

cas matizando y sin caer en la monotonía, es una labor de un buen director.

Sin dejar a Gurrola, podemos contestar a la pregunta de ¿qué pasa con el teatro en México? El simple hecho de que, durante la época precortesiana, si tuviéramos un teatro popular-religioso, y de que durante la colonia el teatro religioso-popular interesara a nuestros indígenas y mestizos, al utilizarlo los conquistadores como un arma de agitación y propaganda, aparte de algún dramaturgo "mexicano" de la época, no quiere decir que los melodramas, zarzuelas y operetas importados de la madre patria, como tampoco los cancanes franchutes, hayan creado una tradición teatral. Simplemente respóndase ¿quién hacía y veía este teatro?

Gurrola, al igual que Azar, no tienen menos de quince años de andar entre bastidores, pero ¿queda algo?, ¿dejaron algo Poesía en voz Alta o Coapa o el Caballito? Cada uno de los actores anda con el ánimo por su propio rumbo, al igual que los directores: Mendoza, Ibáñez, etc.; ni el mismo Azar, a pesar de contar con la Compañía de Teatro Universitario, ha logrado constituir un grupo que fuera copartícipe de su búsqueda, de sus intentos, que le permitiera encontrar no sólo un camino, sino acompañarlo durante el trayecto del mismo hasta llegar a la meta. De lo contrario, eso ya hubiera dado la oportunidad de que surgieran nuevos directores, actores, escenógrafos, etc., ya fueran "azarianos" o "gurrolianos". Desafortunadamente, en nuestro medio no es posible lograr algo sólo con entusiasmo.

¿Se imaginan cuando el teatro universitario llegara a contagiar a 90 000 estudiantes, sin contar con los de provincia? Entonces sí que sería un problema cuando éstos llegaran a preguntarse: bueno, pero ¿qué pasa con el teatro en México?, ya que éste tiene un porvenir lleno de tareas a realizar.

En caso de que sigan las cosas como están, habrá otros muchos Azares, Ibáñez, Jodorowskys, Castillos, Mendozas, Estradas, que no lograrán un desarrollo y una continuidad estética, y cuyos encuentros no llegarán a realizarse.

Ejemplo de ello es Gurrola, razón por la cual lo tomamos para batir lanzas. Es una verdadera lástima que de un espectáculo a otro no se prolonguen ni amplíen sus experiencias, su objetivo, tanto formal como de contenido, que se desvíe por los sobresaltos a que se ve impelido. Igualmente recuérdese la línea inicial de Jodorowsky y sus últimos trabajos: no existe la menor continuidad entre unos y otros. El único que sí ha logrado salvar esto es Azar, por ser autor, además de director y por tener elementos como son: presupuesto, teatro y además un grupo disciplinado de actores que lo secundan en sus tareas, aunque sólo sea por un tiempo determinado y luego se retiren.

Sólo una organización coherente podrá lograr la creación de un verdadero teatro profesional y éste a su vez contribuirá a la formación de una verdadera difusión teatral, ya que el proceso no es que el público forme la tradición teatral, sino a la inversa.

arquitectura

meditación sobre la arquitectura moderna

por Cesar Novoa Magallanes

El optimismo basado en la fe en el progreso y en la ciencia que caracteriza al siglo XIX, adquiere máxima intensidad hacia fines de la centuria y principios de la siguiente. Los avances de la ciencia y la consolidación del espíritu científico. La producción industrial creciente y variada, según se mostraba en las grandes ferias con sus impresionantes pabellones y alardes técnicos como la torre Eiffel y la "Galería de las Máquinas". El control progresivo del hombre europeo sobre el mundo conocido, apoyado en su técnica superior y la bien probada capacidad para el aprovechamiento de recursos naturales y poblaciones sometidas. Estos y otros muchos aspectos en el panorama del opulento "fin de siècle", dieron amplio fundamento a ese espíritu optimista, consecuencia de la fe en el progreso y en la ciencia.

