



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.

Agradezco ante todo:

Al Arquitecto del Universo

Por su Amor, Sabiduría y Poder, que nos permite ser y recorrer nuestro camino.

A mis padres

Es tanto lo que les agradezco, que sería difícil de enlistar, por lo que, les agradezco ser como son, y ante todo por ser mis padres.

A mi maestro

*Arq. Alberto González Ayala
Por iniciarme y guiarme en el camino del lenguaje universal y trascendente expresado en el Arte.*

De la misma manera agradezco a:

La familia Niño Romero, la ayuda y facilidades que me brindaron en diversas etapas del desarrollo de la investigación.

Ma. del Carmen Bermúdez Gómez, todo su apoyo y colaboración, para la culminación del presente trabajo.

Los maestros:

Arq. Manuel Amábilis, Diego Rivera, José Chávez Morado, Jorge González Camarena, Francisco Eppens, Luis Ortíz Monasterio, Arq. Juan O'Gorman, Arq. Enrique Yañez, Arq. Alberto T. Arai, Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Arq. Agustín Hernández Navarro, Arq. César Novoa Magallanes, por la enseñanza y legado que nos brindan con su obra.

TEMARIO

<p>A.- DEFINICIÓN DEL TEMA Y PROPUESTA BÁSICA 7</p> <p style="padding-left: 20px;">Definición de lo arquitectónico con referentes simbólicos prehispánicos 13</p> <p style="padding-left: 40px;">1.- Estilización simbólica 18</p> <p style="padding-left: 40px;">2.- Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos ... 20</p> <p style="padding-left: 40px;">3.- Forma piramidal escalonada 22</p> <p style="padding-left: 40px;">4.- Integración con la naturaleza 25</p> <p style="padding-left: 40px;">5.- Predominio del espacio abierto 26</p> <p style="padding-left: 40px;">6.- Delimitación clara de los espacios y elementos 27</p> <p style="padding-left: 40px;">7.- Valor autónomo de los elementos 28</p> <p style="padding-left: 40px;">8.- Predominio de la linealidad 29</p> <p style="padding-left: 40px;">9.- Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos 30</p> <p style="padding-left: 40px;">10.-Relación dinámica de la composición 31</p> <p style="padding-left: 40px;">11.-Integración plástica 32</p> <p style="padding-left: 20px;">Perspectra 33</p> <p>B.- ARTE Y COSMOVISIÓN PREHISPÁNICA</p> <p style="padding-left: 20px;">El sustrato cultural prehispánico 35</p> <p style="padding-left: 20px;">El mito en la cosmovisión prehispánica 40</p> <p style="padding-left: 20px;">El mito y su relación con el arte prehispánico 42</p> <p style="padding-left: 40px;">1.- Estilización simbólica 46</p> <p style="padding-left: 80px;">1.1.- Estilización de formas naturales 47</p> <p style="padding-left: 80px;">1.2.-El color y su simbolismo 50</p> <p style="padding-left: 80px;">1.3.- Estilización arquitectónica 51</p> <p style="padding-left: 40px;">2.- Monumentalidad y/o pesantez visual 52</p> <p style="padding-left: 40px;">3.- Forma piramidal 53</p> <p style="padding-left: 40px;">4.- Integración con la naturaleza 61</p> <p style="padding-left: 40px;">5.- Predominio del espacio abierto 63</p> <p style="padding-left: 20px;">El artista prehispánico 64</p> <p>B.1.- LA PLÁSTICA PREHISPÁNICA:</p> <p style="padding-left: 20px;">Conceptos y ejemplos relevantes 65</p> <p style="padding-left: 20px;">La pintura prehispánica 69</p> <p style="padding-left: 20px;">La pintura en la arquitectura 69</p> <p style="padding-left: 20px;">La escultura 73</p> <p style="padding-left: 20px;">El relieve 77</p>	<p>B.2.- ARQUITECTURA PREHISPÁNICA 79</p> <p style="padding-left: 20px;">Principios básicos:</p> <p style="padding-left: 40px;">-Delimitación clara de los espacios y elementos 85</p> <p style="padding-left: 40px;">-Valor autónomo de los elementos 86</p> <p style="padding-left: 40px;">-Predominio de la linealidad 88</p> <p style="padding-left: 40px;">-Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos 89</p> <p style="padding-left: 40px;">-Relación dinámica de la composición 90</p> <p style="padding-left: 40px;">-Integración plástica 92</p> <p style="padding-left: 20px;">Arqueoastronomía 93</p> <p>C.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA REFERENCIA PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA (EUROPEA) DE LA CIUDAD DE MÉXICO</p> <p style="padding-left: 20px;">El sustrato cultural europeo (el virreinato) 97</p> <p style="padding-left: 20px;">La "independencia" cultural 100</p> <p style="padding-left: 40px;">-Pabellón para la exposición internacional de París de 1867 101</p> <p style="padding-left: 40px;">-Monumento a Cuauhtémoc, 1869 102</p> <p style="padding-left: 20px;">El Porfiriato 102</p> <p style="padding-left: 40px;">-Monumento a Cuauhtémoc, 1887 103</p> <p style="padding-left: 40px;">-Proyecto para el pabellón mexicano de la exposición Internacional de París de 1889. (Luis Salazar) 105</p> <p style="padding-left: 40px;">-Pabellón para la exposición Internacional de París de 1889. (Antonio M. Anza) 106</p> <p style="padding-left: 40px;">-Monumento a los Indios Verdes, 1891 108</p> <p style="padding-left: 40px;">-Banco de México, 1900 109</p> <p style="padding-left: 40px;">-Proyecto para la gruta de Chapultepec, 1901 111</p> <p style="padding-left: 40px;">-Proyecto de monumento a Juárez, 1905 112</p> <p style="padding-left: 40px;">-Proyecto de monumento a Xicoténcatl, 1907 112</p> <p style="padding-left: 40px;">-Columna de la Independencia y Hemiciclo a Juárez, 1910 113</p> <p>D.- LA REVOLUCIÓN</p> <p style="padding-left: 20px;">La construcción del sustrato cultural actual</p> <p style="padding-left: 20px;">La transición revolucionaria..... 117</p> <p style="padding-left: 20px;">• 20's. 117</p> <p style="padding-left: 40px;">-Monumento y fuente del Estadio Nacional, 1924 119</p> <p style="padding-left: 40px;">-Fuente Rivera, 1926 119</p> <p style="padding-left: 40px;">-Instituto de Higiene, 1926 120</p>
---	--

