimiento de las diferencias individuales y culturales ha llevado a la aceptación sincera de que *el otro* puede ser diferente de mi y de los míos, y sin embargo valioso. Se da luz verde al pluralismo. b) la actual búsqueda de desarrollo y de la expresión libre de la personalidad desplaza los condicionamientos excesivos y abusivos dando lugar a la espontaneidad. c) la demostración de que muchas creencias y valores tenidos por divinos y absolutos resultan ser humanos, relativos y mudables, ha minado los dogmatismos. d) la proliferación alarmante de personas neuróticas y psicóticas nos va convenciendo de un dilema: o procuramos salidas creativas a las tensiones de la vida moderna, o las grandes ciudades se convierten en manicomios. e) la desacralización de la autoridad alienta las actitudes agresivas –y creativas- de ¿Por qué? Y ¿Por qué no?. f) las presiones de la competencia obligan a las empresas a buscar nuevos productos y

nuevos servicios, cada día mejores; no sólo a las empresas, sino también a los países. g) la misma aceleración del desarrollo tecnológico va creando situaciones inéditas y nuevos retos.

Hay que entender a la creatividad como una capacidad humana educable y perfectible. Comprender que en un mundo cuya ley es el cambio, la creatividad es principio de bienestar y de progreso, para ello hay que desarrollarse como personas más abiertas, más independientes en el pensar, en el actuar, más perceptivas, más intuitivas, flexibles, espontáneas, imaginativas, tolerantes ante la ambigüedad, sensibles a los valores estéticos y seguras de sí mismas. Hay que desarrollar el hábito de investigar y de aceptar aspectos nuevos aún en lo trivial y rutinario. La creatividad no es un atributo de unos cuantos privilegiados de la fortuna –o de las musas- sino una característica del hombre. Todo acto creativo implica tres elementos: la persona creadora, el proceso creativo y el objeto creado. La creatividad incluye dos aspectos esenciales: la producción de algo nuevo y que este algo sea valioso. Hemos distinguido tres niveles de creatividad:

1) Creación modesta, cuando tiene valor sólo para el individuo, y tal vez para su pequeño círculo de familiares y amigos.

2) Creación trascendente al medio, cuando es valorizada también en ambientes profesionales próximos al individuo o al grupo creativo. Por ejemplo, el estilo personal de un deportista o de un pintor profesional; las casas que construye cualquier buen arquitecto; las medicinas que salen cada mes de un laboratorio; los modelos 1993 de la General Motors.

3) Creación trascendente a la humanidad, cuando permanece válida a través de los países y de las épocas históricas: rebasa el espacio y tiempo del creador. En mi estudio defino a la creatividad como la capacidad de dar origen a cosas nuevas y valiosas, y la capacidad de encontrar nuevos y mejores modos de hacer las cosas. Implica la combinación de varias cualidades: poder de la fantasía, tal que trascienda a la realidad; capacidad de descubrir relaciones entre las cosas; sensibilidad y fuerza en la percepción; cierto grado de inquietud y anticonformismo; capacidad de visualizar situaciones inéditas; facilidad para imaginar hipótesis; audacia para emprender nuevos caminos.

¿De dónde surge la creatividad? ¿Cuáles son sus raíces más profundas? A estas preguntas los hombres han dado diversas respuestas. Los antiguos tenían una respuesta categórica: surge del otro mundo, de la esfera de lo sobrenatural, de lo divino, es una irrupción del más allá en el acontecer humano. Los autores modernos se han emancipado de este sobrenaturalismo porque han encontrado explicaciones más positivas del fenómeno. El psicoanálisis introduce, en vez de lo sobrenatural, las leyes del devenir psicológico; en vez de la inspiración, el inconsciente; en vez de las musas, los deseos y las represiones, en vez de las voces de arriba, las pulsiones de abajo. Para la neurofisiología el pensamiento humano es una función natural del sistema nervioso, que relaciona al individuo con el medio, y que es capaz de asociar entre sí los más diversos objetos. Un medio ambiente rico y estimulante puede impulsar esta autorrealización en las líneas de la innovación y de la creación. En nuestro ya acaecido siglo XX los descubrimientos tecnológicos y las obras literarias y artísticas de renombre mundial proceden por lo común de los países *desarrollados*. Aunque no es un índice infalible, la lista de los premios Nobel en los diversos campos nos concentra repetitivamente en unos cuantos de estos países. Es que allí florecen los factores propicios para la creación trascendente: clima general de productividad y de progreso; riqueza, actualidad y fácil manejo de la información; abundancia de incentivos económicos y de prestigio; facilidad de contactos; viajes, congresos, conferencias; clima de libertad en los diferentes campos: académico, político, religioso; elevado nivel de aspiraciones en la población; fuerte competitividad; ideologías dinámicas. Los padres de niños muy creativos suelen presentar este perfil: son personas bien definidas, que no se funden o fusionan en el matrimonio, sino que conservan cada uno su independencia psicológica; manifiestan alta expresividad, fácilmente hablan en la familia de sí mismos, de sus problemas y de sus proyectos; en sus relaciones con los hijos no son dominantes, sino permisivos y tolerantes. No sólo el medio cultural influye en el trabajo creativo. También el medio físico como la temperatura, el paisaje, el arreglo y decoración. Siendo uno y único, el ser humano necesita recobrar su integración total para poder crear. El hombre no sólo es mente, sino también sentimientos. Lo emocional, tanto o más que lo intelectual, es fuente y esencia de la creatividad. Este es el campo de la sinéctica, ésta utiliza al máximo

los factores emotivos. Maneja las vivencias, los cuadros plásticos, las metáforas y las analogías, mucho más que los raciocinios formales.

1.1.7.- La Creatividad por **Mihaly Csikszentmihaly**.

Pasemos a conocer el trabajo realizado por el húngaro **Mihaly Csikszentmihaly** en su obra titulada *El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*⁹. Mihaly estudia la creatividad como un proceso que se despliega a lo largo de la vida, ha deducido que las ideas o productos que emergen del calificativo de creativos surgen de la sinergia¹⁰ de muchas fuentes, y no sólo de la mente de una personalidad aislada, dejemos que sea el mismo autor quien de a conocer su trabajo:

La Creatividad es una fuente fundamental de sentido en nuestras vidas por varias razones. Aquí voy a mencionar sólo las dos más importantes. En primer lugar, la mayoría de las cosas que son interesantes, importantes y humanas son resultado de la creatividad. Compartimos el 98% de nuestra composición genética con los chimpancés. Lo que nos diferencia de ellos –nuestro lenguaje, valores, expresión artística, inteligencia científica y tecnológica- es el resultado de una ingeniosidad individual que ha sido reconocida, recompensada y transmitida a través del aprendizaje. Sin creatividad, sería verdaderamente difícil distinguir a los seres humanos de los monos.

La segunda razón por lo que la creatividad resulta fascinante es que, cuando nos entregamos a ella, sentimos que estamos viviendo más plenamente que durante el resto de la vida. La emoción de la pintora ante su caballete o del científico en su laboratorio se acerca a la realización ideal de lo que todos esperamos sacar de la vida y que tan raramente conseguimos. Quizá sólo el sexo, los deportes, la música y el éxtasis religioso –aún cuando estas expresiones siguen siendo efímeras y no dejan huella- proporcionan una sensación tan profunda de formar parte de una

⁹ **Csikszentmihaly, Mihaly**. Creatividad. “El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención”. Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention. (tr. José Pedro Tosaus Abodía). España. Ediciones Paidós Ibérica. 1998. 510 pp.

¹⁰ **Sinergia**: Acción conjunta de varios órganos para realizar una función o de varias sustancias para incrementar su acción. Diccionario Enciclopédico. *Argos Vergara*. España. 1983. Vol. VII.

realidad mayor que nosotros mismos. Pero la creatividad, además, juega un resultado que se suma a la riqueza y complejidad del futuro. Se puede hablar de la creatividad como una curiosidad encendida, el asombro ante un misterio a punto de revelarse, el deleite a tropezar con una solución que hace visible un orden insospechado. Aunque no podemos prever los resultados finales de la creatividad – del intento de imponer nuestros deseos a la realidad, de convertirnos en el principal poder que decida el destino de toda forma de vida en el planeta- al menos podemos intentar entender mejor qué es esta fuerza y como funciona. Porque para bien o mal, nuestro futuro está ahora estrechamente vinculado a la creatividad humana. El resultado lo determinarán en gran parte nuestros sueños y luchas por convertirlos en realidad. La creatividad posee un esfuerzo misterioso por el cual hombres y mujeres ofrecen nuevas ideas y cosas nuevas, desde este punto de vista, la creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres son escenarios para que tenga lugar una idea, producto o descubrimiento creativo. La lengua, números, teorías, recetas, canciones, etc., son llamados “memes”, es decir, unidades de información, por lo tanto una persona creativa puede cambiar los memes, y si un número suficiente de personas aceptan los cambios para una mejora, este paso pasa a ser cultura.

Entender la creatividad con “C” mayúscula y no –primero- con “c” minúscula, que es decorar un cuarto, cocinar nuevas maneras, etc. La creatividad es un proceso por el cual dentro de la cultura resulta modificado un campo simbólico. Antes de que una inventora pueda mejorar el diseño de un avión tiene que aprender física, aerodinámica y saber por qué los pájaros no se caen del cielo, aprender a conocer los memes, para aprender los memes hay que poner y prestar atención. ¿Para qué sirve estudiar la creatividad? Los resultados de la creatividad enriquecen la cultura y, de ese modo, mejoran indirectamente la calidad de nuestras vidas. Pero, además de este conocimiento podemos aprender cómo hacer también más interesante y productivas nuestras propias vidas. Algunas personas sostienen que estudiar la

creatividad es una distracción elitista de los problemas más acuciantes con que nos enfrentamos.

¿Dónde está la creatividad? La creatividad es un tipo de actividad mental, una intuición que tiene lugar dentro de las cabezas de algunas personas especiales. Pero esta breve suposición induce a error. Si por creatividad entendemos una idea o acción que es nueva y valiosa, no podemos aceptar sin más el relato de una persona como criterio de su existencia. No hay manera de saber si un pensamiento es nuevo si no es por referencia a algunos criterios, y no hay forma de decir si es valioso hasta que pasa la evaluación social. Por tanto, la creatividad no se produce dentro de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Es un fenómeno sistémico, más que individual.

La creatividad trae a la existencia algo verdaderamente nuevo que es lo suficientemente valorado como para ser agregado a la cultura. El problema es que el término creatividad tal y como se usa normalmente abarca una extensión demasiado vasta. Se refiere a muy diferentes realidades, con lo cual provoca mucha confusión. Para clarificar las cuestiones, distingo al menos tres fenómenos diferentes que se pueden llamar legítimamente por este nombre:

El primer uso, difundido en la conversación ordinaria, se refiere a las personas que expresan pensamientos inusitados, que son interesantes y estimulantes, dicho brevemente se aplica a personas que parecen ser inusitadamente brillantes. Un conversador brillante, una persona con aficiones diversas y una mente ágil, puede llegar a ser considerada creativa en este sentido. A menos que, además haga alguna aportación de este tipo como *brillante*, no como creativa, y en general no hablo mucho de ellas en mis estudios.

La segunda forma en que se puede usar el término es aplicarlo a personas que experimentan el mundo de maneras novedosas y originales. Se trata de individuos cuyas ideas son nuevas, cuyos juicios son penetrantes, que pueden hacer descubrimientos importantes de los que sólo ellos saben. Me refiero a tales personas como *personalmente creativas*, pero dada la naturaleza subjetiva de esta forma de creatividad, es difícil tratarla, por muy importante que pueda ser para quienes la experimentan.

El último uso del término designa a los individuos que, como Leonardo, Edison, Picasso o Einstein, han cambiado nuestra cultura en algún aspecto importante. Son los creativos sin más. Debido a que sus logros son por definición públicos, es más fácil escribir sobre ellos, y las personas incluidas en mi estudio pertenecen a este grupo.

Podemos identificar a la creatividad dentro de un sistema compuesto por tres partes:

1) El campo: reglas y procedimientos simbólicos, 2) El ámbito: guardianes de las puertas que dan acceso al campo, y 3) La persona individual: usa símbolos de un dominio dado, dándolos oportunamente. Por lo tanto la creatividad es cualquier acto, idea, o producto que cambia un campo ya existente en uno nuevo. La persona creativa es alguien cuyos pensamientos y acto cambian un campo o establecen un nuevo campo. Es imposible entender la creatividad sin entender cómo funcionan los ámbitos, debido a que ahí se decide si algo nuevo debe de ser agregado al campo o no.

Para ser creativa, una persona tiene que interiorizar todo el sistema que hace posible la creatividad. Pero ¿qué tipo de persona es capaz de hacer tal cosa? Esta pregunta es muy difícil de responder. Los individuos creativos destacan por su capacidad para adaptarse a casi cualquier situación y para arreglárselas con lo que está a la mano para alcanzar objetivos. Quizás el primer rasgo que facilita la creatividad es una *disposición genética* para un campo dado. Sensibilidad, un interés, curiosidad, placer por un campo específico. Una persona necesita además acceso al campo, debido a la suerte o a la situación económica social favorable, a lo que el sociólogo Pierre Bordieu lo llama capital cultural y acceso a un ámbito.

Los individuos creativos tienen gran cantidad de energía física pero también están a menudo callados y en reposo. Trabajan muchas horas, con gran concentración, proyectando al mismo tiempo una atmósfera de frescura y entusiasmo. Esto indica una dotación física superior, una ventaja genética. La energía de estos individuos se genera en su interior y se debe más a la concentración de sus mentes que a la superioridad de sus genes. Esto significa que las personas creativas sean hiperactivas, estén siempre en marcha, que produzcan constantemente en gran

escala. Tienen la energía bajo control. Consideran que un ritmo donde la actividad va seguida de ocio y reflexión es muy importante para el éxito de su trabajo.

Los individuos creativos alternan entre la imaginación y la fantasía, en un extremo, y un arraigado sentido de la realidad en el otro. Ir más allá de lo que ahora se considera real y crear una realidad. Los individuos creativos presentan tendencia a la androginia, se entiende a veces desde una perspectiva sexual, y por tanto se confunde con la homosexualidad. Pero la androginia psicológica es un concepto mucho más amplio, que se refiere a la capacidad de una persona para ser al mismo tiempo agresiva y protectora, sensible y rígida, dominante y sumisa, sea cual sea su género. Las mujeres son mucho más firmes, seguras de sí mismas y abiertamente agresivas, el hombre muestra su gran preocupación por la familia y sensibilidad. Así el proceso creativo tiende a ser lo que algunos entrevistados llamaron una alternancia, como el Yin y el Yang. Los individuos creativos suelen tener sus propias teorías, a menudo muy diferentes entre sí.

El proceso creativo comprende cinco pasos: -es una estructura analítica, que tomada paso a paso distorsiona u orienta el proceso en ocasiones-.

- 1) Periodo de preparación, de inmersión, consciente o no, en un conjunto de cuestiones problemáticas que son interesantes y suscitan curiosidad.
- 2) Periodo de incubación, durante el cual las ideas se agitan por debajo del umbral de conciencia.
- 3) La intuición, a veces llamada al momento ¡Ajá!
- 4) La evaluación, cuando la persona debe decidir si la situación es valiosa y merece la pena dedicarle al trabajo duro.
- 5) El proceso de elaboración, lleva más tiempo y supone el trabajo duro. A eso se refería Edison, cuando decía que la creatividad consiste en un 1% de inspiración y un 99% de transpiración.

Las experiencias personales, exigencias del campo, las presiones sociales, el sufrimiento, la alegría, la emoción, el amor, son inspiraciones en la vida real que despiertan la creatividad. Las personas creativas difieren entre sí de diversas maneras, pero en un aspecto son unánimes: les encanta lo que hacen. Lo que cuenta no es lo que estas personas hacen, sino cómo lo hacen.

El *fluir*, un estado de conciencia casi automático, sin esfuerzo alguno, aunque sumamente concentrado. En el *fluir* hay metas claras en cada paso del camino, hay una respuesta inmediata a las propias acciones, existe equilibrio entre dificultades y destrezas, actividad y conciencia están mezcladas, las distracciones quedan excluidas de la conciencia, no hay miedo al fracaso, la autoconciencia desaparece, el sentido del tiempo queda distorsionado, la actividad se convierte en autotélica (lo contrario es exotélicas) y algunas actividades son ambas cosas. Las características del *fluir* de la creatividad son: claridad de metas, saber en qué medida uno lo está haciendo bien, separar las ideas buenas y malas, equilibrar dificultades y destrezas, la mezcla de actividad y conciencia, evitar distracciones económicas, salud, etc., olvido del yo, del tiempo y del entorno, como experiencia autotélica. El *fluir* y la felicidad, las dos deben de ser la misma cosa, pero su conexión es un poco más compleja, debido a que la felicidad es una distracción, el placer no conduce a la creatividad, sino que pronto se convierte en adicción, la esclavitud de la entropía¹¹.

Lo que determina una vida creativa **es una voluntad** que avanza a través del tiempo: la honda determinación de tener éxito, de dar sentido al mundo, de usar los medios que sean precisos para desenmarañar algunos de los misterios del universo. Por lo tanto esto sigue dejando sin respuesta esta pregunta ¿De dónde procede, a su vez, esa honda determinación, esa curiosidad insaciable? Puede ser curiosidad, una sensibilidad programada genéticamente, exposiciones tempranas estimulantes y si Freud estaba en lo cierto, un interés sexual reprimido. Puede que no sea tan importante saber con exactitud de dónde proceden las semillas. Lo que si es importante es reconocer el interés cuando se manifiesta, fomentarlo y proporcionarle las oportunidades para que crezca hasta convertirse en una vida creativa.

Con esta primera parte del presente capítulo, podemos llegar a concretar que a la actividad creativa se le considera como fuente de sentido en la vida de cada individuo. Llegando a puntualizar lo siguiente:

¹¹ Función termodinámica que nos da la medida de la cantidad de energía no utilizable en un sistema termodinámico. Diccionario Enciclopédico. *Argos Vergara*. España. 1983. Vol. VII.

La creatividad, lleva implícita las acciones de crear-creación que, basándonos en lo expuesto, aparecen descritas como hacer que empiece a existir una cosa, producir algo, engendrar, inventar, hacer que algo comience su existencia, hacer surgir, tomar idea en la mente una cosa, etc. La creación enfatiza las acciones y producciones del género humano. Una creación que contiene entusiasmo y aptitudes singulares que han manifestado resultados físicos e intelectuales emanando la historia del mundo. Quienes se muestran más interesados en este particular acto del hombre son los psicólogos, debido a que esta acción tiene sus peculiaridades en los más profundos sentidos psicológicos de cada ser humano. Muchos de los autores que se han manifestado en este escrito, basan sus estudios y publicaciones en deducciones obtenidas por medio del famoso método de exploración psicológico de Freud, que aborda el pasado moral y mental en una persona. Los resultados y deducciones llevados a cabo por tales autores, han servido de sólido apoyo a otros campos profesionales e investigaciones que buscan aclarar el proceso creativo dentro de sus específicas áreas de actividad profesional, como es el caso de las ciencias sociales, las ciencias científicas, en los negocios y sobre todo en la arquitectura.

Nuestro interés aquí, se centra en atrapar las más simbólicas deducciones que tales estudios han arrojado, basándose en personas que se hacen distinguir de las demás y que son identificadas como creativas, tal como lo muestra la obra de Paul Matussek (1977: 301 pp.) o los estudios recientes del autor húngaro Mihaly Csikszentmihaly (1988: 510 pp.).

Alguno de los conceptos que se tienen y tratan en definir ¿Qué es la creatividad? Lo hacen de la siguiente manera:

...como un enigma, una paradoja...un misterio.(A. Boden, Margaret; 1991: 404 pp.)

...hacer algo nuevo, algo que antes no existía. (Matussek, Paul)

...una fuente fundamental de sentido en nuestras vidas...curiosidad encendida, el asombro ante un misterio a punto de revelarse, el deleite a tropezar con una solución que hace visible un orden insospechado. (Csikszentmihaly, Mihaly).

Y uno más la define como:

...una de las expresiones del espíritu humano...es uno de los medios principales que tiene el ser humano para librarse de los grilletes, no solo de sus respuestas condicionadas, sino también de sus elecciones habituales.
(Arieti, Silvano; 1976: 394 pp.)

De todo ello, es trascendente reconocer que tales personas han diseñado o han de diseñar de nuevo *“el ADN cultural o el conjunto de instrucciones que mantienen motivada la gente: los valores y reglas de actuación que dirigen la energía humana”* (Csikszentmihaly, Mihaly).

La singularidad en el acto creativo, es determinada por las características intrínsecas y extrínsecas en la vida de las personas que son identificadas como creativas. Los estudios revelan que dichas personas poseen un gran sentido de conciencia, una visión amplia de lo que son, y hasta donde pueden llegar, e incluso saber manejar a favor sus limitaciones. Se ha encontrado en estas personas una fluidez de ideas, llegando cada vez más a fondo de la situación a la que se enfrenta. A la par, tales resultados aportan esquemas de flexibilidad, lo que hace que sus ideas trasciendan a otros campos, por lo tanto, referirse a la originalidad es connotar la ocurrencia más sorprendente, con tales adjetivos se distinguen de los no creadores. Las emociones, afectos y fantasías, inclinaciones y antipatías, intereses y tareas, amigos y enemigos, han de influir en sus creaciones. Precisar acerca de las personas creativas, no es un asunto muy sencillo de describir y mucho menos de asegurar y predecir; sin embargo se considera que los individuos creativos destacan por su capacidad de adaptarse a casi cualquier situación y para arreglárselas con lo que está a la mano para alcanzar sus objetivos. Poseen una gran cantidad de energía física, a menudo son callados y reposan mucho, pues trabajan varias horas acompañadas de gran concentración; la fuerza que los mueve se encuentra interna e intensamente en ellos; siempre están en marcha. También se ha aclarado que tales individuos alternan entre el campo de la imaginación y de la realidad, pasando de un peldaño a otro, combinándolos y aprendiendo de estos.

En cuanto al acto creativo hemos de referirnos de la siguiente manera, a la palabra acto se le ha definido como un hecho, un movimiento adaptado a un fin o alguna manifestación de la voluntad humana. Todo acto creativo es el resultado de una manifestación individual en un campo específico, lo importante es, analizar los acicates que han empujado a la persona consciente o inconscientemente a realizar la creatividad. En el acto creativo interesa conocer cual ha sido la interacción de la persona que ha establecido con la familia, el contexto sociocultural y la profesión. Cuando la persona se encuentra desarrollando sus aptitudes en una determinada área de trabajo, antes de llegar a esta etapa de desarrollo laboral, se sometió a la preparación de su carrera, oficio o labor; tomando las bases y fundamentos que se consideran pertinentes y necesarios que aportan el sostén de su formación. Antes de ingresar a su área de desarrollo, ha estado en contacto con el medio social y el familiar. Dos polos de interacción que se dan en el individuo, éstos presentan las estimulaciones principales que han de influir en sus decisiones de vida. Conocer como se relacionan las personas y los actos creativos, así como de identificar sus fuerzas y formas que los caracterizan, ayudará a somerarnos en el trasfondo de cada acto.

Lo hasta aquí escrito, pone en evidencia a la creatividad como un tipo de actividad mental. El resultado de tal actividad es ejercer los pensamientos e ideas. Se ha comprendido que la creatividad es traer algo verdaderamente nuevo a la existencia, y que tienen que ser valorado para poder ser agregado a la cultura. Se han hecho distinguir tres analogías de identificación que, aún difiriendo entre sí, pueden utilizarse legítimamente para emplear a una persona como creativa. Tal enfoque es expuesto por parte del húngaro Mihaly Csikszentmihaly, recordémoslo:

Primera Analogía: se usará este término a personas que expresen pensamientos inusitados, que son interesantes y estimulantes, señalando a personas que se pueden identificar en conversaciones ordinarias que parecen ser inusitadamente brillantes.

Segunda Analogía: se aplicará a personas que en sus realizaciones personales y profesionales experimentan el mundo de maneras novedosas y originales, tales individuos se identifican por sus ideas nuevas, cuyos juicios son penetrantes, que pueden hacer descubrimientos importantes de los que sólo ellos saben; se ha de distinguir a tales, como personalmente creativas, pero dada la naturaleza subjetiva de esta forma de creatividad, es difícil tratarla, por muy importante que pueda ser para quienes la experimentan.

Tercera Analogía: el último uso es el término de creativos con “C” grande, consistiendo en que sus contribuciones han cambiado la cultura en algún aspecto importante. Sus logros son considerados tan trascendentes que se caracterizan por llegar a ser notablemente públicos y ejemplares, presentándose como interesantes casos a estudiar y a escribir sobre ellos.

Partiendo de este enfoque, en nuestro presente trabajo de tesis, básicamente nos apoyaremos en esta tercera analogía del autor citado, en estas personas consideradas creativas con “C” grande. En arquitectos cuyo trabajo ha dejado huella, presentando novedad, originalidad, enfoques diversos, pero sobre todo que sus logros, es decir, sus edificios, han sido considerados trascendentes, públicos y ejemplares, motivos para ser estudiados y considerados en estas páginas.

Antes de continuar a nuestro siguiente capítulo, hemos de dar a conocer que en nuestra búsqueda sobre este marco de referencia teórico, sobre la creatividad, encontramos una obra cuyo nombre es Tesis. Esta obra es una recopilación de ponencias, cuyos autores fueron arquitectos reconocidos, pero sobre todo arquitectos interesados en tratar en definir a la creatividad. Todo esto se dio mediante el XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, desarrollado en Madrid, España, en el año de 1975. El documento consta de 446 páginas, donde las ponencias se exponen en cuatro idiomas. Los autores de tales ponencias, basan sus definiciones y conjeturas a partir de sus propias experiencias del trabajo profesional que habían o estaban desempeñando, dando como resultado

un trabajo intelectual interesante, arquitectos hablando de creatividad fue en un principio muy alentador. Sin embargo, nos dimos cuenta que en estas ponencias se carecía de estudios diversos como lo hemos expuesto aquí. Este congreso se desarrolló en el año de 1975, y haciendo algo de referencia, los estudios abordados anteriormente, muchos de ellos se dieron a conocer después de los 70's y otros más tarde; esto nos lleva a deducir que el documento es valioso, sin embargo nos atrevemos a considerar prudente sólo dejar expresas en este documento las tres primeras ponencias. Esto debido a que de los 16 ponencias expuestas (siete de ellas llevaban implícitas la palabra creatividad), que por cierto las siete son ajenas entre sí, son orientadas en supuestos muy subjetivos por cada uno de sus autores, carentes de una referencia versátil o de métodos científicos que abordaran el tema que aquí interesa. Es por ello que, momentáneamente, sólo lo damos por mencionado, considerando tres apartados o ponencias para dar una premisa del contenido del documento.

1.2.- La Creatividad como tema del XII Congreso Mundial de la U.I.A.

Dentro del registro titulado TESIS¹², XII CONGRESO MUNDIAL DE LA UNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS, cuya temática central de tal evento fue la Creatividad Arquitectónica, el contenido de este compendio se encuentra conformado por dieciséis ponencias, partiendo de esta información hemos determinado en transcribir lo que incumbe a nuestro propósito, recalcando que, lo interesante en esto es conocer cómo abordaron el tópico sobre la creatividad siendo los años 70's. A continuación dejamos expresar breves reseñas de algunas ponencias elaboradas por profesionistas, como son arquitectos, ingenieros civiles y todo allegado e interesado al diseño arquitectónico y a la edificación constructiva, así como visión e implicación de la actividad creativa dentro del ámbito arquitectónico.

¹² **Tesis.** XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos UIA. Madrid. Mayo 1975. 446 pp. Editado en cuatro idiomas.

1.2.1.- Creatividad Arquitectónica, por Rafael De la Hoz.

Por primera vez en la historia de la profesión arquitectos de todo el mundo se reúnen para tratar de desvelar el secreto de la creatividad. He recibido de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) el honroso encargo de desarrollar la ponencia general de este XII Congreso Mundial de Arquitectos sobre el tema *Creatividad Arquitectónica*, entendida como el resultado de la **suma de ideación y tecnología**. En los cuatro idiomas de la Unión –ruso, francés, inglés y español-, la palabra creatividad se entiende primeramente como capacidad para causar existencia y, en segunda acepción, marginalmente, como aptitud para innovar. Es una definición excelente, habida cuenta que la principal responsabilidad de un arquitecto no es ser genial, sino saber dar correcta solución, el arquitecto precisará saber extrapolar hacia la originalidad. Se nos definen, pues, dos grandes campos de interés: cómo crear arquitectura en los casos conocidos normales y cómo actuar cuando no se dispone de soluciones conocidas. Ambos poseen como denominador común una misma razón de ser: la satisfacción de necesidades del hombre. Esta cualidad se encuentra implícita en el adjetivo *arquitectónica*, que perfila el tema, si aceptamos entender la arquitectura como ordenación del espacio hacia el bienestar del hombre. El servicio al hombre, la solución de sus necesidades, tanto materiales como espirituales, bien sean personales o circunstanciales, individuales o sociales constituye el centro de gravedad, el lugar común de las preocupaciones de cuantos han intervenido en la preparación del congreso. Admitido este principio, definida así, la intención del tema, su estudio queda reducido al de un simple juego de problemas y soluciones. Para analizar su correlación proponemos tres premisas:

a) Las necesidades de todo ser humano se diferencian en dos tipos -problemas materiales y placeres espirituales- que inciden en el proceso creativo de muy diversa manera. Ejemplo de los primeros son los problemas fisiológicos, circulatorios, de protección, estructurales. Entre las aspiraciones espirituales se encuentran el orden, la economía, la expresividad, la belleza. Ambos sistemas son inseparables. Precisamente en su superposición se basa la vida.

b) Para resolver cada problema material existe siempre, en principio, la técnica adecuada. La aplicación de cada técnica produce una forma material específica. Tenemos así todo un catálogo de formas tecnológicas: acústicas, ópticas, de insolación, de cubrición, circulatorias, estructurales, etc. Parafraseando a Sullivan, diríamos que las diversas formas derivan de las distintas tecnologías.

c) En el conjunto de aspiraciones espirituales se impone siempre una dominante – idea rectora- que rige la composición final, permitiendo integrar las diversas formas técnicas según un orden único. La composición buscará preferentemente manifestar la expresión constructiva, el triunfo, la economía, la inserción en el entorno, la armonía. Esta especie de milagro de la composición, que hace posible sumar cantidades heterogéneas, es una de las principales características diferenciales de la arquitectura. La cualidad de esta interrelación entre ideación y tecnología –bajo la que específicamente está formulado el tema propuesto- es una de las grandes incógnitas de la arquitectura y que este congreso intenta revelar. Para estudiar dicho proceso de la creatividad en su función de sus variables ideación y tecnología, procederemos, a la manera matemática, anulando alternativamente cada uno de los parámetros y finalmente la función propiamente dicha. Así, pues, analizaremos en primer lugar cómo la creatividad es afectada por la ideación. Haremos otro tanto respecto a la tecnología y como conclusión estudiaremos el compromiso de ambas: la Creatividad. Estas tres etapas tienen una clara expresión gráfica:

1.- La creatividad como fruto exclusivo de la idea de composición. Es el campo del formalismo, el esteticismo, la utopía. Se sacrifican las necesidades materiales a la estética. Se esfuerzan las técnicas. Es el capricho, la moda, la originalidad *ad nauseam*.

2.- La creatividad como resultado único de la aplicación de tecnologías. Es el brutalismo, el maquinismo, la mitificación de la tecnología –convirtiendo en fin lo que es sólo instrumento-, el alarde estructuralista, la panacea del muro cortina.

3.- La creatividad, nacida conjuntamente de las necesidades materiales y, espirituales, de la complicidad entre técnicas e ideas. Es, al fin, ese complejo equilibrio, fácil o imposible, sin el que la arquitectura no puede ser calificada de tal. Esta es la génesis correcta que interesa desentrañar. Comprende un proceso de

doble entrada: las ideas se materializan mediante la tecnología, a la que a su vez conforman y disciplinan. Pero, por otra parte, las técnicas limitan o posibilitan un más allá a la ideación. Interesa saber cómo se produce esa reacción, de qué manera las ideas y las técnicas realizan esta fertilización cruzada para integrarse a la creación arquitectónica. En una suerte de desdoblamiento esquizofrénico hemos sustituido su enseñanza –de la arquitectura- por las de técnica y estética, así, separadamente. El desafío que este congreso nos propone es precisamente desentrañar cómo las ideas rectoras y las técnicas instrumentales se influyen mutuamente. La innovación que nos interesa no nace de la casualidad, ni del error ni de la arbitraria alteración del orden lógico, sino por la originalidad de alguna de sus partes constitutivas: las necesidades humanas, las técnicas o la composición. Por ello, sobre la creatividad normal, la innovadora exige que el arquitecto, además de estar bien informado, posea una sólida formación paralela: humanística, científica y artística.

1.2.2.- Influencia de la ideación en la creatividad arquitectónica, por Arthur Erickson.

Nuestras discusiones se basan en una visión única de la realidad, a través de la cual observamos, comprendemos y evaluamos la arquitectura. Como arquitectos, estamos íntimamente relacionados con la creatividad. Por eso nos resulta difícil comprender la creatividad en el sentido actual de la palabra, concepto relativamente nuevo en la historia de las ideas y que sólo tiene significado para esa parte de la población mundial influida por la tradición cristiano-judaica y humanística. Este concepto es de tal importancia para el pensamiento occidental, que la religión de la civilización occidental se basa en una imagen de Dios creando el universo de la nada y el hombre a su imagen y semejanza. Esta creencia de que la creación es un acto de voluntad individual, divina en su origen, forma parte del *equipo mental* de la cultura occidental. Por *equipo mental* entiendo una serie de valores que, una vez establecidos, controlan el desarrollo ulterior de las ideas. Si, según la historia occidental, Dios creó el hombre a su propia imagen, es evidente que Dios es

semejante al hombre; en otras palabras, es la proyección de la imagen que el hombre tiene de sí mismo. Así fue como el desarrollo del concepto teístico acabó en el hombre, como individuo en el centro del universo, sustituyendo a Dios. Si el hombre ocupa el lugar del Creador, deberá aprender a crear. De la decadencia del humanismo clásico del Renacimiento surgieron el individualismo y la ciencia, retoños gemelos de la anormal preocupación del hombre occidental por sí mismo. Ambos situaron al hombre al margen de la naturaleza, que éste conformó según sus necesidades. Este concepto de creatividad, que requiere de un *ego* distinto y separado, por encima y en contra de una naturaleza totalmente neutra y dócil, es una invención característica de la cultura occidental. Si para nosotros, occidentales, la creación representa la apertura de nuevas fronteras, el desligarse de lo viejo, el comienzo de lo nuevo, para ellos, mundo oriental, la creación representa una visión más profunda de la realidad, un mayor dominio y una revelación de lo ya existente. El arte se esfuerza por recapturar, una y otra vez, la excelente relación –*el modelo de vida total del hombre en la naturaleza*- imaginada en las obras maestras del budismo en toda su profundidad. Si oriente representa un desarrollo cultural bastante alejado del occidental, hay que recordar que en su historia pre-renacentista, occidente no había aún desarrollado su visión egocéntrica del universo. La tradición mística de la iglesia primitiva nos recuerda en muchos aspectos las enseñanzas de los contemplativos budistas. ¿Quién habría podido predecir los efectos del despertar científico en la mente del hombre occidental? Actualmente, nuestro proceso mental está tan condicionado por el materialismo científico que la percepción holística nos resulta imposible. Tras conocer cómo están constituidas las cosas y cómo actúan las personas, no podemos percibir los fenómenos más que de forma fragmentada y funcional, definiéndolos como una suma de elementos interdependientes y no como una totalidad de significancia más amplia. En esta mentalidad se basó la invención de nuestras máquinas que han controlado ampliamente el mundo que percibimos. *También ha conformado nuestra visión de la arquitectura como el arte de los edificios individuales; del edificio como ordenación de espacios para diferentes usos; de ciudades como aglomeración de zonas funcionales separadas; del conocimiento humano como acumulación de diferentes campos del conocimiento; del cuerpo como*

un sistema funcional de órganos individuales; del árbol como un conjunto de troncos, hojas, células y fluidos protoplasmáticos. ¿Dónde, en todo esto, reside la realidad que buscamos? Como actualmente admiten nuestros mejores científicos, la realidad escapa siempre al análisis; sin embargo, el planteamiento analítico sigue siendo nuestra obligación cultural que, frente a la realidad, nos deslumbra tanto como el paganismo, la brujería o la alquimia deslumbraron a otros en el pasado. En la secuencia de racionalizaciones que en nuestra historia han intentado resolver la realidad, sin conseguir aprehender más que una parte, estamos apresados por la peligrosa ficción de que, después de todo, este es el único planteamiento racional de la realidad. ¿Cuál es el resultado? En arquitectura, el mecanismo ético es tan básico en nuestra percepción que el *funcionalismo sigue siendo el principio de ordenación dominante*. Seguramente la mayoría de los arquitectos estarán de acuerdo en que la ideación no puede ser un objetivo en sí mismo, aunque esté al servicio del proceso creativo. Todos sabemos que la imaginación humana, como la fuente de ideación es ilimitada pero rara vez aplicable. La búsqueda de la sola inventiva no produce más que un vasto desierto de solicitudes en la oficina de patentes. Para que un acto sea creativo, sus resultados deben de contribuir al contexto cultural a que pertenece. Este contexto es vital, como se demuestra con el hecho tanto la energía del vapor de agua como la pólvora ya eran conocidos en la antigua China, donde sólo se utilizaban como juguetes y diversión hasta que, siglos más tarde, fueron aplicados para producir energía o destrucción en el distinto contexto cultural de occidente. Cuando confundimos la creatividad con la mera invención y la novedad caemos en la trampa mecanicista de aislar el proceso de su contexto. Adoptamos parecida actitud frente al propio proceso creativo, al intentar comprenderlo mediante el análisis y encontrar respuestas racionales a su naturaleza esencialmente irracional. Arthur Koestler, en su admirable obra *La imaginación creadora*, describe la creatividad como un proceso antilógico en el que se produce un avance de un plano mental o matriz, a otro; en otras palabras, una fusión de dos matrices anteriormente inconexas que producen una nueva síntesis. Koestler llama a este proceso *bisociación*. La revelación de la nueva verdad es acompañada por una catarsis emocional que es la experiencia de la belleza. Por mucho que pensemos, el pensamiento no nos puede

llevar hasta ese momento racional –por el contrario, exige la suspensión del pensamiento racional- una estructura mental fluctuante y no selectiva en la que podamos liberarnos para poder recibir incondicionalmente información de todos los orígenes. Cuando estemos libres de cualquier tipo de prejuicios podremos responder con sensibilidad y percepción a las necesidades reales del momento. En términos Zen, el artista ha de ser como una vasija vacía, porque sólo la vasija vacía puede ser llenada, o como decía Picasso: *Yo no busco, encuentro*. Mientras que los artistas están constantemente a la defensiva en lo que a sus métodos creativos se refiere y tratando de racionalizar el acto de creación dentro de procedimientos lógicos, en las áreas lógicas de la investigación, como la física y la matemática, los científicos reconocen su dependencia de la intuición. Por otra parte, los arquitectos están obsesionados por las teorías científicas y pseudocientíficas de cómo y por qué hacen cosas. Pero la lógica y la razón subvierten la auténtica naturaleza de la creatividad al exigir consistencia dentro de un plano mental, mientras que la creatividad requiere de la modificación y ruptura de las fronteras de dicho plano. Está claro que esta descripción de la creatividad no coincide con la del Antiguo Testamento –o con la del hombre occidental del post-renacimiento-, que implica la producción de algo a partir de la nada. *La creatividad se presenta actualmente como descubrimiento de la relación existente entre cosas separadas. La misión del arquitecto consiste en descubrir, entre la confusión que nos rodea, los espacios significativos y en dar coherencia y sentido a nuestro destrozado entorno.* En arquitectura, no hemos de ocuparnos sólo de la mera variación de las formas, sino de formular de nuevo en forma significativa para nuestro tiempo las formas subsistentes, los arquetipos. La redefinición de Koestler y otros han hecho de la creatividad, relacionando a artistas y arquitectos con las fuentes del conocimiento de otros tiempos y otras cultura, trae consigo una serie de obligaciones. Como arquitectos, apenas si podemos hacer otra cosa que ser lo más sutilmente afinados, sensitivos y preceptores de nuestra cultura. No estamos aquí para crear nuevas formas, encontrar nuevas técnicas o construir monumentos, sino para precisar direcciones y suministrar una señalización mental. A este desconcertante mundo contemporáneo. En el pasado importaba que esta señalización estuviera constituida

por obras de arte individuales, como sucedió en la época de los grandes templos. Pero está próximo el futuro en que las obras individuales sean poco significativas. Las presiones de nuestro planeta nos están forzando a diversas formas de colectivismo en las que la creatividad individual puede perder su significado. La curva de la historia nos hace retornar, lenta pero inexorablemente, a una época de anonimato donde, como en las ciudades de las colinas medievales, ninguna entidad singular podía separarse del contexto de la totalidad. De forma lenta pero inevitable estamos aprendiendo que así como no podemos actuar individualmente, ni siquiera crear solos, nada puede divorciarse de su entorno, pues eso es separarlo de la realidad. Por eso, estoy convencido de que la necesidad más urgente de la arquitectura actual es ser sensible al contexto –contexto en sentido más profundamente cultural, intelectual y físico-.

1.2.3.- La perfección creativa versus la originalidad, por Christo Anastassov.