Había sin embargo una realidad más profunda tras de esas brillantes apariencias: la tensión creciente entre los factores sociales y económicos internos en cada país europeo, y la pugna entre las naciones lanzadas en una desenfrenada carrera por el poder mundial, en un mundo que demostraba no ser ilimitado para la expansión, un mundo que se encogía visiblemente. Las relaciones de tensión finalmente explotaron en 1914, ahogando en sangre el optimismo europeo, aun cuando la fe en el progreso y en la ciencia logró sobrevivir y aún hoy tiene vigencia.

La corriente artística que expresa la formación de esas tensiones no aparentes, durante los dos primeros tercios del siglo XIX, desemboca en el Impresionismo pictórico en la segunda mitad del siglo. Dentro de esta corriente se sitúan: la revaluación de la arquitectura gótica y románica iniciada por John Ruskin en Inglaterra y Viollet Le Duc en Francia, así como sus consecuencias en los "Artes y Oficios" de William Morris y posteriormente, en Wright, Van de Velde, Berlage, etc.; los utopistas y la conciencia urbanística; la escultura de Rodin; la pintura realista que continúa durante el siglo el impulso de Goya, para explotar finalmente en color y luz en el Impresionismo, que devalúa la forma relegándola a segundo término.

El espíritu optimista y la fe secular en el progreso están representados por la pintura académica, la escultura naturalista, la arquitectura neoclásica, los estilos histo-

ricistas, los pabellones de las ferias mundiales, la construcción en hierro y en concreto, etc.

El Expresionismo pictórico que aparece hacia fines del siglo, es la expresión estética de la intuición de esa realidad profunda, realidad que poco después se haría crítica y surgiría incontenible hasta los primeros planos. Es la expresión del pathos más intenso, en el lenguaje de la forma y el color, liberado de la mimesis.

Paralelamente al Expresionismo, surge a fin de siglo en el ámbito arquitectónico el llamado *Art Nouveau* en Bélgica, que logra, al igual de aquél, abrir de par en par las puertas de la expresión libre, sin ataduras académicas o históricas y con la aceptación del mundo de la máquina. Son hijos de esta apertura los movimientos *Liberty* europeos: *Jugendstil* y *Deutsche Werkbund* alemán, *L'Art Moderne* en Francia, Modernismo en España (El Solitario Gaudí) *Liberty* en Italia, Escuela Holandesa, etc.

Esta libertad, unida a los avances técnicos en materia de estructuras y a la visión generada por la variante expresionista conocida por Cubismo y sus derivados abstraccionistas, daría nacimiento a la arquitectura moderna en boga a partir de la década de los veinte.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX el Impresionismo había llegado ya al límite de sus posibilidades. En sus últimos exponentes, como Seurat con el puntillismo, el juego colorista estaba convertido en un artificio científicista. La esencia de este movimiento que fue representar la impresión visual aparente de la realidad objetiva, mediante el juego de la luz con el hábil manejo de sus elementos constitutivos, según las leyes ópticas de reciente conocimiento, había de hecho agotado su vigor. Por oposición aparece en pintura la tendencia hacia la representación del objeto con fines expresivos de la realidad profunda mediante ideas y emociones, y no de su apariencia visual. Extender el dominio del arte hasta comprender lo no visible, como sueños, emociones, etc., ajustando la representación del objeto hacia tal fin, fue su propósito.

A esta escuela que liberó al arte pictórico de la imitación de la naturaleza le llamó Expresionismo la crítica contemporánea de los artistas en Alemania, y el título tuvo fortuna.

La patria de este movimiento ya caracterizado como tal fue Alemania con el grupo "Die Brücke" de 1904 a 1913 en Dresde, formado por artistas que vivían en comunidad y tenían su interés centrado en la tradición germánica primitiva. Otra agrupación contemporánea de esta fue "Die Blaue Ritter", en Munich, hacia 1912, que tuvo una tendencia más lírica y fue más abierto a la vanguardia francesa de cubistas y "fauves". Del primer grupo se destacó Nolde; del segundo surgieron artistas como Kandinsky, Klee y Franz Marc.