-Edificio para la Durkin Reo Motor, 1927	121	Agustín Hernández Navarro	218
-Estación de policía y bomberos, 1928	121	-Escuela de Ballet Folklórico de México, 1968	232
-Proyectos para el pabellón mexicano en la Feria Internacional de Sevilla de 1929:		• 70's	231
Ignacio Marquina	122	-Embajada de Cuba en México, 1976	232
Arq. Alberto Mendoza	123	- Delegación Política Gustavo A. Madero	233
Arq. Manuel Obregón Escalante	123	- Casa habitación González Rul	232
Arq. Manuel Amábilis	124	-Taller de arquitectura, 1972-75	235
• 30's	126	-Edificio administrativo UPIICSA, 1972.....	240
-Palacio de Bellas Artes	127	-Centro hospitalario Villa Obregón, 1973-76	243
		-Heroico Colegio Militar, 1974-76	247
E.- LA CULTURA ARQUITECTÓNICA ACTUAL		• 80's	254
• 40's	131	-Templo Mormón, 1983	255
-Monumento a la Raza, 1940	132	-Edificio del Congreso de la Unión, 1980	256
-Casa habitación ubicada en Campeche 138, 1942.....	133	-Centro comercial de Pemex	260
-Museo Anahuacalli, 1945	134	-Centro de meditación 1984-1986	263
• 50's	138	• 90's	269
- Edificio para el cárcamo del río Lerma	141		
- Teatro de los Insurgentes	142	F.- RECOMENDACIONES A DOCENTES Y ESTUDIANTES DE ARQ. EN MÉXICO	273
-Ciudad Universitaria	143		
Proyecto de Conjunto	145	Bibliografía.....	278
Frontones, 1953	157		
Estadio Olímpico, 1950	162		
Integración Plástica en C.U.	167		
Biblioteca Central, 1952	168		
Facultad de Medicina, 1952	174		
Facultad de Ciencias, 1952	175		
-Casa habitación del Arq. Juan O'Gorman, 1948-52	178		
Enrique Yáñez	188		
-Centro Médico Nacional, 1959	189		
Aulas del Hospital General	162		
-Casa habitación de la calle de Suchil, 1957	196		
-Casa habitación en el Pedregal de San Ángel, 1958	196		
-Centro Urbano Presidente Juárez, 1950-52	200		
-Unidad Habitacional Independencia 1959-60	202		
Luis Ortíz Monasterio	204		
• 60's	205		
Pedro Ramírez Vázquez	206		
-Museo Nacional de Antropología e Historia 1963-64.....	207		

A.- DEFINICIÓN DEL TEMA Y PROPUESTA BÁSICA

• 11 Puntos Primordiales



Considerando a la arquitectura como una cadena evolutiva, donde cada etapa de su historia es un eslabón que se entrelaza con el anterior y el siguiente, para generar de esta manera la continuidad entre el pasado, presente y futuro; es el motivo por el cual surge la presente propuesta, como una respuesta a la preocupación por la continuidad y evolución de nuestro legado arquitectónico prehispánico, el cual con creatividad e ingenio puede ser retomado e incorporado a los avances de nuestro tiempo, apoyando y fomentando de esta manera el desarrollo de la cultura, la ciencia y el arte; cuyo progreso se manifiesta en su incorporación y adaptación a las necesidades del presente, proyectándolas al futuro con espíritu de comunicación universal. Como muestra de la preocupación por la evolución de la arquitectura con referencia prehispánica, en la arquitectura contemporánea, expresada en la presente propuesta no es algo nuevo, recordemos lo escrito por Juan O'Gorman, quien señaló:

"Encuentro lamentablemente que la influencia prehispánica no se encuentre visible en la arquitectura del México moderno, ya que no existe escuela alguna de arquitectura mexicana moderna".¹

Así como lo expresado por Agustín Hernández:

"A la arquitectura prehispánica desgraciadamente en muchas escuelas la olvidamos. Conozco muy pocos arquitectos que saben de nuestra arquitectura prehispánica. No sé si es una cosa de "malinchismo", autodesprecio a nuestra cultura o terror de no comprenderla. La arquitectura prehispánica tiene que entenderse y tenemos que rescatarla, así como a la colonial."²

¹ O'Gorman Juan, "Juan O'Gorman", Arquitectura, México, Noviembre 1967 p 50

² Pablo Quintero, Modernidad en la Arquitectura Mexicana, U A M -X México 1990 [669 p] p 174

En primer lugar, considero que el rechazo a la arquitectura con referencia prehispánica se debe a varios factores; destacándose los casos en que se ha llegado a la simple réplica del pasado, donde este tipo de arquitectura más que evocación es una copia escenográfica; y como tal fue y es desacreditada (con razón y bases firmes), por sus atacantes, motivo por lo que, a pesar de que en varias ocasiones se a tratado este tema, cada vez se toca crece la discusión e inconformidad entre los que la atacan y los que la defienden, en lugar de cooperar mutuamente para lograr un mejor desarrollo arquitectónico