Entiendo por arquitectura una actividad constructiva consciente del hombre, que para responder a determinadas necesidades de una sociedad dada, crea un medio concebido racionalmente, ordenado, confortable y donde, como en el seno de una segunda naturaleza creada por el hombre, tiene lugar su vida privada y social. Existen obras arquitectónicas cuya relación con el arte salta a la vista y es reconocida por todos. Pero sobre todo en nuestra época, abundan aquellas obras arquitectónicas en las que es imposible descubrir hasta el más mínimo nexo de unión con las artes aplicadas. De hecho, hoy en día, no toda creación arquitectónica alcanza la elevada categoría de arte, pero esta posibilidad no le está excluida *a priori* y depende del talento del autor. A semejanza de un estudiante que, no por haber hecho la carrera de letras, se convierte en poeta o del diplomado en el conservatorio que no por ello ha de ser necesariamente un futuro compositor, así, no todos aquellos que tienen el derecho profesional de llamarse arquitectos han de ser creadores. Pero hay maestros, como Gustavo Eiffel, que han creado obras de un arte acabado sin haber ejercido la profesión de arquitecto y sin pretender crear arte. Para

intentar explicar lo que concibo como creación arquitectónica, me apoyo en algunos aspectos de la definición anteriormente citada. A este respecto, quisiera llamar la atención sobre algunas deducciones obtenidas de dicha definición:

- La arquitectura responde siempre a necesidades concretas del hombre, no sólo materiales, sino también espirituales.
- Precisamente para responder a tales necesidades, la arquitectura crea volúmenes ordenados con un sentido estético.

Es importante subrayar que la creación arquitectónica constituye invariablemente una respuesta a necesidades concretas del hombre. La arquitectura está asociada a necesidades y aspiraciones objetivas del hombre y de la sociedad. El objeto, el fin y la pauta de la obra arquitectónica es el hombre como miembro de la sociedad, con sus necesidades concretas y aspiraciones. La originalidad es la cualidad de lo original. Original es todo aquello que parece inventado, imaginado sin modelo o recuerdo anterior, que está marcado con un sello propio. En este sentido, la originalidad está cerca de la individualidad; es propia del espécimen de la unicidad. Es una necesidad espiritual tanto para el autor como para el usuario y para quien contempla la obra arquitectónica. La originalidad puede manifestarse en la elección del tema, caso no muy frecuente en arquitectura, puesto que el tema suele estar determinado por *aquel* que hace el encargo. El camino hacia la originalidad se abriría entre nosotros tras la solución sensata de tres condiciones fundamentales incluidas en la tarea propuesta al arquitecto:

- 1.- Integración armoniosa de la obra arquitectónica en su entorno natural o en la unidad vecinal.
- 2.- Reflejo exacto del presente, de la época de edificación de la obra arquitectónica.
- 3.- Respuesta adecuada a necesidades materiales concretas, a aspiraciones espirituales y al ideal del hombre, miembro de la sociedad contemporánea.

Una imaginación fecunda es necesaria para demostrar originalidad en la idea directora de la composición y para resolver todos los problemas concernientes a la función, estructura, materiales, detalles, colorido; para esto no son solamente necesarios talento e imaginación, sino también amor a la arquitectura, tenacidad en la consecución de un objetivo y confianza en las propias fuerzas. Sin embargo, estos

son temas relativos a la psicología del proceso creador. Desearía concluir con algunas generalizaciones muy breves:

1.- La creación arquitectónica es una respuesta a un cargo, persigue un fin eminentemente humanitario de crear un medio que responda a las necesidades materiales y las aspiraciones espirituales concretas de una sociedad determinada, de algunos de sus grupos o miembros, en una etapa precisa de su desarrollo.

2.- La perfección creativa del arquitecto es tanto mayor cuando mejor consiga asimilar los medios de expresión y la técnica de su época, a fin de responder con justicia y plenamente a la tarea eminentemente humana de transformar el espacio en el medio que mejor responda a las aspiraciones del hombre: sólo una maestría creativa semejante puede conducirle a la originalidad.

3.- La originalidad arquitectónica no es un fin en sí mismo, ni la manifestación de una poderosa individualidad creadora. No se dirige al arquitecto o al esteta, sino a toda la sociedad, como calidad de su medio ambiente. El punto de partida de esta originalidad es ya el descubrimiento de elementos únicos que encierra la tarea asignada al arquitecto. Basándonos en este carácter único, si existe maestría creadora, podemos llegar a una solución original que no sea un juego formalista. Una originalidad arquitectónica semejante presenta siempre un carácter innovador, posee lozanía y responde a las necesidades, las aspiraciones e ideales del hombre.

1.3.- Conclusiones

La culminación del XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en España en el año de 1975, cuya temática giró en lo concerniente a la Creatividad Arquitectónica, muestra un esfuerzo de cada uno de los participantes en exponer todo lo relacionado con el acto creativo desde la profesión edilicia. Algunos de los ponentes, arquitectos e ingenieros, destacados por su trabajo, basaron su aportación partiendo de su praxis, de su experiencia pragmática, un enfoque claro al deducir lo que para ellos significa, en su vida profesional cotidiana, la creatividad. Una de las aportaciones más congruentes y más relevante que puedo señalar esta incluida en la presentación general, del documento citado, en donde Rafael de la Hoz, pronuncia que la Creatividad Arquitectónica es entendida como el resultado de la suma de ideación y tecnología. En lo referente a los estudios sobre la creatividad que he abordado, podemos destacar la consecuencia de estos trabajos dados a conocer a partir de 1976, una serie de resultados que abrieron científicamente la oportunidad en aceptar que existe en cada uno de nosotros, como seres humanos, una fuerza esencial que podemos usar y desarrollar, que cada uno la poseemos y que se le identifica como creatividad, y que esta creatividad está al alcance de todos. Con esto se debilita la creencia de que para ser un hombre “genial” y trascendente se necesita un don mágico, o un ser humano inspirado por dioses, concluyendo que todo hombre es portador de esta cualidad y que para activarla y desarrollarla se necesita un empuje, una decisión interna que estudiosos la llaman voluntad.

He de señalar que los estudios especializados elaborados sobre la creatividad se han dado a conocer a partir de la década de los setentas, del siglo XX, es por ello que cuando leemos las ponencias en el XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos observamos la ausencia de tales estudios especializados sobre la creatividad, teniendo como resultado apreciaciones y reflexiones directas, es decir, sin un apego de trabajo o método científico, pero ahora, con el conocimiento y la adecuada orientación de tales disposiciones, podemos llegar a valorar, desde una base más metódica, la creatividad

arquitectónica. A continuación pasaremos al segundo capítulo de este mi trabajo de tesis, en donde abordaré lo relacionado con el acto de la voluntad, ese empuje, esa decisión interna que se necesita activar para que pueda marchar la creatividad.

El Acto de Voluntad

Capítulo II

Voluntad: *este impulso de crear un objeto se transforma en lo primordial y arrastra al creador. Como si pudiéramos decir que no hay un creador que crea un objeto, sino que hay un impulso que “crea” a un creador y a través de él a un objeto.*

Fernando Savater

*La **Voluntad** es pues una forma de deseo; es un deseo dominante.*

Paul Foulquié

Introducción

“La presente investigación sobre psicología del estilo, tiene su base en las ideas fundamentales que he expuesto ya en una obra anterior, publicada en la misma casa editorial, con el título de Abstraction und Einfuhlung. El que desee, por lo tanto, orientarse en los supuestos del método aplicado en este libro, deberá acudir a la citada obra fundamental”. Estas son las palabras que plasma Wilhelm Worringer al iniciar su ensayo titulado *La esencia del Gótico*, obra publicada en Munich en el año de 1911, casi un siglo a nuestros días. Worringer ha sido el principal incitador (y nosotros los responsables) de que se haya elaborado el trabajo aquí expuesto, debido a su singular y aguda manera de apreciar y valorar estilos artísticos del pasado, manera expresada y fundamentada en sus obras, algunas de ellas aquí citadas. Worringer comparte una metodología de valoración crítica basada en las voluntades del ser humano emanadas a través de la historia, es por ello que, resulta pertinente el que nos apoyemos en su singular visión para orientar y sustentar la Voluntad Creativa que se ha desatado en la arquitectura en la segunda mitad del siglo veinte; es pertinente también aclarar que nos auxiliaremos con otras propuestas crítico - metodológicas de otros autores no contemporáneos a él, algunos supuestos comulgan con el presente autor, algunos orientarán a otros enfoques, lo claro a destacar aquí es que, nuestro autor Wilhelm Worringer, fue el punto de arranque teórico en esta tesis. Este capítulo particularmente podríamos señalarlo, a manera de metáfora, como la función que tiene la piedra denominada “clave” dentro de un arco de medio punto, esmerarnos en este apartado ha resultado ser un desafío para nosotros que hemos estado apoyándonos en sus ideas.

Antes de dar el siguiente paso, declaramos la necesidad de expresar como importantes algunas reflexiones de Worringer con la finalidad de encaminarnos en este particular recorrido con los argumentos que un filósofo alemán meditó al vivir los albores de un siglo que, con el paso de los años, esparciría agitación intelectual en los seres creativos, obviamente, nos estamos refiriendo al ya finado siglo XX.

2.1.- El Arte como historia de las voluntades. Un estudio desde el pensamiento de Wilhelm Worringer.

“El Historiador se afana con pasión por reconstruir el espíritu y el alma de los tiempos pasados con los recursos que le ofrecen los hechos transmitidos. Pero, en última instancia, ese su propósito es irrealizable, porque el historiador no dispone de los medios necesarios. En efecto, la base sobre que descansa el conocimiento histórico es y sigue siendo siempre nuestro propio yo, con las condiciones y limitaciones de nuestro tiempo. Por mucho que nos esforcemos en conquistar cierta aparente objetividad, nunca conseguiremos despojarnos de los supuestos esenciales que cimentan nuestro pensar y sentir presente; nunca conseguiremos apropiarnos las modalidades internas de las épocas pasadas hasta el punto de pensar con su espíritu y sentir con su alma. Los representantes del ingenuo realismo histórico no conocen estas vacilaciones. *Estos historiadores ingenuos llaman objetividad al hecho de medir las opiniones y actos del pasado con los criterios de la mayoría de los hombres actuales: en esto encuentran el canon de toda verdad, y su trabajo consiste en acomodar el pasado a la trivialidad del presente. En cambio llaman subjetivo a todo historiador que se niega a conceder un valor canónico a esas opiniones populares (Nietzsche).* Tan pronto como el historiador, terminada con la labor de establecer y fijar los hechos históricos, pasa a interpretarlos, ya no le sirven de nada el simple empirismo y la inducción. En este punto ya no tiene más remedio que entregarse a sus facultades adivinatorias. El proceso de su labor arranca del material histórico que yace muerto ante sus ojos, y consiste en inferir las bases o supuestos inmateriales que hubieron de dar vida antaño a aquel material. Ahora bien, esta conclusión es un salto en lo desconocido, en lo incognoscible, y para ella no hay otra garantía de certeza que la intuición. Además, hipótesis no quiere decir fantasías caprichosas. Las hipótesis que aquí se trata, son más bien esos grandiosos experimentos que hace el instinto cognoscitivo cuando, para penetrar en la oscuridad de los hechos –incomprensibles desde el punto de vista de nuestras representaciones-, se ve obligado a tender sobre ellos como una red de posibilidades, cuyos más aparentes puntos son los polos contrarios de nuestras

representaciones. Sabiendo que todo conocimiento es siempre mediato –atendiendo al yo, con sus condiciones temporales- no hay más remedio, si queremos amplificar nuestra capacidad de conocimiento histórico, que amplificar nuestro yo. La verdad histórica que buscamos, es algo completamente distinto de la realidad histórica. *La historia no puede ser una copia de los acontecimientos tales como fueron, sino una transformación de la realidad vivida, transformación que depende de los fines constructivos del conocer y de las categorías apriorísticas que hacen del conocimiento histórico no menos que del naturalista, en su forma, esto es, en su esencia, un producto de muchas energías sintéticas (Simmel).* El carácter problemático de la historiografía llamada objetiva aparece bien claro en los casos en que se trata de complejos históricos formados principalmente por energías psíquicas. Dicho de otro modo: la historia de la religiosidad y la historia del arte son las que más padecen bajo la insuficiencia de nuestra capacidad de conocimiento histórico. Ante estos fenómenos se hace patente la impotencia del realismo puro. El método histórico llamado objetivo identifica los supuestos que dieron vida a los hechos pasados con los supuestos de nuestra vida actual; y claro está que para él son, por lo tanto, cantidades dadas y conocidas. Pero para la investigación histórica intuitiva esos supuestos o condiciones constituyen el propio objeto de la indagación, y su conocimiento aproximado es el único fin que viene a recompensar el esfuerzo del investigador. El realismo histórico nos ha dado de los fenómenos religiosos y artísticos pretéritos un conocimiento que, siendo muy profundo, se ha limitado a las formas exteriores. En cambio, este otro método, más descontentadizo, aspira a dar una interpretación viva de esos fenómenos, y con este fin pone en tensión todas las energías sintéticas del espíritu.”

Con estos argumentos, aportados en la *Introducción*, inicia el libro titulado *La Esencia de Gótico* de Wilhelm Worringer (1911: 143 pp.), ubicando su postura crítica valorativa para su obra, continúa argumentando, en los apartados *Estética y teoría del arte* así como *La Ciencia del arte como psicología de la humanidad*, lo siguiente: “Nuestra investigación ha de orientarse, pues, hacia el subsuelo de las relaciones históricas más íntimas de la humanidad. En esa región profunda es donde podremos

comprender las energías morfológicas del gótico, en la necesidad de su expresión. Efectivamente, todo fenómeno artístico permanece para nosotros incomprensible, hasta que hemos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación. Hemos de fijar, pues, la voluntad de forma que en el gótico se revela y que surge de necesidades histórico-humanas; hemos de definir la voluntad de forma que se refleja en el más pequeño pliegue de un traje gótico con la misma fuerza y evidencia que en las grandes catedrales. El mundo del arte clásico y del arte moderno –anclado en el clásico- ha encontrado ya hace mucho tiempo esa codificación de sus leyes formales. Lo que llamamos estética científica no es, en el fondo, otra cosa que una interpretación psicológica del estilo clásico. La evidencia vital más urgente de una seria investigación en la ciencia del arte, consiste, pues, en separar radicalmente la estética y la teoría del arte. Hay que rechazar, pues, la pretensión, violenta de la estética a interpretar también los complejos del arte no clásico. Todas nuestras investigaciones en historia del arte, todas nuestras valoraciones artísticas, están contagiadas de esa parcialidad de la estética. Hay, sin embargo, hechos artísticos ante los cuales fallan nuestra estética y esa nuestra concepción, pareja a la estética, según la cual el arte es el afán de representar la belleza viviente y natural. En tales casos, valoramos los hechos negativamente, ya condenando lo extraño e innatural como resultado de una insuficiente capacidad, ya –cuando esta primera interpretación resulta imposible- acudiendo al término problemático de *estilización*, que, tras la forma verbal positiva, encubre agradablemente una valoración que, en realidad, es negativa. ¿Cómo pudo la estética llegar a esa pretensión violenta de una validez universal? He aquí la consecuencia de un error profundamente arraigado sobre la esencia del arte en general. Este error tiene su expresión en la creencia, sancionada por muchos siglos, de que la historia del arte es la historia de la capacidad artística, y que el fin evidente y constante de esa capacidad es la reproducción artística de los modelos naturales. De esta manera, la creciente verdad y naturalidad de lo representado fue estimada como un progreso artístico. Nunca se planteó la cuestión de la voluntad artística, porque esta voluntad parecía fija e indiscutible. Sólo la capacidad fue problema de valoración; nunca, empero, la voluntad. Más la actual investigación en la esfera del arte no puede ya –como hemos

dicho- prescindir de ese conocimiento. Para ella ha de ser axiomática la máxima siguiente: ***se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística.*** La Voluntad, que antes pasaba por indiscutible, se convierte ahora en el problema mismo de la investigación, y la capacidad queda excluida como criterio de valor. Ahora, en cambio, la apreciación y fijación de esa voluntad constituye el objeto peculiar de la investigación, en la historia del arte, considerada como análisis de los estilos. Hasta ahora, pues, el ideal del arte clásico constituía el criterio decisivo de valor, el centro de la consideración; y el complejo de los hechos artísticos estaba subordinado a ese punto de vista. Nosotros somos los sucesores de esa humanidad clásica y de sus ideales, no sólo por nuestra evolución espiritual, sino también por nuestra evolución artística. Al considerar nosotros la historia del arte no como una simple historia de la capacidad artística, sino como una historia de la voluntad artística, adquiere una significación universal. Porque los cambios de la voluntad que, según nuestra opinión, se reflejan en las variaciones de los estilos, en la historia del arte, no pueden ser caprichosos y accidentales: han de hallarse en conexión regular con los cambios que se verifican en la constitución psico-espiritual de la humanidad, con esos cambios que se reflejan en la historia de los mitos, de las religiones, de los sistemas filosóficos, de las intuiciones del universo. Y cuando hayamos descubierto esa conexión regular, la historia de la voluntad artística vendrá a codearse, como igual, con la historia comparativa de los mitos, la historia comparativa de las religiones, la historia de la filosofía, la historia de las instituciones del universo, esas grandes encrucijadas de la psicología de la humanidad. Así, este estudio psicológico del estilo gótico ha de contribuir a la historia del alma humana y de las formas en que se manifiesta. Así, pues, el problema de la investigación ha de consistir propiamente en dilucidar esas categorías morfogenéticas del alma. Lo único constante es la materia de la historia humana, la suma de las energías humanas”.

Wilhelm Worringer continúa declarando que: *“para caracterizar la posición del hombre gótico frente al mundo exterior y la índole psíquica de que ella resulta; para fijar en consecuencia los elementos formales de su arte, se necesita algunos puntos*

de apoyo, algunos firmes criterios". Saber identificar esos puntos de apoyo, esos firmes criterios, es un objetivo necesario para entender la idea central de esta particular obra en la cual nos encontramos apoyándonos. El autor establece el estudio de tipos fundamentales de la humanidad, estos *tipos* son: el hombre primitivo, el hombre clásico y el hombre oriental. Worringer llama o describe a estos "tipos" como *"formaciones de la historia en las cuales cierta relación determinada y relativamente sencilla entre la humanidad y el mundo exterior encuentra su expresión clara y paradigmática"*. Pasemos a escucharlo.

El autor aborda a ***El Hombre Primitivo*** de la siguiente manera: "La imaginación poética de la humanidad ha convertido al hombre primitivo en un ser paradisiaco, en un hombre ideal. Si descendemos a los cimientos del edificio, infinitamente complejo, construido por las aportaciones continuas de la evolución, nos encontraremos con un pobre ser que, como bestia maldita, vive indefenso y solo, frente al mundo exterior, y que no recibe del universo ambiente más que imágenes visuales cambiantes e inseguras; esas imágenes visuales se convierten en imágenes representativas que le sirven al hombre para orientarse por etapas en el caos de los fenómenos. Confundido por la caprichosidad e inconexión de los fenómenos, el hombre primitivo vive en un oscuro terror espiritual del mundo externo. Dada, pues, esa relación de terror en que el hombre primitivo vive frente al mundo de los fenómenos, tiene que surgir en su pecho como la más poderosa exigencia espiritual y psíquica, la aspiración hacia valores de necesidad que le salven del capricho caótico en que se suceden las impresiones del espíritu y de la visión. El hombre primitivo ha de intentar convertir la inabarcable relatividad del universo en la necesidad de unos valores inmutables y absolutos. Esa exigencia le lleva a crear el idioma y el arte, y sobre todo, la religión. Bajo el peso de ese fuerte terror metafísico, el hombre primitivo recarga sus actos y sus empresas con toda suerte de motivos religiosos. El arte también pretende detener la caprichosidad del mundo externo por medio de valores intuitivos de necesidad. El hombre primitivo, por su libre actividad psíquica se crea símbolos de necesidad en las formas geométricas o estereométricas. Aturdido y aterrado por la vida, busca lo inánime, lo que no tiene vida, porque en ello ve eliminada la inquietud del devenir y afirmada la fijeza perdurable. Crear arte significa

para el hombre primitivo eludir la vida y sus caprichos. Así, el primitivo persigue las restantes posibilidades geométricas de la línea, crea triángulos, cuadrados, círculos, inserta igualdades, descubre la regularidad y, en suma produce una ornamentación que representa para él no sólo el goce del adorno y del juego sino una tabla de valores que simbolizan la necesidad y, por tanto, satisfacen las profundas aspiraciones de su alma. La ornamentación primitiva es un conjuro que pretende anular el terror ante el mundo ambiente, inconexo, e incomprensible, ese terror primario que la creciente orientación espiritual no ha logrado mitigar todavía. Justamente en las épocas clásicas es cuando la humanidad llega a la cumbre de esa facultad de orientación espiritual, y en esas épocas el caos se convierte en cosmos".

Pasemos a abordar a ***El Hombre Clásico***: "La relación entre el hombre y el mundo exterior tiene naturalmente su asiento en el alma humana; no es otra cosa que la relación entre el instinto y el intelecto. En el hombre de la evolución primaria el instinto lo es todo y el intelecto, nada. Este hombre, en la creciente certeza de su conocer, se proclama la medida de todas las cosas y asimila el mundo a su mezquina humanidad. Ya el hombre no siente el mundo como algo ajeno, inaccesible, saturado de mística grandeza, sino como el complemento vivo de su yo. La oscura crítica intuitiva del conocimiento, que animaba al hombre primitivo, cede el puesto a una alegre y consciente fe en el saber; y la rígida relación de temor que predominaba en los primeros tiempos, queda ahora sustituida por una íntima y confiada comunicación con el mundo. Así surgen múltiples facultades del alma que hasta entonces permanecieron inexpresadas y, sobre todo, el arte asume una función completamente nueva. El hombre clásico está situado en un punto de equilibrio entre el instinto y el intelecto. Su paradigma o ejemplo más claro es el hombre griego, tal como es representado idealmente en nuestra fantasía. La divinidad pierde su carácter de allende y se hace mundana, se incorpora al universo de aquí de abajo. Como ahora ya el mundo y el hombre creado son una misma cosa y están asimilados uno al otro, el clásico encuentra en sí mismo esa regularidad y la proyecta resueltamente en el universo. En el clasicismo se verifica un proceso paulatino mediante el cual la ciencia (o la filosofía) sustituyen a la religión; porque para el hombre clásico, ciencia y filosofía son una misma cosa. Lo que la religión pierde en

soberanía y fuerza, gánalo en belleza. En los periodos clásicos de la evolución humana, el arte es efectivamente un producto de lujo, una creación bella y solemne. El hombre clásico celebra en el arte, como en la religión, el cumplimiento de un venturoso equilibrio del alma". De ***El Hombre Oriental***, escribe el autor lo siguiente: "Hemos de reconocer en efecto, que nuestra cultura europea es una cultura del espíritu y de los sentidos. El oriental vuelve a aproximarse al primitivo más que el hombre clásico; y , sin embargo, entre ellos hay una distancia diametral, un mundo entero de evolución. Ante el velo de maya, el hombre primitivo permanecía aterrado. En cambio, el oriental ha penetrado tras ese velo y sus ojos han percibido el inflexible dualismo de todo ser. Aquí predomina absolutamente el saber instintivo sobre el conocimiento externo. Todas las fuerzas que en oriente crearon cultura, estaban arraigadas más bien en el conocimiento instintivo que en el intelectual. La conciencia personal del oriental es muy escasa y su misión metafísica considerable, tal es el resultado de la grandeza con que siente el universo. Esa representación de un más allá inyecta en la metafísica oriental una tensión dinámica que el mundo clásico desconoce; y como respuesta a esta tensión del alma formase con necesidad natural la idea de la salvación, cúspide de la metafísica oriental, idea que en el cristianismo ha recibido, por último, la expresión más accesible y familiar para nosotros".

Worringer ha descrito los tres tipos fundamentales de la evolución humana, tres estadios principales, como él mismo los llama, en el proceso de la relación entre el hombre y el mundo exterior. A partir de tales reflexiones el autor entra al tema central de su interés: el problema del gótico. Descifra el concepto psicológico-estilístico del goticismo, partiendo de las raíces ideológicas de este estilo, por lo que ventila que no se coincide con los argumentos críticos que la historia llama gótico e invita a escuchar su verdad. Sabemos que nuestro tema de interés no es el estilo Gótico, sino su método de trabajo que aplica para edificar su investigación en donde puntualiza la verdadera esencia de tal estilo, destacando lo siguiente: "*El gótico tiene una voluntad de forma. El psicólogo del estilo sabe, pues, que esa voluntad gótica de forma domina no por fuera, pero sí por dentro, el arte románico, el arte merovingio, el arte de las invasiones, en suma todo el curso del arte en el norte y centro de*

Europa". Worringer se aboca en demostrar que es legítimo y justo amplificar así el concepto estilístico del gótico, por lo que, para nosotros, nuestra tesis gira en demostrar que es legítimo y justo señalar y describir las bases creativas, las voluntades de formas emanadas dentro la segunda mitad del siglo XX, así como cuestionar, reflexionar para lograr describir la voluntad creativa arquitectónica resuelta en este tiempo.

Continuemos con las reflexiones del autor: "La base sobre la cual se desenvuelve la voluntad gótica de forma es el estilo geométrico, que se halla extendido sobre toda la tierra, como estilo del hombre primitivo, pero que hacia la época en que el norte ingresa en la evolución histórica, aparece como propiedad común de todos los pueblos arios". Worringer cita a Haupt, y lo describe como el autorizado historiador del arte germánico, que dice de la ornamentación germánica primitiva lo siguiente: "*En su arte no hay representación alguna de la naturaleza, ni del hombre, ni del animal, ni del árbol. Todo es adorno de las superficies. Por eso no podemos decir que esas tribus hayan tenido propiamente un arte plástico, en el sentido actual, no existe tal arte como ensayo de reproducir algo que esté ante los ojos*". También el autor cita a Lamprecht, donde nadie describe esa especie de ornamentación con las siguientes palabras: "*Son motivos sencillos, cuya compenetración y trenzado determina el carácter de esta ornamentación. Al principio, sólo el punto, la línea, la cinta; más tarde se emplearon también la línea curva, el círculo, la espiral, el zigzag y cierto adorno en forma de S*". Por lo que nuestro autor deduce: "Surge, pues, una movilidad en continúa exaltación, una movilidad sin fermatas ni acentos; y la repetición no tiene más que un sentido: elevar el motivo a una potencia infinita. El hombre nórdico, en su ornamentación se representa, por decirlo así, la melodía infinita de la línea, esa línea infinita agrada, sino que embriaga y nos fuerza a entregarnos son voluntad. Dijérase que no tiene principio ni fin y sobre todo que carece de centro; falta en ellas todas esas posibilidades por medio de las cuales se orienta el sentimiento de lo orgánico. No encontramos un punto en donde iniciar la contemplación; no vemos tampoco un punto en donde rematarla o detenerla. El análisis de la ornamentación nórdica nos ha revelado la esencia de la voluntad gótica de forma. En esas fantasías lineales, con su movilidad desprovista de toda medida

orgánica, con su movilidad febrilmente sublimada, hemos visto el anhelo intenso de crear un mundo de complejos expresivos insensibles, suprasensibles, espirituales. En cuanto a la ornamentación nórdica, en el gótico la línea abstracta, sin moderación orgánica, es el elemento esencial de la voluntad de forma. Así, pues, el fundamento psíquico sobre el que se asienta el fenómeno del arte gótico, es, desde luego, la necesidad de salvación. Cuando entre el hombre y el mundo exterior reina la conciliación, cuando el hombre ha encontrado el punto de equilibrio, como le sucede al clásico, la voluntad de forma se manifiesta como voluntad de armonía, como voluntad de compenetración, como voluntad de integridad orgánica; y entonces produce las formas venturosas y gratas que corresponden a la certeza del conocimiento y a la felicidad interior de la existencia, consecuencia de esa certeza. Pero en el alma gótica no hay esa armonía. Cada época se dedica con especial empeño a la actividad artística que mejor corresponde a su peculiar voluntad de forma, dando la preferencia a aquella técnica, cuyos medios de expresión ofrecen mayores garantías de que, con ellos, la voluntad de forma se expresará más libre y más fácilmente. Si, por ejemplo, sabemos que en la antigüedad clásica dominaba la plástica, y, en especial, la representación plástica del ideal de la belleza humana, tenemos ya el *leitmotiv*, la idea fundamental del arte griego, y con ella la clave que nos descubre en su esencia más íntima todas las demás manifestaciones del arte griego. Así, cada fenómeno estilístico tiene su punto culminante, en el que se revela, como en un cultivo puro, la respectiva voluntad de forma. Vemos, pues, cómo la voluntad de forma griega, que representa la conciencia clásica, la unidad armónica del hombre con el mundo, y culmina, por lo tanto, en la representación de la vida orgánica, se revela en el afán por convertir en necesidades orgánicas las necesidades tectónicas. Lo contrario a la materia prima es el espíritu. Desmaterializar la piedra significa, pues, espiritualizarla. Así quedan frente a frente las dos tendencias: la arquitectura griega tiende a sensualizar, la gótica a espiritualizar. Cada pueblo realiza en su arte las posibilidades ideales en que se resuelve su sentimiento de la vida. El sentimiento de la vida, en el que el hombre gótico, alienta bajo la presión de una inquietud desgarrada. Para resolver y vencer esa presión necesita crearse estados de suprema elevación, de excelso patetismo. El Renacimiento puso

siempre ideales educativos en lugar de los ideales religiosos. El estilo Románico es, como el Barroco, un ensayo del goticismo. Y cada vez nos damos mejor cuenta de que el Renacimiento es una especie de cuerpo extraño que se introduce en la enorme evolución –por lo demás ininterrumpida- que de los primitivos comienzos nórdicos conduce al Barroco e incluso al Rococó”.

Es necesario hacer una pausa para valorar lo hasta aquí expuesto de esta investigación sobre *La Esencia del Gótico*. Partiendo de las tres categorías de hombres, o estadios en la etapa de evolución humana expuestas por Wilhelm Worringer, este logra descarnar tres categorías humanas con una visión interesante que invita a reflexionar tal proceso de evolución del ser humano. Si existe algo que caracteriza a algunos europeos, (inmiscuidos en asuntos de tipo intelectual), y más en los últimos dos siglos, es el no apego a ningún juicio de tipo religioso, y más si se dedican a cuestiones reflexivas de tipo profesional, destacando su elevado apego a la ciencia, a la reflexión racional, una herramienta necesaria para no dejarse llevar de fabulaciones mágicas y sobrenaturales que tanto afectó y retardó el desarrollo de la ciencia misma en el pasado. Pero bien, la propuesta de nuestro autor la tomamos de referencia para exponerla en este trabajo de tesis. Las tres categorías descritas, sobre el hombre, nos ayudan a comprender aún más el desenvolvimiento y comportamiento de los estilos arquitectónicos que se han desarrollado desde la antigüedad hasta los siglos más cercanos a nuestros días. Aquí se nos orienta a cómo los pensamientos, los temores, la gratitud, y la esperanza que aportaba la experiencia de la vida, ante lo conocido y lo no conocido, ante lo cierto y lo incierto, ante lo explicable y lo no inexplicable, se fueron expresando, se fueron plasmando estéticamente a través de signos (a través de la semiótica) en los edificios arquitectónicos que se edificaban, llegando a consolidar la visión que la arquitectura es un fiel reflejo de la sociedad que las erige. Sin embargo es necesario también señalar que las condiciones inciertas e inestables, aportaban ambientes temerosos, incomprensibles que, Worringer describe como condiciones que propiciaron el origen de la religión. En este conjunto de emociones encontradas, la explicación necesaria a considerar cuidadosamente se situó desde un lado mágico y sobrenatural, debido a

que esta actividad ha revelado en los instintos espirituales en el hombre del pasado, la consolidación de arquitecturas con un trasfondo de síntoma o corte religioso que aún nos siguen impactando, por lo que es necesario aclarar que el comentario que habíamos argumentado primero, sobre la posición de nuestro autor con respecto a su método de crítica y enjuiciamiento estético deja de lado la influencia que puede aportar la religión, por lo que la postura de él es con apego a la razón científica, pero dando crédito a que en el hombre esta actividad religiosa los han movido a tal magnitud de desarrollar exquisitamente estilos arquitectónicos religiosos que, para comprenderlos necesitamos conocer el contenido místico revelado en las voluntades formales de tal edificio. Continuemos entonces, Worringer continúa explicando en su obra que *“Cada pueblo realiza en su arte las posibilidades ideales en que se resuelve su sentimiento de la vida. El Sentimiento de la vida, en el hombre gótico, alienta bajo la presión de una inquietud desgarrada. Para resolver y vencer esa presión necesita crearse estados de suprema elevación, de excelso patetismo”*¹. *Lo contrario a la materia es el espíritu. Desmaterializar la piedra significa, pues, espiritualizarla. Así quedan frente a frente las dos tendencias: la arquitectura griega tiende a sensualizar, la gótica a espiritualizar”*².

Las reflexiones transcritas nos conducen a darnos cuenta cómo el autor da crédito, como muchos otros más, por lo trascendente que fue, ha sido y será la cultura y arquitectura griega, además de usarla como medio de referencia para compararla con la gótica así como con otros estilos arquitectónicos. Hemos de acotar entonces que, en nuestra investigación la cultura y arquitectura griega es un pilar trascendente para compararla con las emanaciones arquitectónicas edificadas en la segunda mitad del siglo XX, obviamente nos veremos implicados en definir las características sociales y culturales del hombre del siglo XX, si Worringer describió tres, nosotros evaluaremos si el hombre del siglo veinte corresponde a alguno de estos tres estadios, o podríamos señalar la existencia de un ser híbrido, en los estadios mencionados, o si podremos sustentar otro nuevo estadio del ser humano (a lo que él señala como el *leitmotiv*); este camino nos resulta ser interesante, ya que nuestra

¹ **Worringer, Wilhelm.** *La Esencia del Gótico. Formprobleme der Gotik.* (tr. Manuel García Morente). Munich. Publicado por Piper Verlag. 1911. Página 84.

² **Op. Cit.** página 82.

tesis gira en la voluntad creativa arquitectónica del ya mencionado siglo. Siguiendo con la investigación, al referirse a los griegos, a la cultura clásica, sintetiza que en los tiempos clásicos se dio la *belleza* de la expresión, a través de un idioma: la realidad orgánica; por otro lado, en el gótico, se dio la *fuerza* de la expresión, y el camino fue: el idioma de los valores abstractos. Interesante resulta para nosotros los supuestos de este trabajo de investigación de Worringer, nos muestra un camino interesante a través de un ejercicio de comparaciones y valores de un estilo y otro, además que nos facilita la comprensión de intenciones más allá de la apariencia física formal. Ahora, si ya nos dio las bases y cualidades del hombre, resulta ser más comprensible su voluntad de forma. Esto es un motivo característico que pretendemos alcanzar dentro del presente trabajo.

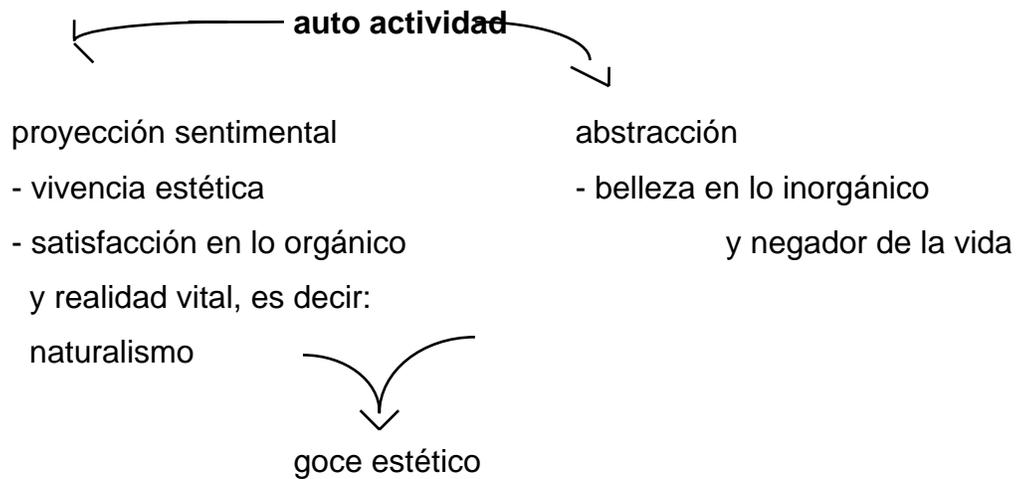
Cuando llegamos al subtema que lleva por nombre *Los Destinos de la Voluntad Gótica*, leemos que Worringer dice: *“El Renacimiento puso siempre ideales educativos en lugar de los ideales religiosos”*; Y más adelante, del estilo Románico se refiere de la siguiente manera: *“El estilo Románico es, como el Barroco, un ensayo de goticismo, y cada vez nos damos mejor cuenta de que el Renacimiento es una especie de cuerpo extraño que se introduce en la enorme evolución –por lo demás ininterrumpida- que de los primitivos comienzos nórdicos conduce al Barroco e incluso al Rococó”*. Siguiendo las páginas transcribimos lo siguiente, *“El ideal de la tectónica griega había sido la claridad de las formas, el ideal de la arquitectura Romana fue la claridad del espacio. La gran evolución que el gótico lleva a cabo en el sistema de las bóvedas consiste en hacer de las nervaduras los propios sostenes de la construcción abovedada, y convertir las capuchas de la bóveda en mero relleno, dentro del marco de las nervaduras. Las nervaduras llegan a ser el esqueleto de toda la construcción; ...el que penetra en un una catedral gótica experimenta algo muy distinto de la claridad sensual. Lo que siente es más bien una embriaguez de los sentidos. No esa embriaguez grosera y directa que produce el Barroco, sino una embriaguez mística, que no es de este mundo. La sensibilidad medieval es esencialmente abstracta, es decir, colectiva”*.

Otro singular trabajo de investigación de Wilhelm Worringer es una obra que lleva por nombre *Abstraction und Einfühlung (Abstracción y Naturaleza)* investigación que le sirvió de soporte para escribir la anterior obra manejada aquí: *La Esencia del Gótico*. Antes de dar inicio a la obra citada, necesitamos hacer un breve paréntesis, el año en que fue dada a conocer esta investigación fue en 1908, años en que se daba con euforia una visión novedosa de trabajar en la arquitectura Art Nouveau, que motivó el nacimiento del Art Déco. Ambos esquemas de trabajo se cimentaron sobre los procesos de desarrollo cultural tecnológico en el que se encontraban algunos países del viejo mundo, a partir de revoluciones de pensamientos diversos, de revoluciones estéticas y sobre todo arquitectónicas que se iniciaron fuertemente después de los años cuarenta del siglo XIX. Entrada la Revolución Industrial, así como el proceso de expresiones pictóricas que hubo de emanarse a consecuencia de esta revolución social tecnológica que tanto agitó a las mentes creativas de finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, dieron como causa los inicios de una refinada *estilización*, el surgimiento de una desconcertante *abstracción* (nos hemos centrado en explicar este asunto en el capítulo siguiente). Notorio e interesante fue por lo tanto el surgimiento de estos pensamientos filosóficos por parte de nuestro autor, así como de otros más.

Worringer puntualiza que su obra es: “*una orientación radicalmente nueva a la jerarquía de los valores estéticos*”³. Dentro de la primera parte que titula “*Abstracción y Proyección Sentimental*”, dice que su estudio es una contribución a la estética de la obra de arte figurativa, deslindando la estética de lo bello natural, así como la interactividad de sujeto y objeto, pero sobre todo valorar el comportamiento del sujeto que contempla, recalcando lo siguiente: “*la idea fundamental de nuestro ensayo es mostrar que hay amplios terrenos de la historia del arte, a los que no es aplicable la estética moderna, basada en el concepto de einfühlung - proyección sentimental*”⁴.

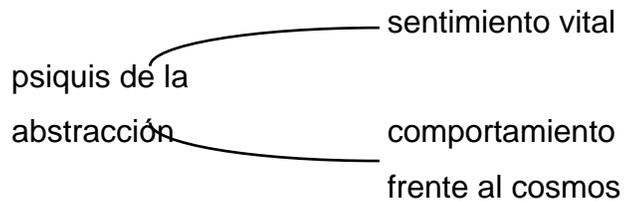
³ **Worringer, Wilhelm.** *Abstracción y Naturaleza. Abstraktion und Einfühlung.* (tr. Mariana Frenk). México. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1953. Página 7.

⁴ **Op. Cit.** página 18.



Partiendo del escrito, hemos plasmado en este esquema que, dentro de la auto actividad estará vigente la proyección sentimental, entendiendo a ésta como una vivencia estética obtenida de la vida y placeres cotidianos, de la realidad y naturaleza física. Ahora, a partir de esta realidad vivida, este nuevo arte se encamina a la capacidad de expresarla por medio de la abstracción, un esquema de belleza en lo inorgánico y negador de la vida. Ambos, lo sentido y lo abstracto, vienen a aportar el nuevo goce estético. Continúa diciendo lo siguiente: *“La forma de un objeto es siempre el ser formado por mi, por mi actividad interior. Es un hecho fundamental de toda psicología y mucho más aún de toda estética - no hay objeto sensible -. Como la historia del arte empezó a florecer en el s. XIX, es natural que las teorías sobre el nacimiento de la obra de arte se hayan basado en una concepción materialista. Por una voluntad absoluta hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear y se manifiesta como voluntad de forma. Es el momento primero de toda creación artística, y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a priori”*. Para el autor la obra de arte es como una historia de la capacidad, como una historia de la voluntad. Por lo que, con respecto a esta historia de las voluntades, él dice lo siguiente: *Voluntad artística: es decir, el impulso consciente de su propósito que precede a la génesis de la obra de arte. Impulsos psíquicos que pidan su satisfacción. Cada estilo representa para la*

humanidad, que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad. Lo que desde nuestro punto de vista nos parece como la peor deformación, debe haber sido en cada caso para el que produjo la obra, la suprema belleza y la realización de su peculiar voluntad de arte.



En este esquema se describe que dentro de la psiquis del hombre ha existido, existe y existirá un sentimiento vital, el cómo sea este sentimiento y el cómo se exprese han sido, son y serán para nosotros las formas arquitectónicas, y en éstas trataremos de entender, para describir, el porqué de ellas, es decir, el porqué de su existencia, ese comportamiento frente al contexto, frente al cosmos.

Dentro de la segunda parte que el autor llama Naturalismo y Estilo, describe lo siguiente: “Naturalismo: el acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, por haber despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica y vitalmente verdadera, por el deseo de satisfacer esta sensibilidad rectora de la voluntad artística absoluta, es proyectar hacia fuera, las líneas y formas de lo orgánico – vital. Estético: forma, estilo, aquello que eleva la reproducción del modelo natural a una esfera más alta, es decir, aquel arreglo que el modelo debe sufrir para ser traspuesto al lenguaje del arte. Lo que pretendemos nosotros es, después de haber asociado el concepto de naturalismo con el proceso de proyección sentimental, relacionar el concepto de estilo con el otro polo de la sensibilidad artística del hombre o sea con el afán de abstracción. El impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo, la abstracción geométrica. Como hemos podido comprobar, el afán de proyección

sentimental y el afán de abstracción son dos polos de la sensibilidad artística del hombre. En cuanto esta es accesible a la valoración estética”.