La revista *Der Sturm* dirigida por Herwarth Walden, fanático luchador contra el realismo, fue el crisol del arte moderno y el órgano divulgador de la pintura expresionista hasta 1914. Cabe aclarar que este luchador no distinguió jamás entre cubismo y expresionismo. Para él se trataba simplemente de pintura no-realista.

Sin embargo, los artistas precursores de más talento no fueron alemanes sino productos de vanguardia de la escuela francesa posimpresionista. El primero fue Cézanne, quien estableció el principio de que toda la realidad visible puede ser reducida a formas geométricas simples; idea que presentará como propia Le Corbusier años más tarde, en 1918, en el libro *Après le Cubisme* publicado en compañía del pintor Ozenfant. Cézanne recoge la experiencia colorista con la desvalorización de la forma de los impresionistas y deforma el objeto intencionalmente con finalidad expresiva.

Siguen esta tendencia y la impulsan artistas de avanzada, de la talla de Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Carl Munch principalmente. Todos representan la realidad deformada intencionalmente y usan magistralmente el color, para expresar emoción, con gran énfasis en el acento psicológico.

Descartada la necesidad del realismo, el arte expresionista tuvo una libertad ilimitada y muy pronto este movimiento, a principios del siglo XX, se parte en dos vertientes que se proyectan ambas con gran fortuna en la centuria: una, que conserva el título de "expresionista" en los textos, continúa usando el objeto con fines expresivos y manteniendo la calidad

colorística; dentro de esta corriente se sitúan grandes artistas como Kokochka, Soutine, Rouault, Chagall, Matisse principalmente y la Escuela Mexicana de pintura, que reviste especial importancia por ser la única original en América. La otra vertiente se propone introducir la cuarta dimensión, el tiempo, en la pintura, y lo consigue representando al objeto descompuesto simultáneamente en sus diferentes aspectos: frente, perfil, transparencia, etc., todos sus elementos constitutivos, lo que requiere una secuencia en el tiempo, un desplazamiento del observador para ser vistos y aprehendidos. Con esta tesis nace la pintura llamada "cubismo" por Guillaume Apollinaire en 1911, a partir de un comentario previo (y burlón) del crítico de arte L. Vauxcelles. Este movimiento, de gran éxito, al fin se aparta totalmente del objeto y da nacimiento a la pintura abstracta en todas sus manifestaciones. Se crea todo un repertorio figurativo que, según expresa Bruno Zevi* se propaga a las otras artes, "se sirve de un lenguaje cuyos caracteres se encuentran en la arquitectura moderna. Planos que avanzan y retroceden, superficies que se cortan entre sí y penetran una en la otra formando ángulos diversos, piedras y volúmenes suspendidos en el espacio sin relación entre sí, por lo menos en el sentido unívoco y focal de la perspectiva y, por último, transparencias, formas que emergen una detrás de la otra y se superponen en un dramático efecto final".

Aquí conviene hacer notar que es ésta la honda raíz del divorcio que hay en México entre la arquitectura moderna y la pintura. La primera está situada en una corriente que es subproducto del racionalismo europeo vinculado con la visión cubista y abstraccionista, y la pintura se inserta dentro de la concepción opuesta que es el expresionismo. Son modos de visión distintos. Por lo tanto, cuando se quieren integrar sólo se yuxtaponen.