A la par de ello, se destaca el hecho de que, a lo largo de nuestra historia arquitectónica, se ha observado que, con frecuencia recurrimos a la adopción y réplica de la arquitectura de otros países, no tomando en consideración que la arquitectura es un reflejo económico, político, social, cultural y geográfico del país que la genera, por lo que resulta ajena a los países que no cuenten con las mismas características, como el caso de nuestro país, el cual difiere de la situación y características de los países a los que imita la arquitectura que desarrollan, cayendo en lo que el Arq. Agustín Hernández define como diseñar de prestado *una creatividad de segunda mano*, ya que como señala posteriormente, no es posible importar cultura; sin embargo recordemos que la verdadera y original cultura de México crece y se desarrolla en base a nuestras propias raíces prehispánicas y de la etapa virreinal. (Ilustr. 1)

Esto no se debe de tomar como un rechazo a los avances tecnológicos y científicos de otros países, lo que equivaldría a vivir de los muertos matando a los vivos; sino por el contrario, de la arquitectura extranjera podemos utilizar, sus avances tecnológicos y científicos* (materiales, técnicas y tecnologías constructivas, etc.), complementando y fortaleciendo de esta

* Esto no se limita a México únicamente ya que la base de cualquier país está cimentada al igual que los arboles, en sus raíces, en base a las que se fortalecen y evolucionan conservando su esencia

** En relación a nuestra ciencia y tecnología, sería conveniente que tuviésemos un mayor apoyo y desarrollo, para que de esta manera se pudiese superar poco a poco la dependencia en la que estamos sumergidos, logrando así una mayor independencia (tecnológica, científica y lógicamente cultural) que nos permita conocer y comprender nuestras propias raíces



Ilustración 1 Teocallis Jorge González Camarena

manera a la industria de la construcción nacional; siendo el concepto y el desarrollo del proyecto el que se deberá integrar a nuestro país, retomando nuestro legado arquitectónico y cultural, sin olvidar las características geográficas del sitio donde se desarrollará el proyecto.

Si bien a lo largo de la historia de la arquitectura mexicana han existido seguidores de las corrientes internacionales, los casos más sobresalientes no son los de la simple réplica, sino por el contrario, son las reinterpretaciones que se hacen de estas corrientes, que conservan la esencia de sus principios, pero desarrollados con elementos culturales del lugar, con adaptación y aprovechamiento de las condiciones geográficas del sitio. Por ejemplo en el caso de nuestro país, se destaca el "...uso del color o la voluntad pertinaz de contar con el aporte de la pintura y de la escultura, o un tratamiento de los espacios abiertos singular y cargado de alusiones,"³ siendo estos algunos de los elementos que retoman y renuevan nuestra tradición

³ Fernando González Gortázar, *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*, C.N.C.A. México 1994 [339 P.] p. 14.

prehispánica y colonial, consideradas como legítimas aportaciones al mundo como las clasifico el Arq. González Gortázar.

Esto se puede lograr gracias a que México cuenta con la arquitectura de una grandeza que solo se logra con la integración de las artes plásticas y del diálogo con la naturaleza; destacándose a la par las características formales y espaciales de esas construcciones prehispánicas que nos ofrecen una enseñanza viva a los constructores contemporáneos, herederos de estas obras maestras del arte de la construcción, portadoras de un mensaje trascendente y universal de alto contenido simbólico.

Por ello una vez que se encuentre maduro el conocimiento sobre el arte prehispánico y en especial de su arquitectura, retomemos de ella su esencia y la incorporemos a los avances de nuestro tiempo, generando una arquitectura moderna, que nos servirá para proyectar la arquitectura del futuro, continuando de esta manera nuestra herencia arquitectónica ancestral, generando un arte en el que se integre a la ciencia con la filosofía y la religión; ya que como se puede observar, esta integración es una de las principales características de las obras de arte de todos los tiempos, siendo en la época moderna, cuando estos campos se han distanciado; sin embargo el arte y dentro de este la arquitectura, es un medio a través del cual se pueden volver a integrar, ya que el arte entrelaza y armoniza sus puntos en común, gracias a que estos campos se encaminan y dirigen al mismo punto, el "Desarrollo y la Evolución del Hombre." Para explicar esto, reflexionemos un poco sobre la finalidad de cada uno de estos campos del conocimiento humano:

La religión busca como su nombre lo indica, volver a ligar al hombre con lo superior, con el principio creador, con Dios. Para lograrlo se basa principalmente en el manejo y despertar de emociones superiores que nos permita tender un puente con

planos más elevados; todo ello en base a la paz interior, por tal motivo "toda arquitectura que no exprese serenidad no cumple con su misión espiritual" como lo señaló Luis Barragán, cuyo postulado algunos arquitectos como Juan O'Gorman entre otros, lo considera como una tesis que eleva a la arquitectura a una categoría superior.

La filosofía por su parte, busca entre otras cosas, el dar respuesta a tres preguntas esenciales que el hombre se hace: ¿quién soy, de dónde vengo y a dónde voy?. Para la obtención de las respuestas, se basa en la confrontación de la Tesis y la Antítesis para llegar a la Síntesis. En este caso el hombre (al igual que en la religión, pero de una manera más consciente) en momentos de iluminación y entendimiento ó unión momentánea con el principio superior, encuentra las respuestas, al conocer la verdad de sí mismo y del universo que le rodea.

La ciencia es el conocimiento exacto y razonado de ciertas cosas que pueden ser comprobables, cuya finalidad es en el mejor de los casos, mejorar las condiciones de vida de la humanidad. La ciencia, se basa en la Hipótesis y la Experimentación para llegar a una Conclusión, esta si cuenta, con bases firmes y comprobables se convierte en ley, por medio de la que nos explica el por qué y el cómo de las cosas que suceden en el universo

El arte es la habilidad mediante la que se expresan simbólicamente a través de diferentes materiales y técnicas, la concepción que el artista y la sociedad tiene del mundo que les rodea; con la finalidad de transmitir su conocimiento, a la par de despertar diversas emociones, por lo cual, como lo señala Francois Xavier, el arte establece un lazo entre los hombres y favorece el diálogo con el mundo divino.