Siguiendo la lectura, se escribe que, en un determinado pueblo sus particularidades específicas se pueden apoyar en la voluntad artística: *“los primeros productos no son naturalistas, sino de tipo ornamental - abstracto. Los principios del afán estético tienden hacia lo lineal - inorgánico, contrario a toda proyección sentimental”*⁵ (ejemplos) *Ornamentación griega = tendencias abstractas y naturalistas. El templo dórico, Voluntad artística enfocada hacia la abstracción*⁶. *El pensamiento tectónico, el material y el propósito práctico no pasan de ser factores aprovechados para expresar una idea y que a la evolución lógica de una idea tectónica corresponde también una escala de estados psíquicos. Nuestra estética no es sino una psicología de la sensibilidad artística clasicista; el paradigma de toda estética sigue siendo, pues, el arte clásico; valoración impuesta por la costumbre y pereza mental*⁷. Para finalizar la obra, hemos de rescatar lo aquí transcrito: *“Cada fase estilística representa con respecto a la humanidad que la creó a base de sus necesidades psíquicas, la meta de su voluntad y, por lo tanto, el máximo grado de perfección. No se pudo hacer otra, porque no se quiso hacer otra. Con esto no pretendemos negar que el arte ha revolucionado, sólo queremos demostrar que la evolución que ha habido consiste en un desarrollo, no de la capacidad, sino de la voluntad. Y no hay caminos trazados, no hay señales que puedan orientarnos. Nosotros mismos debemos crearnos esos puntos de orientación a medida que avanzamos cautelosamente, a riesgo de guiarnos no por tesis, sino por hipótesis”*. *“Basarnos en el material mudo, todavía no despertado a la vida. De la capacidad artística que se manifiesta en este material tenemos que sacar conclusiones con respecto a la voluntad de arte que la rige”*⁸.

La historia del arte es la historia de las voluntades para Wilhelm Worringer. Adentrados en la dinámica sobre la abstracción conviene citar al filósofo José Ortega y Gasset, que nos ayudará a consolidar y a comprender estos conceptos. Su

⁵ **Op. Cit.** página 65.

⁶ **Op. Cit.** página 85 - 86.

⁷ **Op. Cit.** página 126 – 127.

⁸ **Op. Cit.** página 129.

investigación lleva por título *La Deshumanización del Arte*, una obra salida a la luz pública en España en el año de 1925, un ensayo a la comprensión de la historia del arte donde se lee:

“La filosofía es la ciencia de los fundamentos y las raíces de todas las cosas. Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida, comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas. Todo el arte joven es impopular, el estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco es impopular. En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia, más aún es antipopular. Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón de informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres: a unos les gusta y a otros no. Lo que sucede es que la mayoría, la masa no la entiende. A mi juicio, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de igualdad real entre los hombres. Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que, evidentemente, son distintos. Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real. Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de la vida. La purificación del arte, esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Es un arte para artistas, y no para la masa de los hombres. He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden, esto es, los artistas y los que no lo son. El arte

nuevo es un arte artístico. En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí, tiende: a la deshumanización; a evitar las formas vivas; a hacer que la obra de arte sea, sino obra de arte; a considerar al arte como juego; a una esencial ironía; a eludir toda falsedad y escrupulosa realización; el arte según los jóvenes artistas es una cosa sin trascendencia".

Ya entrados en este camino, el autor describe a la estética de la siguiente manera, "*Estética: puntos de vista acerca de la realidad vivida*"⁹. Además continúa aportando lo siguiente: "Digamos, pues, que el punto de vista humano es aquel en que vivimos las situaciones, las personas, las cosas. Y, viceversa, son humanas todas las realidades -mujer, paisaje, peripecia- cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas. Si al comparar un cuadro a la manera nueva con otros de 1860 seguimos el orden más sencillo, empezaremos por confrontar los objetos que en uno y otro están representados, nos daremos cuenta que los objetos en su cuadro tienen el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él. Cuando forman parte de la realidad vivida o humana. Hombre, casa, montaña son, al punto reconocidos: son nuestros viejos amigos habituales. Por el contrario, en el cuadro reciente nos cuesta trabajo reconocerlos. Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. De la Gioconda se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en los cuadros nuevos es imposible la convivencia. El arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar; pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, el placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano, por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada". Para

⁹ Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte*. (2ª Edición). Madrid. Alianza Editorial. 1983. Página 24.

Ortega y Gasset *el Arte es el reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento, es la representación de lo humano. Estilizar es deformar lo real, desrealizar, estilización implica deshumanización. El realismo en cambio, invita al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita no tener estilo, sino carácter*¹⁰. “Lo personal, por ser lo humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven. Me parece que la nueva sensibilidad está denominada por un asco a lo humano en el arte, o ¿ es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte?. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos. El nuevo estilo consiste en eliminar los ingredientes humanos, demasiado humanos, y retener sólo la materia puramente artística. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte. De las obras jóvenes he procurado traer su intención, que es lo jugoso, y que me he despreocupado de su realización”.

El estudio de Ortega y Gasset nos invita a reflexionar la situación en que se encontraba el nuevo arte, ya iniciado el siglo XX, refiriéndose a un arte que usó una singular manera de expresión. Worringer y Ortega y Gasset presentan coincidencias en sus señalamientos, Worringer lo llama abstracción, Ortega y Gasset lo llama deshumanización, el primero se refiere a la naturaleza, el segundo a la realidad cotidiana, a la vivida. Con estos supuestos dan fundamento a sus reflexiones, aportándonos un esquema de evaluación ante el fenómeno o la actividad artística que consiste en deformar, en desfigurar, en pocas palabras en expresar el nuevo arte a través de la abstracción, de la deshumanización. Para nosotros que vivimos el desenlace del siglo XX, y los inicios del siglo XXI, la abstracción ha sido un medio de comunicación muy bien aceptada, interesante, lúdica, pero sobre todo familiar. Es como si siempre hubiese estado con nosotros, pues de entrada no representa un tema de controversia racional, aspecto que sí lo fue para quienes vivieron el desenlace del siglo XIX y los inicios del siglo XX. Nuestra situación es diferente, pero hemos considerado prudente abordar este tema debido a que en nuestros tiempos la

¹⁰ **Op. Cit.** página 29 – 30.

abstracción juega un papel de voluntad muy importante, entender sus inicios nos servirá para ubicar, para evaluar el refinamiento a que se ha llegado con esta manera de proceder en las voluntades que se perciben en las formas arquitectónicas después de la segunda mitad del siglo XX.

2.2.- Génesis de la Voluntad Humana

2.2.1.- El acto de Voluntad, un estudio de Paul Foulquié

A continuación abordaremos el estudio sobre el origen de la voluntad humana, el acto de voluntad, desde el punto de vista de Paul Foulquié, en su obra titulada *La Voluntad*. En la introducción Foulquié dice lo siguiente: *“A primera vista no hay nada más simple ni más corriente que el querer. Me invitan a una comida. ¿Debo excusarme o debo aceptar? Peso el pro y el contra, y definitivamente decido: no iré. Esta decisión constituye un acto de voluntad, o como dicen los psicólogos, una volición. A diferencia de otros actos provocados por las fuerzas o por los móviles, la volición queda determinada por motivos o por razones. Los motivos y razones son de orden intelectual. Implican no ya un simple conocimiento como se encuentra subyacente en los móviles, sino el conocimiento del valor de las cosas entre las que elegimos. Estrictamente hablando, los motivos y razones son luces y no fuerzas: aclaran al que obra, pero no le empujan a la acción. Empero, para pasar a la acción siempre es necesaria una fuerza o un móvil capaz de vencer nuestra inercia. Sin este impulso quedaríamos indefinidamente en el examen de las razones; en el caso más favorable acabaríamos en la prudencia de una determinada línea de conducta, pero sin dar un paso a este camino. En la actividad racional o razonable que exige a la voluntad, interviene una fuerza o un impulso que parece extraño al orden de la razón o de la inteligencia. Por eso hallamos en la volición dos factores esenciales: el motivo es de orden intelectual y, por consecuencia, muy claro; el móvil, mucho más oscuro por afectivo e incluso biológico, se confunde con nuestro propio ser. De aquí que aunque la voluntad propiamente dicha sea atributo del hombre, empecemos por estudiar las formas más simples”*¹¹.

Pasando a la primera parte del trabajo de Paul Foulquié, titulada *Génesis de la Voluntad*, se describe lo siguiente: “En sentido estricto, *voluntad* indica la facultad de todo ser pensante a determinar según razones o motivos, lo que supone conciencia y

¹¹ **Foulquié, Paul.** *La Voluntad. La Volonté.* (tr. Francisco Lloveras). Barcelona. Ediciones Oikos-tau. 1973. 120 pp. Página 5 – 6.

reflexión. Pero por analogía, también atribuimos una voluntad a los animales, incluso a todos los seres vivientes que manifiestan una tendencia o que se muestran capaces de elegir. Si duda la voluntad de los vegetales e incluso de los animales es análoga a la voluntad humana: el vegetal o el animal que lucha contra la muerte no sabe que ha de morir, y toda su actividad está dirigida por impulsos de los que no es dueño. Pero en el hombre, la conciencia, la reflexión y el poder de dominar los movimientos mandados por sus tendencias no suprimen las funciones vegetativas y sensitivas que son comunes con las de los animales. La energía de la voluntad está condicionada no sólo por el equilibrio del organismo, sino también por un impulso o una impulsión vital que la voluntad informa por la razón. El desarrollo psíquico de los seres vivientes es comparable a la bola de nieve, que a medida que rueda, nuevas capas se superponen a las anteriores; aún esta comparación es insuficiente, ya que las formas superiores de la voluntad no impiden ver los cimientos inferiores que le sirven de infraestructura. ¿Dónde está el cerebro genial que inventa todo esto, en qué estará, en células cerebrales que después de todo, son células como las demás? (Estas son unas preguntas que Paul Foulquié toma de Ruger, a lo que el mismo Foulquié deduce de la siguiente manera) El carácter esencial del animal es la afectividad o, más exactamente, la palabra afectividad sólo se aplica a las formas superiores del psiquismo, la facultad de sentir; es decir, experimentar placer o dolor. Pero la sensación también hace conocer los objetos que la provocan. Gracias a ella el animal tiene percepciones que conservan el recuerdo, el animal no puede como el hombre, abstraerse de las impresiones que experimenta, mirarlas en cierto modo desde el exterior, juzgarlas para adaptarlas o desecharlas, el animal como el hombre actúa según lo que percibe y lo que sabe”.

Foulquié, dentro de la primera parte de su obra, recalca que el estudio de la voluntad o *poder* guarda aún bastantes incógnitas, puesto que encontrarlas constituye el principal objeto de su trabajo. Como un acercamiento, señala que: *“En el hombre todas las actividades nerviosas definitivamente jerarquizadas, son dirigidas por el órgano telencefálico; que el pensamiento o la razón llega a ser capaz de subordinarse a las funciones inferiores y de controlar su ejercicio y que con esta*

acción denominada telencefalización es posible la acción voluntaria". Pasando al centro del trabajo de Paul Foulquié, aborda los niveles de la voluntad, donde describe lo siguiente: "A cierta edad, el niño llega a ser capaz de apreciar el valor relativo del objeto que desea. En lugar de dejarse atrapar por el atractivo del instante, compara entre las varias posibilidades que se le ofrecen y elige la que le parece preferible. En este momento ya tenemos voluntad humana. Paralelamente a la voluntad puramente racional, se desarrolla la voluntad moral: la primera sólo coordina la acción con vistas a satisfacer tendencias instintivas o espontáneas, la segunda es racional en cierta forma incluso en su raíz, e implica la tendencia al bien. En realidad, en nosotros no sólo existe una voluntad, sino múltiples voluntades que es conveniente considerarlas ya desde un principio. La volición no es más que un caso particular de la tendencia que consiste en una orientación espontánea hacia un fin. En la voluntad de vivir, sabemos que queremos vivir más de lo que sentimos. En efecto, tenemos conciencia no de una voluntad pura de vivir, sino de voluntades determinadas. Aspiramos a una existencia más amplia o más satisfecha; a la posesión de ciertos bienes o de una determinada persona. Pero estas voluntades particulares no son más que especificaciones de la voluntad general de vivir, y de vivir cada vez más intensamente. En la voluntad de gozar somos voluntad antes que sensación, pero cuando esta aparece y con ella el placer y el sufrimiento, se organiza una nueva sensación. Según Freud, el niño es gobernado por el principio del placer. Casi constantemente experimentamos sensaciones que presentan un carácter afectivo, espontáneamente nos inclinamos en alejar lo que es desagradable, y al contrario, nos acercamos a lo que nos proporciona placer. La memoria y la imaginación desempeñan un cometido mucho más importante ya que crece a medida que se eleva en civilización. Volviendo a la voluntad racional, aquí, las mutaciones de la voluntad siguen exactamente las del conocimiento. Nos elevamos a la forma propiamente humana de la voluntad cuando el pensamiento es capaz de percibir y establecer relaciones. Como consecuencia, la acción será voluntaria cuando será racional, es decir, conforme a las relaciones captadas por el espíritu. El hombre, percibe las relaciones, particularmente las relaciones de causalidad. Por lo tanto, prevé las consecuencias de ciertos actos; por ejemplo, conoce los efectos del abuso

de los placeres de la mesa o de los goces sexuales; sabe que el abandono irreflexivo a los impulsos naturales del momento se salda con dolores, el hombre puede evocar este futuro que prevé, comparar las ventajas de la satisfacción inmediata a las de la satisfacción diferida y hacer el balance de las operaciones que proyecta; en suma, calcular que sólo es una forma de razonar. Gracias a esta comparación y a este cálculo, ya no será dirigido por estas fuerzas ciegas que son los móviles; será dirigido por motivos, es decir, por razones conscientes. He aquí precisamente la característica esencial de la voluntad. Actuamos voluntariamente cuando obramos por razones. Por otro lado, dentro de la voluntad moral, la razón también establece relaciones entre las cosas y sus normas ideales, y por ahí juzga sobre la perfección o el valor de lo que observamos, pero el valor que más nos interesa es el de nuestros propios actos, y nuestro propio valer como seres racionales y libres. Por otro lado, el Análisis Clásico, dentro de los manuales de psicología, han distinguido cuatro momentos en el acto voluntario: concepción, deliberación, decisión, y ejecución. Como primer paso, es necesario que se presente al espíritu la idea del acto de ejecutar: es la concepción. Ella no depende de la voluntad que sólo actúa como una representación del objeto a alcanzar. Esta representación surge en nosotros sin nosotros, a través del desarrollo de ciertas asociaciones o sugeridas por otras. La representación de un objeto deseable suscita la deliberación. Etimológicamente, deliberar es pesar, examinar el pro y el contra del acto proyectado. Normalmente, la deliberación acaba en un juicio que podremos sintetizar en sí es o no es razonable adoptar el proyecto examinado. Este examen y la conclusión a que llegamos, suponen la intervención de la voluntad, que fija la atención e impide las decisiones precipitadas, así como las dudas sin base sería, que por sí mismas ya revelan la razón o la inteligencia. La acción propia y exclusiva de la voluntad es la decisión que consiste en la resolución firme y definitiva de ejecutar el proyecto que se estima razonable. Cuando no existe obstáculo, le sigue la ejecución, ya sea inmediata o en el momento previsto. La Voluntad es pues una forma de deseo; es un deseo dominante. Todo acto humano es dirigido por razones, pero, repetimos, siguiendo a San Pablo, el hombre es un ser doble, ya que pertenece al reino animal y al mundo del espíritu. Como animal, tiene inclinaciones, como espíritu está dotado de razón y

de voluntad, que consiste precisamente en el poder de obrar por razón o por razones. La voluntad no es una fuerza que domina energías de orden inferior, sólo hay una clase de fuerzas o de energías. La voluntad es el poder de realizar una síntesis racional de estas fuerzas. En el empleo común de los términos, voluntad es sinónimo de esfuerzo. Todo el que sea capaz de hacer un gran esfuerzo, se le considera dotado de una fuerte voluntad, medimos la fuerza de voluntad por las dificultades que vencemos, la volición es tanto más perfecta cuanto menos esfuerzo exija. La voluntad es poderosa gracias a los hábitos, por los que ejecutamos casi automáticamente lo que hemos querido; nuestra actividad voluntaria está compuesta de actos habituales o incluso automáticos que el espíritu se complace en provocar y en dirigir su desarrollo. Se dice que un hombre tiene voluntad cuando sabe sacrificar una pasión sin titubear, enfrentarse al peligro sin temor, aguantar un sufrimiento sin quejarse: se trata de la voluntad constituida. La libertad es una propiedad de la voluntad, y la voluntad consiste en obrar por razones. La voluntad es un poder de síntesis, una volición normal, si no es la resultante de fuerzas psíquicas, las integra en un justo equilibrio. Sin duda, la voluntad consiste en la facultad de decidirse y de obrar: comporta esencialmente un poder de impulsión”.

La propuesta que escribe Foulquié en esta investigación nos orienta a que el acto de voluntad, o la volición, queda determinada por motivos y por razones, y que tales motivos y razones son de tipo intelectual, que dichas variables –motivos y razones– son luces y no fuerzas. También reflexiona que el empuje a la acción, esa fuerza o ese móvil, ese impulso, es la *Voluntad*, un impulso extraño que nos lleva a la materialización de nuestras ideas; además nos señala que la voluntad es de todo ser pensante, de todo ser racional, y que existen diversos niveles de voluntades, ya descritas por él, por lo que para la presente investigación tomaremos la analogía que hace con el niño, es decir, cuando se refiere a que en esta etapa del sujeto, del ser humano, aprecia el valor relativo del objeto que desea, que compara entre varias posibilidades que se le ofrecen y que este individuo a esta temprana edad elige la que le parece preferible, por lo que ese momento, de acuerdo con el autor, se tiene ya una voluntad humana. Si en esta etapa se observa y se tiene este

encaminamiento sobre las voluntades, recordemos que es una etapa de entrenamiento que agudizará y determinará el carácter de sus demás decisiones. Por lo que, aquí podemos hacer un enlace entre el acto de voluntad y la creatividad en el ser humano. Recordemos que ambas variables, Voluntad y Creatividad, son los motivos centrales del trabajo aquí expuesto. Si en la etapa infantil se identifica ambientes y situaciones de un alto nivel de desarrollo creativo, recordando a lo expuesto en el primer capítulo, si a esta situación le sumamos un poder de voluntad determinante para ejecutar este coeficiente intelectual, sumados entonces tendremos estos individuos que han sido, son y serán reconocidos por sus capacidades trascendentales plasmadas en su hacer personal, pero sobre todo por sus aportaciones novedosas y motivadoras que terminarán por influir en los demás. Nosotros también pasaremos a considerar, en el presente trabajo, los cuatro momentos en el acto voluntario que expone Foulquié, estos son: La Concepción, la Deliberación, la Decisión y la Ejecución. Tales momentos coinciden con el proceso que presenta en el desenvolvimiento de la creatividad humana, por lo que nos encontramos aquí aclarando el sentido de la temática que postula esta tesis: alto coeficiente de creatividad más la fuerza de voluntad tendremos como resultado individuos altamente creativos.

2.2.2.- El acto de Voluntad, un estudio de Roberto Assagioli

Con la investigación titulada *El Acto de Voluntad*, nos introduce en el tema sobre la Voluntad: Roberto Assagioli:

“El acelerado ritmo de la vida, la necesidad cada vez más apremiante de satisfacer necesidades impuestas por una sociedad de consumo y el complicado engranaje económico y social que aprisiona actualmente al hombre, demandan aún más energía, sus funciones mentales y su voluntad. Para Roberto Assagioli, el remedio a estos males radica en la simplificación de la vida exterior y el desarrollo de los poderes internos”. De esta manera es escrita la contra portada del presente trabajo de Assagioli. Pasándonos al prefacio el autor al respecto dice: “Todos pueden tener,

o han tenido, la experiencia existencial de *querer*. Este libro se escribió como introducción y guía para tal experiencia, y como manual de entrenamiento. Trata de ser un instrumento para el estudio, el desarrollo y el uso de la voluntad. Es, en gran parte, un estudio fenomenológico basado en mi experiencia y en las declaraciones y los retos de mis pacientes, estudiantes y colegas en el curso de muchos años. La suma de los datos empíricos reunidos de esta manera, da una base para describir los distintos métodos, técnicas y ejercicios para educar la voluntad y usarla en forma más apropiada para todos los niveles existenciales. Mi acercamiento es empírico y fenomenológico. Su base es la psicósíntesis, ya sea personal o transpersonal: un proceso de acercamiento que se basa en la integración armónica de todos los aspectos de la personalidad alrededor del Yo, centro de conciencia y de voluntad. Todavía hay mucho por hacer y al final propongo un plan general para que tanto los individuos como los grupos continúen el trabajo de investigación. De esto hay mucha necesidad hoy en día, debido a la poca atención que desgraciadamente se da al estudio de la voluntad, y por el mal uso que se hace de ella, si se considera lo importante que es su uso correcto, para lograr despertar las potencialidades del Yo y la autorrealización, y para resolver los grandes problemas humanos”.

Explorar las potencialidades del Yo es uno de los motivos que le llevaron a Assagioli a documentar su trabajo de investigación. Resulta interesante pues que, como anteriormente los expuso Mihaly Csikszentmihaly dentro del primer capítulo, y lo hace Assagioli, ambos basándose en el Yo para potenciar sus estudios, solamente que, Mihaly desarrollándolo desde el campo de la creatividad, y Assagioli perfilándolo en el acto de voluntad, dando como resultado interesantes aportaciones en estas variables de estudios. Si ya expusimos a Mihaly en el primer capítulo, pasaremos entonces a abordar específicamente cómo el presente autor, Assagioli, se enfoca al acto de voluntad. Pero antes aclararemos que únicamente seremos objetivos con lo referente a la voluntad y al acto de esta misma, debido a que es un trabajo amplio que, como él mismo lo plantea, fue una actividad fundamentada en diversos campos que no resulta momentáneamente conveniente debatir aquí por el momento. El punto es conocer cuál es su opinión sobre la voluntad y el acto de esta voluntad misma.

“Si bien el hombre ha adquirido un enorme poder sobre la naturaleza, el conocimiento de su interior y el control sobre sí mismo, son bastantes limitados. Comprendería que este moderno *brujo*, capaz de bajar al fondo del océano y de lanzarse a la luna, es muy ignorante de lo que sucede en las profundidades de su inconsciente y es incapaz de llegar a los niveles luminosos del super-consciente y tomar conciencia de su verdadero Yo. Es incapaz de manejar sus emociones, sus impulsos y sus deseos. Muchos escritores han hecho notar que este gran abismo entre los poderes internos y externos del hombre, es una de las causas más importantes y profundas de los males individuales y colectivos que afligen nuestra civilización. Su vida se ha vuelto más rica, más completa y más estimulante, pero al mismo tiempo más complicada y más extenuante. El complicado engranaje económico y social en el que se ha aprisionado, demandan cada vez más su energía, sus funciones mentales, sus emociones y su voluntad. El malestar que deriva de esto lleva al desaliento, a frustraciones cada vez mayores, y hasta a la desesperación. El remedio para estos males, que consiste en acortar la enorme distancia entre los poderes internos y externos del hombre, ha sido y debe ser buscado en dos direcciones: la simplificación de la vida exterior y el desarrollo de los poderes internos. Restablecer un contacto más íntimo con la naturaleza, y ejercitar el arte de relajarse y descansar de vez en cuando. El mal no está en el poder tecnológico en sí, sino en el uso que el hombre hace de éste, y en el hecho de haber permitido que lo domine y lo haga esclavo. Para resistir a las tendencias negativas prevalecientes en la vida moderna, se necesita gran resolución, firmeza y constancia; una clara visión y sabiduría. Pero son éstas, precisamente, las cualidades interiores y las facultades de las cuales el hombre moderno está tan gravemente desprovisto. Así que nos encontramos ante la necesidad de recurrir al segundo procedimiento. Solamente desarrollando las facultades interiores, el hombre puede dejar los peligros que derivan de haber perdido el control de las grandiosas fuerzas naturales a su alcance, y de haberse vuelto víctima de sus mismas conquistas. Fundamental entre estos poderes interiores y aquello a lo cual se debería dar prioridad resulta la enorme y todavía no usada fuerza de *voluntad* humana. Entrenarla y usarla constituyen la base de todo esfuerzo. Hay dos razones para esto: la primera es la posición central

que la voluntad ocupa en la personalidad del hombre, y su íntima relación con el centro de su mismo ser, su verdadero yo. La segunda razón es que la voluntad tiene la función de decir lo que se debe hacer, y la de usar todos los medios necesarios para su realización, perseverando a pesar de todos los obstáculos y las dificultades. La experiencia de la voluntad constituye una sólida base y un fuerte incentivo para empezar la tarea de su entrenamiento. Esto ocurre en tres fases: la primera es reconocer que la *voluntad existe*; la segunda se refiere a la conciencia de *tener una voluntad*. La tercera fase del descubrimiento, que lo vuelve completo y eficaz, es la de *ser una voluntad* (que es distinto de tener una voluntad)".

El autor se refiere y define a la voluntad con las siguientes palabras: "*El hombre en esencia es una voluntad. Es una fuerza insospechada. La voluntad nos da la fuerza de decir resueltamente NO! defenderé mis convicciones a cualquier costo, actuaré como creo sea lo justo. La voluntad es una voz pequeña pero clara, a veces se hará oír para empujarnos a actuar de un cierto modo, una sugerencia distinta de las de nuestras motivaciones e impulsos ordinarios; sentimos que viene del centro interno de nuestro ser. Sin embargo, el modo más sencillo y en el que más frecuentemente descubrimos nuestra voluntad, es a través de la lucha y de la acción determinada. La voluntad es un poder específico que surge en nosotros y esta fuerza interior nos da tal experiencia. Esta aguda conciencia, este despertar, y esta visión de nuevas e ilimitadas potencialidades de expansión interior y de acción externa, nos dan confianza, seguridad, alegría, entereza. La voluntad tiene una acción directiva y reguladora; pone en equilibrio y usa constructivamente todas las otras actividades y energías del ser humano, sin reprimir ninguna de ellas. La función de la voluntad es parecida a la del timonel de un barco. Una voluntad bien desarrollada hace eficaz todo esfuerzo futuro*"¹².

¹² **Assagioli, Roberto.** *El Acto de Voluntad. The act of Will.* (tr. Instituto Mexicano de Psicósíntesis). México. Editorial Trillas. 1989. 215 pp. Páginas 14 – 16.

Ya adentrados en el trabajo de este autor encontramos que existe una relación íntima entre la voluntad y el yo, esta relación orienta a Assagioli a la experiencia existencial de la pura autoconciencia, la percepción directa de sí mismo, así como de nueva cuenta el descubrimiento del yo. Habla también de la autoconciencia o conciencia del yo, en la cual asegura tiene dos características: una introspectiva y otra dinámica. Estas deducciones lo llevan a seguir señalando, por medio de un diagrama, dónde podemos localizar al centro (usando como metáfora a una estrella) el Yo, la voluntad, y en los vértices, o las puntas, datos de referencia para mover o poner actuar al yo o a la voluntad, tales son: las sensaciones, las emociones y sentimientos, el impulso o deseo, la imaginación, pensamiento e intuición. Todas éstas giran alrededor del yo y de la voluntad. Tal diagrama de referencia nos conduce a adentrarnos en el marco teórico sobre el camino de la creatividad, mismo que podemos comparar con alguno de los autores ya expuestos en el primer apartado, por lo que acotamos aquí la importancia que, Assagioli hace con respecto a la fuerza de voluntad, a esa fuerza motivadora, a esas deducciones que transcribimos párrafos atrás. Ahora, si continuásemos con las aportaciones de Assagioli, de su método, éste nos conduciría a esquemas bastantes subjetivos, y seguiríamos transcribiendo más diagramas sobre el funcionamiento de nuestra psicología y más; motivos que no son los centrales en este trabajo a abordar. Nuestro cometido es haber expuesto la opinión sobre la voluntad, sin embargo, podemos rescatar, o considerar prudente por lo pertinente a nuestra investigación, las siguientes categorías que propone Assagioli para aclararnos y comprender más esta situación: “Usaré tres categorías –o dimensiones- para describir la voluntad: aspectos, cualidades y estadios. La primera categoría, los aspectos, es la básica y representa las facetas que se reconocen en la voluntad completamente desarrollada. La segunda categoría, las cualidades, se refiere a la expresión de la voluntad: son las maneras de expresarse de la voluntad en acción. Finalmente, los estadios de la voluntad, se refieren específicamente al proceso de querer, el acto de la voluntad tal como se desarrolla desde el principio hasta el final. Los aspectos de la voluntad humana en su pleno desarrollo son la *voluntad fuerte*, la *voluntad sabia*, la *voluntad buena* y la *voluntad transpersonal*. En la *voluntad fuerte* se reconoce que la voluntad

existe, después que tenemos una voluntad, y que finalmente somos una voluntad o, esencialmente, un Yo que quiere. En la *voluntad sabia* el aspecto de la voluntad consiste en la habilidad de obtener los resultados deseados con el menor gasto de energías. En la *voluntad buena* hay dos grandes leyes que operan en el mundo físico y en el mundo psíquico: la ley de la acción y la reacción y la ley del ritmo y del equilibrio. En la *voluntad transpersonal* se refiere a los tres aspectos de los que hemos hablado, parecen constituir la totalidad de las características de la voluntad”¹³. En cuanto a la segunda categoría denominada *las cualidades* el autor dice: “Las cualidades de la voluntad son: 1) *Energía, dinamismo e intensidad*; 2) *Dominio, control y disciplina*; 3) *Concentración, convergencia, atención y focalización*; 4) *Determinación, decisión, resolución y presteza*; 5) *Perseverancia, resistencia y paciencia*; 6) *Iniciativa, valor (ánimo, entrega), audacia*; 7) *Organización, integración y síntesis*”¹⁴. En cuanto a la tercera categoría, que se refiere a los estadios, Assagioli lo desarrolla ampliamente, por lo que nosotros aquí solamente describiremos, con las propias palabras del autor que: “El acto de voluntad tiene seis etapas o estadios que son: 1) El propósito o meta, que se basa en la evaluación, motivación e intención; 2) Deliberación; 3) Elección y decisión; 4) Afirmación: la orden o Fiat de la voluntad; 5) Planificación y programación y 6) Dirección de la ejecución”.

Con estos ejes temáticos, el autor, desarrolla la segunda parte de su investigación plasmada en su obra. Lo que podremos nosotros aquí precisar que, la *voluntad* viene a ser el empuje, esa fuerza de arranque para desarrollar y poner en marcha y de manifiesto el potencial creador de cada individuo. Sin este empuje, aunque se tenga un alto potencial creador, sin esta fuerza de arranque de nada valdrán nuestros dones creativos. Necesitamos esa voluntad para desarrollar y poner en acción nuestro espíritu creativo, para después obtener el proceso creativo o, como aquí se ha evidenciado, el acto de voluntad y sus etapas.

Encontrándonos inmiscuidos en el conocimiento de las voluntades, pasaremos entonces a proponer un esquema de trabajo donde podamos aplicar un estudio de

¹³ **Op. Cit.** páginas 19 – 20.

¹⁴ **Op. Cit.** página 22.

las voluntades orientado a la arquitectura. El Seminario Teóricos Mexicanos, desarrollado por el Arq. Alfonso Ramírez Ponce, arrojó reflexiones interesantes, partiendo de teóricos como Léonce Reynau, José Villagrán García, Antonio T. Arai, entre otros pensadores más. Las obras arquitectónicas tienen una voluntad de ser, son materia con la pronta voz que las anima y, que nosotros como arquitectos debemos de tener la obligación de escuchar dichas voces. Sobre la base de esta reflexión, daremos paso a la consolidación del ya mencionado esquema de trabajo, dicha intención o método, por llamarlo así, tendrá la misión de ayudarnos a comprender a la arquitectura partiendo de las voluntades que se emanan de esta profesión.

2.3.- Conclusiones

Dentro de este aparatado, he de señalar de nuevo, la máxima que Wilhelm Worringer incitó en mí para desarrollar el presente trabajo: *Se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística.* En este caso particular, basándome en la misma referencia, sólo cambiaría la última palabra “artística” por “creativa”. Desde el momento en que inicié a conocer el trabajo de este filósofo alemán pude darme cuenta, a través de su singularidad, el cuestionamiento que establece sobre el trabajo que algunos historiadores, contemporáneos y no a él, han elaborado con respecto a la arquitectura que se edificó en el pasado, en especial en la arquitectura denominada Gótica. Además de cuestionar y señalar, Worringer invita a interesarnos en la investigación arquitectónica, pero sobre todo a apropiarnos, en cuerpo y alma, de la época en que se han desenvuelto tales acontecimientos arquitectónicos. Además este pensador aporta una interesante reflexión sobre el arte y la arquitectura, esta consiste en señalar que la historia del arte es la historia de las voluntades humanas, y por ello la enfoco de la siguiente manera: *La historia de la arquitectura es la historia de las voluntades humanas = Es la historia de la Voluntad Creativa.* Es por ello que el entusiasmo crece al elaborar el presente trabajo de tesis donde me intereso en la historia de la arquitectura, y que mejor enfoque de acentuarlo en el tiempo y espacio en el cual me tocó vivir, en el que me desenvuelvo, para no ser presa de esos vacíos, como lo señala el filósofo.

La pertinencia y el contenido de este segundo capítulo, el cual lleva por nombre El Acto de Voluntad, de esa fuerza e impulso que es necesario activarlo en beneficio de uno mismo, es una decisión que repercute en el desenvolvimiento del proceso creativo de cada individuo, tanto Paul Foulquié como Roberto Assagioli, con su apoyo, me acercan a deducir que primero se necesita voluntad para hacer algo, acuñada esta motivación el paso siguiente es el proceso de operación, al que he de referirme como proceso creativo, sin este impulso no habría proceso creativo, sin voluntad no habría creatividad, por todo ello señalo que con una voluntad encendida

habrá proceso creativo, en pocas palabras habrá voluntad creativa en cada ser humano que se lo proponga.

Mi interés estriba en elaborar un estudio que se relacione con la arquitectura de el momento y espacio en el cual vivo (a este interés lo puedo identificar como voluntad encendida), el paso siguiente es elaborar un instrumento de valoración o análisis todavía más específico, en donde pueda aplicar una base metodológica, con la meta de enfocar un estudio arquitectónico desde la creatividad, desde la voluntad: causas y resultados. El siguiente capítulo está asignado en exponer el desarrollo del instrumento teórico metodológico que he de precisar para aplicar un estudio a la arquitectura que se ha emanado después del Movimiento Moderno.

Una propuesta de estudio para la arquitectura, desde el
enfoque de la creatividad, de la voluntad y causalidad

Capítulo III

Introducción

Es este tercer apartado al que puedo llegar a referirme como la aportación personal, pues consiste en el instrumento teórico metodológico que he de aplicar a los dos capítulos siguientes. He de aclarar al presente lector que el instrumento teórico metodológico es resultado de la unión de otros instrumentos e intenciones ya existentes, aclaro honestamente que el trabajo que he realizado sólo consiste en unir tales criterios y perfilar uno solo. En las siguientes páginas cada uno de ustedes podrá apreciar las intenciones de análisis arquitectónico por parte de Léonce Reynaud, de Wilhelm Worringer (que ya lo hemos dado a conocer), pero sobre todo el de Roberto Gillam Scott. Señalo que también existen otros criterios de análisis para emplear a la arquitectura, a este hecho consumado, sin embargo, he elegido a estos tres autores debido a lo pertinente que resultan a intenciones personales, así como en las coincidencias que pudiesen tener cada uno en su método valorativo, en especial Reynaud y Gillam Scott. Podemos percatarnos que Wilhelm Worringer tiene su aportación crítica histórica a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, a Reynaud podríamos señalarlo como contemporáneo a Worringer, pues su trabajo se señala iniciada la segunda mitad del siglo XIX, y a diferencia de estos dos, Gillam Scott también es un teórico crítico en el diseño, en la arquitectura, que ha aportado un trabajo interesante en nuestra actualidad, es por lo tanto contemporáneo a nosotros, y muy lejano a los otros dos, en tiempo claro, más no en intenciones. Gillam Scott trata de conducirnos por un camino sencillo y práctico a través de un método de diseño el cual lo divide en cuatro jerarquías: causa primera, causa formal, causa material y causa técnica. Tales condiciones podríamos hacerlas coincidir con el planteamiento normativo que propone Reynaud sobre los principios generales de la composición, donde fundamenta las siguientes categorías: de la comodidad, de la disposición, de la solidez, de la expresión y del orden (mismo planteamiento que reestructuré en una ponencia, orientados estos en cuatro rangos o voluntades, donde dispongo la orientación de Worringer: voluntad contenida, voluntad compositiva, voluntad expresiva y voluntad material).

Lo interesante de esto es que Reynaud lo expone mucho pero mucho tiempo atrás, apegado a las normas o estructuras diplomáticas de su tiempo, algo rebuscado; en cambio Gillam Scott lo propone de una manera mucho más práctica y más clara, una estructura que se puede aplicar inmediatamente a los ejemplos arquitectónicos de nuestra actualidad o del pasado histórico que deseemos sin importar lo alejado o antiguo a nosotros; sin olvidar claro, el consejo de nuestro orientador Worringer, que consiste en pensar en cuerpo y alma como esos seres humanos que construyeron sus edificaciones, hechos arquitectónicos que los representan. La propuesta que propongo radica entonces en unir estos criterios que han nacido con una sola intención: valorar la arquitectura a través de categorías sustentadas y aceptadas. Es por ello que invito a nuestro presente lector a que sea partícipe de esta apropiación del siguiente instrumento teórico metodológico.

3.1.- Voluntades y causas, bajo el trabajo de Roberto Gillam Scott. Una propuesta de estudio para la Arquitectura

“Principios generales de la composición: Tres cosas principales deben de tomarse en cuenta en un edificio: la comodidad, la solidez y la belleza. Cada una de ellas tiene sus condiciones especiales, pero siempre pueden conciliarse. En toda obra bien concebida las dos primeras parecen prestarse un recíproco apoyo y servir de base a la tercera; los muros y los apoyos son colocados de la manera más favorable, tanto por lo que respecta al uso, como a la solidez y al carácter de la construcción; y si las formas que resultan de una buena disposición y de una juiciosa elección de los materiales son francamente evidenciadas, ennoblecidas por armoniosas proporciones, acentuadas y animadas por ornamentos de buen gusto, manifiestan ese toque de perfección que constituye lo bello. Para obtener esta convergencia esencial, el arquitecto está obligado, cuando desea componer un edificio, a abarcar todos estos aspectos a la vez, en lo que tienen de fundamental; a dirigir desde un principio sus pensamientos de tal manera que pueda representarse claramente los rasgos fundamentales del ser que intenta crear; y a dejar de lado las disposiciones secundarias, a las que relega para una etapa posterior. Es por síntesis y no por análisis que debe de proceder. Pero la enseñanza del arte exige seguir otro camino; es necesario presentar sucesivamente cada uno de los aspectos a fin de no olvidarlos y poderlos apreciar completamente. De la comodidad: Un edificio es cómodo, cuando las diferentes partes que lo componen tienen las formas, las dimensiones y los claros convenientes y están distribuidos de conformidad a lo que prescriban los usos, la salubridad y las circunstancias locales. La comodidad depende de la disposición. Disposición: en su acepción más general la palabra disposición significa la combinación de las diversas partes que componen a un objeto. Es esencial, sobre todo, no perder de vista que si la disposición de un edificio debe de estar enteramente de acuerdo con lo que reclaman las necesidades materiales, debe igualmente responder a las exigencias, no menos imperiosas y no menos legítimas, seguramente, de nuestro espíritu; que no está permitido olvidar ninguno de estos aspectos que siempre pueden conciliarse perfectamente. De la

Solidez: La solidez es una cualidad esencial de toda construcción; pero puede y debe ser más o menos acentuada según las circunstancias y la naturaleza del edificio. Este mérito de hacer durables las obras es incontestable y siempre ha sido apreciado; no obstante, las sociedades actuales no le conceden tanta importancia (como en la antigüedad). Los materiales de la construcción variarán según los recursos locales, la elección, a menudo, tiene que atenerse a límites muy estrechos, sumamente estrechos a veces; pero es necesario saber someterse a la necesidad y el arquitecto habrá cumplido con su deber cuando haya obtenido el mejor partido posible de los medios puestos a su disposición. Siendo fundamentales estas condiciones, es esencial, desde el punto de vista del arte, conformarlas de una manera evidente, porque toda la cualidad que se muestra, deviene belleza y mientras más importancia les demos, más nos conmueve su expresión. De la Belleza: Lo bueno es el fundamento esencial de lo bello y las formas del arte deben de ser siempre verdaderas. Las obras artísticas consagradas por la aprobación de los siglos proclaman a tal punto estos principios que hemos establecido en muchas ocasiones, que nos parece inútil insistir en ellos. De la Expresión: Hay más, si bien una obra de arte necesita de tiempo y de un cierto trabajo de la inteligencia para ser completamente apreciada, debe producir, no obstante, una impresión instantánea sobre nosotros; le es necesario tener algo de impactante en sus aspectos principales. El arte ofrece al espíritu la imagen de lo que es, de la realidad, pero más clara y emotiva. De ahí resulta la necesidad de trascender más o menos la verdad material y acusar las partes características de la composición más vigorizante. El orden es una de las cualidades morales a la cual le concedemos un gran valor y que es fundamental a toda obra de arte. Del Orden: No hay duda de que hay un orden en la simetría y de que también lo hay en la regularidad. Son dos formas de la cualidad, pero no son dos formas esenciales. Hay orden en todo lo que está conformado de acuerdo a una ley y mientras más fácilmente se puede captar esa ley, más no emociona dicho orden. Pero el lector ya ha comprendido de qué manera la arquitectura puede conciliar todas esas cosas: el orden, la variedad, la sencillez y la complejidad. Hay lo bello racional y lo bello ideal. Por mucho que esté ordenado artísticamente, todo lo relativo a la disposición general y a la construcción no

constituye, no obstante su indiscutible importancia, más que el inicio, el punto de partida de la creación artística...es necesario insuflar en el ser que se intenta crear, el alma que le hablará a la nuestra; a sus proporciones, que parecen juiciosas, hay que hacerlas armónicas; a sus formas, hacerlas expresivas, variadas; a la unidad, que resulta de la concordancia de todas las partes y condiciones correlativas, es necesario añadir esta unidad moral que muestra que un mismo espíritu puede variar sus manifestaciones, permaneciendo fiel a su carácter. Tal es la tarea del artista; gracias a esta, se manifiesta, y todas sus obras poseen el toque de su individualidad, convirtiéndose en un verdadero creador”¹.