Con la primera corriente, la expresionista, se emparenta un movimiento arquitectónico nacido después de la primera guerra mundial, conocido por los tratadistas

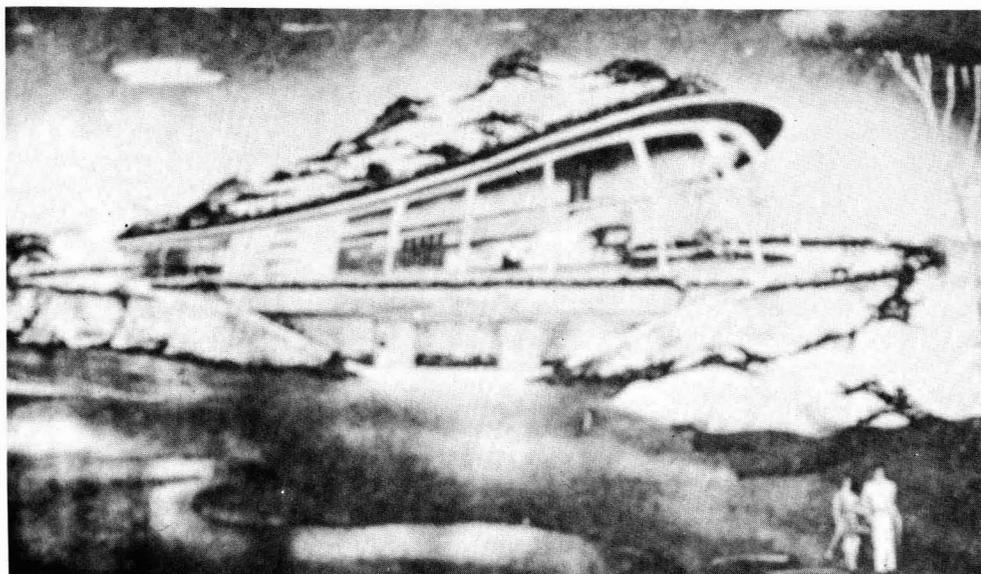
* Bruno Zevi: *Historia de la arquitectura moderna.*

como "Expresionismo Arquitectónico". Esta modalidad busca expresar emocionalmente el carácter del edificio, su finalidad, mediante el enfoque escultórico de su volumetría externa y valora, por lo tanto, el aspecto subjetivo del artista. El precursor ilustre de esta postura es, obviamente Antonio Gaudí, español.

El movimiento expresionista no prosperó; tuvo sólo interesantes ejemplos que se quedaron en germen, sin llegar a madurar. Entre los arquitectos de esta tendencia se destacan: Mendelsohn con la torre Einstein en Potsdam (1921), proyectos para fábrica de aparatos ópticos (1917), Cementerio de Königsberg (1927); Fritz Hoyer con el edificio Chilehaus en Hamburgo (1923); Hanz Poelzig con el teatro de Salzburgo (1929), y Otto Barthing. Aun Gropius, el epígono racionalista, probó fortuna con el Monumento a los Caídos de Weimar (1920); otro tanto hizo Mies Van der Rohe con el monumento de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo en Berlín (1926).

Esta corriente representó la voz del país vencido, el que sabía que la realidad de Occidente estaba muy lejos de haber encontrado el camino de la felicidad y el equilibrio, como se pensaba en el lado vencedor. Tiene en su seno el alma fáustica germana y el pathos de la realidad profunda del siglo. Pero no podía triunfar frente al arrollador empuje de los vencedores que se expresa en el concepto opuesto que informa al llamado "Racionalismo Arquitectónico". Este, que ha caracterizado a la arquitectura moderna en Occidente desde la segunda década del siglo XX, expresa la fe en la razón y la felicidad de seguir sus dictados para alcanzar paz, equilibrio y progreso. La emoción y la voluntad realizan lo que la razón dicta. Este es el estribillo de la buena nueva que inflama a los arquitectos durante más de cinco décadas en que no han hecho sino seguir a los portaestandartes del movimiento: Le Corbusier, Van der Rohe y Gropius principalmente.