* En el caso de la arquitectura con evocación vernácula, el ejemplo más sobresaliente es la obra de Luis Barragán, en la que se reconocen sus influencias (morisca, marroquí y funcionalista), pero Barragán las desarrolla en base a nuestro país (cultura, religión y condiciones geográficas), de una manera regionalista, centrada principalmente en la arquitectura lapataia

** Del latín, re=volver, ligare=ligar, - volver a ligar

*** Del griego, filos=amor, sofía=sabiduría - amor a la sabiduría

**** Del latín, scientia=conocimiento exacto y razonado de ciertas cosas

***** Del griego, τέχνη=habilidad, talento, destreza.

A manera de síntesis, citemos lo escrito por el Arq. González Ayala: (Ilustr. 1.1)

*"La religión, la filosofía, la ciencia y el arte son campos del conocimiento humano que están interconectados entre sí, cambios y revoluciones en uno se experimentan en los otros, el avance de uno reforma a los otros, pues el hombre siempre del conocimiento ha hecho su fe, sus ideas, sus leyes científicas, su expresión creativa, y su modo de vida."*⁴

Por tal motivo son sobresalientes los casos donde se manifiestan todos estos campos del conocimiento, como sucedió en el arte antiguo: prehispánico, egipcio, babilónico, griego, etc. Por todo ello, considero que un buen ejemplo de esta integración científica, filosófica y religiosa, lo es, el arte prehispánico, en el que sus creadores dejaron plasmada la síntesis del conocimiento desarrollado por su cultura.

Por tal motivo es de vital importancia el conocer, estudiar y por supuesto entender esta síntesis, para poder retomarla e incorporarla al arte de nuestro tiempo (en base a nuestra cultura y desarrollo), dejando atrás la simple réplica del pasado y de esta manera formar un nuevo eslabón dentro de la cadena evolutiva del arte con evocación prehispánica.

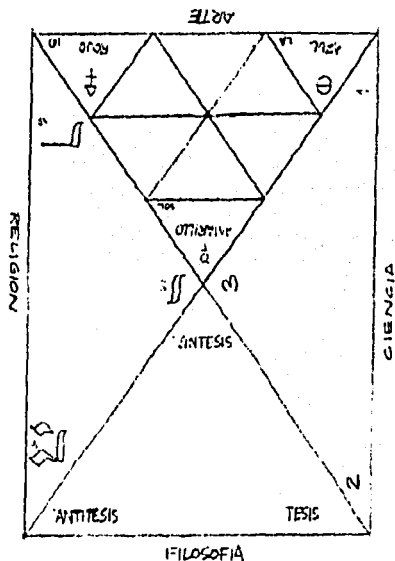


Ilustración 1.1 Campos del conocimiento humano Arq. Alberto González Ayala

"El presente trabajo, como alguna vez lo escribiera Trejo Sandoval, es un modesto homenaje a la sabiduría de nuestros antepasados, y esta dirigido a maestros y estudiantes interesados en comprender y construir un nuevo eslabón de la arquitectura con referencia prehispánica. Si en estas páginas encuentran elementos que les sirvan o constituyan un aporte para nuevas y más importantes investigaciones, el trabajo habrá cumplido su finalidad"

⁴ Alberto González Ayala, Tesis de Maestría. El significado de las morfológicas urbanas antiguas y un caso de estudio Teotihuacan. U.N.A.M. México 1996. p. 5.

Trejo Sandoval Marte. Las ciudades del cielo. Edit. Circuito Cuadrado, México 1992 [213 p.]

DEFINICIÓN DE LO ARQUITECTÓNICO
CON REFERENTES PLÁSTICOS
PREHISPÁNICOS



A lo largo de nuestra historia se ha manifestado la incorporación del arte prehispánico en la arquitectura de cada una de sus etapas; desde fines de la época colonial (cuando se empezó a retomar este arte), década tras década hasta la actualidad (en menor proporción) encontramos ejemplos de esta incorporación, donde se manifiesta principalmente como simple ornamentación en algunos casos, mientras que en otros se han llegado a hacer copias escenográficas que por razones obvias quedan fuera de contexto, sin embargo en algunos casos el arte prehispánico se ha utilizado como fuente de inspiración y eje rector del proyecto arquitectónico, siendo estas últimas las obras más sobresalientes así como las mejor logradas, aunque hay que aclarar que no todas las obras con referencia prehispánica han sido o son sobresalientes.

Lo que podemos considerar como característica general en la mayoría de las obras sobresalientes de arquitectura con referencia prehispánica, es su espíritu por quiere recuperar la identificación con nuestro pasado prehispánico, al inspirarse en soluciones arquitectónicas del pasado desarrollándolas en base a la tecnología y avances del presente, logrando de esta manera, una arquitectura nueva con raíces ancestrales.

Ante todo es necesario recordar y aclarar que para lograr una evocación prehispánica buena, es necesario, en primer lugar conocer y comprender el arte prehispánico, desde sus elementos hasta el conjunto, ya que la parte, esta en el todo como el todo esta en la parte, por tal motivo incluyo breves referencias al arte prehispánico, enfocadas principalmente a su plástica: pintura, escultura y arquitectura; con la finalidad de extraer su esencia y al aplicarla creativamente dejar atrás a la imitación, evitando caer en concepciones netamente decorativas y/o folkloristas.

A mi juicio y en base a la síntesis de las características de la plástica prehispánica, y en especial de su arquitectura, así como en los postulados de arquitectos como:

Manuel Amábilis, quien expresó:

"El estudio de nuestras artes arcaicas, nos ha descubierto la manera que tuvieron nuestros antepasados de interpretar y de sentir las cosas de la vida: como supieron forjar su morada eúritmica con el ambiente que les rodeaba: por que sistema de eliminación y abstracción lograron sintetizar sus ritmos y hacerlos armónicos, expresando con formas no naturales, es decir, no copiadas de la naturaleza, movimientos y vida naturales; como se lanzaban al aire libre, en plena naturaleza, a copiar el movimiento o vida de todo lo bello que les rodeaba y cómo se servían de los objetos y seres materiales para expresar la vida que late en ellos, interpretándolos por esta vida, jamás por su materialidad.

Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, por que la naturaleza es policromía por excelencia: nos enseñaron que la simetría diagonal genuina de esas artes, es la que mejor expresa nuestra exuberante naturaleza americana, y no la simetría vertical u horizontal de los europeos.

y de Juan O'Gorman, quien define "las características de lo que denominara la verdadera arquitectura mexicana:

- a) La forma piramidal (ordinaria o invertida) de la composición general.
- b) La relación dinámica de ejes y proporciones.
- c) La decoración profusa realizada con escultura, policromía y pintura en armonía con la arquitectura en su carácter y estilo
- d) La exageración tridimensional del volumen y del espacio.
- e) La armonía de forma, color y material con el lugar o paisaje del sitio donde se encuentra la arquitectura.⁵
- f) La asimetría del eje.⁷

⁵ Manuel Amábilis. *La Arquitectura Precolombina en México*. Orion, México 1956, pp. 36-37

⁶ Ida Rodríguez Prampolini. *La palabra de Juan O'Gorman*. U N A M México 1983 [404 p.] p. 156

⁷ O'Gorman Juan. "La Búsqueda de una Identidad". *Obras*. Edit. Abeja, México, Octubre 1978 p. 60.

A continuación presentó los once puntos que considero "primordiales" de la arquitectura con referencia prehispánica:

- 1.- Estilización simbólica
- 2.- Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos
- 3.- Integración con la naturaleza
- 4.- Predominio del espacio abierto
- 5.- Delimitación clara de los espacios y elementos
- 6.- Valor autónomo de los elementos
- 7.- Predominio de la horizontalidad
- 8.- Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos
- 9.- Relación dinámica de la composición
- 10.- Integración plástica
- 11.- Forma piramidal escalonada

Todo ello, con apropiadas y lógicas soluciones tecnológicas de nuestro tiempo, manifiestan la audacia y permanencia de la arquitectura prehispánica con su sentido de comunicación universal y trascendente expresado a través del arte de la construcción, que tiende a satisfacer las necesidades físicas y espirituales del hombre. Finalmente recordemos lo expresado por Abraham Sabludovsky:

*"Existe una arquitectura mexicana en la medida que estemos haciendo una arquitectura contemporánea en México, con las características socioeconómicas actuales y, además, de las influencias tradicionales del país, pues como lo señalara Orozco "...si nuevas razas han aparecido en tierras del nuevo mundo, estas razas tiene en deber ineludible de producir un nuevo arte, en un nuevo medio espiritual y físico. Cualquier otro camino es simplemente cobardía."*⁸

Estos puntos no son los únicos con los que se puede lograr una referencia prehispánica, ya que el arte prehispánico es de una grandeza tal, que de él se pueden obtener y retomar diversos elementos, conceptos, cánones, símbolos, etc. sin caer en la replica literal de las formas con las que se manifestó el arte prehispánico, por tal motivo considero primordial el retomar las

⁸ Sabludovsky Abraham "Búsqueda para confinar espacios" *Obras*. Edit Abeja. México, Enero 1983 p. 12

⁹ O'Gorman Edmundo. "La Historia Nacional y el Arte" *40 Siglos de Arte Mexicano*. Arte Moderno y Contemporáneo. Tomo I. Italia, Edit. Herrero 1981 [186 p.] p. 160

fórmulas de visualidad pura expresados por WolfMlin en su obra "Conceptos fundamentales de la historia del arte", ya que estas fórmulas o principios nos ayudan a retomar el arte prehispánico e incluso podríamos decir que cualquier otro arte sin caer en la simple replica; por tal motivo los 11 puntos que considero primordiales de la arquitectura con referencia prehispánica se encuentran complementados con estas fórmulas de *visualidad pura* :

- 1.-Lo lineal, corresponde a la delimitación precisa, el límite bien determinado de la forma valorada por la línea.
- 2.-Visión en superficie, es la adecuada a la visión lineal y ambos son factores necesarios a la voluntad de claridad que reduce la realidad a esquemas.
- 3.-Forma cerrada/Forma abierta. Al primero corresponde la visión que genera la representación como un todo cerrado y completo; la obra de arte contenida en sí misma, sin relaciones con el exterior a ella. Por el contrario, la forma abierta es el símbolo de visión que se encuentra en la obra concebida como parte de una realidad mayor, más compleja e ilimitada.
- 4.-La multiplicidad es característica de la visión en que cada una de las partes tienen existencia propia, aunque este unida y en armonía con el todo. No significa falta de cohesión ni se refiere a una concepción fragmentaria, sino que cada parte conserva su propio carácter aún cuando concuerde con el todo.
- 5.-Claridad absoluta, se refiere a la manera de visión que produce la representación de las formas con todos sus elementos constitutivos expuestos con nitidez.¹⁰

A continuación se desarrollan los once puntos, que en esta tesis se consideran "primordiales" como principios teórico-prácticos actualmente válidos.

* Estos puntos fueron la base del análisis del arte prehispánico realizado por el Arq. César Novoa Magallanes en su obra "Espacio y forma en la visión prehispánica". Obra que sirvió de base para la obtención de la síntesis de la plástica prehispánica descrita en el presente trabajo

¹⁰ César Novoa Magallanes, Espacio y forma en la visión prehispánica, U. N. A. M. México 1992 [198 p.] pp. 31-34

1.- ESTILIZACIÓN SIMBÓLICA

La estilización esta basada principalmente en la abstracción y sintetización de formas naturales (tanto del reino mineral, vegetal y animal), como artificiales (utensilios, herramientas, etc.) con el empleo de la *claridad relativa*, donde se retoma lo esencial de la forma manifestando ante todo su síntesis, por medio de un lenguaje simbólico; siendo este lenguaje la materialización bidimensional y tridimensional del concepto y eje rector del proyecto; sin embargo en este caso a pesar de que parezca contradictorio una vez que se emplea la claridad relativa, esta se expresa y manifiesta con una *claridad absoluta* dándole vida propia a cada uno de sus elementos que se encuentren exponiéndolos con nitidez.