Con la referencia del anterior documento transcrito que, aclaramos que es una parte del global, así como el de tomar a otros de referencia, el arquitecto Alfonso Ramírez Ponce llegaba a la reflexión de que la arquitectura tiene un origen, una voluntad de ser y, apoyándonos en el de Léonce Reynaud, podríamos deducir que existen categorías, es decir, voluntades inmersas en la arquitectura, y que estas podríamos canalizarlas a través de un contenido u origen, de una composición, de una expresión y finalmente de un sistema constructivo. Tal circunstancia se sumaba a una de las máximas para nosotros: el trabajo de investigación sobre las voluntades de Wilhelm Worringer, específicamente en donde denunciaba lo siguiente: “*Se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística*”².

Las circunstancias aquí descritas fueron para nosotros muy alentadoras. Con esta visión temprana dimos un paso al elaborar una ponencia sobre la Arquitectura Deconstructivista, misma que fue expuesta para la evaluación de fin de semestre en nuestro Seminario de Tesis, Arquitectura y Humanidades, donde además de este espacio también pudimos compartir esta ponencia a través de un coloquio sobre Arquitectura y Humanidades desarrollado en la Universidad Popular Autónoma del

¹ **Reynaud, Léonce.** *Tratado de Arquitectura.* Selección de textos y traducción del Dr. Ramón Vargas Salguero. Segunda parte, composición de los edificios, estudio sobre la estética, la historia y las condiciones actuales de los edificios. París. Editorial Dunod. 1863.

² **Worringer, Wilhelm.** *La Esencia del Gótico. Formprobleme der Gotik.* (tr. Manuel García Morente). Munich. Publicado por Piper Verlag. 1911. Página 15.

Estado de Puebla (UPAEP). Este ensayo maduró la intención del trabajo de tesis que en estas páginas se plasman, así como la propuesta de las voluntades en la arquitectura, las cuales consiste en que la arquitectura tiene una Voluntad de Ser, y en tal voluntad de ser (sumando el estudio de las voluntades de forma de Worringer) podremos encontrar una Voluntad Contenida, una Voluntad Compositiva, una Voluntad Expresiva y una Voluntad Material.

Voluntad Contenida: Esta voluntad se va a caracterizar por “El espacio contenedor de actividades, entendidas como manifestaciones culturales, es decir, expresión de los modos de vida, tradiciones y costumbres de un grupo social concreto³”.

Voluntad Compositiva: “La Composición preside todo proyecto arquitectónico. En Arquitectura, la composición implica por ejemplo, comprender y sentir los valores rítmicos de la repetición, contraste de masas, de ornamentos o de color, la escala y otros detalles para lograr un conjunto complejo y armónico”⁴. La palabra composición la podemos describir de una manera como forman un todo diferentes partes, así como también la proporción de los elementos que forman parte de un cuerpo compuesto. El componer es el dar categorías a una edificación, es dar un valor cualitativo y cuantitativo en el conjunto sometido a dicho acto de composición, optando por dar diversidad y desigualdad espaciales en la obra arquitectónica. Todo acto creativo requiere del factor de la composición. Es el acomodo adecuado y pertinente de formas que determinan la calidad de composición en la creación artística.

Voluntad Expresiva: Expresar es exteriorizar a alguien lo que se piensa, lo que se siente, ya sea por medio de palabras, de acciones, o por medio de una nota musical, de un pincel y en la arquitectura por medio de las “formas”. Es por medio de estas formas que se quiere decir, denotar, insinuar, manifestar, hacer patente, etc. La expresión es una “*Representación sensible...de las ideas, los deseos o los*

³ **Ramírez Ponce, Alfonso.** Seminario Teóricos Mexicanos. U.N.A.M.

*sentimientos*⁵. Al hablar de esta voluntad expresiva, se ha de referir a una actitud en la cual interviene la estética: “Se ha discutido muchas veces en qué relación se halla un contenido estético con la expresión del mismo. Esta expresión ha sido a veces identificada con la forma”⁶.

Voluntad Material: En este concepto se ha de tratar acerca del respeto a las características intrínsecas y extrínsecas de los materiales, con los cuales se edifica la arquitectura.

Con este proceder surge la iniciativa de estudio de las voluntades aplicadas a la arquitectura. Sin embargo, la propuesta aquí planteada sobre las voluntades, necesitaba aún más un refuerzo teórico, un sustento de referencia que ayude a consolidar nuestra inquietud. Nuestra búsqueda logró poner en nuestro camino el trabajo crítico de Roberto Gillam Scott, con su obra *Fundamentos del Diseño*, donde para el autor diseñar es un acto humano fundamental: “*Diseñamos toda vez que hacemos algo por una razón definida. Ello significa que casi todas nuestras actividades tienen algo de diseño: lavar platos, llevar una contabilidad o pintar un cuadro*”⁷. Gillam Scott usa el término de diseño en un sentido muy especial, se refiere a ciertas acciones que no sólo son intencionales, sino que terminan por crear algo nuevo, es decir son creadoras. En su opinión: “Tenemos ya, pues, una definición formal: diseño es toda acción creadora que cumple su finalidad. Ahora bien, las definiciones formales son muy engañosas. La que hemos ofrecido parece explicar algo, pero, en realidad, sólo nos plantea dos problemas: ¿Cómo distinguimos un acto creador? ¿Cómo establecemos si logra su finalidad o no? Debemos comprender ambas cuestiones antes de saber qué es el diseño. En el diseño, la comprensión intelectual no llega muy lejos sin el apoyo del sentimiento. Por otra parte, si

⁴ **Robertson, Howard.** *Los Principios de la Composición Arquitectónica. The principles of architectural composition.* (tr. Ludovico C. Koppmann). Buenos Aires. Editorial Victor Leru, S.R.L. Página 7 – 8.

⁵ **Moliner, María.** *Diccionario del uso del Español.* Pág. 1261.

⁶ **Ferrater Mora J.** *Diccionario de Filosofía.* Pág. 1193.

⁷ **Gillam Scott, Robert.** *Fundamentos del Diseño. Design Fundamentals.* (tr. Martha del Castillo de Molina y Vedia). México. Editorial Limusa. 2002. Página 1.

aspiramos a sacar un provecho de nuestro estudio, es necesario que podamos no sólo hablar de las cosas sino también sentir las. ¿Cómo distinguimos un acto creador? Como dije antes, produce algo nuevo. Pero con ello sólo hemos resuelto un aspecto superficial del problema. La creación no existe en el vacío, forma parte de un esquema humano, personal y social. Hacemos algo porque lo necesitamos, esto es, si somos creadores. Es ésta la única elección que cabe en la vida: o limitamos nuestros deseos y necesidades para adaptarnos a lo que las circunstancias nos ofrecen, o bien utilizamos toda nuestra imaginación, conocimiento y habilidad para crear algo que responda a dichas necesidades. Como individuos, hacemos tal elección en forma independiente, y, como grupo social, en conjunto. Todo lo que usamos –ropas, casas, ciudades, carreteras, herramientas, maquinaria, etc.- se inventó para llenar alguna necesidad. Al referirme a las necesidades, puedo haber dado la impresión de que existe una clara división entre las llamadas materiales y las que denominamos no materiales. Las necesidades humanas son siempre complejas. Todas ellas presentan dos aspectos: uno funcional -entiendo por función el uso específico a que se destina una cosa-, y otro expresivo.

La importancia relativa de ambos aspectos, función y expresión, varía según las necesidades. En el proceso del diseño, en primer lugar, debe existir un motivo que nos impulse a ello (lo que para nosotros en la presente investigación podemos llamar voluntad). Sin un motivo no hay diseño”⁸.

El autor continúa reflexionando sobre la experiencia del diseño, y escribe que dentro del proceso del diseño existen causas o estadios para el desarrollo y culminación del acto del diseño, a lo que él llama: Causa Primera, Causa Formal, Causa Material y Causa Técnica.

Causa Primera: Se refiere al motivo, cualquiera que sea, volvemos a encontrar las necesidades humanas. Desde ahora en adelante (continúa diciendo el autor), la llamaremos causa primera, aquella sin la cual no habría diseño. Es la semilla por así

⁸ Op. Cit. página 2 - 4.

decirlo, de la que surge el diseño. Cuando lo expresamos en esta forma, resulta evidente que no cabe esperar que comprendamos o juzguemos un diseño sin conocer la causa primera. Pero, ¿qué ocurre si se trata de algo que no podemos conocer, si es alguna piedra insignia indioamericana cuyo uso original ignoramos? No podemos juzgarla; sólo es posible valorarla. Nuestro juicio sólo es válido en la medida en que comprendemos dicha causa. Creemos que lo que hacemos continuamente es evaluar los objetos y no nos preocupamos por la causa primera. Ese es uno de los motivos por los cuales nuestros juicios son tan pobres. En realidad, aceptamos de hecho que algo nos gusta o nos disgusta y eso es todo.

Causa Formal: Vemos una forma preliminar, tenemos una idea acerca de los materiales que hemos de emplear, imaginamos maneras de ensamblarlos. Este proceso constituye la causa formal. Es de hacer notar, sin embargo, que estamos separando el diseño de la construcción.

Causa Material: No es factible imaginar una forma real si no es en algún material, ya que no puede existir aparte de éste. Tal es la causa material del diseño. Los materiales son firmes individualistas: se puede conseguir mucho de ellos apelando a su cooperación, pero es imposible forzarlos. Hay que comprender su naturaleza y trabajar con ella, no contra ella. Es evidente lo que esto implica para la causa formal: nada de irresponsables vuelos de la fantasía. Por supuesto que la fantasía interviene, pero siempre basada en el conocimiento de los materiales. Cuanto más se sabe acerca del material, mejores y más imaginativas son las ideas. Esa es la verdadera imaginación.

Causa Técnica: Puesto que parte de la naturaleza de los materiales es la manera en que podamos darles forma, lo que hemos dicho acerca de ellos también es válido para las técnicas. Tal es la causa técnica del diseño. Al igual que los materiales, también las herramientas y las maquinarias son firmes individualistas, hecho fácil de verificar si se intenta serruchar una tabla con un cincel. Lo que se desea hacer y el material elegido sugerirán herramientas y técnicas apropiadas.

Estas cuatro causas, dice Gillam Scott, están siempre presentes cuando diseñamos. En realidad, lo que hacemos constituye precisamente nuestra solución a los problemas que ellas nos plantean.

Después de haber escuchado la propuesta de Gillam Scott, nosotros podemos agregar que da por hecho la expresión, la causa expresiva sería el resultado del trabajo ejercido en la causa formal y material, queremos suponer como una suma de estas dos causas. Siendo la expresión una causa, aunque no descrita literalmente por el autor, una importante variable de estudio en la arquitectura. Uniendo la suma de todas estas causas con la suma de las voluntades, nos queda el siguiente esquema o método de estudio que tomaremos para el desarrollo de los siguientes capítulos:

voluntad contenida + causa primera = Voluntad Primera

voluntad compositiva + causa formal = Voluntad Compositiva

voluntad material + causa técnica = Voluntad Material

voluntad expresiva + causa formal + causa material + causa técnica =
Voluntad Expresiva

voluntad primera + voluntad compositiva + voluntad material + voluntad
expresiva = Voluntad de Ser de la Arquitectura.

3.2.- Conclusiones

Después de haber dado a conocer las intenciones y el contenido del instrumento teórico metodológico a nuestro lector, el paso siguiente es ejercer una aplicación de la presente estructura de análisis. A continuación pasaré a elaborar la adaptación del método ya expuesto a la arquitectura internacional realizada después del Movimiento Moderno.

Análisis de la Voluntad Creativa en la Arquitectura
Internacional

Capítulo IV

“Alrededor de 1760 , una ola de pequeños instrumentos, destinados a facilitar el trabajo, inundó a Inglaterra. Surgían diversas innovaciones reales, en la agricultura, transporte, industria, comercio y finanzas, en forma tan repentina, que es difícil encontrar un paralelo en cualquier otro lugar o tiempo. Como en verdad la necesidad es la madre de toda invención”

T.S. Ashton

“Un edificio orgánico siempre armoniza con el presente, con el entorno y con el hombre”.

Frank Lloyd Wright

“Los Posmodernos continúan siendo parcialmente modernos en términos de sensibilidad y en la utilización de la tecnología actual...el estilo es híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades fundamentales... a veces procede de la yuxtaposición de lo nuevo y lo viejo...y también casi siempre hay algo extraño en todo ello”.

Charles Jencks

Introducción

Antes de aplicar nuestro instrumento teórico metodológico a la arquitectura internacional después del Movimiento Moderno, he de precisar los siguientes argumentos.

Si existiese algo a lo que pudiéramos atribuir la existencia de la arquitectura del siglo XX, tan tecnológica y multicultural, ese algo o esa causa la identificaríamos como la Revolución industrial. La Revolución Industrial nos trajo también una renovación cultural, social, económica y artística, acontecimientos que aún hoy en día no han dejado de parar. Con la llegada de los nuevos sistemas constructivos, como lo fue el hierro y el cristal, podríamos deducir que se marca la línea que ha de dividirnos entre la arquitectura histórica (artesanal) y la arquitectura moderna (industrial). Es por ello que inicio, este cuarto apartado, haciendo mención de este proceso cultural que activó a todo el mundo europeo, a todo el ingenio creativo humano, mismo que hubo de influir a los demás continentes. Se aborda también la escuela de diseño, de arquitectura, conocida en la historia como La Bauhaus, en donde tal escuela nos condujo claramente, con intenciones y hechos, a un nuevo enfoque de conceptualizar y edificar a la arquitectura, a través de un naciente funcionalismo que habría de alimentar y sentar las bases del reconocido Movimiento Moderno. Existe en este apartado, además, un tópico que se propone describir el pensamiento que ha de caracterizar al hombre moderno, al hombre del siglo XX, mismo que tiene la encomienda en posesionar las necesidades y anhelos de tal hombre que ha de reflejarse en los resultados arquitectónicos que demanda la sociedad en el cual se desplaza. Al término de este tópico, nos enfocamos a las consecuencias arquitectónicas derivadas de la manera de pensar de este hombre, en tendencias identificadas como Movimiento Moderno, Expresionismo y Posmodernismo, en cada uno de estos apartados dejamos evidente quienes son los principales exponentes así como sus principales teorías. Es entonces que, en tales secciones, se prosigue a aplicar el instrumento teórico metodológico que hemos llegado a formular. Pasemos entonces a conocer el contenido de este capítulo.

4.1.- Antecedentes que dieron origen al Movimiento Moderno

4.1.1.- La voluntad de la Revolución Industrial y sus consecuencias arquitectónicas

“Superficies que se habían cultivado durante siglos, como campo abierto, o que permanecían en el abandono, como lugares de pastoreo común, fueron cercadas o valladas; las aldeas se convirtieron en populosas ciudades”¹

Si existe algo que hubo de caracterizar al siglo veinte, sin duda alguna, lo fue la Revolución Industrial. Esta inquietud o alboroto influyeron en lo político, en lo económico, en lo social, pero sobre todo en lo arquitectónico dentro y fuera de los primeros países industrializados del viejo mundo, por ello es interesante el punto de vista de T. S. Ashton:

“El número de la población aumentó. Hombres y mujeres nacidos en el campo vinieron a vivir apiñados... como unidades de la fuerza de trabajo de las fábricas. Apareció el sistema bancario. Se transformaron los pensamientos sobre la naturaleza y finalidades de la vida social. Los cambios no fueron tan solo industriales sino también sociales e intelectuales. Se reduce el índice de mortalidad. La sustitución de cereales inferiores por el trigo, y el aumento en el consumo de legumbres, aumentó la resistencia contra las enfermedades. Niveles más altos de limpieza personal, jabón y ropa interior de algodón barato disminuyeron los peligros de infección. El uso de ladrillos, pizarra o piedra como materiales de construcción en lugar de paja y madera en chozas y casas de campo redujo el número de epidemias. Las grandes ciudades vieron sus calles pavimentadas, redes de alcantarillado y agua. Se desarrolló la medicina y la cirugía, aumentaron los hospitales –se adecuaron los entierros de difuntos-. Se logró una mayor productividad en toda empresa agrícola o ganadera. Se

¹ Ashton, T.S. *La Revolución Industrial. The Industrial Revolution.* (tr. Francisco Cuevas Cancino). México. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1995. Página 8.

incrementa el poder de ahorro. En 1754 se ofrecieron premios a aquellos inventores que patentaban sus inventos”²

En el trabajo de T. S. Ashton podemos encontrar descripciones sobre todo el antecedente de este movimiento originado en Inglaterra, aún más, nos describe un panorama rural de algunos territorios o países europeos. Tal antecedente campesino, y el excedente de productos derivados por el esfuerzo y trabajo de esta actividad, motivaron al hombre de finales del siglo dieciocho, y al hombre de principios del siglo diecinueve, a ingeniar versátiles intercambios de productos además de una visión innovadora de conservar e industrializar los productos masivos que obtenían del campo. Aunado a esto, la industria textil y la aparición de los primeros empleos en los nuevos espacios de trabajo y producción como fueron las fábricas, así como el invento de la locomotora como medio de transporte para la gente y recursos naturales y toda la infraestructura que este invento requería para su operación fueron los alicientes para desbordar una cascada de inventos e interacción social jamás obtenida. Los primeros países involucrados en esta faceta de desarrollo, además de Inglaterra, fueron Francia, Alemania, Gran Bretaña, Rusia y los Estados Unidos de Norteamérica, más tarde se sumarían otros países. A continuación escuchemos lo que escribe Leonardo Benévolo³ sobre estos cambios:

“La Revolución Industrial modifica la técnica de la construcción. Los materiales tradicionales como la piedra, los ladrillos, la madera, se trabajan de modo más rentable, distribuyéndolos de modo más práctico; a estos se añaden otros nuevos materiales, como el hierro colado, el vidrio y, más tarde, el cemento. Los progresos de la ciencia permiten utilizar todos estos materiales del modo más conveniente y medir su resistencia mejorando el utillaje de los materiales, al tiempo que se multiplica el uso de las máquinas de construcción urbana. El desarrollo de la geometría permite representar, por medio de dibujos, de modo riguroso y único, todos los aspectos de la construcción. La institución de escuelas especializadas nutre a la sociedad de un gran número de profesionales preparados (el nacimiento de los ingenieros civiles, perfil

² **Op. Cit.** páginas 8 - 20.

³ **Benevolo, Leonardo.** *Historia de la Arquitectura Moderna. Storia dell'architecture moderna.* (tr. Mariuccia Galfetti y Juan Díaz de Atauri). (2da. Edición). Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1974. Páginas 41–79.

desprendido del arquitecto). La prensa y los nuevos métodos de reproducción gráfica permiten una pronta difusión de cualquier progreso. Se construyen caminos más anchos, canales más profundos, y el desarrollo de las vías por agua y tierra aumenta rápidamente. El aumento de la población y la emigración de unos lugares a otros exige la construcción de nuevas casas, en cantidad nunca vista hasta entonces. El desarrollo de la ciudad requiere instalaciones cada vez más grandes y de mayor cabida. La amplitud de las funciones públicas exige edificios mayores. La economía industrial no puede concebirse sin un conjunto de edificios e instalaciones nuevas: fábricas, almacenes, depósitos, puertos, que deben construirse en un tiempo relativamente breve. Nacen los mercados de terreno. Se inventan mecanismos capaces de medir la resistencia de los materiales. Las dos principales innovaciones tienen su origen en Francia, la invención de la geometría descriptiva y la introducción del sistema métrico decimal. La adopción de un sistema unificado facilita la difusión de los conocimientos, los cambios comerciales, y procura a la técnica de la construcción un instrumento general. En cuanto a la formación de los arquitectos se crea la exigencia de formar un personal técnico-especializado. La academia se da cuenta, en un cierto momento, de que las disputas sobre el papel que desempeñan la razón y el sentimiento en el arte, no son sólo discursos teóricos, sino signo de una Revolución Cultural y Social irresistible, encerrándose poco a poco en una defensa intransigente del arte en contra de la ciencia. Nuevas y eficientes vías de comunicación: carreteras y canales. El papel del hierro forjado y fundido. Los nuevos conocimientos científicos permiten sacar de los materiales el mayor provecho posible, y la experiencia así adquirida se utiliza en gran número de temas propios de la construcción. El papel de los puentes de hierro fundido. El Palacio de Cristal de Pastón, en 1851, resume todas estas experiencias e inaugura la serie de grandes galerías de cristal para exposiciones, que continúa en la segunda mitad del siglo XIX”.

Con el desarrollo de la industria, el Palacio de Cristal, tal como lo ha mencionado Benevolo, contuvo todas las características de desarrollo industrial nunca antes visto en la historia de la arquitectura. El papel del arquitecto fue cuestionado debido a este emblemático edificio. El Palacio de Cristal que, según Glancey probablemente fuese el Partenón de la Revolución Industrial,

dio la bienvenida laboral a los ingenieros civiles, y a una versatilidad de trabajo que se contradecía con la educación añeja del ser arquitecto. Ahora los edificios industrializados debían de regirse por cálculos estructurales basados en estructuras de hierro, cuantificación de material, costo y tiempo de edificación se planteaban como las nuevas reglas para los constructores profesionales. Tales circunstancias orillaron al arquitecto a meditar su papel como profesionista, donde ahora la tónica estética caía en una nueva y novedosa teoría fundada en el hierro y el cristal, que se contraponía con las teorías y formas del legado histórico arquitectónico hasta entonces aportado. Glancey describe la situación con las siguientes palabras: *“La Revolución Industrial también suponía la mecanización de la arquitectura y la desaparición del artesanado, por lo que hasta cierto punto todos estos miedos estaban justificados. Tuvieron que pasar muchos años para que la gran mayoría de los arquitectos aceptasen el hecho de que los ingenieros diseñaban las estructuras más bellas y a la vez más económicas”*⁴. *“¿Cómo respondieron los arquitectos a los retos y las oportunidades que surgieron de la revolución industrial? La mayoría lo encontró difícil o simplemente imposible. Otros, al adoptar el nuevo lenguaje de la civilización industrial, encontraron un nuevo medio de expresión. Así pues, los arquitectos luchaban intelectualmente con la forma de utilizar los nuevos materiales”*⁵

⁴ **Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture.* (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. Páginas 136 y 137.

⁵ **Op. Cit.** página 138 y 139.

4.1.2.- La voluntad en la escuela alemana conocida como La Bauhaus

El banderazo de arranque por parte de la industrialización ya estaba dado, no había manera, mucho menos intenciones, de cómo detenerlo. El reto para los arquitectos se vino a replantear. Ahora, evitar aceptar o rechazar el vidrio, el hierro y el hormigón, -materiales novedosos que vinieron a deslumbrar nuevos retos, formas y posibilidades- era signo antimoderno frente a una sociedad que día a día se deslumbraba por el suceso industrial. Este proceso o revolución sociocultural trajo consigo situaciones inconvenientes para el medio ambiente, así como resistencia por parte de conservadores; además de que acentuó la pauta de diferencias o estratos sociales en las nuevas sociedades y ciudades industriales, apareciendo pensamientos en defensa del trabajador, sistemas de producción con enfoques capitalistas y, si de capitalismo hablamos tenemos que abordar su contraparte, el enfoque socialista y a sus beneficiarios. Tales situaciones no las reflejamos en el presente trabajo con detenimiento, pero no podemos negar el rol capitalista que tanto influyó, y continuó influyendo, en las recientes ciudades industriales. Nuestro cometido es alinear los acontecimientos y los hechos intelectuales que perfilaron al hombre moderno, y con él, a la arquitectura moderna.

Tietz Jurgen señala que: *“El rechazo general de las formas arquitectónicas tradicionales del siglo XIX fue el punto de partida de la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, de un nuevo estilo. En una época caracterizada por la industrialización creciente, por la ciega fe en el progreso y por la municipalización progresiva, surgió en Inglaterra el movimiento Arts and Crafts (artes y oficios). El movimiento propuso conformar el espacio vital cotidiano de los ciudadanos con productos de calidad de realización artesana, con el fin de que los objetos industriales de la producción en masa no ganasen la partida y anulasen la estética del producto”*⁶

Este suceso acción, descrito por Jurgen, condujo a los arquitectos a seguirse moviendo en una línea ya establecida, la técnica artesanal. Sin embargo,

⁶ **Tietz, Jurgen.** *Historia de la Arquitectura del siglo XX. Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts.* (tr. Ambrosio Berasain Villanueva). China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1999. Página 10.

dentro de su quehacer profesional empezaron a domesticar en su mente el nuevo espíritu tecnológico, la creciente tecnología, con sus diversos sistemas constructivos –ahora ya dispuestos en serie- basados en el hierro y cristal, les ofrecía una dinámica a acuñar dentro de su espíritu creativo, donde la ideación y la tecnología determinaron el carácter profesional de los arquitectos, amenazados éstos por el reemplazo de los ingenieros civiles que se habían abierto camino como calculistas, diseñadores y constructores. El paso definitivo había sido, sin duda alguna, haberle entrado a la tecnología, es decir, conocer su resistencia y cualidades, pero sobre todo, el haber encontrado en ella la nueva estética que tanto abrazarían y orientarían al modelaje y maleabilidad vistas en los novedosos diseños orgánicos y sensuales. La rectitud, la pesadez visual, lo ortogonal así como lo ostentoso y grotesco que resultaban las nuevas edificaciones, en criterio de arquitectos conservadores, ahora el espíritu creativo llegó a encaminar o a darle al hierro una posición diferente a través del modelaje, aportando en el hierro: ondulaciones, ligereza visual y sensualidad. El tímido arquitecto orienta su voluntad creativa en esta posición descrita. Aún necesita saciar su alma a través de la decoración, actividad o actitud en que los ingenieros civiles desconfían. El mérito llegó a diversos países que abrazaban el proceso industrial, impregnando a otros que no lo estaban tanto. Esta manera de proceder por parte de los diseñadores y arquitectos han quedado en la historia como una actitud de proceder y trabajar con este espíritu de la época. En Francia se le llamó *Art Nouveau*, en Inglaterra *Modern Style*, en España *Modernismo*, en Italia *Liberty*, y en Alemania *Jugendstil*, por mencionar. En cada región tuvo sus representantes así como variantes y adecuaciones particulares. Esta actitud o manera de trabajar se destaca por unir el arte, de manera artesanal, y la técnica ofrecida por la industrialización; el manejo de los elementos son empleados a través de la curva y las ondulaciones que nos encaminan a sugerir movimiento, basándose en motivos orgánicos e imitación de la naturaleza, nos encamina y sugiere formas estilizadas, se trata en mayor parte de evitar la línea recta, se presenta en contraste entre el negro y los colores denominados pasteles, orientados a acentuar los detalles sinuosos de la forma, se refleja en la herrería, en salientes o balcones de edificios particulares o públicos, en elementos conceptuales inspirados en motivos de flora o fauna influyendo en la estética envolvente de los edificios –llegando a

ser tímida o exagerada tal manifestación- ya sea interna o externa. Este proceder trajo consigo dinámicas de decoración, por lo que se expandió una visión novedosa en cuanto a decoración se refiere, es decir, se pasó a impregnar, con más cuidado y detalle, a los edificios con diseños interiores y exteriores a través de lámparas, pisos exuberantes, muebles, motivos escultóricos a diversas escalas, joyería, ropa, y más. Esta situación abrió camino y trabajo para profesionistas inmiscuidos en diversas líneas de diseños, Art Decó lo llamaron. El Art Decó alimentó y sugirió a todo profesionista, inmiscuido en la edificación constructiva, a proponer una renovación ante lo agotante que iba siendo el Art Nouveau. Si el primero lo encaminaba a la ondulación y sensualidad, etc., ahora surgía una variante: los elementos geométricos puros y resaltados a través del hierro y el cristal (rectos y angulares), más la suma de estructura o esqueletos de hierro que se optaría para los primeros edificios que aparecerían con gran altura, los paneles acristalados, la consistencia del ya industrializado cemento que, trabajado con elementos de hierro delgados – varillas-, así como un armazón específico para su resistencia, nos aportaría el concreto armado; tales características se fundieron en diferentes modelos estéticos arquitectónicos que se obtuvieron en los primeros tres lustros del siglo veinte en distintos lugares altamente emblemáticos. Aún abarcaría otro lustro más de manera muy forzada, a no ser por la aparición del fantasma del temor y crueldad que se evidenció dentro de la primera guerra mundial, 1914-1919, que dejaría saldos e inquietudes perversas pendientes, nuevos odios cobrarían fuerzas, acicates que alimentaría y daría fuerza a la aparición de otro siniestro más desenvuelto en el siglo veinte, efectivamente nos referimos a la segunda guerra mundial, 1933-1945.

La actividad bélica dejó en claro el papel peligroso, trascendente y maravilloso que puede resultar el uso de la tecnología, pero sobre todo del ingenio humano. Como hemos citado anteriormente a T.S. Ashton "*La necesidad es la madre de toda invención*"⁷. El rodaje del espíritu creativo de la arquitectura, ya entrado el siglo veinte, se vio atentado por esta actividad inmoral, por lo que aterró a tales voluntades creativas, alentando y dejando en pausa inquietudes

⁷ Op. Cit. página 108.

intelectuales vanguardistas por esta oleada de perversidad. Ejemplo de ello lo fueron los movimientos pictóricos denominados *Cubismo*, 1907-1925; *Futurismo*, 1909-1915; *Constructivismo*, 1913-1930; emprendidos en Francia, Italia y Rusia, que tanto habría de influir a la arquitectura momentos más tarde. Anna-Carola KrauBe (1995; 128 pp.), se refiere a tales movimientos de la siguiente manera: *“Los cubistas descomponían los objetos y lo volvían a elaborar según sus elementos básicos estereométricos: cubo, cilindro, cono y esfera, introduciendo la dimensión tiempo a través del movimiento. El Futurismo tenía muchos puntos en común con el cubismo, los artistas de este nuevo estilo también descompusieron la superficie de diferentes fragmentos; sus cuadros fueron la expresión de una gran pasión por las innovaciones técnicas y, tal como lo expresa el nombre futurismo, de una gran fe en el futuro. El Constructivismo se desarrolló a partir del cubofuturismo, una fusión entre tendencias cubistas y futuristas, un concepto pictórico que negaba radicalmente cualquier clase de reproducción imitativa. En un principio puede resultar sorprendente que precisamente el arte abstracto, tan difícil de comprender, tendiera a influir en la vida cotidiana. ¿Qué tenía en común un arte de estas características con la vida de cada día? La respuesta es muy sencilla: absolutamente nada; y precisamente en esta esfera el arte encontró su oportunidad”*.

Los argumentos aquí descritos los orientamos a hacer el enlace con lo que se abordó en el segundo capítulo sobre la obra de Wilhelm Worringer y Ortega y Gasset, en lo que respecta a la abstracción – deshumanización, síntoma, postura o manera de apreciar, forma de diseñar y de estudiar el arte naciente.

“El siglo XX llegó acompañado de un gran número de inventos en el ámbito técnico e industrial así como de nuevos conocimientos decisivos en las ciencias humanísticas y naturales. La teoría de la relatividad de Albert Einstein, el desarrollo del psicoanálisis de Sigmund Freud, el descubrimiento de los rayos X o bien la primera fusión nuclear obligaron al hombre a pensar de una forma diferente, más abstracta”⁸.

⁸ KrauBe, Anna-Carola. *Historia de la Pintura. Del Renacimiento a nuestros días*. China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1995. Página 86.

Lo agitado y variado de los acontecimientos cimentó las bases para que el pensamiento del ser humano se instalara de una manera versátil, como nunca antes en la historia. Esta misma versatilidad fue lograda bajo perspectivas de cambios y discursos diferentes. La revolución desde el punto de vista intelectual matizaba al hombre moderno como un ser apegado a los proezas de la técnica y de la ciencia, donde el arte vendría a saciar espíritus perdidos y dispersos, para muchos, por no anclarse a la realidad tecnificada y, por el lado contrario a espíritus encaminados y encontrados con la optimista realidad. La memoria histórica, en cuanto a nuestra profesión se refiere, hace destacar, en medio de estos eventos desastrosos, a la escuela alemana conocida como la Bauhaus, 1919-1933.

“Todavía hoy la Bauhaus es sinónimo de una modernización radical del arte. No hubo ningún ámbito de la vida que no pretendiese reformar y remodelar, pues entre sus temas se incluyen no sólo la arquitectura y la pintura, sino también la danza, el teatro, la fotografía y el diseño. La sola enunciación de este programa permite reconocer la significación sociopolítica atribuida a la Bauhaus en Alemania tras la Primera Guerra Mundial. Gropius aspiraba a unir todas las fuerzas creadoras para lograr una construcción unitaria. El concepto de construcción no se limitaba concretamente a la arquitectura, sino que era más amplio”⁹

Desde sus inicios esta escuela optó por una renovada postura para enfrentarse a los nuevos retos y necesidades que la sociedad demandaba. El programa académico iba sugiriendo más precisión teórico – práctica conforme los cursos terminaban. El reto había sido marcado en conjuntar las artes y oficios en una sola escuela, de una actitud dinámica. Acercar estas profesiones al desarrollo y modelaje artesanal, como se elaboraba en el pasado, pasaría a ser rebasada con el factor inevitable que la industrialización ofrecía. Jugar un papel conciliador, entre lo artesanal y lo técnico industrial, había sido considerado y puesto en marcha sólo que eran inevitables las discusiones entre los dirigentes de esta legendaria escuela. A pesar de haber mantenido sus puertas abiertas por sólo catorce años y haber abierto diferentes sedes, la Bauhaus tuvo sus

⁹ **Tietz, Jurgen.** *Historia de la Arquitectura del siglo XX. Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts.* (tr. Ambrosio Berasain Villanueva). China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1999. Página 33.

interesantes etapas de desenvolvimiento, así como líderes intelectuales al frente y destacados aprendices que aportarían la arquitectura de la siguiente generación. *“El nombre de Bauhaus (casa en construcción) consistía en un sofisticado juego de palabras. Por un lado, remitía a la Bauhutte medieval (posada del albañil) y, por el otro, reflejaba el intento, por parte de Gropius y sus colegas, de realojar en edificios modernos a los millones de personas, la mayoría pobres, que se habían quedado sin casa después de la primera guerra mundial”*¹⁰

Si hubo algo destacable desde el punto de vista del desenvolvimiento y comportamiento arquitectónico, entre otros legados y no menos importantes, fue el sustento teórico del funcionalismo. La voluntad creativa del espíritu bauhausiano se refutaría en la enseñanza basada en esta singular característica que había de irradiar los matices teóricos a la estética arquitectónica conocida como Arquitectura Moderna o Estilo Internacional, tendencia que le precedería. De pronto la enseñanza se supeditó a través de las condiciones sociales de pobreza y la necesidad de abastecimientos de hogares a muchísimas familias alemanas, por lo que ya no era factible ni prudente enseñar, mucho menos aplicar los modelos o cánones añejos que la teoría e historia de la arquitectura había esbozado en maravillosos edificios. La pauta a concebir era diferente, ante una sociedad moderna, la escuela de la Bauhaus se propuso resolver y promover una arquitectura moderna. El síntoma de la modernidad, y el proceder de esta misma, consistió en espantar, en ahuyentar el espíritu de la historia. La historia de la arquitectura había pasado a concebirse como un cuento interesante digno de conocer, en el que se podría aprender mucho; sin embargo, profesores y estudiantes de esta escuela se propusieron trabajar su propia teoría y construir sus propias edificaciones, con la convicción de patentar una arquitectura moderna para un mundo nuevo, moderno y tecnificado; particularidad no obtenida a tal grado en el pasado histórico arquitectónico. Si en el pasado la enseñanza de diseño y composición se basó, inspiró y consideró partiendo de modelos y cánones establecidos, por consiguiente, bajo una actitud de tomar arquetipos y llevarlos a la fachada e inmediatamente pasar a agregarle la función, el juego se invertía y se renovaba

¹⁰ **Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture.* (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. Página 174.

en la nueva modernidad. Rechazados los arquetipos históricos, la enseñanza bauhausiana orillaría a los arquitectos a resolver, antes que todo, la función del edificio mismo. Promover los espacios necesarios para las nuevas y nunca antes tenidas necesidades sociales, debido esto por el desarrollo y diversidad de nuevas e ingeniosas formas de empleo, habían sido puestas en acción, y como principal punto a resolver en la nacida composición arquitectónica.

Ya resuelta la función, y la cuantificación rígida de m² por espacio diseñado, el siguiente paso fue envolver tales espacios con una postura cúbica, ortogonal, compuesta por estructura de acero, cristal y el hormigón. La decoración a la usanza histórica ya no era la inquietud de la arquitectura moderna, de hecho había sido guardada, bajo llave, en el baúl de los recuerdos. Algunos atributos fueron ganados como: la escuela que revolucionó al mundo; el nacimiento de una forma de pensar y proyectar el mundo; la escuela que enseña a diseñar sin la necesidad de copiar modelos añejos; entre otros. A fin de cuentas ya el progreso tecnológico había hecho lo suyo: abaratar los costos de los elementos constructivos a través de la seriación de piezas así como la industrialización de puzolanas y arcillas específicas para el procesamiento de cementos que fraguarían y darían forma al hormigón armado; sin olvidar, claro, el ingrediente del manejo y estudio del cubismo, así como los síntomas de la abstracción que se venía aplicando en las demás artes. Pertener a esta escuela era sinónimo de vanguardia y elitismo, el entusiasmo condujo a aceptar jóvenes de otros países. El espíritu académico cuando es limpio acepta con orgullo a quienes deseen aprender. Sin embargo, en la atmósfera circundante palpitaba el estallido de la Segunda Guerra Mundial, de pronto los jóvenes estudiantes eran mal vistos, pues podría acusárseles de espías. Iniciaron por coartar la entrada a extranjeros, la política militar invadió intelectualmente a las aulas, después vino la opresión con señalamientos de ideas encontradas entre el socialismo y otras más. Toda esta situación condujo a sus dirigentes a emigrar y cerrar las puertas de esta emblemática escuela. El espectro de la muerte aparecería con mayor intensidad en estos lugares. La voluntad creativa de la Bauhaus, débil y mutilada, aportaría sus más limpios destellos en la estética catalogada como Arquitectura Moderna o Estilo Internacional.

4.2.- El Hombre Moderno y El Movimiento Moderno

4.2.1.- La voluntad de pensamiento del Hombre Moderno

Si Wilhelm Worringer caracterizó la postura del hombre gótico frente al mundo exterior y la índole psíquica de que ella resulta, además que, para fijar en consecuencia los elementos formales de su arte, se necesita algunos apoyos, algunos firmes criterios (citado en el capítulo dos de este trabajo en el página dieciséis). En consecuencia, nos corresponde identificar en lo posible la postura del hombre moderno frente al mundo exterior, así como los elementos formales que en la arquitectura moderna han resultado. Es por ello la necesidad de aplicar el modelo de estudio que ya señalamos al final del segundo capítulo: voluntad primera + voluntad compositiva + voluntad material + voluntad expresiva = Voluntad de Ser de la Arquitectura, en este caso específico, la voluntad del Movimiento Moderno.

Entrar en reflexiones sobre el proceder y comportamiento del hombre, es allanar campos filosóficos. Worringer nos describió los tres estadios de hombre que él había identificado: hombre primitivo, hombre clásico y hombre oriental. Worringer cumplió con su cometido. Ahora los tiempos son otros, en buena parte ajenos a su tiempo, sin embargo, nos ha dejado las bases de entendimiento y comportamiento de este ser en diversas etapas pasadas, por lo que tendremos presente sus reflexiones. Cada centuria, al nacer, esparce a grito abierto posturas de renovados pensamientos, la entrada del siglo veinte no se dejó opacar. El mismo Worringer señalaba la abstracción, Ortega y Gasset la deshumanización. Toca la entrada a un singular filósofo alemán que por sus posturas agitó, y continúa agitando, conciencias, con la convicción de conducir a emblemáticas reflexiones; todo esto, claro, partiendo de sus fuertes posturas sobre las bases que han de propugnar y llamar encuentro y nacimiento de un ser moderno. Para esto nos hemos auxiliado del curso denominado "*Filosofía para no especialistas*"¹¹, del maestro Eduardo César Ceballos, en donde a través de novelas, tramas, sucesos y ensayos filosóficos

¹¹ **Ceballos Uceta, Cesar Eduardo.** Curso: *Filosofía para no especialistas*. Los fundamentos para el nacimiento de la Posmodernidad. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura, México. Del 9 de Noviembre al 15 de Febrero de 2001.

se llegó a esbozar que en la historia de la filosofía, desde tiempos remotos hasta nuestros días, se ha detectado que en el hombre han existido tres diferentes tipos de pensamientos. El primero de ellos es conocido como el Pensamiento Antiguo, que según los estudiosos termina aproximadamente en el siglo XII, teniendo como finalidad el fundamento trascendente, el mundo organizado por jerarquía, en donde Dios es lo primero para después darle lugar a lo creado. Después se hace latente el Pensamiento Moderno, que se posesiona en ver al mundo y sus hechos desde la Inmanencia o Pensamiento Inmanente, es decir, desde la propia razón humana, analizarlo todo desde el propio mundo en sí, tal pensamiento llega a sucumbir en la última década del siglo XIX para así abrirle paso al Pensamiento Posmoderno, que tiene como cualidad intelectual prescindir de todo fundamento, pues aquí existen diferentes interpretaciones y todas estas tienen el mismo valor, es decir, no existe un punto específico así como una ley en sí misma que demuestre su credibilidad absoluta. En cada uno de estos tres tipos de pensamiento el hombre se ha basado y aferrado a éstos, y por ende ha aportado estrategias de pensamiento –acciones, filosofía, arte en general- que demuestran tal actitud y proceder.