Al final de la primera guerra mundial, todos los factores del racionalismo existían ya, y no sólo habían sido formulados en teoría sino realizados objetivamente en obras de arquitectura. La tesis del funcionalismo integral tenía fundamentación histórica en Adolfo Loos, Henri Van de Velde y Herman Muthesius. El Cubismo y su retorno neoplasticista habían producido toda una gramática de elementos figurativos incorporables a la arquitectura. La trascendencia de la presión social estaba recogida por la conciencia urbanística con sus enunciados y realizaciones desde el siglo XIX. El sentido de la estructura libre tenía ya firme arraigo en las obras de ingeniería y en las construcciones de Perret y Sullivan, entre otros. Los techos-jardín existían desde 1903 en la casa de la calle Franklin de A. y G. Perret en París. Los postes aislados habían sido creados como temática en el proyecto de la Cité Industrielle de Tony Garnier en 1904. La fachada de cristal empleada por Víctor Horta en la casa del Pueblo en Bruselas desde 1897, tenía como antecedentes los pabellones de



exposición desde mediados del siglo. El valor de la superficie libre y plana estaba desde 1911 en el Palacio Stoclet de Bruselas de Josef Hoffmann y en la Bolsa de Valores de Amsterdam de H. P. Berlage. Finalmente el gusto por los volúmenes puros enunciado por Cézanne a fines del siglo se tradujo al lenguaje arquitectónico por Adolf Loos en 1910.

La trascendencia y mérito del movimiento racionalista radica en haber reunido este material disperso y formular una doctrina coherente, armónica en todas sus partes, perfectamente inteligible, que ha servido de norma y cauce a la arquitectura internacional desde la década de los veinte hasta hoy. Fue el medio adecuado a la expresión de la euforia de los vencedores del catorce con la fe en la razón, la ciencia y el progreso, ajustándose además convenientemente al mundo de la máquina y la fabricación masiva.

Los principios de este movimiento en su modalidad purista francesa, fueron expuestos por primera vez por Le Corbusier en 1918, en la obra escrita mancomunadamente con Ozenfant: *Après le Cubisme* y en la revista *L'Esprit Nouveau*, de 1920 a 1925. No han sufrido alteraciones de fondo desde entonces:

La obra arquitectónica puede reducirse a volúmenes geométricos primarios.

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes ensamblados bajo la luz.

El volumen está envuelto por la superficie que sigue las directrices y generatrices del volumen, acusando la individualidad de ese volumen.

El plan es el generador y lleva en sí la esencia de la sensación.

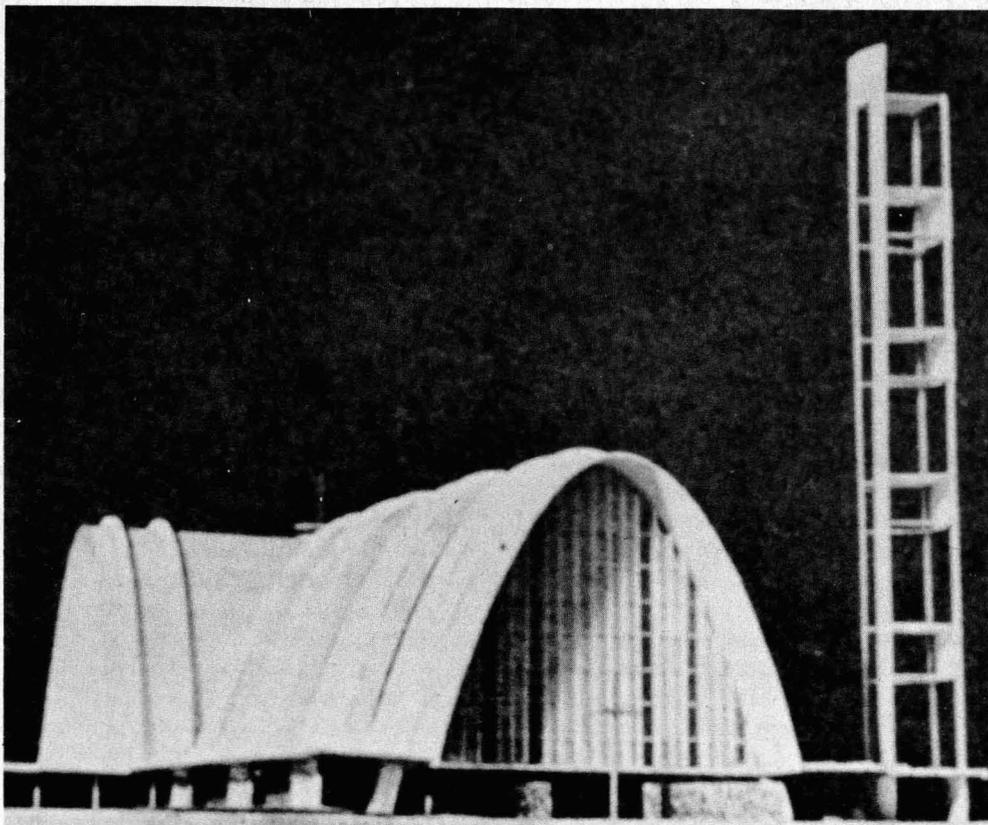
Estos principios se complementan con los cinco puntos de la arquitectura enunciados también por Le Corbusier y, luego famosos, permanecen inalterables:

pilotes
terrace-jardín
plan libre
fachada libre
ventanas corridas

Como concesión sentimental, se permite la colocación de "objetos de reacción poética" como cuadros, relieves, estatuas, etc., en sitios estratégicos del paseo arquitectónico.

Finalmente, para asegurar la composición armónica de volúmenes y superficies, se debe usar la sección áurea, "les traces régulateurs".

Estos cinco puntos, aquellos cuatro principios, el uso de objetos de reacción poética y los trazos reguladores, no son sino la formulación de una receta, accesible a todo el mundo, del verdadero principio generador de esta corriente, que es la estructura monolítica independiente, creación del siglo XIX, y de la visión cubista. El prejuicio cientificista contemporáneo, herencia fundamental del siglo pasado, se manifiesta en la sobrevaloración del concepto estructural por su trasfondo esotérico, casi mágico y reverencial del cálculo



cada vez más impenetrable para el espíritu artista del arquitecto. El espacio queda subordinado a la estructura. Se busca el volumen geométrico puro, casi *a priori*, con acento en la estructura y el espacio se mediatiza.

Si bien se mira, este formulario es la mejor expresión que puede darse del perfil cultural contemporáneo en que el conocimiento está disociado en compartimientos estancos, sin una disciplina que dé unidad a la proliferación creciente de campos de actividad cultural. Este carácter esquizofrénico está contenido elocuentemente en la disociación de espacio, estructura, volumen, fachada y ornamentación, que caracteriza a la arquitectura moderna llamada racionalista, de acuerdo con la prédica de su principal apóstol, Le Corbusier.

El otro concepto básico funcionalista del racionalismo, que recoge el pensamiento del arquitecto Gottfried Semper —también del siglo pasado—, considera que la forma es resultado de la función y de la técnica de trabajo del material. Este concepto expresa el carácter esencialmente materialista nacido de la fe ilimitada en la ciencia y en la razón, pues deja de lado la tercera causa eficiente de la forma, quizá la determinante a fin de cuentas, que es la emoción y sentimiento del artista, o sea, el factor anímico.

Le Corbusier, innegable artista, produce ejemplos estupendos con este formulario, así como Mies Van der Rohe, el más poético racionalista, por influencia del espacio wrightiano, y por su trasfondo neoclásico de proporción medida y detalles cuidadosamente ejecutados. Gropius, quien aporta una arquitectura de no escaso mérito, trasciende más bien en la enseñanza.