Este principio del arte prehispánico, se puede incorporar al arte contemporáneo, pero cuidando que las cualidades de fortaleza y energía contenidas en el arte prehispánico no se pierdan, ni distorsionen, creando un proyecto nuevo y moderno, que cuente con raíces ancestrales, sin ser una copia escenográfica del pasado. Ya que la finalidad de llegar al símbolo es la de sintetizar el conocimiento, para que este perdure a través del paso lento (pero imparable) del tiempo, legando de esta manera el conocimiento a las generaciones venideras, tal y como nos lo heredaron nuestros antepasados. Como ejemplo de la estilización simbólica realizada por el artista prehispánico, tenemos siguiente ejemplo, donde se estilizó la figura de una serpiente, empleandola como columna; de tal manera la serpiente representa el vínculo y medio a través del cual se relaciona lo superior con lo inferior, al transmitir el peso de la cubierta a la tierra, esto se ve reforzado por la posición de la serpiente, al tener la cabeza sobre la tierra y el cascabel en la parte superior remarcando de esta manera la dirección y sentido descendente que tiene. (Ilustr. 2) Un claro ejemplo del empleo de la serpiente en sentido ascendente es la obra de Rodrigo Arenas Betancur realizada en 1952 denominada "Prometeo" que se encontraba ubicada en el espejo de agua de la plaza Oriente del edificio de Ciencias de C.U. (Ilustr. 3)

En esta obra la serpiente estilizada con *claridad relativa* es empleada en sentido ascendente al tener como base el cascabel de la serpiente, que al erguirse obtiene ese sentido ascensional



Ilustración 2 Columnas de la entrada al templo de los guerreros en Chichén Itzá

en búsqueda de lo superior, formando de esta manera la base y medio a través del cual el hombre representado por Prometeo se eleva al siguiente plano, en el que pasa a ser guiado por el águila (estilizada), que simboliza el medio por el cual el hombre llega a lo superior que en este caso esta representado por la estrella. Esta obra, nos recuerda a la par, que el hombre se encuentra entre lo inferior representado por lo terrestre y material de la serpiente y lo superior simbolizado por el águila que transita por lo sutil con la meta de llegar a lo trascendente representado por la estrella. Pero ante todo Prometeo es la representación de la voluntad inquebrantable del hombre con la fe y esperanza en la realización de sus ideales, que en esta ocasión es alcanzar una estrella; en caso similar al ideal del Centauro que es el de cazar una estrella con arco y flecha. (Ver pp. 52, 53)

• Alberto González Ayala. Tesis de Maestría. El significado de las morfologías urbanas antiguas y un caso de estudio Tepichuacan U N A M 1986 pp

El símbolo se puede perpetuar gracias a que tiene la capacidad de despertar las ideas que duermen en nuestro inconsciente y le dan paso a la verdad que mora en el espíritu, por lo que es recomendable que todas y cada una de las experiencias se vivan intensa y profundamente a un grado tal, de que dejen huella en nuestro interior o subconsciente, para que se manifiesten y afloren en el momento de la concepción y creación del proyecto; después, cuando ya este materializado este proyecto, exprese y despierte las emociones y sensaciones para las que fue creado, recordando que "todo espacio tuvo en la historia de la arquitectura una idea, una simbología, donde las religiones buscaron una forma de adecuarse y generar ese ambiente místico"¹¹

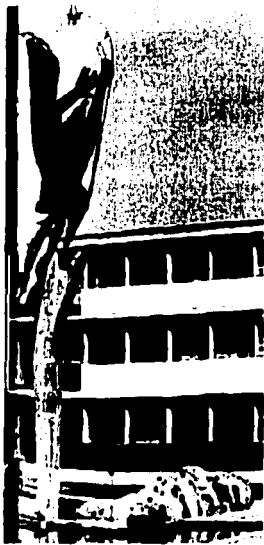


Ilustración 3 Prometeo Rodrigo Arenas Belancurt

Un ejemplo de estilización simbólica del reino animal a nivel internacional lo podemos encontrar en la terminal de la línea TWA en el aeropuerto Kennedy de N.Y. obra de Eero Saarinen, realizada en 1959, donde se retoma la forma estilizada de una águila para darle forma al edificio. (Ilustr. 4) Del mismo modo y como ejemplos sobresalientes de la estilización de formas de la naturaleza se destacan las obras de Santiago Calatraba

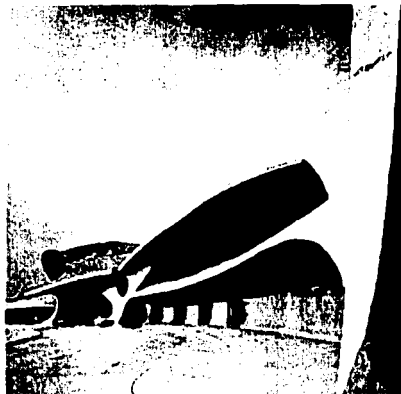


Ilustración 4 Vista general de la terminal TWA

¹¹ Pablo Quintero. Modernidad en la Arquitectura Mexicana. U.A.M.-X México 1990 [669 p] p 172.