Si en Worringer se describieron los tres tipos fundamentales del hombre a través del tiempo y con ellos sus cualidades específicas, en comparación con lo enunciado en el curso sobre las tres tipos de pensamiento que se han suscitado en el ser humano a través de la historia, podríamos llegar a la conciliación de “hombre – pensamiento” que tanto Worringer como Ceballos llegaron a exponer. Ambos esquemas matizan los comportamientos del hombre a través de su paso en este mundo terrenal. Siguiendo la estructura del curso, se argumenta que el pensamiento del hombre moderno, del hombre del siglo veinte, está caracterizado por el pensamiento Posmoderno. El pensamiento Posmoderno se instaura con la muerte de uno de sus máximos exponentes, nos referimos a Nietzsche junto a todo su legado intelectual. Sabemos y reconocemos nuestras limitaciones en este rubro filosófico, por lo que nos hemos esforzado en comprender estas categorías de pensamiento para tratar de identificar el carruaje de concepciones ideológicas en el que ha arrancado el hombre del siglo veinte para después posesionarse en un hombre moderno que lo ha de caracterizar en el corazón del mencionado siglo.

Si lo esencial del pensamiento Posmoderno, recordando a Ceballos, es que posee la cualidad intelectual de prescindir de todo fundamento, entendiendo como fundamento todo principio o cimiento en que se funda una cosa, tratándose aquí de prescindir de tales soportes, es entonces que, el hombre del siglo veinte se ha manifestado por dejar de lado concepciones e ideales, juicios y aprobaciones refutadas a través del paso del tiempo. El hombre del siglo veinte se ve inmerso ahora, en afianzarse él mismo, en aprobar, en construir y alimentar su propio bagaje intelectual, sus propias ideas fundamentales de pensamiento, creencia y acción, (donde posiblemente esto sea su talón de Aquiles). El proceso de evolución o transición de pensamiento lo había pronunciado, a grito abierto, la Revolución Industrial. Este evento había dado las semillas que habrían de germinar en una revolución de pensamiento en el hombre. La fascinación de los nuevos descubrimientos y aportaciones científicas jugaron un rol trascendente.

En un ensayo presentado en la Universidad de Magdeburgo, Jurgen Habermas¹² escribió: *“Antes de abordar la propia fisonomía del siglo XX quisiera recordar las tendencias de larga duración que han recorrido el siglo, tomando el ejemplo de (a), el desarrollo demográfico, (b) los cambios en el mundo del trabajo y (c) el currículum del progreso científico y técnico”*. De las tres variables destacadas por Habermas y por la pertinencia de nuestro trabajo, la tercera es la que más va a influir en la estructura de pensamiento del hombre del siglo veinte. Habermas menciona a estos tres puntos como una cadena, y en este último eslabón se desataron definitivas consecuencias sociales. Volviendo al ensayo citado, Habermas continúa diciendo: *“Las nuevas materias primas y formas de energía, las nuevas tecnologías industriales, militares y médicas, los nuevos medios de transporte y comunicación que durante el siglo XX transformaron la economía, así como las formas de vida y del intercambio social, se debieron al conocimiento científico y los desarrollos técnicos del pasado. Los éxitos de la técnica, como el dominio de la energía atómica y los viajes al espacio, las innovaciones, como el descubrimiento del código genético, y la introducción de tecnologías genéticas en la agricultura y la medicina transforman nuestra conciencia del riesgo, nuestra misma conciencia*

¹² **Habermas, Jurgen.** *Nuestro Breve siglo, Movimientos políticos y sociales*, en Revista Nexos. México. Agosto de 1998. Páginas 39 – 44.

moral”, y más adelante dice: En la Europa de fines del siglo XVIII la impresión de libros y periódicos contribuyó al nacimiento de una conciencia histórica global y dirigida al futuro. A finales del XIX, Nietzsche se lamentaba del historicismo de una elite ilustrada que todo lo convertía en presente. Mientras tanto la separación entre el presente y un conjunto de pasados, que nuestra vista cosifica, se ha apoderado de las masas de turistas ilustrados. El periodismo masivo es también resultado del siglo XIX; pero el efecto máquina del tiempo que producen los medios impresos se ha incrementado por la fotografía, el cine, la radio y la televisión. Las distancias espacio-temporales ya no se superan: desaparecen sin dejar huella en la presencia ubicua de realidades virtuales. La comunicación digital supera finalmente a todos los otros medios en alcance y capacidad”.

A Jurgen Habermas lo han descrito como uno de los filósofos de trayectoria brillante intelectual de nuestros momentos, en sus escritos hemos de identificar reflexión de los acontecimientos que han proyectado y perfilado las condiciones sociales de nuestra sociedad mundial ya globalizada. Partiendo de los escritos de este autor se han desglosado otros más. Volviendo a encaminarnos sobre la cuestión de pensamiento Posmoderno, hemos de citar lo siguiente: *“La postura que Habermas estaba desafiando la representa Marx Weber de un modo más agudo e incluso más trágico. A pesar de todas las tendencias racionalistas de Weber, desesperaba la posibilidad de justificar racionalmente las últimas normas que guían nuestras vidas; debemos elegir los dioses o los demonios a quienes decidimos seguir. Con el desencanto del mundo que resulta de los ineluctables procesos de modernización que destruye los fundamentos de las concepciones del mundo tradicionales, nos sentimos abandonados a un vacío”*¹³. La evaluación de Weber resulta ser tan tajante como ya la había anunciado Nietzsche. Muchos han querido desacreditar el credo de Nietzsche, tratar de orientar una visión no tan tajante como esta, por parte de otros pensadores, los ha llevado a posturas versátiles pero el punto de partida recaerá en las reflexiones del filósofo alemán.

¹³ **Guiddens, Antoni y otros.** *Habermas y La Modernidad. Habermas and Modernity.* (tr. Francisco Rodríguez Martín). (3ra. Edición). España. Ediciones Cátedra. 1994. Páginas 19-20.

Las obras de Nietzsche, por mencionar sólo algunas, como *La Voluntad de Poderío*, *Así habló Zaratustra* y *El Anticristo*, vinieron a empujar, con la finalidad de despertar, el consciente racional de la verdadera causa de existencia del hombre en su vida terrenal. Para Friedrich Nietzsche, 1844 – 1900, dentro de su estudio *La Voluntad de Poderío*, la voluntad de poder no constituye una propiedad de los seres sino la esencia misma de todo cuanto es, es decir, de todo cuanto vive, reiterando que el ser no es otra cosa que voluntad de poder. Con lo indicado podemos empezar a afianzar un panorama atrayente en reflexiones donde el autor incita a considerar que el hombre es por naturaleza misma una energía de querer ser y realizar algo. Ese “algo” representa para Nietzsche la consolidación de los valores e ideales alcanzados y razonados por el sujeto, en éstos estriban las formas e inclinaciones de pensamiento que la voluntad de poder en el hombre motiva. La trascendencia idealista en Nietzsche se ha destacado por encontrar y señalar en el individuo, así como en las masas sociales generales –modernas- de todo el siglo veinte, un proceder en donde todo gira en sentido opuesto a los valores supremos que se habían seguido en siglos anteriores, marcados por el cristianismo y todo lo que esta concepción mística abarca pasan a ser de leyes intangibles o verdades absolutas a condiciones o procederes desvirtuados e innecesarios, encontrándose indicados en todo acto estratégico de vida –el progreso- y manifestación artística. Así es, a esta particularidad que propicia expandirse hasta lo más recóndito de nuestro pensamiento se le ha de llamar nihilismo. El nihilismo pasa a ser descrito como *“la conciencia de un largo despilfarro de fuerzas, la tortura del en vano, la inseguridad, la vergüenza de sí mismo, como si uno se hubiera mentido a sí mismo demasiado tiempo. La gran noticia se propaga: Dios ha muerto, y con él todo el reino de los valores suprasensibles, de las formas y de los fines que hasta ahora habían regido la existencia humana. Ya no es posible continuar engañándose con el espejismo de la trascendencia. La idea de otro mundo superior al nuestro, donde reinan desde siempre y para siempre el Bien, la Verdad y la Justicia, se nos revela como la falsa proyección de nuestros deseos en un más allá inexistente”*.¹⁴

Estas palabras que acaban de ser recitadas conducen por añadidura a someternos a una reflexión, recuérdese que se nombraron los tres tipos de

¹⁴ Nietzsche, Friedrich. *La Voluntad de Poderío*. Madrid. Editorial EDAF. 1998. Página 10.

pensamiento que en el hombre se han suscitado. Es en el tercero, en el pensamiento Posmoderno, donde el significado de la cita es refutado. Nietzsche es considerado como el padre del pensamiento posmoderno, estemos o no de acuerdo con su predicar, la realidad que nos rodea habla por sí misma.

En conjunto somos parte de esta actitud de pensamiento, cuando Nietzsche se refiere a que nos hemos engañado por bastante tiempo y que todo el trabajo ha sido impune, es porque ha concebido al individuo inmerso en un esquema de vida en donde la alimentación espiritual era regida -o sigue siendo regida, he aquí la importancia del libre juicio que impera en nuestro momento- por la idea de Dios y de esa tierra prometida que se ha de pisar al cumplir sus leyes a través de nuestros actos. Era -o es- entonces que tales actos fueron -o debieran ser- con la idea rectora del creador como primera instancia, de aquí también los juicios de valoración dentro de la voluntad creativa de las acciones del pasado. A lo que hoy nos enfrentamos es a la autoconciencia en donde se nos rige o damos por hecho que existen otros distintos juicios de valoración para representar a través de nuestra voluntad creativa la verdadera esencia del hombre. Fuertes son sus palabras al promulgar que todo acto o razón moral encadena, destruye y ahoga la esencia creadora del ser. La voluntad para este filósofo tiene que ser libre de todo pensamiento moral, la voluntad de poder es el poder de librarse de toda moral, al ser libre de este mal, la voluntad es un poder como un mar de fuerzas que se agitan a sí mismas, que se transforman eternamente, que discurren eternamente, un mundo que cuenta con innumerables años de retorno, un flujo perpetuo de sus formas. Los pensamientos de este particular filósofo lo llevaron a un esquema mucho más ambicioso, el de redactar su obra dirigida hacia una sociedad, hacia un hombre que ha de renacer más allá del siglo veinte, pero que en este siglo él cumpliría con su parte el delatar la buena nueva.

A partir de estos argumentos, estemos de acuerdo o no con ellos, van dirigidos a ventilar el pensamiento del hombre moderno que sea de perfilar aún más después de la segunda mitad del siglo veinte. Es por ello la pertinencia de este apartado, en describir las particularidades del hombre moderno, acechado y condenado a fortalecer sus propios ideales de vida. Si algo ha de caracterizar al hombre moderno, al hombre del siglo veinte, va a ser su individualidad.

Nietzsche no iba solo, forma parte de una oleada de pensadores contemporáneos como otro singular filósofo alemán llamado Arthur Schopenhauer, 1788 – 1860, que en su máxima obra titulada *El Mundo como Voluntad y Representación* (1818) sostiene que: “Nadie que sea religioso llega a la filosofía”. Tal pensador descarta el misticismo religioso como punto de partida. Uno de sus esenciales argumentos que hacen interesante su obra radica en la importancia que le da al sujeto, define a la voluntad: “Como una esencia interior e incomprensible de aquellas manifestaciones y acciones de su cuerpo, una fuerza, una cualidad o un carácter. Ésta y sólo ésta, la voluntad, le proporciona la llave de su propio fenómeno, le revela el sentido, le muestra el mecanismo interior de su ser, de su acción, de sus movimientos”¹⁵. Su principal contribución a la humanidad ha sido ventilar que el mundo en sí es la voluntad, para él lo eterno indestructible está en el hombre, integrando en éste el principio vital en lo radical del alma que lo identifica como voluntad, define a la voluntad como la primera esencia de todo organismo; como la cosa en sí, completamente abstracta e independiente de todo fenómeno, de espacio, de tiempo y causa. Schopenhauer notablemente, con acuerdos y desacuerdos, basa sus conjeturas a partir de la postura doctrinal de Immanuel Kant, 1724 – 1804. A Kant se le identifica como el fundador de la filosofía crítica moderna y predecesor del idealismo alemán que estableció los límites y las posibilidades de la metafísica y la ética, al investigar las condiciones de posibilidad de la experiencia y de la acción. La obra de Schopenhauer tiene como misión explicar, lo más claro y extenso posible lo que mantiene unido el mundo en su interior. *El Mundo como Voluntad y Representación* es una crítica a la realidad misma, a esa realidad palpable que se encuentra frente a nuestra mirada, en pocas palabras el mundo tal como es definido por el espacio, tiempo y causalidad, características que determinan a nuestro universo. Lo que llanamente es conocido como apariencia eso es la pura verdad, la apariencia de las cosas es ni más ni menos que representación. Abiertamente nos incita a tratar de comprender que nuestro propio mundo ha sido y se encuentra condicionado por el modo de conocer del sujeto. La cordura de tomar al autor radica precisamente en los juicios valorativos que incorpora dentro de sus

¹⁵ Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación*. (6ta. Edición). México. Editorial Porrúa. 2000. Página 90.

argumentaciones al tratar de aclararnos la esencia misma de los objetos u emanaciones artísticas, y sobre todo arquitectónicas, que el sujeto a través de su razonamiento ha desprendido. Tal proceder lo consideramos prudente mencionar en la presente tarea pues, en todo acto arquitectónico la actitud directa dentro del estudio, de tales objetos arquitectónicos, empezaría por la representación de estos a través de sus formas, también el pensamiento del sujeto se encuentra contenido en estas mismas formas, pues sería bastante incongruente que se dijera una cosa y se representase en la forma todo lo contrario.

Podemos concretar entonces que, bajo la túnica individualista, del libre albedrío de pensamiento, las tres categorías de hombre narradas por Worringer han sido rebasadas. Factores como la tecnología y los inimaginables descubrimientos han perfilado la voluntad de un hombre, que aún de sensibilidad cálida, esta siendo automatizado. Novelas escritas en los años treinta como *Siddartha* de Hermann Hesse, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, y más; son prueba fehaciente de la narrativa sobre la búsqueda de autonomía del hombre del siglo veinte. La no dependencia de credos ni religiones, la libre voluntad de ejercer lo que se siente, sin reparar o supeditarte a nadie, mucho menos a algo.

Vamos pues, a describir la voluntad creativa emanada de este hombre moderno.

4.2.2.- La Voluntad Creativa en la Arquitectura del Movimiento Moderno

“Tres son los arquitectos que ejercieron la mayor influencia sobre las formas y la apariencia de la arquitectura del siglo XX: Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y Ludwig Mies van der Rohe. Ellos personifican las tres grandes tendencias opuestas que resumen por sí mismas el diseño moderno”¹⁶.

Con esta cita sobre estos tres arquitectos, pasamos a enlazar a nuestro marco teórico, donde se abordó a la creatividad, capítulo uno, desde la perspectiva elegida de Mihaly: *“El último uso es el término de creativos con “C” grande, consistiendo en que sus contribuciones han cambiado la cultura en algún aspecto importante. Sus logros son considerados tan trascendentes que se caracterizan por llegar a ser notablemente públicos y ejemplares, presentándose como interesantes casos a estudiar y a escribir sobre ellos”.*

Los tres arquitectos mencionados, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y Ludwig Mies van der Rohe, los podemos considerar creativos con “C” grande.

4.2.2.1.- La Voluntad de Ser en la obra arquitectónica de Le Corbusier

Le Corbusier: Charles Edouard Jeanneret (1887-1966), Le Corbusier era su pseudónimo. “Genio multiforme, a menudo ha sido comparado con Picasso. Luego de realizar estudios de pintura y arquitectura en la escuela de arte de La-Chaux –de-Fonds, trabaja con Perret, en París (1908-1909), luego con Behrens en Berlín. En el año de 1917 se instala en París y publica con Ozenfant un manifiesto: *Après le Cubismo* (1918) con el que intentan llamar la atención sobre la belleza de las máquinas. Teórico virulento influido por el cubismo, sus posiciones extremistas dan lugar a falsas interpretaciones. El

¹⁶ **Gardiner, Stephen.** *Historia de la Arquitectura.* México. Editorial Trillas. Página 116.

principio al que intentará ser fiel durante toda su vida *una casa es una máquina para vivir* sirve de eslogan a la vanguardia de los años veinte”¹⁷

Voluntad Primera:

Los motivos que Le Corbusier obtuviera para el desarrollo intelectual y material de su obra fueron absorbidos, inevitablemente, por la industrialización ya procesada, así como el bagaje reflexivo de otros arquitectos que influirían en él. Además de sumarle las vicisitudes en que se había manifestado la Bauhaus que, de esta escuela, Le Corbusier retoma fuertemente el rechazo a toda ornamentación historicista, siendo este un hombre moderno, se inquietó por cimentar las bases teóricas que habrían de repercutir en una arquitectura moderna, por lo que también llamarían a este proceder Estilo Internacional. Lo multifacético de este interesante arquitecto, entre teorías y proyectos de planeación, de urbanismo y protector del legado histórico construido, que lo llevarían como digno ejemplo a seguir, trasciende su propuesta de diseño basándose en el modulator y en el listado teórico que habría de fundamentar su amplio hecho arquitectónico. Ambos motivos presentaron ser lo firme en lo habría de asentarse la arquitectura moderna del siglo veinte. El modulator consiste en un estudio de medidas y proporciones del cuerpo humano, una medida estándar de un hombre europeo, inglés; teniendo ya la actitud funcionalista que la Bauhaus había empezado a enseñar, Le Corbusier lo justifica con este elegante modelo, estereotipo de partida para dar justificación y proporción a su trabajo arquitectónico. Si los arquetipos del pasado arquitectónicos estaban vetados, era el momento de teorizar partiendo del hombre mismo. Actitud que nos recuerda al Renacimiento italiano pero, a diferencia de éste, propugnó por el espíritu de su época, por la sobriedad y abstracción, basados en el pensamiento y arte pictórico del hombre moderno, tal actitud lo elevó a la arquitectura -el arte de las tres dimensiones- para proponer el siguiente listado teórico: arquitectura sobre pilotes, la horizontalidad aplicadas en ventanas, rechazo a la ornamentación histórica, manejo de lo ortogonal y cúbico y el uso de la quinta fachada, la azotea. Si la función de las nuevas necesidades que la sociedad demanda, se habían iniciado a resolver,

¹⁷ Op. Cit. página 134.

vaya el pleonasma, por el funcionalismo (operar y diseñar a través de las medidas del cuerpo humano —y espacios para circular este- las áreas, en metros cuadrados, requeridas por muebles y accesorios partiendo de necesidades específicas demandadas), es ahora la racionalización del sistema constructivo a aplicar: el concreto armado (hormigón) y el vidrio o cristal, apoyando ambos la forma ideal: el cubo. El Funcionalismo y el Racionalismo van a ser las actitudes que habrían y han de condicionar la arquitectura catalogada del Movimiento Moderno o Estilo Internacional (1925-1960 aproximadamente). Las bases de pensamiento del hombre moderno ya estaban esbozadas, ese mismo hombre moderno había de globalizarse, de difundirse en un hombre internacional, único y específico, con las mismas ideas y necesidades espaciales. No había diferencia sociocultural para este tratado arquitectónico.

Voluntad Compositiva:

“La Arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo el sol”, “Técnica y conciencia son las dos palancas en las que se apoya el arte de edificar”¹⁸.

“Una carreta con curvas es un camino de asnos, una calle recta es una carretera para seres humanos”¹⁹.

Las citas reflejan el resultado y la acción del sistema de composición aplicado, una voluntad matizada en lo racional de las formas ortogonales o cúbicas, ambas obtenidas por el funcionalismo y el racionalismo. Una voluntad de composición clásica: linealidad, eje principal, acceso enmarcado, tendencia a lo simétrico, el manejo enfático bidimensional en fachadas, ritmo y armonía partiendo de la disposición y acomodo de ventanas horizontales con respecto al plano recto que las sustenta. Ante todo esto, altamente relevante fue la aplicación, sobre este esquema de composición, el enlistado teórico: arquitectura sobre pilotes, la horizontalidad aplicada en ventanas, rechazo a la

¹⁸ **Kaspe, Vladimir.** *Arquitectura como un Todo*. México. Editorial Diana. 1986. Página 18.

¹⁹ **Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture*. (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. Página 183.

ornamentación histórica, manejo de lo ortogonal y cúbico y el uso de la quinta fachada, la azotea.

Voluntad Material:

El uso del concreto armado, o como también lo llaman: el uso del Hormigón armado, así como el vidrio o cristal. El Concreto armado (junto con todas las especificaciones y variaciones que el armado en hierro requiere) y el vidrio, fueron, y han sido hasta nuestros días, una adecuada alternativa de construcción, dando como resultado, por lo racional y accesible al costo monetario, una voluntad orientada al apego de los procesamientos de industrialización.

Voluntad Expresiva:

Partiendo de la actitud pictórica que se vivía, respaldada por los conceptos de abstracción y deshumanización, la voluntad expresiva resultó ser cubista. El cubismo se reflejó en la arquitectura de Le Corbusier, si el proceso de industrialización ya se había domesticado en las mentes de los nuevos arquitectos, tocaba entonces tomar de nuevo las riendas de mando sobre tales técnicas de construcción, pero sobre todo demostrar la voluntad o ingenio creativo de los arquitectos. Diferenciarse de los trabajos fríos y mecánicos que los ingenieros habían edificado también era una hazaña que se suscitó. Como punto final señalamos que a diferencia de la pintura, que inmediatamente se posa en nuestras mentes gamas de colores, la voluntad cúbica expresiva de Le Corbusier dejó matizar en blanco sus cubos arquitectónicos, rechazando todo color.

4.2.2.2.- La Voluntad de Ser en la obra arquitectónica de Frank Lloyd Wright

“Es sin duda el más grande arquitecto norteamericano, (1867-1959). Realiza estudios de ingeniería en la Universidad de Wisconsin y luego ingresa como diseñador a la agencia de J.L. Silsbee, en Chicago. Luego será asistente de Sullivan. Ardiente defensor de una arquitectura orgánica, se inspira a partir de

los materiales del entorno. Influido por la arquitectura japonesa, ama los planos libres y desconfía de las reglas académicas. Pero lo que busca es ante todo unir casa y paisaje. Revoluciona a la arquitectura, concebida en función del entorno natural, es tan flexible como espacio viviente. El deslizamiento horizontal de los techos se repite en las terrazas y armoniza con el paisaje²⁰.

Voluntad Primera:

Para poder compenetrarnos en la obra singular de este arquitecto norteamericano, tenemos que dejar en claro que Wright se inspiró en las formas naturales, debido a que él mismo avalaba que estas formas naturales debían y podían llegar a balancear a la arquitectura. Con este singular aporte localizado en su contenido intelectual, reflejado en sus magnas obras, Wright es considerado como el padre de la arquitectura orgánica. La arquitectura orgánica de Wright entendámosla, no por sus diseños sensuales y curvos (además que no usó estos en la mayoría de diseños arquitectónicos, reflejados en plantas y alzados), sino por su tratamiento de enclavar a la arquitectura en la tierra, como si fuese esta misma, metafóricamente hablando, como una planta, como un hongo que brota de la misma tierra, escuchemos la siguiente cita: *“Pero en un sentido más amplio y profundo, decía que – independientemente de cuándo haya sido construido- un edificio orgánico siempre armoniza con el presente, con el entorno y con el hombre”*²¹. A diferencia de Le Corbusier, Wright fue más selectivo en sus inspiraciones, debido a que conoció y se inspiró en el valor emocional que aportaba la tradición dentro de la arquitectura doméstica japonesa en combinación con el manejo de quietud y relajación que el paisaje de estos lugares ofrecía. Actitud incluyente, sin resistencia para valorar el pasado histórico, demostrando apertura e interés en su criterio.

Voluntad Compositiva:

²⁰ **Gardiner, Stephen.** *Historia de la Arquitectura.* México. Editorial Trillas. Página 140.

²¹ **Brooks Pfeiffer, Bruce.** *Frank Lloyd Wright.* Italia. Editorial Benedikt Tashen Verlag GmbH. 2002. Página 32.

“Todo gran arquitecto... ha de ser un gran intérprete de su tiempo, su día, su época”²².

La voluntad de composición de Wright, matizada por la filosófica oriental, se caracteriza por grandes techos y planos abiertos de sus casas, así como el manejo de la interacción de casa y jardín. El hacer arquitectónico, en especial referencia a la casa habitación, debía de cobijar los anhelos y sueños de sus ocupantes mediante la protección y resguardo psicológico que los mismos grandes techos y aleros cobijaban el hogar. Actitud que lo lleva a diferenciarse de los demás. La influencia del funcionalismo la tomó, pues debía atender las necesidades de la época, en cuanto al racionalismo también ha de tomarlo, sin embargo le agregará su esencia moderna. Este arquitecto también presenta una voluntad de composición clásica: linealidad (sobre todo en los aleros y estructura que soportan a los techos inclinados), eje principal, acceso enmarcado, tendencia a lo simétrico, el manejo enfático bidimensional en fachadas (resaltando la propuesta de los aleros de la techumbre a dos aguas), ritmo y armonía partiendo de la disposición y acomodo de ventanas horizontales con respecto al plano recto que las sustenta (aunque se deja ver más versátil en el acomodo y disposición de ventanas sin respetar la linealidad). Podemos apreciar volumetría ortogonal, destreza y fuerza en la linealidad y disposiciones de los planos ortogonales, así como una característica esencial que rompe lo austero y lo rígido de tales elementos: manejo de techumbre a dos y cuatro aguas, uso de chimenea, manejo de terrazas con vista al entorno exterior natural. Todo ello revalorado por la aceptación de uso de color y el agregado e integración de materiales de la misma naturaleza a su propia creación arquitectónica. Particularidades encontradas en su voluntad de composición.

Voluntad Material:

La voluntad material que envuelve al quehacer edilicio de Wright se basa en el uso del hormigón armado y el vidrio o cristal, así como también el uso y el

²²**Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture.* (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. Página 163.

implemento de materiales tradicionales como el ladrillo, la madera y la piedra localizados en su función y estética formal.

Voluntad Expresiva:

Concepciones cubistas protegidas por la amplitud de los aleros, una actitud que expresa cobijo psicológico a sus habitantes mediante losas inclinadas. Suavidad visual ante lo ortogonal y recio de sus planos verticales y horizontales, lograda a través del manejo de color y materiales tradicionales. Una apertura de transición del pasado histórico arquitectónico y el presente arquitectónico moderno.

4.2.2.3.- La Voluntad de Ser en la obra arquitectónica de Ludwig Mies van der Rohe

“Mies van der Rohe (1886-1969) después de haber trabajado como dibujante en varios talleres de arquitectura, viaja a Berlín, donde será asistente de Bruno Paul (1905-07), luego de Behrens (1908-11). Manifestando la misma admiración que sus colegas, entre ellos Gropius, por el expresionismo, construye, después de la Segunda Guerra Mundial, sus primeros rascacielos realizados enteramente en vidrio y acero (1919-21). El pabellón alemán que construye para la exposición internacional de Barcelona en el año de 1929, por su concepción innovadora y el uso original de materiales de la arquitectura moderna. Sin embargo, en su época, Mies van der Rohe es conocido sobre todo como creador de muebles. En el año de 1930 reemplaza a Gropius en la dirección del Bauhaus, hasta la subida de los nazis en 1933. En 1937 se establece en Estados Unidos, en Chicago, donde llega a ser director del Instituto Tecnológico Illinois. La calidad estética de sus trabajos proviene del refinamiento de las proporciones y de la vigorosa precisión de los acabados”²³.

Voluntad Primera:

²³ **Gardiner, Stephen.** *Historia de la Arquitectura.* México. Editorial Trillas. Página 137.

La obra arquitectónica de Mies está matizada por un antecedente: La Bauhaus. Dentro de este tiempo, en que participó como dirigente, pudo atrapar intelectualmente los pensamientos y postulados que habría de aplicar con más madurez en otros contextos y países. El motivo esencial de su voluntad creativa fue el proponer una arquitectura sobria, austera, pero sobre todo de alta tecnología. Si el espíritu del hombre moderno y arquitectura moderna fue el rechazo a toda estética y decorado del pasado arquitectónico, con Mies, además de esto, su legado arquitectónico perfilaría a grandes magnitudes, a las alturas: a los rascacielos. Con el funcionalismo y racionalismo acuñado, como la planta repetida por “n” número de veces, así como una estructura racional dispuesta en el diseño, además del desarrollo, desenvolvimiento y comportamiento de tales estructuras de acero, vendrían a depositar en el siglo veinte una peculiaridad arquitectónica nunca antes vista: el espíritu del hombre en las alturas. La sociedad moderna de entonces, tanto como en nuestros días, requería de nuevos espacios funcionales, el capitalismo había dado su toque de queda, pues había sido alimentado y avalado por el mismo hombre moderno caracterizado por su individualidad. El desarrollo de corporativos de negocios estaba girando en todo el orbe, pues presentaba un esquema de economía y desarrollo laboral no antes visto y, qué mejor arquitectura, para estas actividades, que el engrandecimiento y alto pudor ejecutivo mediante una envolvente de alta tecnología.

VOLUNTAD COMPOSITIVA:

“El Rascacielos tiene que ser alto y orgulloso, y elevarse lleno de júbilo hacia los cielos”²⁴.

“Menos es Mas”, “Dios está en los detalles”²⁵.

Coincidiendo, de alguna manera, con el listado teórico que proponía Le Corbusier, Mies van der Rohe enfoca en su voluntad una composición basada enfáticamente en la planta repetida, como lo mencionamos, multiplicada por “n” número de veces, pues ya resuelta la función en un plano, así como la misma

²⁴ **Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture.* (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. Página 159.

²⁵ **Op. Cit.** página 179.

estructura que ha de sostener tal función, el siguiente paso consistió en repetir este modelo de diseño y acomodo estructural. La composición, además de tal peculiaridad, se regiría por el cálculo de la estructura misma tanto como estudios del suelo que habrían de cargar el peso mismo de la propuesta arquitectónica. Una voluntad matizada en lo racional de las formas ortogonales o cúbicas, derivadas por el funcionalismo y el racionalismo. Una voluntad de composición con características clásicas: linealidad, eje principal, acceso enmarcado, tendencia a lo simétrico, el manejo enfático bidimensional en fachadas, ritmo y armonía partiendo de la disposición y acomodo de ventanería o muros de cristal. Con el uso de climas artificiales la disposición en referencia situaciones de asoleamiento y vicisitudes bioclimáticas, pasan a un segundo plano. Por otro lado, estos edificios añadirían, al esquema de composición, la consideración de las instalaciones que le darían la misma vida a estos mismos (eléctricas, sanitarias, adecuación de clima artificial, telefónicas, etc.). Pero ante todo, ante todo, aparecería un invento que habrá de engrandecer el ego del espíritu humano, artefacto que le daría el vigor y la razón misma de ser a estos edificios: el elevador. A fin de cuentas la era tecnológica sería, y es, uno de los motivos que alimentan el espíritu creativo, nuestra caja de Pandora.

Voluntad Material:

Las estructuras de hierro o esqueletos de hierro así como el implemento y recubrimiento del edificio mediante el muro cristal o paneles de vidrio o cristal, fueron los materiales que Mies estudiaría con devoción. El implemento del hierro y cristal en sus edificaciones le darían el sello característico de su obra arquitectónica como alta tecnología.

Voluntad Expresiva:

La arquitectura de Mies, la expresión arquitectónica de Mies van der Rohe se particulariza por la elegancia y sobriedad, sentido de respeto, confianza, fortaleza, sofisticación, opulencia económica e intelectual, calificativos que tratan en describir a sus usuarios y propietarios. Los volúmenes y detalles arquitectónicos de Mies reflejan una expresión envolvente con un mínimo de materiales, de ahí su máxima (y antítesis para otros) de "Menos es Más",

expresar con mínimos detalles nos conduciría a lo máximo. Los cuerpos volumétricos acristalados, han llevado a señalar su obra como cajas de cristal.

La triada compuesta por estos arquitectos, junto a sus teorías y obras arquitectónicas, instauraban un periodo trascendente en el rubro de la construcción. Satisficieron la necesidad de competencia y trascendencia ante los ingenieros civiles que amenazaron con orillar a los arquitectos a modelos estéticos historicistas. Las nuevas necesidades urbanas habían abierto un panorama de construcciones en donde los ingenieros civiles se insertaron, apareciendo de nueva cuenta, y con gran esfuerzo, la figura del arquitecto como el creador y constructor de espacios, como lo fue entonces. Con sus diferencias, a estos tres arquitectos se les considera altamente trascendentes. Sus posturas, en conjunto, vendrían a determinar a la arquitectura moderna, por lo que se les ha denominado los padres de la arquitectura moderna o los padres del Movimiento Moderno o Estilo Internacional. Este hacer arquitectónico está refutado en fechas que abarcan finales de los años veinte, los años treinta, cuarenta y parte de los años cincuenta; el perfeccionamiento de los modelos o medios de comunicación aportarían su sello: ser el portavoz de esta manera de edificar a la arquitectura en la era moderna, también se le ha designado Estilo Internacional. Lo que se hacía en una parte con ellos, influiría a la par a otros arquitectos en otros contextos, lugares y países. La era de la globalización arquitectónica veía en este siglo veinte y con esta estética moderna la proeza de una arquitectura internacional, para un hombre que, además moderno, un hombre también internacional. Con Le Corbusier y Mies van der Rohe, en cuanto al esquema de necesidades comunes para todo hombre, encaminaron a ver a este hombre con los mismos requerimientos, sin importar el legado cultural y social de este mismo, es decir, ambos arquitectos diseñaron para funciones de habitación-descanso e interacción laboral específico e igualitario, sin considerar apego y costumbres culturales, pues para ellos el hombre debía fundirse en un esquema de comportamiento mecánico y general, por lo que de ahí podemos enlazar su etiquetación como Estilo Internacional. Por su parte, Frank Lloyd Wright, daba una aportación que lo diferenciaba de Le Corbusier y Mies van der Rohe, poniéndolo como un arquitecto más humanista y más consciente del entorno natural ecológico. Tal

situación, como lo mencionamos al inicio, los tres arquitectos, y diversos entre sí, saciarían las necesidades del hombre moderno y del hombre Posmoderno.

4.3.- La Voluntad Creativa en la arquitectura después del Movimiento Moderno

4.3.1.- La Arquitectura Expresionista

“Curvas en lugar de ángulos”, “Espacio sonoro en formas orgánicas”²⁶.

“La Capilla de Le Corbusier en Ronchamp, y la opera de Jorn Utzon, en Sydney, junto a las obras expresionistas de Eero Saarinen (Kenzo Tange, en Japón; Oscar Niemeyer, en Brasilia)) serían posiblemente los más llamativos manifiestos de esta evolución formal...un cambio de paradigma formal...un modelo abierto en el que el contexto, la naturaleza, lo vernáculo, la expresividad de formas orgánicas y escultóricas, la textura de los mismos materiales, las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar”²⁷.

Voluntad Primera:

Los motivos que orillaron a los arquitectos, denominados expresionistas, a dejar a un lado el fuerte y ya penetrado legado teórico que Le Corbusier y Mies habían aportado, fue el aburrimiento del mismo resultado formal así como la falta de identidad de las formas arquitectónicas con la misma sociedad que las edificaba. Charles Jencks²⁸ lo anuncia como crisis en la arquitectura, donde él argumenta que la economía es otro de los factores que influyeron en el pasado en este tipo de producción en el que el dinero se veía muy restringido. En este tipo de producción, continúa Jencks, la motivación del arquitecto es, o resolver un problema o en el caso del arquitecto urbanizador ganar dinero; sigue siendo

²⁶ **Tietz, Jurgen.** *Historia de la Arquitectura del siglo XX. Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts.* (tr. Ambrosio Berasain Villanueva). China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1999. Páginas 70 - 73.

²⁷ **Montaner, Joseph Maria.** *Después del Movimiento Moderno.* Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1993. Páginas 36 - 37.

²⁸ **Jencks, Charles.** *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. The Language of Post-Modern Architecture.*(tr. Ricardo Pédigo Nárdiz). Tercera edición ampliada. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1984. Páginas 13 - 14.

un misterio el por qué la segunda motivación no produce una arquitectura efectiva como hacía en el pasado, en cambio está muy claro que los problemas no producen arquitectura. Tal reflexión llevó a Jencks a denunciar que existe, entonces, no solo una causa de la crisis de la arquitectura, sino todo un sistema de causas; y parece claro que cambiar solo el estilo o la ideología de los arquitectos, no va a cambiar la situación por completo. En el Movimiento Moderno, continúa Jencks, se ha empobrecido el lenguaje arquitectónico a nivel de forma, y el empobrecimiento que ha sufrido en sí mismo a nivel de contenido, es decir de los objetos sociales para los cuales en realidad se construyó, finaliza el autor.

De esta manera dejamos evidente la voluntad contenida de la arquitectura denominada expresionista, una voluntad que lleva como contenido el rechazo a lo cúbico, que limita y encasilla, así como lo infértil para el espíritu creativo, aseguran otros.

Voluntad Compositiva:

“Continuando con este camino de evolución natural de la nueva tradición de la arquitectura moderna, además de esta solución más monumental de conjuntos resueltos como diversos volúmenes relacionados sobre plataformas, también en el tratamiento de los edificios se van introduciendo novedades. Todo ello va definiendo un proceso en el que el paradigmático edificio autónomo de la arquitectura racionalista se va transformando; se fragmenta y se rompe formalmente, se intenta evitar la monotonía y repetición en la fachada, se buscan tratamientos más expresivos de la cubierta”²⁹.

Tal como lo menciona Montaner, el manejo y tratamiento de la cubierta o techumbre va a ser el síntoma de forma destacable que ha de regir la estética expresiva de este hacer arquitectónico. Que exprese, que se comunique con el entorno natural y urbano, y por qué no, con el coeficiente sociocultural, intelectual, que la misma gente posee. Una voluntad de composición que vendría a interrumpir, tímidamente, las características aún clásicas: curvas, mucha sensualidad en el manejo de la curva, quedando a un segundo término lo lineal (si no es que descalificado), eje o ejes principales, acceso enmarcado,

²⁹ **Montaner, Joseph Maria.** *Después del Movimiento Moderno.* Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1993. Página 41.

tendencia a lo simétrico (en mucho de los casos), el manejo enfático en el espacio a través de las tres dimensiones, donde el ritmo, armonía y más se reflejan en el manejo de la envolvente techumbre del mismo edificio, aportando monumentalidad.

Voluntad Material:

El hormigón armado, definitivamente, este material inicial, dará la pauta después a estructuras de hierro en combinación con este mismo. La aparición de versátiles materiales sintéticos, que han de obtenerse por el imparable desarrollo tecnológico de los sistemas constructivos, son actitudes que establecería y serían puestos en acción por los novedosos e ingeniosos diseños de techumbres que los arquitectos requerían con el objetivo de lograr seguridad, ligereza y sobre todo belleza.

Voluntad Expresiva:

La expresividad que las nuevas formas artísticas aportaron, fueron sujetas de manera particular al contexto y gusto. A diferencia de la retórica del Movimiento Moderno, en esta nueva revisión formal, como lo llama Montaner, se va a caracterizar por la conceptualización; es decir, los conceptos de diseños, alguno de ellos, van a partir del lugar, de la región (zona o país), otros por alguna temática funcional del mismo edificio, y otros escudriñarán y pondrán a prueba su destreza e imaginación. La expresión del objeto, de la envolvente, podrá ser lograda por la abstracción o deshumanización de un concepto apegado a un objeto natural, animal o cosa alguna, logrando con ello dar o emplear atención y comunicación al usuario y transeúnte que contempla tal arquitectura. Aportará un mensaje, un recuerdo, un entretenimiento o ejercicio mental que lo llevará a describir lo que tiene enfrente, lo que posee en su estética tal objeto arquitectónico. Juego lúdico, que para muchos, no aportó el Movimiento Moderno.

4.3.2.- La Arquitectura Posmoderna

“Posiblemente los tres ejemplos más contundentes sean la St. Joseph’s Fountain en la Piazza d’Italia en New Orleans (1975-1978) de Charles Moore, el Ayuntamiento de Portland (1980-1983) de Michael Graves y el edificio de la AT&T en Nueva York (1978-1984) de Philip Jonson”³⁰.

Voluntad Primera:

“Las nuevas tecnologías, como resultado de la aplicación de las computers, han proporcionado instrumentos que facilitan la producción. Y es evidente que la producción masiva, al igual que la repetición masiva, han constituido una de las bases más firmes de la Arquitectura Moderna. El Movimiento Moderno demostró ser demasiado limitado, provinciano y pobre. Los Posmodernos continúan siendo parcialmente modernos en términos de sensibilidad y en la utilización de la tecnología actual...el estilo es híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades fundamentales... a veces procede de la yuxtaposición de lo nuevo y lo viejo...y también casi siempre hay algo extraño en todo ello”³¹. “El Final de un extremismo de avant-garde, el regreso parcial a la tradición y el papel central de la comunicación con el público –y la arquitectura es el arte público. De ahí mis primeras definiciones de la Arquitectura Posmoderna como evolucionaria. Mitad Moderna y mitad otra cosa, generalmente un lenguaje constructivo tradicional y regional”³².

“En el mejor de los casos, la posmodernidad era un sumo juego en el que al principio participaban Venturi y una serie de arquitectos estadounidenses – sobre todo Charles Moore, Michael Graves, Roberto Stern y Philip Jonson, mucho mayor que los demás- y que poco a poco se extendió por el mundo entero igual que en los años cincuenta lo hicieron las imitaciones baratas de la arquitectura de Mies. Y en el peor de los casos, se convirtió en un juego tonto

³⁰ **Op. Cit.** página 163.

³¹ **Jencks, Charles.** *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. The Language of Post-Modern Architecture.*(tr. Ricardo Pédigo Nárdiz). Tercera edición ampliada. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1984. Página 5.