Mies Van der Rohe y Walter Gropius, fieles a la fórmula racionalista toda su vida, logran su mayor altura como archi-

tectos en su época europea, en que brillan como soles. El trasplante a tierras extrañas vino en mengua de su inspiración y potencia artísticas, aun cuando mantienen siempre el mismo nivel de excelencia de oficio.

Mies Van der Rohe tiene, como lenguaje de su hacer poético en arquitectura, la estructura monolítica independiente y la visión cubista del credo racionalista, pero el espacio no está contenido por la superficie de un volumen geométrico concebido *a priori*. Por lo contrario, su espacio fluye, en continuidad ininterrumpida, fluye poéticamente en el interior guiado por muros-mampara y se une armoniosamente con el espacio exterior en forma física, mediante elementos que prolongan la intimidad hacia los espacios exteriores, casi siempre claustrales, y en modo virtual con las membranas transparentes que incorporan las vistas a la composición interior.

El espacio es acompañado en todo momento por la proporción medida de los elementos arquitectónicos y por la ejecución cuidadosa y precisa de todos los detalles y, como trasfondo sustentador de esta arquitectura, hay siempre un conocimiento profundo del oficio.

Walter Gropius tuvo una breve incursión en el expresionismo arquitectónico de posguerra que, aunada a la influencia orgánica de Wright —del cual hizo algunas copias literales— explica su peculiar hacer arquitectónico: conserva la visión cubista y la estructura monolítica independiente; pero el espacio contenido en volúmenes cúbicos, está concebido del centro hacia el exterior, de tal manera que la volumetría resultante, que está en parte originada por ese espacio, no produce prismas unitarios aislados, sino articulados y con inserciones de unos en otros; de tal modo es esto que no puede ser aprehendida la totalidad del edificio por el espectador desde un solo punto de vista: es necesario

recorrer el perímetro externo para tener idea cabal del volumen total.

Su arquitectura contiene un importante mensaje, pero por no estar a la altura poética de Van der Rohe ni alcanzar la belleza formal de Le Corbusier, no tuvo tanto valor de ejemplaridad. La mayor trascendencia de este gran racionalista está en el campo de la enseñanza, por su constante preocupación del problema social que informa toda su actividad de maestro.

En su época europea da gran impulso a la enseñanza revolucionaria de la arquitectura en la Bauhaus en Dessau y dedica sus mejores esfuerzos a la casa popular y al urbanismo. Posteriormente, tras una breve estancia en Inglaterra, se hace cargo de la dirección de la Escuela de Arquitectura de Harvard, en donde difunde su luminosa enseñanza.

La mejor síntesis sobre Walter Gropius ha salido de la pluma de Bruno Zevi: "Influencias wrightianas —escribe— de procedencia holandesa que se unen a elementos de los Arts and Crafts y del Art Nouveau; liberación del geometrismo cubista en Inglaterra; serena adhesión al nuevo espíritu orgánico. Tales son los elementos de la cultura arquitectónica de Gropius a través de treinta y cinco años de actividad. Su arte no es un poderoso impulso aislado, sino una apasionada preocupación por el problema social e intelectual. Es el arte del más grande educador de la época racionalista."

Le Corbusier, cuyo nombre de pila es Charles Edouard Jeanneret, elaboró un sinnúmero de proyectos y realizó pocas obras, desafortunadamente. Toda su actividad en el campo de la arquitectura —pues también fue pintor, escritor y gran

urbanista— se mantuvo fielmente dentro del cauce de los principios enunciados en su juventud: Pocos y claros, en sus manos producen una gama de matices impresionante. La publicidad hábil y constante de su pensamiento y su producción, estuvo apoyada en su gran calidad de artista. Sin la convincente belleza de sus obras, su prédica no habría tenido la trascendencia que tuvo. Es evidente que todas las generaciones de arquitectos desde los treinta hasta hoy, han sido influidas, en mayor o menor medida, en muchos casos sin saberlo, por este brillante genio, acerca del cual tanto se ha escrito.