2.- MONUMENTALIDAD Y/O PESANTEZ VISUAL DE LOS ELEMENTOS

Esta monumentalidad y/o pesantez visual se genera principalmente en base al manejo de las proporciones de la forma, dilatándola en algunos casos, o bien mediante efectos ópticos basados en el manejo de la escala, proporción y perspectiva. Para ejemplificar y demostrar el manejo y dominio que el arquitecto prehispánico tenía de la monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos, hagamos una comparación de la Pirámide del Sol (Ilustr. 5) con la Catedral Metropolitana (Ilustr. 6) en la cual a pesar de que la Catedral es más alta, por el manejo con el que fue trabajada a la vista del ojo humano visualmente lo es la pirámide del Sol, en la que se manifiesta la exageración tridimensional del volumen y del espacio aunado al efecto de perspectiva, sin restarle por ello que el volumen de material en la pirámide es monumental, pero todo ello combinado nos da una exageración tridimensional (de espacio y volumen). Esto es un claro reflejo del sentimiento religioso, pues su creación era para los dioses y como tal tenía que ser monumental.

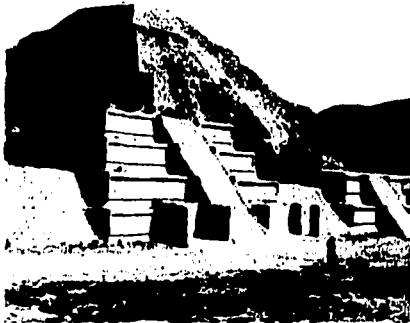


Ilustración 5 Pirámide del Sol, Teotihuacan

La monumentalidad de las pirámides, se debe en gran parte a la proporción de su basamento escalonado de forma piramidal que le imprime un sentido ascendente, aunado "al talento de esos pueblos prehispánicos para combinar espacios vacíos y espacios contruidos logrando una monumentalidad que podría llamar cósmica"¹².

Esta monumentalidad y pesantez en la arquitectura ha sido utilizada desde sus inicios hasta nuestros días como muestra y símbolo de dominio y poder, lo cual esta íntimamente relacionado con los grupos gobernantes y dominantes, que utilizan este tipo de arquitectura como ejemplo y muestra de superioridad; pues el manejo de grandes escalas psicológicamente hacen que las personas que se encuentre en relación con este tipo de arquitectura se sientan inferiores o bien resguardados ante estos inmuebles y lo que representan.



Ilustración 6 Catedral Metropolitana

¹² Pablo Quintero, Modernidad en la Arquitectura Mexicana, U A M - X México 1990 [669 p] p 174.

Cabe aclarar que, en un principio esta monumentalidad se empleaba para manifestar la grandiosidad de los dioses a los que albergaba, pero posteriormente fue retomada y utilizada por quienes tenían el poder, como lo podemos observar claramente desde la arquitectura Mexica hasta la arquitectura contemporánea de la que podemos retomar las obras gubernamentales. Dentro de este tipo de arquitectura contemporánea podemos señalar el caso del Congreso de la Unión (ver p. 256) del Arq. Pedro Ramirez Vázquez quien maneja una escala que engrandece y fortalece paradójicamente el poder que "representa" al pueblo por medio de las cámaras, pero que en realidad hace inferior al individuo que se encuentra ante este inmueble. (Ilustr. 7)

De esta manera cuando un proyecto tiene importancia sobresaliente su respuesta casi inmediata es el manejo de una escala monumental en su solución volumétrica, que a la par es complementada por el espacio abierto que adquiere la misma importancia que el construido, transformando los patios en plazas y explanadas, las escaleras por escalinatas, pero ante todo la escala y proporción de los elementos se transforma y engrandece; todo ello para lograr expresar el poderío y grandiosidad del inmueble que se transforma en un símbolo del hombre en su relación social.

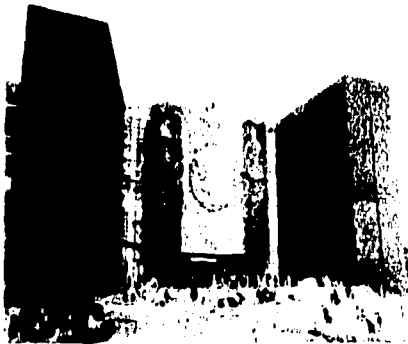


Ilustración 7. Palacio Legislativo, México D.F. 1960

3.- FORMA PIRAMIDAL ESCALONADA

Los volúmenes edificatorios de que se valió la arquitectura prehispánica "pueden reducirse substancialmente a dos: Las pirámides y los cuerpos horizontales que limitan los espacios, los cuales a su vez realzan a las pirámides",¹³ como se observa claramente en la plaza de la pirámide de la Luna.

La forma piramidal puede estar integrada por todos o algunos de los siguientes elementos: Terraplén, Talud, Tablero. Teniendo como requisito principal el de utilizar la figura triangular en alzado, ya que esta forma favorece y aumenta el sentido ascensional del volumen, como se muestra en la mayoría de las pirámides prehispánicas, aunado al hecho de que fortalece el sentido de la monumentalidad y pesantez de la base que representa a los plano inferiores; dándole un sentido de ingravidez y sutileza a la cúspide que representa a lo superior; recordemos que lo inferior se encuentra dominado por lo material, denso y pesado y a medida en que se asciende o evoluciona se transforma en sutileza e ingravidez de lo inmaterial, que se ve expresado por el predominio de lo no manifiesto, como lo demuestran las siguientes figuras (8, 9. Ver pp. 53-58)



Fig 8



Fig 9

Por su parte en planta se pueden utilizar las formas: **Cuadrada**, siendo esta la forma más usada de las pirámides prehispánicas, debido a que esta forma fortalece y aumenta el sentido de estabilidad y pesantez de la pirámide. (Ilustr. 10)

Circular, como en el caso de las pirámides de Cuicuilco, Calixtlahuaca, etc. (Ilustr. 11)

Rectangular, siendo esta la dilatación del cuadrado, la que le da forma y fomenta el dinamismo horizontal de la pirámide por medio del tablero clásico, así como de la forma rectangular de los taludes (en alzado) de la mayoría de las pirámides.