³² **Op. Cit.** página 6.

para niños grandes que desembocó, durante los años setenta y ochenta en un exceso de edificios pintados como si fuesen caramelos y que no eran otra cosa que pastiches de varios estilos históricos y del Hollywood de cartón piedra pegados a convencionales edificios con estructuras de acero y hormigón con el torpe aplomo característico de los niños peligrosos. El Peligro del movimiento posmoderno era que podía caer fácilmente en el reino de los retruécanos visuales y el diseño cursi, y eso fue lo que ocurrió. En la época posmoderna todo valía, pero en lugar de desarrollar una arquitectura apropiada y responsable, lo único que se hacía era cambiar de vestido. En las ciudades norteamericanas, europeas y, desgraciadamente, también en las nuevas ciudades del sudeste asiático, se pueden encontrar muchos ejemplos de superficiales diseños posmodernos³³.

“De hecho, en la mayoría de los proyectos que se plantean como programáticamente posmodernos se dan una serie de puntos en común, el principal de los cuales es la búsqueda del máximo desarrollo de fachada. No sólo se ha recuperado el papel de la cubierta, que el Seagram aparecía resuelto por negación, sino que el ropaje del edificio ha cambiado radicalmente en un claro sentido de retroceso: de ser homogéneo, ligero, transparente, mostrando la estructura, etc. ha pasado a referirse a la idea clásica de cuerpo del edificio con base, fuste y ático, con un tratamiento pesante, sólido, opaco y fuertes referencias al arco de triunfo y a las pilastras de los edificios de la historia. Este es el precio que se ha pagado para intentar recuperar esta capacidad comunicativa de la arquitectura³⁴.

“Lo que a principios de los años sesenta comenzó tímidamente como una protesta contra el omnipresente funcionalismo de la modernidad, en la década de los setenta se convirtió en ataque salvaje. Se trataba de un retorno a los estilos que no polarizó únicamente a los arquitectos, sino también a toda la sociedad y que persistió hasta muy entrada la década de los ochenta. Con la Primera Bienal de Arquitectura, promovida por Paolo Portoghesi en Venecia el

³³ **Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture.* (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. Página 199.

³⁴ **Montaner, Joseph Maria.** *Después del Movimiento Moderno.* Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1993. Página 165.

año 1980, que confrontó entre sí las arquitecturas norteamericana y europea, se impuso definitivamente en Europa la arquitectura posmoderna. Volvía definitivamente la columna, que ha sido el elemento de configuración más importante de la arquitectura occidental desde la antigüedad griega³⁵.

Sin duda alguna, la arquitectura posmoderna, como algunos de los autores aluden, la podemos interpretar como el espíritu o actitud de composición y diseño con que habría de culminar el siglo veinte. Una actitud aprobada y desaprobada por críticos y arquitectos, un espíritu creativo que, contra la retórica del resultado formal del Movimiento Moderno, va a recurrir a la historia. El hacer posmoderno va a fundir la llave que habría de abrir el cofre en el cual se había depositado al espíritu, al fantasma de la historia. La historia va a ofrecer todo su legado arquitectónico a través de sus signos, arquetipos, estética, y más, motivos que han de fundamentar a la ciencia de la semiótica, la cual vino a reforzar el discurso conceptual que habrían de reflejarse en las construcciones posmodernas. Reconocemos el valor y la controversia que esta propuesta de diseño trajo -y sigue trayendo aún en nuestros días- en su voluntad creadora a partir del descrédito de las formas ortogonales y austeras que se venían emanando; por lo que pasaremos a cerrar este capítulo con las demás voluntades de esta propuesta de diseño arquitectónico. Anunciamos que desenvolvemos la controversia acentuada a partir de este proceder de diseño en un quinto capítulo en el cual hemos denominado conclusiones. Hablar de la arquitectura o actitud posmoderna, es referirnos al espíritu de los últimos años del siglo veinte, momento histórico en el que hemos acotado el tema del trabajo aquí presente.

Voluntad Compositiva:

La arquitectura posmoderna ha manifestado diferentes etapas o estadios en su conformación, mismas que extenderemos en el quinto apartado de esta investigación. Sin embargo podemos concretar que, la voluntad compositiva de la arquitectura posmoderna inició sus soportes bajo la inclusión de todo pasado

³⁵ **Tietz, Jurgén.** *Historia de la Arquitectura del siglo XX. Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts.* (tr. Ambrosio Berasain Villanueva). China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1999. Página 86.

histórico, es cien por ciento incluyente. El estudio de códigos estéticos del pasado, va a tener una trascendente participación en la inspiración, manejo y abstracción de los elementos a someter en la conformación total del edificio, así como en detalles de simulación –decoración- que habrían de ser sustentados mediante descripciones o discursos con apegos semióticos. Tal como lo ha comentado Charles Jencks, la arquitectura posmoderna es mitad moderna y mitad otra cosa, es decir, mitad moderna debido a la cualidad de diseño que hubo de caracterizar y de trascender a la arquitectura del Movimiento Moderno: el funcionalismo. Y al referirse Jencks a “mitad otra cosa”, nos invita a reflexionar que la otra cosa le toca al arquitecto proponerla, siendo esta “otra cosa” un motivo, alguna inspiración, un concepto de diseño refutado en algún momento de la historia arquitectónica desenvuelta en cualquier parte del mundo, en muchos de los casos o extremos, en algún cuento o novela inventada. En cuanto más conozca el arquitecto diseñador de historia, tendrá más herramientas para aplicar en sus composiciones arquitectónicas. El espíritu demuestra ser libre, de ahí la debilidad misma de este proceder arquitectónico, argumentan unos. Dentro de la arquitectura posmoderna podremos encontrar, por carecer de reglas y poseer una amplia libertad de criterio, voluntades de composición clásica y anticlásica, dependiendo sea el caso a estudiar.

Voluntad Material:

La libertad total. Desde métodos artesanales tradicionales, del pasado y del momento, dependiendo de la región en que se ubique el hecho arquitectónico, hasta lo mejor de la técnica o sistema constructivo altamente procesado e industrializado. Los colores y texturas son bienvenidas.

Voluntad Expresiva:

Básicamente la finalidad, la particularidad, la expresión del mismo resultado arquitectónico tiene que lograr y establecer comunicación con el público o con el contexto, o con ambos (mediante acuerdo o desacuerdos), dentro del lugar o sitio en el que se encuentre enclavado este edificio, y qué mejor manera de establecer esta comunicación que los mismos elementos que envuelvan, conformen y decoren al mismo edificio. La arquitectura posmoderna va dirigida

hacia el público, a fundirse con éste, a regalarle y establecer, mediante una propuesta visual, una comunicación entre ambos: sociedad – edificio – sociedad.

4.4.- Conclusiones

La arquitectura manifestada después del Movimiento Moderno deja ver claramente la diversidad de concepciones teóricas arquitectónicas, donde tales ideas, o coincidencias, unen o separan, a grupos determinados de arquitectos, con propósitos constructivos o resultados formales familiares, dentro de la ya acotada aldea global, que es nuestro mundo. Sin duda alguna los medios de comunicación han jugado un papel trascendente. En el momento en que se inicia la segunda mitad del siglo veinte, estos medios de comunicación van a ayudar a ventilar los novedosos edificios que se han de edificar en determinados lugares, además de aportarnos quién es el arquitecto diseñador, quienes los constructores, lo novedoso del sistema constructivo, informan sus pensamientos teóricos y buena parte del proceso de diseño al cual fueron sometidos tales encargos arquitectónicos. El resultado obtenido es la consolidación de los medios de comunicación para informar lo que esta sucediendo en nuestra profesión, sin importar la ubicación o región en que se encuentren los interesados. Después del Movimiento Moderno podemos señalar que se desprende un quehacer arquitectónico que no se rige por una sola regla o teoría, por una sola idea que conduzca al logro eficiente y exitoso del diseño y la construcción arquitectónica, podemos señalar que cada encargo arquitectónico está supeditado a satisfacer las necesidades en el lugar en que se ubica, nada novedoso, así fue la arquitectura del pasado, pero la diferencia consiste en que en la arquitectura resuelta después del Movimiento Moderno va a ser la agudeza creativa del diseñador arquitecto quién determine, en mucho de los casos, la forma racional o expresiva, los caprichosos resultados que ha de aportar para esa misma sociedad en la cual se ha de erigir el edificio, cada encargo arquitectónico, entonces, emanará y aportará su propia teoría. Es el arquitecto creativo diseñador quien tiene la encomienda en darle sentido a la función y a la estructuración formal - constructiva, actuando como quien dará la sorpresa a la sociedad, y esta misma sociedad será quien evalúe el resultado, favorable o desfavorable, sin tener repercusión en la obra misma, pues ya se encontrará materializada. Obras de etiqueta podríamos decir, obras de firmas de despachos de arquitectos reconocidos son los encargados en usar

todo su potencial creativo para acaparar la atención con diseños nunca antes vistos. Esto nos conduce a evaluar que tal ha sido el camino de edificios potenciados por un enorme capital, donde la tecnología y una enorme fuerza creativa, en mucho de los casos, siguen impactando. Podemos seguir aprendiendo de los edificios de firma, de los diseños arquitectónicos de los grandes despachos, pero toca a nosotros mismos de aprender de ello para poder reflexionarlo y cuestionar si se puede aplicar, todo este proceso, a nuestro contexto inmediato en el cual nos encontramos inmiscuidos, en una sociedad carente de capital económico, pero no por ello debe de adolecer de un fuerte capital creativo. En las siguientes páginas se abordará cómo ha sido el comportamiento de la arquitectura en nuestro país México, después del Movimiento Moderno, mismo en el que aplicaré el instrumento teórico metodológico.

Análisis de la Voluntad Creativa en la Arquitectura
Mexicana

Capítulo V

“La Historia Moderna de México comienza con una caída y acaba con otra”.

Daniel Cosío Villegas

“El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo”.

Octavio Paz

“¿Existe de verdad, o ha existido, una arquitectura contemporánea mexicana?

Pienso que sí... con modalidades propias.

No se han realizado simples transcripciones sino interpretaciones con una distinta sensibilidad y desde la cultura nuestra adecuándose además a las condiciones climáticas, tecnológicas y económicas de esta realidad”.

Fernando González Gortazar

Introducción

Hablar de la arquitectura que antecede a la modernidad arquitectónica mexicana es adentrarme a los tiempos identificados como el porfiriato, los tiempos del presidente de México de entonces, Don Porfirio Díaz. Con este tema inicio el aquí quinto apartado, un espacio donde se expone la situación social, pero sobre todo la situación arquitectónica que se vivía al iniciar los primeros años del siglo XX. Después continúo con un asunto sobre la búsqueda de una arquitectura nacional, y cómo esta situación orilló a identificar algunas variantes arquitectónicas. En las siguientes páginas el lector podrá encontrar una premisa que aborda las características que han de definir al mexicano, para después evaluarnos con el perfil de ese hombre moderno nacional, del cual hoy somos parte. Siguiendo los contenidos se podrá ubicar cómo fue la llegada y el comportamiento del Movimiento Moderno en nuestro país, pero sobre todo cómo se fue apropiando, el arquitecto mexicano, a estos nuevos requerimientos intelectuales que nuestra profesión aportaba, destacando entonces, quienes fueron los principales protagonistas en esta etapa identificada como modernidad mexicana, para después apreciar la influencia fértil de las tendencias extranjeras que en nuestro país se acogerán sin ningún inconveniente, prueba de ello lo fue la arquitectura expresionista y la arquitectura señalada como Posmoderna. Es dentro de tales apartados, en donde aplicamos el instrumento teórico metodológico. A continuación pasemos a conocer cómo ha sido el comportamiento o la voluntad creativa en la arquitectura mexicana, desde los inicios del siglo XX, pero sobre todo después del Movimiento Moderno.

5.1.- En busca de una Voluntad Creativa nacional

5.1.1.- La situación arquitectónica en los primeros años del siglo veinte

“La Historia Moderna de México comienza con una caída y acaba con otra”¹. La historia general de México posiblemente también posea este matiz. Hagamos la siguiente retrospectiva. Hazañas fechadas como la de 1325 a 1525 nos conduce al inicio y caída del gran imperio Azteca. Fechas como la de 1525 a 1810, es un tiempo conocido en nuestro país como la instauración y presencia de la corona española hasta su derrocamiento. De 1810 en adelante fueron momentos del México ya independiente, inquietud que vendría ser reforzada con el movimiento clasificado como Revolución en 1910.

Describir las condiciones sociales que se emanaron dentro de cada etapa que se ha esbozado en la historia general de nuestro país y con ella tratar de detectar voluntad creativa arquitectónica, resulta ser una tarea de enorme interés. Sobre todo en querer ahondar en el significado y valoración de las formas arquitectónicas obtenidas, sin embargo, es un propósito que no está planteado dentro de este trabajo. La misión central de estas primeras páginas, de este cuarto apartado, consiste en solamente mencionar el panorama de las condiciones sociales, pero sobre todo el panorama arquitectónico, en el que se desarrolló nuestro país en los primeros años del siglo veinte, para así dar sustento a la voluntad creativa arquitectónica emanada en nuestro país dentro y después del Movimiento Moderno. Nuestra historia nacional está dotada de enormes emblemas, hazañas, lugares y personajes, y asomarnos a los inicios del siglo veinte nos conduce a encontramos con un personaje controvertido y polémico, Don Porfirio Díaz. Nuestro interés no estriba en evaluar su administración, sino el desenvolvimiento arquitectónico que se desarrolló en México con él en el poder, al final del siglo XIX y principios del siglo XX. Porfirio Díaz cumpliría, para el año 1910, cerca de treinta años en el poder. Si nos enlazamos en estos mismos tiempos con el viejo mundo, específicamente

¹ **Cosío Villegas, Daniel.** *Historia mínima de México*. México. El Colegio de México. 1994. Página 121.

cuando este personaje llegó al poder, la Revolución Industrial estaba en la cumbre. Mientras los movimientos historicistas arquitectónicos se habían enfrentado a los caballeros de hierro y doncellas de cristal, en nuestro contexto nacional se vivía una actitud o actividad económica de arraigo feudal, hecho que en el viejo mundo estaba ya superado. México no tuvo un desarrollo industrial a la par de los países europeos, el atraso era demasiado, caracterizado por comportamientos tormentosos y esperanzas de mejores condiciones de vida. En el viejo mundo las revoluciones y acciones de pensamiento agitaban a la muchedumbre, en nuestro contexto el pueblo sólo pedía trabajo y con éste la paga para poder vivir. Movimientos expresivos diversos en todas las artes aplicadas se daban en aquellas tierras lejanas, en cambio en nuestro territorio se anhelaba el suceso de poder alcanzar una educación digna, una educación básica. En los países industrializados las fuentes de trabajo se multiplicaban con más frecuencia, así como los inventos de todo tipo, trascendiendo los de la medicina, en cambio en nuestro país no se dieron las condiciones para tal capacidad de desarrollo, mucho menos de infraestructura. Fueron condiciones diferentes. Con la conquista, los españoles trajeron, además de la religión católica, los códigos de política, leyes, estructura social, que en nuestro territorio se adecuaron debido a las enormes diferencias. Muy pronto instituyeron en el nuevo mundo la misma valoración artística arquitectónica, que alcanzó su esplendor durante la Colonia o Virreinato. Los estilos arquitectónicos de moda que se tenían en Europa, se traían a la nueva tierra sometida, o descubierta. Tales estilos arquitectónicos tomaban personalidad y autonomía en nuestro territorio, debido a que el trabajador en la construcción de la obra se adaptaba a la estética deliberada y traída de tierras lejanas. Con el movimiento de Independencia se dio un paso para alivianar la carga y saqueo que vivió nuestro país. Sin embargo, las condiciones no eran de tipo de revolución intelectual, eran de libertad de opresión, y eso no se logró con unos años de lucha y muertes que se tuvieron para lograr la “independencia” de nuestro país, porque para que un país consiga un desarrollo total debe poseer educación y salud, pero el pueblo carecía en su totalidad de estos beneficios. Por eso es que la historia de México, en las dos últimas centurias, tal como lo comenta Daniel Cosío Villegas comienza con una caída y acaba con otra y, la etapa de Porfirio Díaz es un ejemplo de lo

argumentado por el historiador Cosío Villegas. Desde el punto de vista arquitectónico, urbanismo y modernidad, en la etapa de Porfirio Díaz, nuestro país tuvo inversión, desarrollo, propuestas e influencias. Tal es así que existe en México una arquitectura que se identifica como la realizada en los tiempos del Porfiriato. Uno de los países europeos, altamente desarrollado, que tanto influyó en este periodo fue Francia, por consiguiente la moda arquitectónica afrancesada nos llegó, y con ella los: historicismos, eclecticismos, la misma industrialización y derivaciones de ella como el Art Nouveau y Art Decó. Tales actitudes estéticas se dejaron notar en las novedosas construcciones que se elaboraban en ciertas regiones de nuestra nación; prueba de ello son algunas casas de las colonias Roma y la Condesa, por mencionar, ambas localizadas hoy en día en la capital de nuestro país, el Distrito Federal. Pasear por las calles de ambas colonias es remontarnos a códigos estéticos europeos que gustaron y atraparon a muchos nacionales, además de asentar en nuestro país el antecedente de lo que debía de aplicarse estéticamente en la arquitectura. La única escuela de arquitectos en el país era la Academia de San Carlos, 1785, en la que se enseñaban modelos de belleza arquitectónicos basados fundamentalmente en la estética grecolatina, así como de las demás etapas que se han desarrollado partiendo de estos cánones de proporción y belleza del deber ser de la arquitectura. Aún más, los profesores eran traídos del viejo mundo, en consecuencia se tiene una estética fundada en su visión. Con esta actitud, nuestro territorio se deja matizar por tales códigos estéticos, abundando el eclecticismo. Si a fin de cuentas estas mismas actitudes se habían reflejado en la etapa catalogada como La Colonia, a manera de imposición claro, ahora los modelos europeos se fueron aceptando voluntariamente y con un ánimo no tan vulnerable. Querer modernizar a México, a través de proyectos urbanos, y todo lo que ello implica: saneamiento, potabilización y conducción de agua, electrificación, novedosos proyectos arquitectónicos, el funcionamiento y expansión del Ferrocarril, entre otros, llevó a darle prioridad a sólo unos estados de toda la República, debido a que la capital del país y algunos estados circunvecinos se veían directamente beneficiados, acción que empezó a generar malestar en la gran mayoría del pueblo sediento de educación, salud, desarrollo y estabilidad económica. Las discrepancias políticas y militares no eran placenteras en el país. Y, si además

de esto agregamos el despilfarro económico que se inició para conmemorar las fiestas del Centenario de nuestra Independencia, reflejado a través de las enormes edificaciones y gasto público para tal evento, la consecuencia fue que todo esto derivó en hechos y sucesos que se tienen en las páginas de la historia: caídos y héroes del movimiento etiquetado como la Revolución Mexicana, que narran las vicisitudes del pueblo ante un dirigente que lleva en el poder cerca de treinta años consecutivos. De nuevo el pueblo, México, se ve inmiscuido en dinámicas bélicas, que difícilmente son de superar en corto tiempo. El infortunio bélico, en mucho de los casos, trae consigo atraso y sombra social de un país, ante otros altamente desarrollados. Si en el viejo mundo la alternativa industrial ganaba adeptos de vida, pasando el Océano Atlántico el panorama no era el mismo.

Los primeros años del siglo veinte en nuestro territorio nacional, arquitectónicamente hablando, se perfila con una voluntad estética fuertemente caracterizada por las modas e historicismo europeos, del mundo occidental, fundado en una estética grecolatina. La etapa conocida como la Colonia en nuestro país, y con ella todo el bagaje arquitectónico diverso, también aportó su enfoque y presencia, dejándose sentir como un asunto no olvidado. Podemos llegar a deducir que la voluntad creativa que se obtuvo hasta los primeros años del siglo veinte fuertemente estuvo matizada, influida y derivada de un mundo social que, cuatrocientos años atrás, era ajeno al territorio nacional. Entonces, a través de estos cerca de cuatrocientos años, a la llegada del siglo XX, la misión, directa o indirectamente, consistió en dotar, en imponer, en enseñar y sembrar la semilla estilística que hubo de caracterizar al viejo mundo.

5.1.2.- La búsqueda de una voluntad arquitectónica nacional y sus variantes

“Después de triunfar, el movimiento revolucionario necesitó consolidar sus ideales; el nacionalismo, la identidad y una nueva estética fueron algunas de las respuestas; e importantes pintores, escultores, músicos y escritores participaron de manera activa en la conformación de una nueva cultura. Los arquitectos, sumidos aún en la nostalgia del antiguo régimen, no supieron o no quisieron sumarse a esta tarea; sin embargo, fue la nueva actitud de los primeros regímenes posrevolucionarios las que le permitió aprovechar la oportunidad para poder construir”².

En el momento en que Porfirio Díaz formó la Comisión Nacional del Centenario de Independencia, el 1º de Abril de 1907, *“Se iniciaron los planteamientos sobre la conformación de una identidad y de una historia propia”³*. A partir de este momento podemos detectar que surge fuertemente la inquietud por conformar una identidad nacional. La historia mexicana, particularmente indicándola aquí desde la caída del imperio Azteca, se había escrito bajo el yugo de saqueo, desigualdad, abuso y más, así como de trabajo esforzado, logros, alegrías y llanto del pueblo mexicano, calificativos encontrados en los propios libros que esbozan la historia de nuestro país. Conformar una identidad propia, esto sí que fue un cuestionamiento duro, escabroso y no muy sencillo de esbozar para el evento de conmemoración de los primeros cien años de Independencia.

Para nosotros resulta muy interesante abordar este cuestionamiento. El pueblo mexicano no presentaba una estructura social eficiente para dinámicas de desarrollo inmediato, al pueblo mexicano de los primeros treinta años del siglo veinte se le ha identificado como un pueblo trabajador de la tierra, pero no dueño de esta; un pueblo altamente explotado y marginado de servicios y beneficios como los de salud y educación por mencionar. Un pueblo lleno de cualidades y desesperos que habremos de referirnos en las próximas páginas.

² **Toca Fernández, Antonio.** *Arquitectura en México. Diversas Modernidades.* México. Instituto Politécnico Nacional. 1998. Páginas 86 – 87.

³ **González Gortazar, Fernando.** *La Arquitectura Mexicana del siglo XX.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Cultura Contemporánea de México. 1994. Páginas 20-33.

Aquí el cuestionamiento para la comisión de las fiestas del centenario estribó: ¿Cómo, bajo qué criterios se iba a narrar la identidad de México? ¿Bajo la visión de los que viven en el poder? ó ¿bajo las vicisitudes andadas en el peregrinar del pueblo mexicano? Respuestas no muy sencillas de responder. Si existe en nuestro territorio algo exento de todo lo europeo, algo único, trascendente y de alto nivel creativo, este algo fue la Cultura Mesoamericana. La historia de Mesoamérica está clasificada en tres periodos: el preclásico, el clásico y el posclásico. Por lo tanto, bajo la desinformación e ignorancia de un pueblo, inmediatamente la comisión de las fiestas del centenario encontró, en los vestigios de algunas ciudades prehispánicas, en esas mastabas insignificantes e identificadas como otros simples montículos, los rasgos que abrían de darle identidad a nuestro territorio mexicano para tal evento, así como a los años próximos.

Se abre la ventana al pasado. Se inicia por primera vez en la historia de nuestro país la intervención en los hechos precolombinos, en tratar de admirar, ventilar y realzar lo que cientos de años atrás había sido destruido, olvidado por la ignorancia, resguardado y protegido celosamente por la misma naturaleza. Sólo extranjeros habían hecho caso y prestado atención a tales vestigios arqueológicos. ¿Cómo explicar al pueblo mexicano una parte de su antepasado social y cultural? ¿Cómo conciliar la destrucción y la edificación de una creencia religiosa y otra, de una sociedad y otra? ¿Cómo entender, admirar y avaluar estos asentamientos urbano arquitectónicos precolombinos al encuentro entre estos y un pueblo sumido en la ignorancia? ¿Sincretismo o conquista?. Ante todos estos cuestionamientos, el pasado cobra por primera vez presencia y conciencia en esta época y en los años venideros. La ciudad de San Juan de Teotihuacan, como otras más, vino a ser estudiada, desmantelada por la misma naturaleza que la resguardaba, pero sobre todo intervenida con el afán de ser el sello, y con ella todo el bagaje prehispánico encontrado, del espíritu de identidad nacional que habría de aportar las fiestas del Centenario. Actitud que vendría a ser admirada por nosotros mismos, como una identidad precolombina desconocida. Si los historicismos arquitectónicos, así como los eclecticismos europeos deambulaban en el México independiente, y más en las novedosas obras arquitectónicas para la ocasión, posiblemente los invitados al gran festín admirarían el trabajo y calidad de tales copias y

emblemas estéticos, pero el asombro vendría a ser mayor con el efusivo -más que descubrimiento- estudio, valoración y limpieza, de la naturaleza, del pasado arqueológico prehispánico. *“La Revista El Arte y la ciencia, fundada por el arquitecto Nicolás Mariscal en 1899, representó el primer y más valioso medio de difusión para las reflexiones sobre temas de arquitectura, técnicas constructivas, higiene e instalaciones en los edificios; y su permanencia ayudó a plantear algunos temas de enorme importancia para la cultura ecléctica del régimen de Porfirio Díaz. Las críticas a la intromisión de los ingenieros o de los arquitectos extranjeros en la práctica de la profesión, así como la búsqueda de una arquitectura propia, intuitiva como posibilidad, fueron algunos de los temas más relevantes de las páginas de esta revista. Casos notables fueron las críticas del arquitecto Antonio Rivas Mercado acerca de la mala calidad del proyecto ganador para construir el Palacio legislativo; las reflexiones de Mariscal y de Jesús T. Acevedo, miembros del ateneo Mejicano, sobre la arquitectura y las propuestas de Luis Salazar o Antonio Anza sobre la posibilidad de lograr una arquitectura mexicana, recuperando el pasado prehispánico. Curiosamente la publicación de la revista termina con el régimen de Porfirio Díaz; pero sus ideas perduraron, ya que el movimiento revolucionario y sus propuestas estéticas tardarían más de una década en consolidarse”*⁴. El sello de México, poseedor de la ciudad del Sol fue ganado a pulso con estos trabajos de intervención. Este mismo sello fue asumido y dado a conocer a otros países, un México con una identidad “de careta” basada en patentes prehispánicas, aunque ahora huecas y también carentes de comprensión por parte de los anfitriones, y por el mismo pueblo mexicano, pero a fin de cuentas novedosas y relevantes ante la visión de todos. El suceso bélico denominado Revolución Mexicana vino a deparar en el éxito del pueblo, y con este la Constitución de 1917 y más leyes. Lo rescatable, por lo que cabe en esta encomienda, es el cuestionamiento y trabajo que se dio sobre la búsqueda de una identidad nacional. No va a ser sino hasta entrada la segunda década del siglo XX que apenas, ahora si, nuestro país México vendría a proponer un plan de desarrollo nacional. Trascendentes sucesos ocurrieron en estos tiempos que vendrían a definir el desenvolvimiento de nuestro país.

⁴ **Toca Fernández, Antonio.** *Arquitectura en México. Diversas Modernidades.* México. Instituto Politécnico Nacional. 1998. Página 86.

Arquitectónicamente hablando, la voluntad creativa, motivo central de nuestra tesis, estaba matizada, como ya lo habíamos anunciado antes, por los historicismos y eclecticismo europeos, sumándose ahora el bagaje prehispánico, es decir, la estética prehispánica tomaba tímidamente presencia y vendría a proponer una esencia de identidad nacional. Así como se pugnó por una cultura nacional, por una educación nacional, por una investigación nacional, etc., también los arquitectos se preocuparon por edificar una arquitectura nacional. *“Toda Revolución es siempre la exaltación de los valores espirituales e implica necesariamente una revalorización del pasado. Puede considerarse a los arquitectos como los profesionales que más tardaron en imbuirse del afán nacionalista”*⁵. No fue sencillo para los arquitectos participar en el ya nacido emblema nacional, cierto es que, pintores y escritores fuertemente trabajaron, escribiendo y pintando, un espíritu de identidad de un pueblo como el mexicano, pero en arquitectura ¿Cómo se iba a manifestar esta inquietud?. Enseñanzas de diversos teóricos europeos continuaban llegando, a través de libros, a las manos de los arquitectos, quienes en ese momento muchos de ellos trataban de concentrarse bajo una reciente tesitura y hacer profesional nacionalista. No es sencillo sacudirse de la herencia europea, y menos de los hechos arquitectónicos, debido a que, una pintura, un libro, una escultura de esencia europea se puede ocultar o destruir, pero la arquitectura venía a ser un hecho consumado muy difícil de deshacer. ¿Qué es arquitectura mexicana? Era uno de los cuestionamientos que se valoraban, por nuestra parte podríamos responder que todo lo que se encuentra en México es mexicano, por lo tanto toda la arquitectura que se ubica en nuestro territorio es mexicana, pero, debemos señalar que aunque estos hechos consumados se asienten en nuestro suelo, la estética es ajena, es europea. Esto dedujo polémica, claro, y lo sigue siendo, desde el punto de partida que consistía y ha consistido en detectar la arquitectura de identidad nacional. Siguiendo este perfil de criterio, nosotros también deducimos que surge en estos momentos la inquietud por un hacer arquitectónico que posea matiz nacional, que pueda ser llamado hacer arquitectónico mexicano. Muchos fueron los esfuerzos en tratar de impregnar esta característica a los edificios arquitectónicos. Arquitecturas

⁵ **González Gortazar, Fernando.** *La Arquitectura Mexicana del siglo XX.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Cultura Contemporánea de México. 1994. Página 27.

construidas en los tiempos de la Colonia fueron de nuevo visitadas, llamadas y revaloradas dentro de esta búsqueda, los eclecticismos también continuaron desenvolviéndose. Sin embargo, la presencia e influencia del Movimiento Moderno llegaba a nuestro país, y con este movimiento todo el legado teórico así como los novedosos materiales que lo determinaban. Esta actitud vino a oxigenar el panorama tan desgastado y sombrío en el que se encontraban los arquitectos preocupados por una identidad arquitectónica nacional. *“En el México posrevolucionario se había desatado pues, la lucha antiacadémica, que naturalmente desembocaría en la adopción del funcionalismo arquitectónico (1929-1940). Y lógicamente, como aconteció en todas partes, surgió con el clima proclamativo propio de las vanguardias. No obstante, se trata de una búsqueda genuina, a pesar del origen europeo del movimiento ya que el carácter populista-burgués del régimen, enfrentado a las demandas masivas a que nos hemos referido, encontraría en el lenguaje de la machine a vivre su propia expresión en esta etapa, aunque con los imprescindibles acentos mexicanos, que le darían no solamente tipicidad en el aspecto edilicio, sino también apuntaría a su misma razón de ser”*⁶.

Bajo esta encomienda nosotros detectamos que dentro de esa búsqueda la voluntad arquitectónica nacional presentó, en los primeros cuarenta años del siglo veinte, las siguientes variantes:

- Un hacer arquitectónico bajo una estética historicista europea.
- Un hacer arquitectónico bajo una estética eclecticista europea.
- Un hacer arquitectónico bajo una estética prehispánica.
- Un hacer arquitectónico bajo una estética del Movimiento Moderno.
- Un hacer arquitectónico que combina la teoría y formas cúbicas del Movimiento Moderno con la estética prehispánica, es decir, un eclecticismo que parte de culturas mesoamericanas desarrolladas en nuestro territorio identificado ya como México, además, agregándose aquí, en algunos casos, el movimiento de integración en artes plásticas: *“...para cumplir el anhelo de llevar el arte a un público masivo”*⁷.

⁶ **López Rangel, Rafael.** *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933.* México. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. 1984. Página 17.

⁷ **Pani, Mario.** *La visión urbana de la arquitectura.* México. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. 2000. Página 4.

5.2.- El Hombre Moderno y el espíritu de modernidad nacional

5.2.1.- La Voluntad de Pensamiento del hombre en México

“Pero el Mexicano indiferente, carente de iniciativa dinámica, esperaba todo del gobierno, pero a la vez no tenía fe en él. Tal parecía y parece ser la situación de la conciencia popular mexicana”⁸. Posición del pueblo mexicano después de la Revolución. “La libertad no ha existido nunca, se dice, y mucho menos en México. El motor de las acciones humanas no es la libertad sino la necesidad económica, la necesidad material. Satisfaciendo esas necesidades es como se obtiene la felicidad porque, en realidad, la libertad es apenas un concepto utópico, romántico”⁹.

Autores como Abelardo Villegas, Samuel Ramos, Octavio Paz, Daniel Cosío Villegas y Carlos Fuentes matizan con sus pensamientos, a través de la crítica y de la reflexión, la caracterología del mexicano expuesta en el presente apartado. El haber llegado a nuestras manos el color filosófico de estos pensadores, para nosotros como arquitectos, ha sido de mayúscula motivación e interés por informarnos sobre este asunto. Libros que abordan la historia de la arquitectura describen que esta misma es el resultado de la fuerza de pensamiento y espíritu, así como de poder económico, de las culturas y seres humanos que las erigen. Conocer el pensamiento para después comprender los espacios y formas arquitectónicas de una determinada cultura, es una misión necesaria de recorrer cuyo fin es atrapar y contemplar el simbolismo que esto encierra. En diversas ocasiones nos hemos cuestionado sobre las actitudes, las acciones y el pensamiento de nosotros como mexicanos, y más sobre la temática de nuestra identidad. A continuación exponemos, a través de algunas citas, el trabajo de los autores ya mencionados, aclarando que nuestra inquietud es proveer a nuestros lectores las reflexiones de mencionados pensadores cuyo hacer se ha perfilado y profundizado en un campo de

⁸ **Villegas, Abelardo.** *La Filosofía de lo mexicano.* México. U.N.A.M. Facultad de Filosofía y Letras. 1979. Página 104.

⁹ **Op. Cit.** Página 105.

conocimiento que consideramos necesario recorrer en la presente tesis. El objetivo es comprender el pensamiento del mexicano, su base espiritual, su alimento de vida: su voluntad de ser.

“No hay mejor manera de adquirir la conciencia de la seguridad que ser poderoso. Es así como el instinto de poder se encuentra arraigado en una exigencia vital de la naturaleza humana. Si la desproporción que existe entre lo que quiere hacer y lo que puede hacer es muy grande, desembocará sin duda en el fracaso, y al instante su espíritu se verá asaltado por el pesimismo. Reflexionando en su situación, sin darse cuenta de su verdadero error, se imaginará que es un hombre incapaz; desde ese momento desconfiará de sí mismo; en suma: germinará en su ánimo el sentimiento de inferioridad”¹⁰.

“Nuestra psicología es la de una raza en la edad de la fantasía y la ilusión, que sufre por ello fracasos hasta que logre adquirir un sentido positivo de la realidad. Creo en la salvación de México, porque nuestra raza no carece de inteligencia ni de vitalidad; lo único que le falta es aprender. Pero la sabiduría que le es necesaria no es la que se aprende en las escuelas, sino una cierta sabiduría que sólo la experiencia puede dar. Me refiero a esa ciencia de vivir, que no está recogida en los libros, y que sólo se aprende en la vida misma. Desde ahora, los mexicanos sólo han sabido morir; pero ya es necesario adquirir la sabiduría de vida”¹¹.

“La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, pocho, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera, ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver al sol, volver al centro de la vida de donde un día -¿en la conquista o en la Independencia?- fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación”¹².

¹⁰ **Ramos, Samuel.** *El perfil del hombre y la cultura en México.* (Cuadragésima cuarta reimpresión). México. Editorial Planeta Mexicana. Ediciones para la Colección Austral. 2005. Página 12.

¹¹ **Op. Cit.** Página 16.

¹² **Paz, Octavio.** *El Laberinto de la Soledad.* México. Fondo de Cultura Económica. 1994. Página 23.

“El carácter de los mexicanos es un producto de las circunstancias sociales imperantes en nuestro país; la historia de México, que es la historia de las circunstancias, contiene la respuesta a todas las preguntas”¹³.

“...como si todos los mexicanos naciósemos con una mezcla fatal de esperanza y desilusión y ésta fuese, en verdad, la escritura de nuestro destino. Entendí, desde entonces, que la educación y el magisterio serían el presagio de la noche eterna o del eterno amanecer en mi país”¹⁴.

“México ha cambiado. El país agrario y pueblerino de 1910 es el país urbano, comercializado, industrializado de hoy. La desigualdad social ha crecido al parejo con la diversificación”¹⁵.

“Pero víctimas o beneficiarios, o como diría el filósofo chileno Marti Hopenhaym, integrados o apocalípticos, todos están de acuerdo en que la naturaleza del progreso en el siglo XXI dependerá, ante todo, del factor educativo. La educación como base del conocimiento. El conocimiento como base de información. La información como base de desarrollo”¹⁶.

Las obras citadas de Samuel Ramos, Octavio Paz y de Carlos Fuentes, a mitad del mencionado siglo, han definido y matizado momentos vitales de la filosofía de vida y el espíritu del hombre nacional a lo largo del siglo XX. Sus tesis estriban en señalar y en describir las peculiaridades del fondo espiritual del mexicano, por lo que a continuación retomamos y enlistamos su caracterología: el mexicano posee una inadaptación a sus verdaderos recursos a los fines que se propone realizar; necesidad que el mexicano tenga su instinto con los pies en la tierra, que ese instinto lo empuje hacia delante, hacia lo que puede lograr, sin exigirse incoherencias; este hombre necesita lograr impulsar sus pensamiento y reflexiones, ese algo que le permite valorar y medir sus fuerzas para no caer en desequilibrio para evitar su desvalorización. El mexicano necesita trascender la desconfianza, la agresividad y la susceptibilidad; no está

¹³ **Op. Cit.** Página 78.

¹⁴ **Fuentes, Carlos.** *Por un progreso incluyente.* México. Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América. 1997. Páginas 9-10.

¹⁵ **Op. Cit.** Página 10.

¹⁶ **Op. Cit.** Página 39.

suficientemente educado para elegir su propio camino, fácilmente se deja absorber y manejar por la marea social; la dirección de su historia ha quedado siempre en manos de una minoría; emana una voluntad entumecida: inteligencia y capacidad, por no tener libertad y educación para ejercitarla; es inculto, pasivo e indiferente, rebelde a todo orden, falta de disciplina y organización; los arquetipos extranjeros los acepta como únicos y absolutos; exagerada preocupación por afirmar y evidenciar una personalidad de poder; desconfianza a todo, por todo; inestabilidad ante la presencia de un indígena y ante un español; juzga y desacredita ideas, a los demás, como así mismo; no cree en el porvenir del mañana, lo quiere ver en el momento, al instante; la caída de sus semejantes es su alimento del ego. Siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás, lejos también, de sí mismo; considera la vida como lucha; sus formas jurídicas y morales, por el contrario, mutilan con frecuencia su ser, impidiendo expresarse y niegan la satisfacción a apetitos vitales; concibe el amor como conquista y como lucha; el ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, ninguno; las fiestas son su único lujo; se especializa en el gastar en exceso y desperdiciar sus energías en cosas vanales y huecas; traición y lealtad, crimen y amor se agazapan en el fondo de su mirada, atrae y repela; un mexicano es siempre un problema para otro mexicano; las reacciones habituales del mexicano no son privativas de una clase, raza o grupo aislado, en situación de inferioridad, las clases ricas también se cierran al mundo exterior y también se desgarran cada vez que intentan abrirse; las malas palabras es la poesía al alcance de todos; el mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación; se esconde bajo muchas máscaras, que luego arroja en un día de fiesta o de duelo.

Bajo esta concepción el mexicano ha sido descrito como el resultado de un encuentro entre dos culturas. A pesar de que el hecho, sincretismo o conquista, descansa en el pasado, le ha dejado marca en el alma a este hombre o ser que ha caminado a través del tiempo como un espíritu aferrado en localizar a su verdadera familia carnal, al no querer aceptarla, hallada esta bajo lamentables descripciones históricas, se le encontró penando y adolecido de una limpia y genuina identidad cultural. En cada etapa de cambio histórico, de cada lucha a la que el mexicano, junto a su nación, ha estado expuesto, ha dejado

evidenciar tal situación, sobre todo en las fechas de 1810 y 1910, así como en los años que les han precedido. Se necesita conocer el alma de un hombre para comprender sus hazañas, es por eso que justificamos las presentes líneas. Dentro de nuestro perfil profesional reconocemos la influencia arquitectónica extranjera, así como el interés en conocer la voluntad de contenido en dichas edificaciones. Podría ser este un síntoma negativo para el mexicano, algo preciso de evidenciar en su voluntad creativa, pudiéndola instaurar como débil, sin embargo dejaremos este tema para retomarlo en las conclusiones. Continuemos entonces.

Los autores recomiendan la necesidad en desenvolver el espíritu del mexicano en armonía, sobre todo con la aceptación de sus raíces que provienen de ultramar, a fin de cuentas muchos de sus hábitos como su propia lengua son europeos. El mexicano necesita sabiduría para desenvolver su espíritu; aprecio a su país; comprensión a sus problemas; atención a la realidad circundante; crear un lenguaje propio para expresarse; vivir con sinceridad; ser dueños y partícipes de una historia sincera y propia; conocer y aceptar, sin avergonzarse de su pobreza, evitando situaciones que no pertenecen a la realidad; curarse de la vanidad le evitaría mucho sufrimiento; vivir dentro de la realidad; poner la verdad y medir alcances a sus pasiones, sobre todo a enfatizar la pasión a la gran pasión: amor desinteresado hacia las personas y a las cosas, reales o aun ideales; amor al conocimiento, a la educación; relacionar nuestra cultura, nuestra educación con la vida diaria; poseer y desarrollar disciplina, voluntad e inteligencia; desarrollar la personalidad humana; evitar fijarse en valores de comparación con otros hombre de otras culturas. Todas ellas, características que fundarán su propia estimación, su nuevo humanismo, su verdadera razón de ser de su cultura.