Hacia el final de su vida, Le Corbusier, con brío de juventud, se aparta del racionalismo para volver al punto de partida del movimiento de los veinte que no prosperó: el "expresionismo arquitectónico", que significa desencanto, sentimiento de crisis, pesimismo; y explora genialmente sus posibilidades en algunas de sus obras de otoño como Ronchamps, La Tourette, etc. Véase como ejemplo su iglesia de Ronchamps. Lo primero que sorprende de esta extraña obra es su desvinculación de la visión racionalista en su volumetría externa. Se advierte que, en la ausencia de la estructura monolítica independiente, esta inquietante obra se aparta básicamente del racionalismo. El medio fundamental con que expresa el espíritu religioso es el espacio, magistralmente organizado, y sus matizadas penumbras. Todos los demás elementos giran en torno a la concepción espacial y la estructura no cuenta en la expresión. La volumetría obedece, en términos muy generales, a la organización del espacio, pero se advierte sin dificultad que su motivación recóndita hunde sus raíces en la emoción que, traducida en

lenguaje escultórico, produce una obra intensamente personal, vocera de emoción, fuerza, dramatismo, desencanto, angustia, vinculación ansiosa con la tierra. Todo lo contrario del sencillo y claro racionalismo, esta obra es indudable reivindicación del mensaje expresionista de los veinte y de su ilustre precursor, Gaudí, y muestra de lo que puede ser esta tendencia en manos de un arquitecto de talento.

¿Podría interpretarse esta actitud de Le Corbusier como expresiva del desencanto atormentado de la crisis actual, y del sentimiento o intuición profunda de lo que la produce? O bien ¿estamos en presencia de un propósito (muy bien logrado y mejor publicado) por encontrar nuevos caminos, y que aunque en realidad congruente consigo mismo y con su trayectoria intelectual, toma una corriente en el punto en que otros la dejaron, pero sin confesarlo? Ambas posibilidades quedan abiertas a la especulación.

El movimiento "racionalista" o "internacional" ha llegado a un punto muerto en que, agotada su vitalidad y frescura, se copia a sí mismo, repite los hallazgos de su mejor época situada en la tercera y cuarta décadas del siglo, que marca la cima de su trayectoria. Esto es debido a que su principio generador, que consiste, como quedó dicho, en la estructura monolítica independiente y en la visión cubista, no ha sufrido alteración y no la puede tener sin destruir su esencia. Se buscan soluciones estructurales más o menos espectaculares, como superficies regladas, pre-esforzados, cubiertas colgantes, etc., que se acomodan indistintamente a diferentes programas, mientras el verdadero y específico medio expresivo de la arquitectura, que es el espacio, continúa devaluado y relegado a una posición de importancia secundaria. Esta realidad impide la libre expresión del artista, atándolo de manos con fórmulas y clichés ya casi sacralizados, y le impide expresar libremente su intuición de la voluntad de forma de la cultura actual, que atraviesa tan profunda y trascendental crisis.

Esta valiosa corriente, que en su cúspide fue genuina expresión de la cultura, ahora ya anquilosada se resiste a dejar la escena y bloquea los caminos de la liberación con sus fórmulas agotadas y fatigosamente repetidas.

En síntesis, se puede afirmar que se abren hacia el futuro tres caminos a la arquitectura nueva: el "expresionismo" explorado por Le Corbusier al final de su refulgente carrera, el "organicismo" (sin arraigo en México donde es casi desconocido debido a la tendencia marcadamente racionalista de la enseñanza de la arquitectura); el tercero es todavía nebuloso en sus contornos, de horizontes ignotos, difícil y arduo de seguir e inquietante por ser un reto, angustiosamente personal. Este camino tentador para toda cultura que tenga una herencia artística con personalidad, consiste en buscar las constantes de su intrahistoria y usarlos, con apoyo en la técnica, para expresar la voluntad de forma de nuestro tiempo.