Samuel Ramos justifica, literalmente, que al mexicano no lo afirma inferior, sino que éste se siente inferior, cosas muy distintas. Aclara que su propósito no es desnudarlo malignamente, sino advertir a tiempo sus debilidades, para no continuar con las frustraciones, para poder evitar más daño. Octavio Paz describe certeramente el alma del mexicano, lo expone tajantemente, como exhibir sobre la mesa, ante invitados, a una fruta, la cual partida a la mitad, muestra todo su interior y detalles que se ocultan bajo una cáscara o corteza,

bajo una máscara. Carlos Fuentes no se detiene ante lo ya conocido, reconoce el hecho, pero como analista político y práctico, actitud que lo hace diferente ante Ramos y Paz, provee que la fortaleza de un país se encuentra en la calidad de la educación, señala que México necesita reforzar plenamente esta actividad que fortalecerá más claramente el ansiado humanismo, esperado y recomendado por Ramos y Paz, la anhelada identidad y nacionalidad que tanto se ha cuestionado pero que poco se ha detenido en reflexionar que ya se tiene, que es cuestión de saber educar al mexicano para evidenciarla y reconocerla. Para una educación y un progreso incluyente: *“La educación humanista y literaria, no sólo en México sino en el mundo entero, tiene hoy otra función privilegiada. Ésta consiste en darle a la información, reina del planeta actual, una base de conocimiento y de imaginación, sin la cual la información es sólo un engaño, un biombo que oculta realidades en vez de revelarlas, un opio que nos permite creer que vivimos en el mejor de los mundos posibles, un placentero aceite que anima al robot alegre del consumismo prometiéndonos un paraíso instantáneo: señoras y señores, vengan a divertirse a morir; vamos a entretenerlos hasta la muerte”*¹⁷.

¹⁷ Op. Cit. Página 91.

5.2.2.- La Voluntad Creativa en la arquitectura de El México Moderno

5.2.2.1.- La influencia del Movimiento Moderno en México

“Se pertenecía a un gran país cuyas modalidades materiales y espirituales de vida debían ser revaloradas en la conciencia colectiva para fincar sobre ellas una cabal nación. Existía México como un país, con problemas propios, con vida y aspiraciones. Existía México y los mexicanos. El Problema agrario fue el tema central de la Revolución. Reivindicar lo que nos pertenecía: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas. La Constitución de 1917, Art. 123, fracciones XII, XIII y XXX: Derecho de los trabajadores a contar con habitaciones; Equipamiento con que contarían sus asentamientos: escuelas, enfermería y demás servicios necesarios a la comunidad...establecimientos de mercados públicos, instalaciones de servicios públicos, instalación de edificios públicos destinados a servicios municipales y centros recreativos. Mil discusiones, los lineamientos que proponía o debería tener o no la arquitectura terminaron aquí. Aunque será hasta 1934 cuando el tabique y el concreto predominen dentro de los materiales de construcción tradicionales, fue en 1917 cuando, de soslayo, se hizo ver la pertinencia de confiar en ellos, pues se trataba de materiales que, de suyo, garantizaban mejor la dotación de habitaciones cómodas e higiénicas”¹⁸.

“Pero más urgente era paliar la destrucción consecuente con las revoluciones: dar empleo, hogares, lugares de trabajo, de curación, de enseñanza, que tanto habían ansiado el millón de hombres muertos en la revolución armada. De esa necesidad imperiosa salen muchísimos programas, planteamientos técnico-económicos e instituciones que conforman lo que podríamos llamar el México contemporáneo”¹⁹.

¹⁸ **González Gortazar, Fernando.** *La Arquitectura Mexicana del siglo XX.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Cultura Contemporánea de México. 1994. Páginas 62 y 63.

¹⁹ **Pinoncelly, Salvador.** *La obra de Enrique del Moral.* México. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. 1983. Página 1.

“Casos importantes fueron la revista Cemento, que provocó activamente la introducción del concreto armado en las edificaciones y la publicación de numerosas propuestas que intentaron definir una arquitectura nacional. Los ideales de la arquitectura, las ideas y las propuestas que se habían gestado en Europa, en el primer tercio del siglo -particularmente las de Le Corbusier-, fueron pronto conocidas en México. A una pequeña cantidad de obras seminales se sumó, durante la década de los años treinta, una serie de propuestas teóricas que fueron sumamente importantes para la consolidación de una arquitectura moderna y funcional en México. La convención de 1931 de la Sociedad de arquitectos, la creación de la Escuela superior de construcción y las pláticas sobre arquitectura de 1933, fueron los eventos más controvertidos; en estas últimas, las encendidas propuestas de O’Gorman y de Legarreta, furiosos ataques a la pasividad y el eclecticismo que aún tenía la práctica, definieron una nueva arquitectura, radical y racionalista”²⁰.

“Las vanguardias arquitectónicas mexicanas presentan dos momentos fundamentales en el proceso de implantación del funcionalismo; el surgimiento de la Arquitectura Técnica, definida, según veremos, hacia 1932, y el establecimiento de las concepciones de José Villagrán García (1940). Estas últimas, como sabemos, constituyeron durante casi tres décadas la teoría de la arquitectura oficial, casi indiscutida, de las fundamentales escuelas de arquitectura del país y lógicamente, de la inmensa mayoría de los arquitectos mexicanos, en la época de mayor auge constructivo de la etapa posrevolucionaria”²¹.

“Las ideas y obras de pioneros como Le Corbusier y Walter Gropius ya eran conocidas e nuestro país, tal y como habían mostrado los primeros exponentes del funcionalismo y la Cátedra de Teoría de la Arquitectura de José Villagrán García; sin embargo la postura que buscaba universalizar los conceptos arquitectónicos fue producto de un momento posterior. En efecto, el fortalecimiento de la economía nacional a partir de 1940, permitió una

²⁰ **Toca Fernández, Antonio.** *Arquitectura en México. Diversas Modernidades.* México. Instituto Politécnico Nacional. 1998. Páginas 87 – 88.

²¹ **López Rangel, Rafael.** *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933.* México. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. 1984. Página 19.

*incipiente producción industrial de materiales para la construcción lo que, aunado a un cambio en el gusto de los mexicanos, permitió la generalización de edificaciones de inspiración internacional. En ese momento, tanto las entidades oficiales como las privadas buscaban una imagen pública de modernidad y prosperidad, lo que se tradujo en una aceptación irrestricta del Estilo Internacional. Los orígenes de esta tendencia se encuentran se encuentran en las acciones vanguardistas de que en la década de 1920 vieran la luz en Europa y en Estados Unidos, cuyos principales ejemplos recogió el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932. Se trata de la primera exposición de arquitectura de dicho museo, que de manera simultánea publicó el libro *The International Style*, elaborado por los curadores de la muestra, el conocido historiador y crítico Henry-Russell y el arquitecto Philip Johnson. En este libro recogieron y analizaron las obras expuestas, por lo que no sólo acuñaron el término *Estilo Internacional*, asimismo sus propuestas se erigieron como una guía para los arquitectos del mundo*²².

*“La Escuela Normal de Maestros y el Conservatorio Nacional de Música, considerados entre las construcciones más bellas de nuestra capital, y especialmente, su participación en el plan maestro de la Ciudad Universitaria. Es este último, sin duda alguna el proyecto urbano-arquitectónico y educativo más importante del siglo XX en México, la colaboración destacada de Pani –el proyecto de la Torre de Rectoría se debe a su talento-, la influencia de su pensamiento, fueron imprescindibles para el resultado final: uno de los espacios académicos más bellos y funcionales que existen hasta la fecha en el mundo*²³.

“El país experimentó una transformación que no había vivido en un periodo tan reducido. Su infraestructura, la imagen urbana, los espacios que rodeaban sus

²² **De Garay, Graciela.** *Augusto H. Álvarez. Historia oral de la Ciudad de México.* México. Editor: Luis Ignacio Sáinz. 1994. Páginas 10 – 11.

²³ **Pani, Mario.** *La visión urbana de la arquitectura.* México. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. 2000. Página 6.

*metrópolis más importantes, se modificaron, incorporando a México en la ansiada modernidad internacional de la época”.*²⁴

En el momento en que nos encontramos frente a este particular apartado que tiene como tarea detectar la voluntad creativa arquitectónica desarrollada dentro del país en los años conocidos como de posguerra -también como los inicios del México moderno, o la modernidad nacional, y más calificativos-, concretamos con las citas transcritas lo siguiente:

- México, emprende su modernidad y desarrollo a través de la inversión económica aplicada a los siguientes puntos: la vivienda, social, residencial, unifamiliar o colectiva; la arquitectura para la educación, manifiesta en sus edificios escolares, la arquitectura para la salud, expresada en sus hospitales y clínicas; la arquitectura civil en los edificios, en hoteles, aeropuertos, marinas, desarrollos turísticos, infraestructura y servicios fronterizos, planos reguladores para ciudades-puerto, proyectos urbanos de gran impacto, espacios recreativos y para el deporte, de acuerdo con el listado del arquitecto Felipe Leal, ubicado en la presentación del libro Mario Pani, en Mayo de 2000.
- La innegable presencia e influencia del Movimiento Moderno o Estilo Internacional en nuestro territorio y en el inconfundible hacer arquitectónico de muchos de los arquitectos más connotados en este tiempo de modernidad nacional.
- Lo racional que resultó el apego a este hacer arquitectónico, de antecedente bauhausiano, debido al alto costo económico, tiempo de ejecución, y antimodernidad, que resultaban ya las edificaciones con ornamentos académicos historicistas.
- Tomar como referencia a la estética funcionalista, que se encontraba de moda en todo el orbe internacional, con el objetivo de tratar de equilibrar el atraso social y cultural que hasta en ese momento había sufrido el país.
- Ante la presencia de tal modernidad arquitectónica nacional, el país se encontró inmerso dentro de un programa educativo y de trabajo profesional, basado en el funcionalismo.

²⁴ **Op. Cit.** Página 10.

- La Ciudad Universitaria fue evaluada como el moderno conjunto urbano-arquitectónico de espíritu y manufactura nacional.
- La obra y presencia de Luis Barragán destaca por su arquitectura catalogada como regionalista llena de poesía y emoción, en comparación con el hacer arquitectónico de diversos arquitectos contemporáneos a él.

5.2.2.2.- La Voluntad de Ser en la obra de Luis Barragán

Ignacio Díaz Morales²⁵: *“En México, Barragán fue uno de estos arquitectos que, en el horizonte impreciso y desconcertante de 1930, persiguió la esencia de la arquitectura. Cerró sus oídos sin escuchar otro canto que el de su propia intuición, sin hacer caso de sugerencias y estímulos externos, eximiéndose de prohijar a alguna escuela. Contra todo viento y marea fue creador de arquitectura, de su propia arquitectura, como siempre debería de ser”.*

Podemos iniciar por decir que Barragán, en esencia misma, era y es un estilo, un proceder basado en las peculiaridades de disposición, recorridos, de interacción de las formas artificiales (arquitectura) y naturales (vegetación), colores y espacios urbano-arquitectónico de pueblos, ranchos, así como de las haciendas de antaño. Sin embargo, lo más trascendente de este arquitecto, partiendo de las condiciones en que se encontraba el hacer arquitectónico de entonces, fue la actitud que tomó al mirar y estudiar detenidamente hacia la esencia misma de su propio país y en él encontrar un imperio de motivaciones para ejercer su arquitectura denominada emocional. Si el Movimiento Moderno trascendía en todo el país, Barragán hizo caso omiso al tratar de cumplir cabalmente la regla a tal tendencia, reaccionando de una manera diferente y razonable, al no dejarse llevar por la efervescente moda del momento. *“Por su tratamiento de muros, por el recurso al agua –de influencia árabe- y por el uso de los colores vivos de la arquitectura tradicional mexicana muestran una recreación de formas arquitectónicas también totalmente lejana a la calidad*

²⁵ **Salas Portugal, Armando.** *Barragán. Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán.* (tr. Carlos Sáenz de Valicourt). México. Ediciones Gili. 1994. Página 15.

*tecnológica*²⁶. Barragán fue contemporáneo al Movimiento Moderno, él fue uno de los pocos arquitectos en México, bajo esta tendencia arquitectónica, que traza una singular línea de trabajo. Se ha dicho y escrito mucho sobre él, así como de la poesía emanada de su arquitectura. A Barragán se le señala el hecho de que haya recurrido a tales características vernáculas, rescatando con ello, una creatividad emanada de la viva arquitectura que tales sitios poseen. El Estado de Guadalajara y sus pueblos fue el inicio, los sitios de su motivación. La casa habitación fue el principal tema de sus diseños, plasmando en ellos una morada complaciente y placentera para el hombre. Si los muralistas y demás artistas del país, ansiaban recorrer un camino que los llevara a desarrollar una obra con claro espíritu nacionalista, Barragán lo encontró en el propio suelo donde él mismo había nacido y vivido su infancia. Su propuesta o línea regionalista de hacer arquitectura, es seguida por infinidad de colegas. Es por ello que hasta en las aulas en la enseñanza de la arquitectura se le considera como un digno ejemplo de conocer y estudiar. Tal atributo ha presenciado seguidores, y si no es que imitadores. Este particular acto en el imitar su arquitectura ha sido criticado, por lo que Fernando Gortázar aconseja que por su naturaleza misma y como es obvio, la arquitectura del regionalismo debería de modificarse al cambiar el contexto cultural, el clima, el paisaje natural y el urbano, la mano de obra y los materiales locales. También Gortázar comenta que el estudiante a egresar, o en su caso las primeras edificaciones que realiza un arquitecto, tienden a proyectar una arquitectura muy mexicana, de carácter regional; después de tales actos y experiencias, entonces deviene un espíritu creativo basado en un éxito comprobado, del cual se parte la experiencia para continuar ejerciendo poco a poco las inquietudes propias del arquitecto. Sin lugar a dudas, la influencia de Luis Barragán y su arquitectura, ha marcado un paradigma congruente en el ejercer de una arquitectura nacional. En tal sentido, la arquitectura de Barragán, así como sus discípulos, han propiciado una serie de característica arquitectónica urbanas que se hacen distinguir en el ambiente doméstico dentro de la ciudad de México y otros Estados del país.

²⁶ **Montaner, Joseph Maria.** *Después del Movimiento Moderno.* Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1993. Página 44.

Voluntad Primera:

“Los recuerdos de infancia de Don Luis, de casas pueblerinas, atrios de iglesias y ranchos de otro siglo, se han sublimizado en su mente. Esa lejana vivencia ha sido una evocación que se manifiesta sutilmente en el estilo y contenido de sus construcciones, a las que ha dado las nobles dimensiones de lo antiguo, empleando materiales y regionales, ya casi olvidados en esta época: anchos tablonés de madera, losas de barro, canto rodado de los ríos, cal y tapete”²⁷.

Los motivos que Barragán obtuviera para el desarrollo intelectual y material de su obra fueron absorbidos, inevitablemente, por el Movimiento Moderno, así como los recorridos y viajes hechos a Europa, agregando a todo ello, las cualidades que matizan tanto en el paisaje como en la arquitectura denominada vernácula. Barragán retoma fuertemente el rechazo a toda ornamentación historicista, cumpliendo la faceta de arquitecto moderno, y toma la brecha por un hacer entre lo moderno y lo regional de nuestro suelo mexicano.

Voluntad Compositiva:

“La monumentalidad aparece sin dejar de la mano la escala humana. Los muros gruesos y altos piden siempre al hombre que los contemple y habite. Un refinamiento ascético, una austeridad sensual y una melancolía mundana cruzan los espacios y las ideas donde lo aristocrático se alimenta de lo popular. Para Luis Barragán la vida es un banquete estético, una aristocracia sobria, es conversar con los amigos, los libros y jugar a las escondidas con los jardines y la naturaleza toda. Es disfrutar al mundo en soledad”²⁸.

“El recuerdo de las viejas formas, unido a su genio artístico, dieron origen a notables creaciones. Barragán imparte un orden poético a los elementos que componen los espacios grandes y pequeños”²⁹.

²⁷ **Salas Portugal, Armando.** *Barragán. Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán.* (tr. Carlos Sáenz de Valicourt). México. Ediciones Gili. 1994. Página 10.

²⁸ **Maisterra, Nemesio.** *Luis Barragán. Obra en Guadalajara.* México. ITESM, Campus Guadalajara. Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco. 2002. Páginas 21-22.

²⁹ **Salas Portugal, Armando.** *Barragán. Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán.* (tr. Carlos Sáenz de Valicourt). México. Ediciones Gili. 1994. Página 10.

Ignacio Díaz Morales³⁰: *“Barragán logra crear espacios amenos, nunca tediosos o impenetrables, espacios vertebrados alrededor del sentido de la vida, a veces pagano o a veces ascético, pero siempre espacios repletos de silenciosa poesía”*.

Recuerdos de infancia; muros de gran longitud con color; caminos, recorridos y veredas; enormes ventanales; vigas en el techado; textura rústica; rugosos aplanados; armoniosa proyección de volúmenes y espacios; jardines; naturaleza vegetal: árboles, arbustos, enredaderas, plantas; estanques y espejos de agua; el color natural de las flores; artesanía de manufactura pueblerina; piedras de río en diversos colores y dimensiones; pavimento y cal; juego de luz y sombras; gruesas maderas; losas de barro, entre otras características más, reflejan una voluntad matizada en lo racional de las formas ortogonales y cúbicas, ordenadas y condicionadas bajo una tesitura nacional regionalista que caracteriza a los pueblos pintorescos del centro y sur de nuestro país.

Voluntad Material:

El uso del concreto armado, o como también lo llaman: el uso del Hormigón armado, así como el uso de vidrio o cristal. La importancia y la presencia del color, anchos tablones de madera, losas de barro, canto rodado de los ríos, cal y tapete; el ladrillo y sus diversas dimensiones, haciendo hincapié en los materiales de la región donde se desenvuelve y ubica cada una de su obra arquitectónica.

Voluntad Expresiva:

“La obra de Barragán, realmente, es una creación plástica de emociones donde se viaja y se sueña ante la presencia de una arquitectura, que llamamos moderna. Uno siente estar viviendo en un refugio íntimo y propio, donde se encuentra el equilibrio externo de las formas y del interno del espíritu”³¹.

El cubismo fue la expresión constante del Movimiento Moderno, actitud que Barragán tomó, sin embargo, este particular arquitecto rompe esta frialdad a

³⁰ Op. Cit. Página 15-16.

³¹ Op. Cit. Página 12.

través del estudio y aplicación del color a los propios muros, agrega la naturaleza, la soledad, tratando de enfatizar una sinfonía espacial a través del diseño de caminos, senderos, recorridos y espejos de agua, mismos que han conducido a denominar su hacer arquitectónico como poético y emocional.

5.3.- La Voluntad Creativa en la arquitectura nacional después del Movimiento Moderno

“Curiosamente, en ese clima festivo y ante obras en las que era ya clara una tendencia formalista, surgieron las primeras críticas. Las más importantes fueron las de Villagrán y las de O’Gorman; en ellas se señalaba con toda claridad la crisis de la arquitectura mexicana, especialmente la copia que se hacía de la arquitectura internacional; manierismo al que se había reducido las diversas propuestas de la arquitectura moderna. Aunque fueron importantes, estas críticas no impidieron que muchos arquitectos se sumaran a este nuevo academismo, ahora disfrazado de modernidad. Estas certeras críticas anticiparon en mucho años las que se hicieron después al funcionalismo y dieron por resultado la muerte de la arquitectura moderna”³².

Con respecto al rechazo del Racionalismo Rodríguez Viqueira argumenta lo siguiente: *“Sin embargo en la práctica esta conclusión conduce a la monotonía en la perspectiva visual y por ende en el aburrimiento, lo que ya no es razonable si se toma en cuenta que la arquitectura debe perseguir el bienestar de los individuos, sean estos usuarios o simples espectadores. El problema surge cuando las necesidades arquitectónicas no se refieren a una obra única sino a aquellas que se repiten masivamente o cuando menos en magnitud correspondiente a un amplio ángulo de visión”³³.*

³² **Toca Fernández, Antonio.** *Arquitectura en México. Diversas Modernidades.* México. Instituto Politécnico Nacional. 1998. Páginas 89 - 90.

³³ **Rodríguez Viqueira, Manuel.** *Enrique Yáñez de la Fuente, Memorias.* México. Editorial Limusa. Grupo Noriega Editores. 1994. Página 91.

La postura radical del Movimiento Moderno negó toda tradición arquitectónica. Los nuevos edificios altos o rascacielos que se construían en el país, acaparaban la atención. La Torre Latinoamericana o el edificio de la Nacional, son fiel reflejo de tal situación. La Torre es una edificación que en ese entonces se imponía trascendientemente en el contexto de la ciudad de México y del país, una proeza tecnológica, diseñada por Augusto H. Alvarez, utilizando una estructura que se elaboró y se transportó desde Estados Unidos, porque en el país *“ni en sueños existía”*³⁴. Como la Torre Latinoamericana, se continuaron construyendo edificios de gran altura. La ciudad empieza a levantar edificaciones de tal connotación, se hace inevitable el espíritu de modernidad nacional. La arquitectura se apropió de nuevo, como en el pasado, de una experiencia y de un hacer profesional basado en modelos extranjeros. Pasada las décadas de los sesenta y setenta, la ciudad continuó edificando con las remembranzas teóricas y formalistas del Movimiento Moderno. Se siguió aplicando desmesuradamente el racionalismo a todo vigor, consciente e inconscientemente la práctica profesional en mayor escala siguió con tal actitud. Como consecuencia de tales acciones hubo arquitectos nacionales quienes se preocuparon y destacaron, por la búsqueda y propuestas de nuevas alternativas para el diseño. En tales resultados se observa lo inevitable, la presencia del pasado en lo presente, el fantasma de la historia toma vida en la voluntad creativa de muchos arquitectos mexicanos. La postura Posmoderna, ya emanada en otros países, comienza a tener efectos en nuestro país.

5.3.1.- La Posmodernidad en México

*“En el caso particular de la arquitectura contemporánea mexicana, hay actualmente una tendencia hacia el conocimiento de los hechos históricos que la conforman para basar en ellos un trabajo analítico que resulta imperativo”*³⁵.

³⁴ **De Garay, Graciela.** *Augusto H. Álvarez. Historia oral de la Ciudad de México.* México. Editor: Luis Ignacio Sáinz. 1994. Pág. 46.

³⁵ **Noelle, Louise.** *Arquitectos Contemporáneos de México.* México. Editorial Trillas. (3ra. Reimpresión). 2005. Página 8.

“Con el advenimiento de la década de los setenta, también adquirió reconocimiento el principal movimiento contestatario del final del siglo XX, el Posmodernismo. A pesar de que los países como México no fueron campo fértil para esta tendencia, no se puede negar su influencia dentro de la actitud del gremio arquitectónico, así como la inclusión de ciertos elementos del diseño que forman parte integral de ella”³⁶.

La situación posmoderna, en términos arquitectónicos, específicamente desde el punto de vista de Charles Jencks, ha señalado que los veloces medios de comunicación han interferido en las ideas arquitectónicas, puesto que éstas viajan de ida y vuelta a Tokio, a Londres a una misma velocidad. Esto ha aportado “pequeñas culturas de gusto”, una situación que ha hecho dinámicos y versátiles el gusto de muchos arquitectos así como de otros profesionales, y público en general, interesados en esta particular disciplina como es la arquitectura. Muchos de estos grupos o pequeñas culturas de grupos, han asimilado y han reconocido el carácter de trascendencia en revalorar los logros estéticos y formales de la arquitectura del pasado, no sin antes dar el crédito a las reflexiones, escritos y debates que han realizado tanto los propios arquitectos diseñadores como críticos en arquitectura sobre esta particular estética. El sentimiento arquitectónico posmoderno, desde sus inicios, partió de una clara voluntad: volver hacia el código estético y semiótico del pasado histórico arquitectónico, conocerlo, valorarlo, reinterpretarlo a la manera particular de cada arquitecto, solamente que, ahora se añadía un importante factor: la moderna tecnología constructiva. Tal proceder ha activado un abanico de voluntades arquitectónicas, de ahí el aplauso y el acumulo de desacuerdos sobre el momento posmoderno. Partiendo de este supuesto es prudente y digna de meditar la reflexión que hace Noelle al referir que en nuestro país no se puede negar la voluntad creativa posmoderna, con esto de nuevo detectamos la influencia teórica extranjera en el hacer arquitectónico nacional.

³⁶ **Noelle, Louise.** *Teodoro González de León. La Voluntad de un Creador.* Bogotá. Colección SomoSur. Facultad de Arquitectura. Universidad de Los Andes. 1994. Página20.

5.3.1.1.- Arquitectos más conocidos en México

La elección de los siguientes arquitectos que hemos abordado en las siguientes páginas, ha sido el resultado de un cuestionario que procedimos a realizar a estudiantes de nivel licenciatura y maestría de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, en el año de 2000. La leyenda narraba lo siguiente: *Anota a cinco arquitectos mexicanos contemporáneos, a nuestros días, más conocidos por ti y alguna de sus obras.*

El muestreo arrojó a los siguientes arquitectos:

- Luis Barragán (anteriormente abordado)
- Teodoro González de León
- Pedro Ramírez Vázquez
- Agustín Hernández Navarro
- Ricardo Legorreta

El muestreo, referente a las obras arquitectónicas, no fue muy claro ni específico, debido a que los encuestados no recordaban con exactitud y detalle las obras arquitectónicas, sin embargo, este fallido recordatorio no los privaba en describir las posturas formales, estéticas y llenas de significado de la voluntad creativa en los arquitectos señalados. Partiendo de esta tarea, nos dirigimos a algunos trabajos, entre ellos los de Louise Noelle, específicamente en un estudio arquitectónico donde aborda sesenta años de hechos arquitectónicos, es decir de 1925 a 1985, apareciendo los arquitectos que estamos considerando en el presente trabajo, por lo que la autora hace la presentación de la siguiente manera: *“El criterio adoptado para determinar quienes serían los arquitectos incluidos se basó no sólo en la cantidad o calidad de su producción, sino más bien en la relevancia de esta en el actual contexto nacional”*³⁷. *“En esta disciplina, por lo general se requiere de muchos años de trabajo para llegar a una expresión depurada y representativa, que les otorgue un sitio en la historia de la arquitectura mexicana”*³⁸.

³⁷ Noelle, Louise. *Arquitectos Contemporáneos de México*. México. Editorial Trillas. (3ra. Reimpresión). 2005. Página 8.

³⁸ Op. Cit. página 9.

5.3.1.2.- La Voluntad Creativa de Teodoro González de León

“Nace en México, D.F. el 29 de mayo de 1926. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. Se recibe de arquitecto en 1965. Dibujante en los talleres de Carlos Obregón Santacilia y Carlos Lazo, de 1945 a 1946; beca francesa para estudiar en París. Colaboración en el taller de Le Corbusier de 1948 a 1949; intervención en el Plan Maestro de Ciudad Universitaria, con Mario Pani y Enrique del Moral; director del Instituto Mexicano de Habitación Rural, de 1956 a 1958; director técnico del Consejo de Planeación Social y Económica, en 1958; consejero de BANOBRAS, de 1966 a 1970, del Departamento de Obras Públicas del DDF, de 1970 a 1976, y de la SEP desde 1978; práctica privada desde 1953, en sociedad eventual con diversos arquitectos, en particular con Abraham Zabludovsky, desde 1968. Primer Premio El Colegio de México, en 1974, y Premio Nacional de Artes, en 1982. Miembro del CAM-SAM, en 1966; académico emérito, en 1979; socio honorario del Instituto Americano de Arquitectos, en 1983, y miembro titular de la Academia de Artes, en 1983”³⁹.

Voluntad Primera:

Carlos Morales H.⁴⁰: *“La claridad de sus planteamientos volumétricos, el acertado uso de un material que en otras manos podría tornarse en agresivo e impersonal, la habilidad por la cual sus proyectos de gran tamaño ofrecen al usuario una cómoda escala tanto distante como cercana, todo, evoca algo del espíritu de aquella arquitectura pre-hispánica que, con sabiduría y maestría, abarca desde el monumentalismo urbano hasta el detalle constructivo”. “Sin necesidad de recurrir a teorías forzadas de ninguna índole, ni complejas elucubraciones en torno a su obra, González de León ha podido combinar sus experiencias de estudios en México, con las de trabajo en Europa”.*

Louise Noelle comenta que la voluntad creativa de este interesante arquitecto se caracteriza en la congruencia y calidad de sus resultados que se basan en

³⁹ **Op. Cit.** Página 70.

⁴⁰ **Noelle, Louise.** *Teodoro González de León. La Voluntad de un Creador.* Bogotá. Colección SomoSur. Facultad de Arquitectura. Universidad de Los Andes. 1994. Página 13.

una sólida preparación intelectual. Haber trabajado en París dentro del taller de Le Corbusier, tras recibir una beca del gobierno francés, le permitió aprender y modelar sus pensamientos como arquitecto teórico constructor. Para este arquitecto las obras tienen que lograr alcanzar un carácter de permanencia. Sobresale en sus fachadas, el estudio y diseño formal del muro, llegando a ser este elegante, altamente geométrico y en ocasiones lúdico, evitando el manejo excesivo y aburrido de fachadas acristaladas. Su acercamiento a la pintura ha hecho que este arquitecto desarrolle una práctica constante con ideas teóricas de este arte bidimensional, destacando sin duda alguna su apego hacia el cubismo, conciliando este arte con el arte de las tres dimensiones como lo es la arquitectura, su propia obra.

Voluntad Compositiva:

González de León se nutre de diversas contribuciones e inspiraciones. Noelle señala que se nota el aprendizaje y la influencia derivada de diversas colaboraciones profesionales que ha mantenido a lo largo de su vida. En su obra se puede detectar interesantes elementos y formas que integran y dan carácter a la composición, existe en mucho de sus diseños una marcada tendencia a la horizontalidad; uso y manejo de un espacio central denominado patio que le permite otorgarle funciones diversas como distribuidor, además de retener psicológicamente a los usuarios inmiscuyéndolos en la interacción social, proveyéndoles, a través de la monumentalidad de la obra, el rango de seres importantes. Un rasgo interesante, aunque ya manejado desde tiempos remotos, lo conforma la monumentalidad en los accesos de sus diseños, percatándose la presencia inmediata de elementos que aluden a enormes dinteles conformando pórticos. Otro elemento o juego de elementos lo son sus diseños de pérgolas, que usadas a manera verticales, hay quienes la señalan como marcos constructivos o parteluces, interactuando y protegiendo de los rayos del sol. Algunos de sus diseños presentan elementos de reminiscencia prehispánica como el talud *“casi siempre jardinado, para lograr una mayor interacción del edificio con el paisaje, o para establecer barreras virtuales, a la vista y al oído”*. El carácter de la obra arquitectónica de este arquitecto es considerada como una obra de Funcionalismo Integral, definiéndose como una expresión propia que se adecue tanto a la cultura como a la economía local.

Voluntad Material:

Este arquitecto ha mostrado un estudio de métodos novedosos de construcción, basados en la sistematización y la industrialización, adaptándolos a nuestro entorno nacional. Sin embargo, su hacer se caracteriza por el uso desmedido y apropiado del concreto, con la singularidad de colarlo en sitio, pero sobre todo dejándolo aparente, experiencia tomada en la colaboración realizada dentro del Taller de Le Corbusier, siendo evaluado y calificado el concreto como el material por excelencia del ya pasado siglo XX. En cuando al exterior de sus obras, refiriéndonos al uso de material constructivo, González de León busca que sus exteriores sean duraderos, y de una fácil y económica intervención de mantenimiento, por lo que hace del muro un módulo principal en sus diseños de fachadas, evitando fachadas acristaladas que proveen transparencia, actitud que lo hace grotesco, cerrado y fuerte en su concepción de fachada, sobresaliendo el estudio y diseño del muro.

Voluntad Expresiva:

Al participar en la supervisión de dos importantes construcciones, la Unidad de Habitación de Marsella y la planta de Manufactura de St. Dié, durante su estancia en París en el taller de Le Corbusier, describe Noelle en su libro La Voluntad de un Creador, al estar presente en el momento de descimbrar los primeros elementos de concreto que debían de quedar aparentes, se preocupó por la rudeza del acabado; posteriormente, a la llegada de Le Corbusier, este quedó complacido por aquellas fallas que mostraba el colado, comprendiendo que era parte del proceso y dando lugar al nacimiento del brutalismo, término con que el propio arquitecto suizo lo describió. El concreto se deja aparente en el exterior, y en ocasiones en el interior, continuando con la autora, se trata de una mezcla con agregados de piedra casi siempre de mármol, que aportan su color para neutralizar el triste gris natural del cemento; este es posteriormente cincelado para exponer el grano, y unificar el aspecto entre de un acabado rugoso pero de excelente mantenimiento; recientemente se ha adicionado arena de tezontle, una piedra volcánica de color rojizo lo que otorga al resultado un tono rosado que se oscurece con el tiempo. El carácter de monumentalidad es una actitud mayormente expresiva que caracteriza la voluntad de composición en la obra de González de León. La ausencia de color

provoca una posición neutral, sentando las bases de un no compromiso comprometedor ante el entorno donde se asienta cada uno de sus proyectos arquitectónicos. Sus fuertes y monumentales formas geométricas se muestran rugosas y de una tez interesante ante la distancia, esto logrado por las cualidades opacas del cemento en combinación con los trozos de mármol, así como la disposición de perforaciones, hoyos, de pequeñas dimensiones radiales dispuestas con alevosía en algunas de sus formas.

5.3.1.3.- La Voluntad Creativa de Agustín Hernández Navarro

“Nace en México, D.F., el 29 de febrero de 1924. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. Se recibe de arquitecto el 29 de junio de 1954. Profesor titular de proyectos de 1954 a 1968, director del taller 8, de 1960 a 1968, en la ENA, UNAM. Jefe del taller de proyectos del CAPFCE, de 1954 a 1955. Miembro del CAM-SAM en 1964, y académico en 1980. Primer premio jardín de la paz, en 1963; tercer premio de Arquitectura Mexicana para Casa-habitación, en 1964; primer premio laboratorios Gadeón American Richter, en 1965; primer premio Asociación de Industriales del Estado de México, en 1965; primer premio Fábrica de Aparatos de Refrigeración Gilvert Frigothem, en 1965; primer premio Universidad Autónoma de Sinaloa, en 1966; primer premio Pabellón de México, Expo-70, Osaka, Japón, en 1969; primer premio Heroico Colegio Militar, en 1971; primer premio Centro Cultural ALFA, Monterrey, N. L., en 1977, y quinto premio Edificio Dom, en Colonia, Alemania, en 1980”⁴¹.

Voluntad Primera:

Muchas de las obras arquitectónicas diseñadas y construidas por Agustín Hernández han sido ejecutadas bajo un ingenioso trabajo que enfatiza la geometría –círculos, triángulos y hexágonos-. Algunas de sus concepciones teóricas y formales se encuentran sustentadas sobre el legado prehispánico

⁴¹ **Noelle, Louise.** *Arquitectos Contemporáneos de México.* México. Editorial Trillas. (3ra. Reimpresión). 2005. Página 84.

que se desarrolló en nuestro suelo nacional, es interesante el estudio que realiza sobre algunas culturas como la Azteca, la Maya y la Teotihuacana, por mencionar, llevando tales resultados hacia una expresión gigantesca mediante la abstracción. Busca en el pasado mexicano el alimento que nutrirá sus proyectos para orientarlos hacia el futuro. Dentro de su conferencia titulada Praxis⁴² -charla y reflexión-, Agustín exalta que para él la arquitectura es estructura, y que la estructura nos da la forma, y a la vez esta misma forma nos da la función, enfatizando que para su concepción arquitectónica la estructura es lo esencial. Señala y describe que algunos de sus diseños tiene una inspiración conceptual basada en las formas múltiples y diversas que ofrece la misma vida orgánica. Se auxilia en descripciones poéticas sobre los movimientos solares, lunares y más elementos cósmicos para explicar sus diseños.

Voluntad Compositiva:

Siguiendo con su esquema de diseño: estructura, forma y función, elementos a considerar dentro de su voluntad compositiva, se puede apreciar en la obra de Hernández una constante formal de elementos en escalas variantes como cilindros, pirámides, taludes, arcos, bóvedas, conos perforados, elipses, etc., piezas claves para reflexionar que el uso de concepciones escultóricas arquitectónicas como la forma y la función, ambas integradas, conforman una unidad en la arquitectura. Lograr una sinfonía a través de las formas, a través de los espacios contenidos, es uno de los cometidos a satisfacer en la obra de Agustín Hernández, una actitud teórica que enriquece aún más su manera de desenvolver sus composiciones. Su obra y su discurso evidencian la presencia y el conocimiento simbólico que ha obtenido con el estudio del legado mesoamericano.

Voluntad Material:

Los materiales empleados en la obra de este arquitecto son el concreto armado, auxiliado por estructuras con perfil atractivo y despliegue tecnológico.

⁴² **PRAXIS.** Conferencia dictada para el Colegio del Sur de Sinaloa, A.C. en la ciudad de Mazatlán, Sinaloa. En el mes de Abril de 2006.

Voluntad Expresiva:

Los resultados formales obtenidos, a primera instancia, dejan seducir a los espectadores bajo un aparente sentido escultórico, su arquitectura escultórica trasciende tanto en el exterior como en los espacios interiores. Su refinado manejo en la unión e intersección de volúmenes y prismas, han connotado en este arquitecto una voluntad que lo lleva a desenvolver estudios estructurales con alto grado de dificultad, debido a lo monumental de alguno de sus cometidos arquitectónicos. La expresión de su trabajo profesional hace énfasis, en mucho de los casos, a los templos ceremoniales, y todo lo que con estos se relaciona, con el objetivo de seguir aplicando el ritual de la continuidad de la vida.

5.3.1.4.- La Voluntad Creativa de Pedro Ramírez Vázquez

“Nace en México, D. F., el 16 de abril de 1919. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. Se recibe de arquitecto el 17 de diciembre de 1943. Profesor de urbanismo en la ENA, UNAM, de 1942 a 1958; fundador y rector de la Universidad Autónoma Metropolitana, en 1974. Práctica privada desde 1944 y dentro del diseño gráfico, industrial y urbano desde 1968; jefe de zona del CAPFCE en Tabasco, de 1944 a 1947; fundador y director de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, de 1953 a 1965; gerente general del CAPFCE, de 1958 a 1964; presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, celebrada en México en 1968, de 1966 a 1970; secretario de prensa y propaganda del Comité Ejecutivo Nacional del PRI, en 1975; secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, de 1976 a 1982; Miembro y presidente del CAM-SAM, de 1953 a 1959; académico emérito, en 1980; vicepresidente de la Unión Internacional de Arquitectos, de 1978 a 1980; miembro honorario del AIA, miembro del ICOMOS y del ICOM, en 1965; miembro fundador de la Academia de Artes, en 1968, y miembro de la Academia de Arquitectura de Francia, en 1980; Premio Estrella de Oro en Bélgica, por el Pabellón de México en la Exposición de Bruselas, en 1958; Gran

Premio de la XII Trienal de Milán, proyecto de Escuela Rural Prefabricada, en 1960; Medalla de Oro de la VIII Bienal de Sao Paulo, Museo Nacional de Antropología, en 1965; premio Jean Tschumi de la Unión Internacional de Arquitectos, en 1973, y Gran Medalla de Oro de la Academia de Arquitectura de Francia, en 1978⁴³.

Voluntad Primera:

Ernesto Velasco León⁴⁴: *“La creatividad del arquitecto Ramírez Vázquez no puede ser concretada en una sola obra... él ha sido por encima de todo un formador y, yo diría, un transformador, a través de la enseñanza de la propia práctica, de arquitectos. Su obra arquitectónica permanecerá, al decir de Octavio Paz, como testigo insobornable de la historia; su obra como maestro continuará, de la misma manera, siendo testimonio de su propia calidad humana”*.

Ramírez Vázquez, a través de sus propias palabras, da a conocer que su ejercicio profesional se orientó gracias al gran nivel y calidad humana de sus maestros: de Carlos Pellicer el interés por las raíces de nuestra cultura occidental y las de nuestro continente; de José Villagrán García, la profundidad en los principios teóricos de nuestra disciplina; de Federico Mariscal, la vocación humanista y nacionalista; de Domingo García Ramos, el rigor autocrítico de una inconformidad permanente; de Vicente Mendiola, la congruencia entre el ser y el quehacer arquitectónico; de Mauricio M. Campos, la serenidad para analizar las más diversas corrientes; de José Luis Cuevas, la visión del futuro. De esta manera el arquitecto Ramírez Vázquez da a conocer los cimientos que han sustentado su desarrollo profesional, tan diverso y carente de un juicio valorativo funcional, formal y expresivo único.

Voluntad Compositiva:

Para el arquitecto Ramírez Vázquez cada época reclama un nuevo tipo de espacios arquitectónicos, de la elemental necesidad de albergue y protección

⁴³ **Noelle, Louise.** *Arquitectos Contemporáneos de México.* México. Editorial Trillas. (3ra. Reimpresión). 2005. Página 131.

⁴⁴ **Trueblood, Beatrice.** *Ramírez Vázquez en la Arquitectura.* U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. “La Arquitectura como disciplina de servicio”, Cátedra extraordinaria “Federico E. Mariscal”. México. Editorial Diana. 1989. Página 9.

del hombre primitivo hasta las necesidades de nuestra época, derivadas de las desigualdades sociales y de la explosión demográfica, ¿Cómo debemos crear para corresponder al cambio que nos toca vivir y para que la creatividad contribuya al bienestar social? Conociendo seria y profundamente al hombre, a los imperiosos requerimientos sociales de su época, y especialmente a los de su mundo, su religión, su habitat; buscando un amplio conocimiento de su país y de su cultura; participando de las aspiraciones populares para vivir mejor; adquiriendo un mayor conocimiento de la ciencia y la tecnología. Para lograr los espacios arquitectónicos de nuestro momento, señala Ramírez Vázquez, es necesario estar conscientes de que a la explosión demográfica, a la multiplicación de las creencias, debemos responder con soluciones inmediatas si no queremos afrontar una violencia crisis social; deberá ser una acción dinámica ambiciosa, concedora de nuestras urgencias y consciente de nuestras posibilidades. Dentro de las amplias tareas del México contemporáneo corresponde a la arquitectura el papel de crear los espacios que requiere el mexicano para vivir; espacios con dimensión humana, acordes con su sensibilidad y que propicien alegría y solidaridad. La arquitectura, insisto, es una disciplina de servicio. Pretender producir arte a priori; actuar con la simple preocupación de ser original, es en realidad una impostura, pues sólo puede haber originalidad cuando los satisfactores corresponden a una nueva clase de necesidades, cuando los sistemas de fabricación o de construcción son distintos o contienen aportaciones originales, y cuando los materiales de construcción han recibido un nuevo y especial tratamiento -finaliza el autor-.

Voluntad Material:

Uso de materiales de cada región o zona específica dentro del contexto nacional en que se encuentre la obra, así como también el uso enfático del concreto armado, estructuras de acero armable y diversidad de materiales que los novedosos sistemas constructivos tecnológicos ofrecen. Se suma, a todo ello, la disposición y originalidad en que el arquitecto y sus colaboradores emplean todos estos materiales dependiendo del diseño y construcción arquitectónica a la que se esté aludiendo. Por diseñar una arquitectura versátil, y no ser encasillada en una arquitectura de autor, cada diseño arquitectónico de Ramírez Vázquez posee su particular voluntad material, existiendo en él la

no limitación y una latente apertura a la novedad tecnológica. Un solo ejemplo descriptible de este incluyente hacer resultó la obtención de la medalla de plata en la trienal de Milán de 1960, donde se presentó el proyecto y desarrollo de una escuela rural, el dictamen del jurado decía así: *La solución mexicana es un tanto burda, muestra una industrialización incipiente, pero aprovecha al máximo, como ninguna otra su grado de industrialización*⁴⁵.

Voluntad Expresiva:

*Pedro Ramírez Vázquez*⁴⁶: “La arquitectura debe de estar al servicio de los demás no del autor; por ello, nunca me he preocupado por hacer una arquitectura que se identifique conmigo, sino con el servicio que ha de prestar al usuario directo, dentro o fuera de ella, como enriquecedora del medio ambiente y como aportación al patrimonio artístico. Respeto y reconozco el mérito de quienes saben hacer arquitectura de autor, de quienes desean y saben imprimirle un toque personal a sus realizaciones. Yo ni lo deseo, ni lo sé hacer”.

En cada caso particular, en cada proyecto específico podemos apreciar una voluntad expresiva diferente. Diversos son los edificios como diversas son las funciones que estos mismos suelen contener, la diferencia existente o mejor dicho la originalidad que existente en cada trabajo encomendado a Ramírez Vázquez radica en la manera única en como resuelve el contenido arquitectónico funcional, formal y expresivo.

*Ramón Vargas Salguero*⁴⁷: “No nos afanemos en encontrar en sus obras un sello que, como todos, está hecho de rasgos machaconamente repetidos con independencia de si vienen a cuento o no de las condiciones y exigencias en que se planteó el proyecto de las obras respectivas. Sí, su obra no está exenta de una mano, pero de una mano tan diametralmente distinta, que deja de serlo para convertirse en su contrario”.

⁴⁵ **Op. Cit.** página 36.

⁴⁶ **Op. Cit.** página 14.

⁴⁷ **Vargas Salguero, Ramón.** *Pabellones y Museos de Pedro Ramírez Vázquez.* México. Editorial Limusa. Grupo Noriega Editores. 1995. Página 11.

5.3.1.5.- La Voluntad Creativa de Ricardo Legorreta

“Nace en México, D. F., el 7 de mayo de 1931. Realiza sus estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM. Se recibe de arquitecto el 10 de diciembre de 1953. Jefe del grupo arquitectura experimental, de 1960 a 1964, en la ENA, UNAM. Dibujante, de 1948 a 1952, y jefe del taller de José Villagrán García; socio de José Villagrán García, de 1955 a 1960; práctica privada en Legorreta Arquitectos, desde 1960, en sociedad con Noe Castro y Carlos Vargas, desde 1963; y diseños de muebles y accesorios desde 1977. Miembro del Consejo Internacional, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1970; miembro del CAM-SAM, en 1955; emérito, en 1978; y socio honorario del American Institute of Architects, en 1979. Primer premio Banco de México, en 1981; medalla de oro Tau Sigma Delta, en EUA, en 1983; Premio Escuela de Arquitectura de Oaxaca, en 1983; y miembro del jurado del premio Pritzker, en 1984. Conferencias en universidades nacionales e internacionales”⁴⁸.

Voluntad Primera:

Ricardo Legorreta: *“México es el país de arquitectos. Todos los mexicanos somos constructores, todos somos arquitectos y yo no soy una excepción. Sin venir de una familia de arquitectos o artistas siempre viví rodeado de arquitectura. Mi infancia la pasé visitando pueblos y haciendas, conventos e iglesias; de forma natural el mundo de los espacios mexicanos fue llenando mi vida de tal manera que la luz, los muros, el color, el misterio, el agua y la consecuente belleza se volvieron parte de mí. No soy una excepción: así somos la mayoría de los mexicanos”*⁴⁹.

En la inauguración de la Fábrica Automex, Lerma Estado de México, Luis Barragán le comenta a Ricardo Legorreta: *“Tienes que dedicar más atención al paisaje, pues es una parte inseparable de la arquitectura”*⁵⁰. Desde entonces, la obra de Legorreta ha tomado con profundo interés y estudio los atractivos y

⁴⁸ Noelle, Louise. *Arquitectos Contemporáneos de México*. México. Editorial Trillas. (3ra. Reimpresión). 2005. Página 94.

⁴⁹ V. Mutlow, John. *Legorreta Arquitectos. Ricardo Legorreta Architects*. (tr. Carlos Saénz de Valicourt). (2da. Edición). México. Editorial Gili. 1998. Página 8.

⁵⁰ Op. Cit. páginas 13 - 14.

cualidades del sitio en que se ha de edificar su arquitectura. Ricardo Legorreta es considerado como discípulo de los ideales de Luis Barragán, si bien, ambos han perseguido incansablemente, en cada caso, una arquitectura catalogada como emocional.

Voluntad Compositiva:

“De mi padre recibí la espiritualidad, conciencia social y el amor profundo por México; de José Villagrán el de la arquitectura, y de Luis Barragán, Chucho Reyes y Pedro Coronel, el de la belleza. Estas influencias, junto con mi romanticismo y pasión, han sido los pilares de mi vida profesional”⁵¹.

Legorreta, al haber trabajado y compartido las hazañas racionalistas con José Villagrán García, llegó a comprender y valorar un descuerdo con tal hacer arquitectónico. Para este arquitecto el racionalismo no representaba el estilo de vida del mexicano, pero sí las cosas tan poco racionales como el disfrute de la vida, la capacidad de improvisación y la siesta. En cada caso particular, dentro de la composición y recorrido espacial, los espacios aparecen cuidadosamente organizados, bañados por el juego de luz natural y sombras, evocando juegos cualitativos espaciales. Ya que lo más importante para Legorreta es que se haga de manifiesto una arquitectura creada poéticamente, que llegue al corazón y, sobre todo, que emane del corazón. Para este singular arquitecto la arquitectura popular y los pueblos mexicanos nos han enseñado cómo vivir con la realidad mexicana: como la mezcla de diferentes grupos étnicos, culturales y económicos en un ambiente humano y armonioso. Sus enseñanzas han sido y serán fuente inagotable de felicidad e inspiración. Los elementos que distinguen la composición arquitectónica de Legorreta son: el muro, la luz, la escala, la geometría y el color.

Voluntad Material:

En su criterio, Legorreta detecta que nuestros tiempos modernos, nuestra civilización contemporánea, sigue un ritmo muy acelerado, y para poder restarle arrebatos al alma y ser del hombre, este debe de unirse, trabajar en equipo y aprovechar la tecnología como herramienta y no como objetivo, debe

⁵¹ **Op. Cit.** página 8.

de mantener los valores fundamentales del hombre y no caer en la superficialidad.

Voluntad Expresiva:

La Arquitectura minimalista de Legorreta, es considerada como una arquitectura de autor; distinguiéndose por el empleo del plano del muro, la luz, la escala, la geometría y el color. Tales atributos, se llegan a sintetizar en una integración del paisaje, el muro y la edificación, que emanan su sello característico. Para Legorreta, el muro es un elemento dominante en México, y por ende en su arquitectura, refiriéndose a éste, como un elemento que expresa las emociones humanas.

Dentro de los románticos ideales de Legorreta, su arquitectura no deja de evocarnos una búsqueda plástica con profundo sentido regionalista, como lo había propiciado Barragán. Sin embargo, este arquitecto va más allá que su maestro, puesto que su hacer arquitectónico lo ha aplicado a todo género de edificios que ha materializado. Tales acentuaciones hacen evidenciar a un profesionalista que trabaja entre la tradición y la modernidad. Lo cual sirve de aliciente en la práctica académica y profesional para las nuevas generaciones de estudiantes y egresados. Legorreta al igual que Luis Barragán, han emanado un quehacer arquitectónico con valores regionalistas, que han trascendido innegablemente. Ambos son hoy por hoy -en su línea ideológica y formal-, quienes más han influido en la transformación del contexto urbano de la ciudad y del país.

5.4.- Conclusiones

La arquitectura mexicana, en todo este recorrido expuesto, es una arquitectura que nos han enseñado o nos han autorizado en aprender de ella como modelos académicos nacionales, puedo señalarla como una voluntad creativa arquitectónica, supeditada, condicionada a modelos de nuestro pasado precolombino o modelos extranjeros europeos de cualquier época. Resulta ser un asunto interesante debido a que el arquitecto mexicano, podría señalar, presenta una disposición abierta a observar lo que se hace fuera de su territorio, lo conoce, lo valora, pero sobre todo lo apropia para depositarlo en su voluntad creativa arquitectónica. Preciso que el presente trabajo de tesis consiste en aplicar el instrumento teórico metodológico a la arquitectura desarrollada después del Movimiento Moderno, desde la creatividad, la voluntad y su causalidad, es por ello que comparto el punto de vista de Fernando González Gortazar, cuando se pregunta ¿Existe de verdad, o ha existido, una arquitectura contemporánea mexicana? Donde él mismo se responde: *“Pienso que sí... con modalidades propias. No se han realizado simples transcripciones sino interpretaciones con una distinta sensibilidad y desde la cultura nuestra adecuándose además a las condiciones climáticas, tecnológicas y económicas de esta realidad”*. Una respuesta que deja claro que efectivamente se parte de modelos extranjeros, es por ello que he señalado que poseemos una voluntad creativa condicionada. He de recalcar que no estoy valorando si es tachable este proceder, para nada, ni lo enaltezco, pues no es la finalidad central de esta tesis, pero no puedo negar el resultado que he obtenido al aplicar el presente instrumento metodológico, el cual si es el punto central de mi tesis. Valoro el resultado que me ha dejado reflexionar este método al precisar la voluntad creativa en nuestro país. Necesito dejar claro que apliqué el presente método a ejemplos arquitectónicos, o modelos arquitectónicos, más conocidos nacionalmente, o como había mencionado, modelos académicos que nos han orillado a aprender de ellos, puede comprenderse entonces el resultado de mi reflexión, pero ¿Qué pasaría si aplicase este método a otro contexto nacional diferente? ¿Podría tener el mismo resultado? Señalo que estas preguntas pueden conducirme a una serie

de respuestas que podrían ser diferentes o similares a las señaladas al inicio de la página anterior. Por ello que pido al lector pueda usar este instrumento y sacar sus propias deducciones. La arquitectura en México, esa arquitectura fuera de hombres capitalistas, está anclada a las limitantes económicas, es ahí donde debemos participar, usar nuestro ingenio creativo para atender a esa sociedad que carece de un programa de financiamiento constructivo, es entonces en donde como profesionistas debemos dejar fluir nuestra creatividad para atender a esa sociedad sedienta de espacios que le den unidad, posiblemente ahí pudiéramos seguir fincando nuestra identidad nacional, la sucesión de una arquitectura más propia.

Conclusiones Generales

Capítulo VI

El presente trabajo de tesis aporta una herramienta teórica, un producto que contiene el trabajo, manejo y síntesis de modelos axiológicos, esencialmente de dos autores, de Wilhelm Worringer y de Roberto Gillam Scott. Siguiendo este ejercicio se realizó el estudio de la arquitectura del Movimiento Moderno, a partir de las diversas voluntades que se han señalado.

Reconozco el énfasis que se le da a Wilhelm Worringer, es por ello que en el presente trabajo de tesis va implícita su huella, al enunciar su máxima, para nosotros claro, en el capítulo II, página 72 –parte superior-, de ahí la influencia del tema general de esta tesis: La Voluntad Creativa. Siguiendo con este cierre, a continuación lo manejaré por etapas, es decir por cada capítulo.

Respecto al primer capítulo:

En lo referente a los estudios sobre la creatividad que he abordado, podemos destacar la consecuencia de estos trabajos dados a conocer a partir de 1976, he de aclarar que estos siete estudios están presentados en este documento por orden de aparición –año en que salieron a la luz pública-, o por orden cronológica de menor a mayor, señalando que el primero data de 1976 y el último de 1998, todos ellos aportan una serie de resultados que abrieron científicamente la oportunidad en aceptar que existe en cada uno de nosotros, como seres humanos, una fuerza esencial que podemos usar y desarrollar, que cada uno la poseemos y que se le identifica como creatividad, y que esta creatividad está al alcance de todos. Con esto se debilita la creencia de que para ser un hombre “genial” y trascendente se necesita un don mágico, o un ser humano inspirado por dioses, concluyendo que todo hombre es portador de esta cualidad y que para activarla y desarrollarla se necesita un empuje, una decisión interna que estudiosos la llaman voluntad.

Dentro de la culminación del XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en España en el año de 1975, cuya temática giró en lo concerniente a la Creatividad Arquitectónica, se muestra un esfuerzo de cada uno de los participantes en exponer todo lo relacionado con el acto creativo desde la profesión edilicia. Algunos de los ponentes, arquitectos e ingenieros, destacados por su trabajo, basaron su aportación partiendo de su praxis, de su experiencia pragmática, un enfoque claro al deducir lo que para ellos significa, en su vida profesional cotidiana, la creatividad. Una de las aportaciones más

congruentes y más relevante que puedo señalar esta incluida en la presentación general, del documento citado, en donde Rafael de la Hoz, pronuncia que la Creatividad Arquitectónica es entendida como el resultado de la suma de ideación y tecnología.

Se puede observar que los estudios especializados, elaborados sobre la creatividad, se han dado a conocer a partir de la década de los setentas, del siglo XX, es por ello que cuando se leen las ponencias en el documento impreso del XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos observamos la ausencia de tales estudios especializados sobre la creatividad, teniendo como resultado apreciaciones y reflexiones directas, es decir, sin un apego de trabajo o método científico, pero ahora, con el conocimiento y la adecuada orientación de tales disposiciones, podemos llegar a valorar, desde una base más metódica, la creatividad arquitectónica.

Respecto al segundo capítulo:

En este aparatado, he de señalar de nuevo, la máxima que Wilhelm Worringer incitó en mí para desarrollar el presente trabajo: *Se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística.* En este caso particular, basándome en la misma referencia, sólo cambiaría la última palabra “artística” por “creativa”. Es por ello que este segundo capítulo lleva por nombre El Acto de Voluntad, aquí se enuncian referencias y definiciones sobre el acto de la voluntad del ser humano, lo que interviene para fomentarla y o en su caso para apagarla, esto orientó más aún a que mi trabajo de tesis llevara por nombre general: La Voluntad Creativa. He de precisar que los estudios presentados, refiriéndome a los de Paul Foulquié y de Roberto Assagioli, en referencia a los de Wilhelm Worringer, los dos primeros, han sido expuestos con la finalidad de informarnos sobre el acto de voluntad, para tener referencia, debido a la débil información y estudio que presenta este campo, para así nosotros compararlos con la visión del tercer autor. El principal hilo conductor que existe entre el primer capítulo y este segundo capítulo es el tema general de este trabajo de tesis: La Voluntad Creativa, el primer capítulo, como ya lo hemos visto, muestra el estudio sobre la creatividad, y este segundo capítulo se habla sobre el acto de la voluntad, siendo Wilhelm Worringer, el autor principal, que une, a través de su enfoque,

estos dos campos que presentamos en esta tesis. Desde el momento en que inicié a conocer el trabajo de este filósofo alemán pude darme cuenta, a través de su singularidad, el cuestionamiento que establece sobre el trabajo que algunos historiadores, contemporáneos y no a él, han elaborado con respecto a la arquitectura que se edificó en el pasado, en especial en la arquitectura denominada Gótica. Además de cuestionar y señalar, Worringer invita a interesarnos en la investigación arquitectónica, pero sobre todo a apropiarnos, en cuerpo y alma, de la época en que se han desenvuelto tales acontecimientos arquitectónicos. Además este pensador aporta una interesante reflexión sobre el arte y la arquitectura, esta consiste en señalar que la historia del arte es la historia de las voluntades humanas, y por ello la enfoco de la siguiente manera: *La historia de la arquitectura es la historia de las voluntades humanas = Es la historia de la Voluntad Creativa*. Es por ello que el entusiasmo crece al elaborar el presente trabajo de tesis donde me intereso en la historia de la arquitectura, y que mejor enfoque de acentuarlo en el tiempo y espacio en el cual me tocó vivir, en el que me desenvuelvo, para no ser presa de esos vacíos, como lo señala el filósofo.

La pertinencia y el contenido de este segundo capítulo, el cual lleva por nombre El Acto de Voluntad, de esa fuerza e impulso que es necesario activarlo en beneficio de uno mismo, es una decisión que repercute en el desenvolvimiento del proceso creativo de cada individuo, tanto Paul Foulquié como Roberto Assagioli, con su apoyo, me acercan a deducir que primero se necesita voluntad para hacer algo, acuñada esta motivación el paso siguiente es el proceso de operación, al que he de referirme como proceso creativo, sin este impulso no habría proceso creativo, sin voluntad no habría creatividad, por todo ello señalo que con una voluntad encendida habrá proceso creativo, en pocas palabras habrá voluntad creativa en cada ser humano que se lo proponga.

Mi interés estriba en elaborar un estudio que se relacione con la arquitectura de el momento y espacio en el cual vivo (a este interés lo puedo identificar como voluntad encendida), el paso siguiente es elaborar un instrumento de valoración o análisis todavía más específico, en donde pueda aplicar una base metodológica, con la meta de enfocar un estudio arquitectónico desde la creatividad, desde la voluntad: causas y resultados.

Respecto al tercer capítulo:

Es el tercer apartado al que puedo llegar a referirme como la aportación personal, pues consiste en el instrumento teórico metodológico que he de aplicar a los dos capítulos siguientes. He de aclarar que el instrumento teórico metodológico es resultado de la unión de otros instrumentos e intenciones ya existentes, aclaro honestamente que el trabajo que he realizado sólo consiste en unir tales criterios y perfilar uno solo. En este capítulo se aprecia las intenciones del análisis arquitectónico por parte de Léonce Reynaud, de Wilhelm Worringer, pero sobre todo el de Roberto Gillam Scott. Señalo que también existen otros criterios de análisis para emplear a la arquitectura, a este hecho consumado, sin embargo, he elegido a estos tres autores debido a lo pertinente que resultan a intenciones personales, así como en las coincidencias que pudiesen tener cada uno en su método valorativo, en especial Reynaud y Gillam Scott. Podemos percatarnos que Wilhelm Worringer tiene su aportación crítica histórica a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, a Reynaud podríamos señalarlo como contemporáneo a Worringer, pues su trabajo se señala iniciada la segunda mitad del siglo XIX, y a diferencia de estos dos, Gillam Scott también es un teórico crítico en el diseño, en la arquitectura, que ha aportado un trabajo interesante en nuestra actualidad, es por lo tanto contemporáneo a nosotros, y muy lejano a los otros dos, en tiempo claro, más no en intenciones. Gillam Scott trata de conducirnos por un camino sencillo y práctico a través de un método de diseño el cual lo divide en cuatro jerarquías: causa primera, causa formal, causa material y causa técnica (sin embargo, hemos de aclarar aquí, que estas cuatro causas coinciden con la visión, estudio y análisis de un filósofo que vivió cientos de años antes de Cristo, nos referimos a Aristóteles y sus reflexiones sobre la arquitectura, este pensador no fue citado en la obra de Robert Guillam Scott, pero aquí, en este trabajo de tesis, no repetimos este descuido, llegando a la conclusión de que novedosos modelos de estudio tienen sus bases en otros ya dados a conocer). Tales condiciones podríamos hacerlas coincidir con el planteamiento normativo que propone Reynaud sobre los principios generales de la composición, donde fundamenta las siguientes categorías: de la comodidad, de la disposición, de la solidez, de la expresión y del orden (mismo planteamiento que reestructuré en una ponencia, orientados estos en cuatro rangos o voluntades, donde dispongo

la orientación de Worringer: voluntad contenida, voluntad compositiva, voluntad expresiva y voluntad material).

Lo interesante de esto es que Reynaud lo expone mucho pero mucho tiempo atrás, apegado a las normas o estructuras diplomáticas de su tiempo, algo rebuscado; en cambio Gillam Scott lo propone de una manera mucho más práctica y más clara, una estructura que se puede aplicar inmediatamente a los ejemplos arquitectónicos de nuestra actualidad o del pasado histórico que deseemos sin importar lo alejado o antiguo a nosotros; sin olvidar claro, el consejo de nuestro orientador Worringer, que consiste en pensar en cuerpo y alma como esos seres humanos que construyeron sus edificaciones, hechos arquitectónicos que los representan. La propuesta que propongo radica entonces en unir estos criterios que han nacido con una sola intención: valorar la arquitectura a través de categorías sustentadas y aceptadas.

Respecto al cuarto capítulo:

La arquitectura del Movimiento Moderno, esa arquitectura sobre pilotes, una arquitectura que reprime la decoración, que maneja el cubo, el funcionalismo, el racionalismo, que orienta hacia el uso de ventanas horizontales e implementa el uso de la quinta fachada, y más características que se han definido, ha sido una arquitectura que ha tenido mayor posicionamiento en el siglo veinte en muchos países, en relación con otros breves estilos arquitectónicos del ya acaecido siglo mencionado, además, el Movimiento Moderno ha sido modelo de referencia para evaluar debilidades y fortalezas en cuanto a la línea de reflexión y crítica de la arquitectura en nuestros tiempos actuales, por su presencia e importancia, es el modelo arquitectónico de estudio que se toma en este trabajo de tesis, aclarando claro, se puede elegir otro estilo arquitectónico en donde se puede aplicar estudio teórico aquí aportado. Dentro de este capítulo podemos darnos cuenta de que la arquitectura manifestada después del Movimiento Moderno deja ver claramente la diversidad de concepciones teóricas arquitectónicas, donde tales ideas, o coincidencias, unen o separan, a grupos determinados de arquitectos, con propósitos constructivos o resultados formales familiares, dentro de la ya acotada aldea global, que es nuestro mundo. Sin duda alguna los medios de

comunicación han jugado un papel trascendente. En el momento en que se inicia la segunda mitad del siglo veinte, estos medios de comunicación van a ayudar a ventilar los novedosos edificios que se han de edificar en determinados lugares, además de aportarnos quién es el arquitecto diseñador, quienes los constructores, lo novedoso del sistema constructivo, informan sus pensamientos teóricos y buena parte del proceso de diseño al cual fueron sometidos tales encargos arquitectónicos. El resultado obtenido es la consolidación de los medios de comunicación para informar lo que esta sucediendo en nuestra profesión, sin importar la ubicación o región en que se encuentren los interesados. Después del Movimiento Moderno podemos señalar que se desprende un quehacer arquitectónico que no se rige por una sola regla o teoría, por una sola idea que conduzca al logro eficiente y exitoso del diseño y la construcción arquitectónica, podemos señalar que cada encargo arquitectónico está supeditado a satisfacer las necesidades en el lugar en que se ubica, nada novedoso, así fue la arquitectura del pasado, pero la diferencia consiste en que en la arquitectura resuelta después del Movimiento Moderno va a ser la agudeza creativa del diseñador arquitecto quién determine, en mucho de los casos, la forma racional o expresiva, los caprichosos resultados que ha de aportar para esa misma sociedad en la cual se ha de erigir el edificio, cada encargo arquitectónico, entonces, emanará y aportará su propia teoría. Es el arquitecto creativo diseñador quien tiene la encomienda en darle sentido a la función y a la estructuración formal - constructiva, actuando como quien dará la sorpresa a la sociedad, y esta misma sociedad será quien evalúe el resultado, favorable o desfavorable, sin tener repercusión en la obra misma, pues ya se encontrará materializada. Obras de etiqueta podríamos decir, obras de firmas de despachos de arquitectos reconocidos son los encargados en usar todo su potencial creativo para acaparar la atención con diseños nunca antes vistos. Esto nos conduce a evaluar que tal ha sido el camino de edificios potenciados por un enorme capital, donde la tecnología y una enorme fuerza creativa, en mucho de los casos, siguen impactando. Podemos seguir aprendiendo de los edificios de firma, de los diseños arquitectónicos de los grandes despachos, pero toca a nosotros mismos de aprender de ello para poder reflexionarlo y cuestionar si se puede aplicar, todo este proceso, a nuestro contexto inmediato en el cual nos encontramos inmiscuidos, en una

sociedad carente de capital económico, pero no por ello debe de adolecer de un fuerte capital creativo.

Respecto al quinto capítulo:

Los cinco arquitectos mencionados, Luis Barragán, Teodoro González de León, Agustín Hernández, Pedro Ramírez Vázquez y Ricardo Legorreta, han servido como muestra para aplicar el método teórico propuesto, aclaro de nueva cuenta que fueron seleccionados mediante un muestro que realice dentro de la Facultad y Posgrado de Arquitectura de la U.N.A.M., he de señalar que posiblemente fueron los más conocidos en este muestreo, pero ello no implica que sean los mejores de nuestro país, ser conocido no es sinónimo de ser el mejor. Lo que si es interesante resaltar es que los arquitectos aquí mencionados poseen monografías elaboradas por estudiosos en el área, ello ha contribuido a que tengan mayor difusión a nivel nacional. También es importante mencionar es que podemos aplicar este método a un arquitecto que sea de nuestro interés.

La arquitectura mexicana, en todo este recorrido expuesto, es una arquitectura que nos han enseñado o nos han autorizado en aprender de ella como modelos académicos nacionales, puedo señalarla como una voluntad creativa arquitectónica, supeditada, condicionada a modelos de nuestro pasado precolombino o modelos extranjeros europeos de cualquier época. Resulta ser un asunto interesante debido a que el arquitecto mexicano, podría señalar, presenta una disposición abierta a observar lo que se hace fuera de su territorio, lo conoce, lo valora, pero sobre todo lo apropia para depositarlo en su voluntad creativa arquitectónica. Preciso que el presente trabajo de tesis consiste en aplicar el instrumento teórico metodológico a la arquitectura desarrollada después del Movimiento Moderno, desde la creatividad, la voluntad y su causalidad, es por ello que comparto el punto de vista de Fernando González Gortazar, cuando se pregunta ¿Existe de verdad, o ha existido, una arquitectura contemporánea mexicana? Donde él mismo se responde: *“Pienso que sí... con modalidades propias. No se han realizado simples transcripciones sino interpretaciones con una distinta sensibilidad y desde la cultura nuestra adecuándose además a las condiciones climáticas, tecnológicas y económicas de esta realidad”*. Una respuesta que deja claro que

efectivamente se parte de modelos extranjeros, es por ello que he señalado que poseemos una voluntad creativa condicionada. He de recalcar que no estoy valorando si es tachable este proceder, para nada, ni lo enaltezco, pues no es la finalidad central de esta tesis, pero no puedo negar el resultado que he obtenido al aplicar el presente instrumento metodológico, el cual si es el punto central de mi tesis. Valoro el resultado que me ha dejado reflexionar este método al precisar la voluntad creativa en nuestro país. Necesito dejar claro que apliqué el presente método a ejemplos arquitectónicos, o modelos arquitectónicos, más conocidos nacionalmente, o como había mencionado, modelos académicos que nos han orillado a aprender de ellos, puede comprenderse entonces el resultado de mi reflexión, pero ¿Qué pasaría si aplicase este método a otro contexto nacional diferente? ¿Podría tener el mismo resultado? Señalo que estas preguntas pueden conducirme a una serie de respuestas que podrían ser diferentes o similares a las señaladas al inicio de la página anterior. Por ello que pido al lector pueda usar este instrumento y sacar sus propias deducciones. La arquitectura en México, esa arquitectura fuera de hombres capitalistas, está anclada a las limitantes económicas, es ahí donde debemos participar, usar nuestro ingenio creativo para atender a esa sociedad que carece de un programa de financiamiento constructivo, es entonces en donde como profesionistas debemos dejar fluir nuestra creatividad para atender a esa sociedad sedienta de espacios que le den unidad, posiblemente ahí pudiéramos seguir fincando nuestra identidad nacional, la sucesión de una arquitectura más propia.

Respecto al Curso Monográfico

Existe un apartado, casi al final del presente documento denominado anexo, el cual lleva por nombre Curso Monográfico, el presente itinerario es producto del presente estudio -como también podemos desglosar otros como arquitectura mexicana, arquitectura internacional, etc.- He optado por proponer un curso que aborde el tema de creatividad, con la misión de dar a comprender algunos acontecimientos que intervienen para el impulso y desarrollo de la creatividad, es una propuesta que orienta y motivar a la información, análisis y reflexión sobre los factores que intervienen en este campo de estudio, así como prepararnos para saber identificar, o en su caso realizar, una obra altamente

creativa. La propuesta cuestiona algunos puntos de interés al tema, partiendo de tales consideraciones el siguiente paso es estudiar y reflexionar las propuestas bibliográficas de algunos autores que se proponen, todo esto va orientado a la comprensión de la creatividad en la arquitectura.

He llegado al término de mi trabajo de tesis, etapa que un día soñé acariciar. Todo este proyecto me ha aportado conocimiento en cuanto a mi área de trabajo profesional, que es la arquitectura, pero más aún desde un campo tan interesante como es la investigación. He de resaltar el instrumento que llegue a formular como una herramienta que al aplicarla da resultados interesantes a evaluar, como lo logrado en el capítulo cuatro y capítulo cinco. Por tal motivo valido el instrumento, debido a que puede usarse dentro del contexto en que disponga el presente lector, y todo aquel interesado, siguiendo y cumpliendo claro, lo que ha de referirse en cada paso de su completa estructura.

Ahora, que la presente tesis está terminada, el paso siguiente que haré es darlo a conocer oficialmente a mi institución, la Universidad Autónoma de Sinaloa (U. A. S.), que me ayudó con una beca para realizar los presentes estudios de posgrado en esta máxima casa de estudio como es la Universidad Nacional Autónoma de México (U. N. A. M.); pero sobre todo a mis alumnos de nivel licenciatura, con quienes he compartido mucho de lo aquí expuesto. Expreso que me encuentro trabajando para la U. A. S., dentro de la Escuela de Ingeniería de Mazatlán, Carrera de Arquitectura, Campus Mazatlán, y el área académica a la cual pertenezco mayormente es en Teoría e Historia de la Arquitectura, de diversos niveles, es aquí donde ha de dirigirse este documento, a mis propios alumnos y colegas.

Además, resultará interesante aplicar este instrumento académico al contexto en el que actualmente me desenvuelvo como profesionista, es decir, a la arquitectura que se ha construido en la Ciudad y puerto de Mazatlán, Sinaloa; así como en alguno de los pueblos o municipios, e incluso a alguna ciudad que forman el Estado de Sinaloa.

Espero compartir en un futuro los frutos de este trabajo de tesis, el cual me ha enseñado a vivir en este interesante camino como lo es el de la investigación académica. Sin duda alguna, mucho agradezco y mucho soy en parte, gracias al Taller de Investigación Arquitectura y Humanidades, y a quienes semestre tras semestre lo conformamos: a mis compañeros y amigos, en especial a su encargada y progenitora del taller, la Dra. María Elena Hernández Álvarez.

Curso Monográfico

Anexo

Tema: La Creatividad

1. Ideología del Curso

En esta primera parte del curso, se aboca en dar a comprender todos los acontecimientos y factores que intervienen para el desarrollo de la creatividad. La presente propuesta orienta a introducir y motivar a la investigación, análisis y reflexión sobre los factores que intervienen para realizar una obra altamente creativa.

2. Objetivos Generales

Deducir en grupo:

- Qué es y para qué sirve estudiar a la creatividad.
- Cual es el proceso que se debe de recorrer para llegar a un acto creativo.
- Que campo de la profesión estudia este acto, y porqué.
- Qué características presentan las personas creativas y como definir a los creativos.
- Consideraciones para llegar a obtener un acto creativo.

3. Objetivos Particulares

- El alumno realizará entrega de reportes, basados en el estudio y análisis acerca de la temática.

4. Temas Propuestos

día	tema	autor
1	¿Dónde está la creatividad? Cap. 2	C., Mihaly.
2	Del hombre genial al hombre creador. Cap. 1	Matussek, Paul.
3	Lo creador como don de sí mismo. Cap. 9	Matussek, Paul.
4	La construcción de la cultura. Cap. 13	C., Mihaly.
5	La sociedad creatívogénica. Cap. 14	Arieti, Silvano.

5. Bibliografía

Eroles G., Antonio. Creatividad efectiva. Editorial Panorama, S.A. México, D.F. 1994. (240 pp.).

A. Boden, Margaret. La Mente Creativa. “Mitosis y Mecanismos”. *The Creative Mind. Mythos and Mechanisms*. (tr. José Angel Alvarez). Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, España. 1994. (404 pp.).

Csikszentmihaly, Mihaly. Creatividad. “El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención”. *Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention*. (tr. José Pedro Tosaus Abodía). Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España. 1998. (510 pp.).

Arieti, Silvano. La Creatividad. La Síntesis Mágica”. *Creativity. The Magic Synthesis*. (tr. Juan José Utrilla). F.C.E. y el CONACIT. México, D.F. 1993. (390 pp.).

Barron, Frank. Personalidad creadora y proceso creativo. *Creative person and creative process*. (tr. Pilar Sánchez). Ediciones Marova. Madrid, España. 1976. (224 pp.).

Matussek, Paul. La Creatividad. “Desde una perspectiva Psicodinámica”. *Kreativitat als Chance*. (tr. M. Villanueva). Editorial Herder. Barcelona, España. 1977. (301 pp.).

Bibliografía

A. Boden, Margaret. *La Mente Creativa. "Mitos y Mecanismos". The Creative Mind. Mythis and Mechanisms.* (tr. José Angel Alvarez). Barcelona. Editorial Gedisa. 1994. 404 pp.

Arieti, Silvano. *La Creatividad. La Síntesis Mágica". Creativity. The Magic Synthesis.* (tr. Juan José Utrilla). México. Editorial Fondo de Cultura Económica y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. 1993. 390 pp.

Ashton, T.S. *La Revolución Industrial. The Industrial Revolution.* (tr. Francisco Cuevas Cancino). México. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1995. 195 pp.

Assagioli, Roberto. *El Acto de Voluntad. The act of Will.* (tr. Instituto Mexicano de Psicología). México. Editorial Trillas. 1989. 215 pp.

Barron, Frank. *Personalidad creadora y proceso creativo. Creative person and creative process.* (tr. Pilar Sánchez). Madrid. Ediciones Marova. 1976. 224 pp.

Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna. Storia dell'architecture moderna.* (tr. Mariuccia Galfetti y Juan Díaz de Atauri). (2da. Edición). Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1974. 440 pp.

Brooks Pfeiffer, Bruce. *Frank Lloyd Wright.* Italia. Editorial Benedikt Taschen Verlag GmbH. 2002.

Ceballos Uceta, Cesar Eduardo. Curso: *Filosofía para no especialistas.* Los fundamentos para el nacimiento de la Posmodernidad. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura, México. Del 9 de Noviembre al 15 de Febrero de 2001.

Cosío Villegas, Daniel. *Historia mínima de México.* México. El Colegio de México. 1994. 181 pp.

Csikszentmihaly, Mihaly. *Creatividad. "El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención". Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention.* (tr. José Pedro Tosaus Abodía). España. Ediciones Paidós Ibérica. 1998. 510 pp.

De Garay, Graciela. *Augusto H. Álvarez. Historia oral de la Ciudad de México.* México. Editor: Luis Ignacio Sáinz. 1994. 72 pp.

Diccionario Enciclopédico Argos Vergara. España. 1983. Vol. VII.

Eroles G., Antonio. *Creatividad efectiva.* México. Editorial Panorama. 1994. 240 pp.

Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía.* Barcelona. Editorial Ariel. 1994.

Foulquié, Paul. *La Voluntad. La Volonté.* (tr. Francisco Lloveras). Barcelona. Ediciones Oikos-tau. 1973. 120 pp.

Fuentes, Carlos. *Por un progreso incluyente.* México. Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América. 1997. 126 pp.

García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía.* México. Editorial Porrúa, colección "Sepan Cuantos...". 2000. 302 pp.

- Gardiner, Stephen.** *Historia de la Arquitectura.* México. Editorial Trillas. 151 pp.
- Gillam Scott, Robert.** *Fundamentos del Diseño. Design Fundamentals.* (tr. Martha del Castillo de Molina y Vedia). México. Editorial Limusa. 2002.
- Glancey, Jonathan.** *Historia de la Arquitectura. The Store of Architecture.* (tr. Rosa Cano Camarasa). México. Editorial Planeta Mexicana. 2001. 240 pp.
- González Gortazar, Fernando.** *La Arquitectura Mexicana del siglo XX.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Cultura Contemporánea de México. 1994. 339 pp.
- Guiddens, Antoni y otros.** *Habermas y La Modernidad. Habermas and Modernity.* (tr. Francisco Rodríguez Martín). (3ra. Edición). España. Ediciones Cátedra. 1994. 346 pp.
- Habermas, Jurgen.** *Nuestro Breve siglo, Movimientos políticos y sociales,* en Revista Nexos. México. Agosto de 1998. Páginas 39 – 44.
- Jencks, Charles.** *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. The Language of Post-Modern Architecture.*(tr. Ricardo Pédigo Nárdiz). Tercera edición ampliada. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1984. 168 pp.
- Kaspe, Vladimir.** *Arquitectura como un Todo.* México. Editorial Diana. 1986. 237 pp.
- KrauBe, Anna-Carola.** *Historia de la Pintura. Del Renacimiento a nuestros días.* China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1995. 128 pp.
- López Rangel, Rafael.** *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933.* México. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. 1984. 147 pp.
- Maisterra, Nemesio.** *Luis Barragán. Obra en Guadalajara.* México. ITESM, Campus Guadalajara. Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco. 2002. 191 pp.
- Matussek, Paul.** *La Creatividad. “Desde una perspectiva Psicodinámica”.* *Kreativitat als Chance.* (tr. M. Villanueva). Barcelona. Editorial Herder. 1977. 301 pp.
- Montaner, Joseph Maria.** *Después del Movimiento Moderno.* Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1993. 270 pp.
- Montes, Graciela.** *La Frontera indómita.* México. Fondo de Cultura Económica. 1999. 119 pp.
- Nietzsche, Friedrich.** *Así Habló Zaratustra. Thus Spoke Zaratustra.* (tr. Roberto Mares). México. Grupo Editorial Tomo. 2002. 345 pp.
- Nietzsche, Friedrich.** *La Voluntad de Poderío.* Madrid. Editorial EDAF. 1998. 555 pp.
- Noelle, Louise.** *Arquitectos Contemporáneos de México.* México. Editorial Trillas. (3ra. Reimpresión). 2005. 170 pp.
- Noelle, Louise.** *Teodoro González de León. La Voluntad de un Creador.* Bogotá. Colección SomoSur. Facultad de Arquitectura. Universidad de Los Andes. 1994. 256 pp.

Orozco Linares, Fernando. *Grandes momentos de la Historia de México.* México. Editorial Panorama. (6ta. Reimpresión). 1995. 202 pp.

Orozco Linares, Fernando. *Grandes personajes de México.* México. Editorial Panorama. (2da. Reimpresión). 1994. 239 pp.

Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte.* (2ª Edición). Madrid. Alianza Editorial. 1983.

Pani, Mario. *La visión urbana de la arquitectura.* México. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. 2000. 71 pp.

Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad.* México. Fondo de Cultura Económica. 1994. 351 pp.

Pinoncelly, Salvador. *La obra de Enrique del Moral.* México. U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. 1983. 128 pp.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México.* (Cuadragésima cuarta reimpresión). México. Editorial Planeta Mexicana. Ediciones para la Colección Austral. 2005. 145 pp.

Robertson, Howard. *Los Principios de la Composición Arquitectónica. The principles of architectural composition.* (tr. Ludovico C. Koppmann). Buenos Aires. Editorial Victor Leru, S.R.L. 180 pp.

Rodríguez Estrada, Mauro. *Psicología de la Creatividad.* México. Editorial Pax. 1995. 190 pp.

Rodríguez Viqueira, Manuel. *Enrique Yáñez de la Fuente, Memorias.* México. Editorial Limusa. Grupo Noriega Editores. 1994. 160 pp.

Salas Portugal, Armando. *Barragán. Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán.* (tr. Carlos Sáenz de Valicourt). México. Ediciones Gili. 1994. 167 pp.

Savater, Fernando. *Las Preguntas de la Vida.* Madrid. Editorial Ariel. 1999. 288 pp.

Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación.* (6ta. Edición). México. Editorial Porrúa. 2000. 323 pp.

Tesis. *XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos UIA.* Madrid. Mayo 1975. 446 pp. Editado en cuatro idiomas.

Tietz, Jurgen. *Historia de la Arquitectura del siglo XX. Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts.* (tr. Ambrosio Berasain Villanueva). China. Editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH. 1999. 119 pp.

Toca Fernández, Antonio. *Arquitectura en México. Diversas Modernidades.* México. Instituto Politécnico Nacional. 1998.

Trueblood, Beatrice. *Ramírez Vázquez en la Arquitectura.* U.N.A.M. Facultad de Arquitectura. "La Arquitectura como disciplina de servicio", Cátedra extraordinaria "Federico E. Mariscal". México. Editorial Diana. 1989. 294 pp.

Vargas Salguero, Ramón. *Pabellones y Museos de Pedro Ramírez Vázquez.* México. Editorial Limusa. Grupo Noriega Editores. 1995. 240 pp.

Villegas, Abelardo. *La Filosofía de lo mexicano.* México. U.N.A.M. Facultad de Filosofía y Letras. 1979. 235 pp.

V. Mutlow, John. *Legorreta Arquitectos. Ricardo Legorreta Architects.* (tr. Carlos Saénz de Valicourt). (2da. Edición). México. Editorial Gili. 1998. 240 pp.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza. Abstraktion und Einfühlung.* (tr. Mariana Frenk). México. Editorial Fondo de Cultura Económica. 1953.

Worringer, Wilhelm. *La Esencia del Gótico. Formprobleme der Gotik.* (tr. Manuel García Morente). Munich. Publicado por Piper Verlag. 1911. 142 pp.