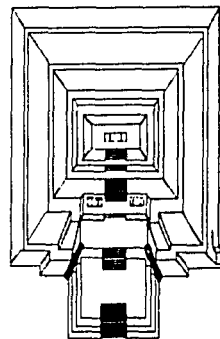


Ilustración 10. Pirámide de la Luna. Dibujo A. Arroyo.

¹³ César Novoa Magallanes. Espacio y forma en la visión prehispánica. U.N.A.M. 1992 [198 p.] p. 62.

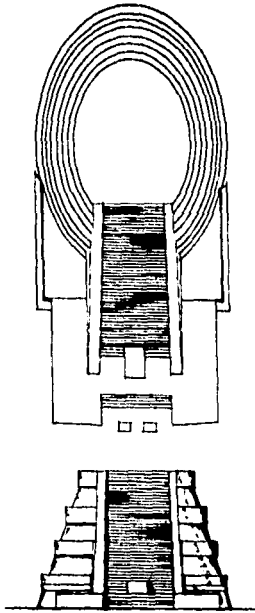


Ilustración 11 Templo de Ehecatl en Calutahuaca
Dibujo J. A. Gómez

A la par de ello este mismo rectángulo es la base compositiva de diversos palacios ya fuesen aislados o en conjunto. Incluso la forma *pentagonal* como se observa en el caso del edificio "J" de Monte Albán. (Ilustr. 12)

Todas estas formas se pueden utilizar aisladamente o de manera combinada, ya sea en planta ó en alzado, como lo muestran las combinaciones que hicieron los arquitectos prehispánicos: Cuadrado, pentágono y círculo en la base, en combinación con la forma triangular del alzado, como se observo anteriormente. Con esto podemos observar que en la arquitectura prehispánica se utilizaban las figuras geométricas de tres, cuatro, cinco y trescientos sesenta lados.

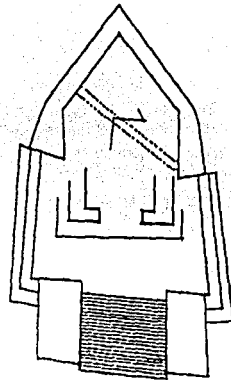


Ilustración 12 Edificio "J" de Monte Albán
Dibujo J. A. Gómez

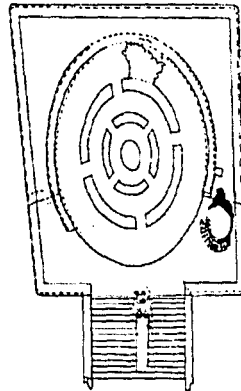


Ilustración 13 El Caracol de Chichén Itzá
Dibujo A. Arroyo G

Sin embargo también se puede utilizar el cuadrado (rectángulo) en combinación con el círculo (en planta), como lo muestran los diversos templos dedicado a Hehecatl (Quetzalcóatl) como dios del viento), siendo estas pirámides de los mejores ejemplos de la gran observación y comprensión de los fenómenos naturales que tuvieron nuestros antepasados, al poner una forma circular al viento; ya que las formas curvas son las que menor oposición y lucha presentan contra el viento, en comparación con la forma cuadrada, que siempre tendrá una cara en la que chocara el viento. Otra de las combinaciones es la del círculo con el cuadrado que también se puede emplear en alzado, como lo muestra el observatorio de Chichen Itzá denominado el Caracol (Ilustr. 13), en el que se integraron el cuadrado de la planta con el rectángulo de su alzado, en combinación con un cilindro coronado con una bóveda o semicírculo. Todo ello en planta nos refleja una combinación de círculo-cuadrado que recibía el nombre de Hunab-ku, simbolizando esto la unión cósmica entre el cielo y la tierra, entre el espíritu y la materia. (Ver pp. 51-55, 263,264)

Ahora bien, el empleo de esta forma plantea dos grandes inconvenientes; siendo el primero de ellos el hecho de que aparentemente no se puede utilizar su interior, lo cual se desmiente fácilmente al observar distintos proyectos de forma piramidal en los que se utiliza su interior, siendo uno de los ejemplos más sobresalientes del empleo del espacio interior de una pirámide prehispánica el proyecto de Biosfera II (modelo de la pirámide del Sol y de la pirámide de Cholula) en el que su interior es utilizado con los avances de la ciencia y de la tecnología como invernadero, para la creación de un ecosistema muy particular (Ilustr. 14) o el Pabellón de Canadá para la Expo 70 de Osaka (Ilustr. 15) proyectado por el Arq. Arthur Eriksson, por su parte como ejemplos nacionales contamos con la pirámide del centro comercial de PEMEX, donde su es utilizado como salón de usos múltiples (Ilustr. 360). El segundo inconveniente de este inconveniente, la forma piramidal plantea el de no caer en la replica que caería en la reproducción del pasado con una copia de las pirámides prehispánicas, en relación a estos casos tenemos como ejemplos de superación el

* Alberto González Ayala. Tesis de Maestría. El significado de las morfologías urbanas antiguas y un caso de estudio Teotihuacán. U.N.A.M. 1996 pp

hotel Acapulco Princes ubicado en Acapulco, donde se retoma la forma piramidal sin caer en la copia y reproducción del pasado; así también se destacan los dormitorios del Heroico Colegio Militar (Ilustr. 354), el Taller del Arq. Agustín Hernández (Ilustr. 326) y algunas obras más.

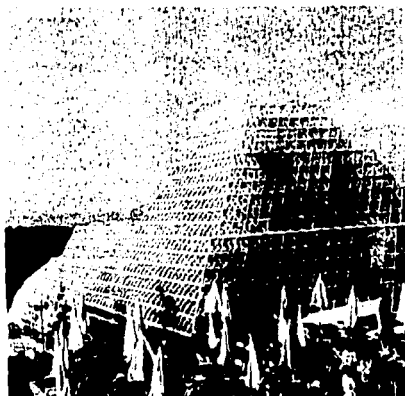


Ilustración 14. Biosfera II. proyecto piramidal en base a las pirámides de Sol y de Cholula

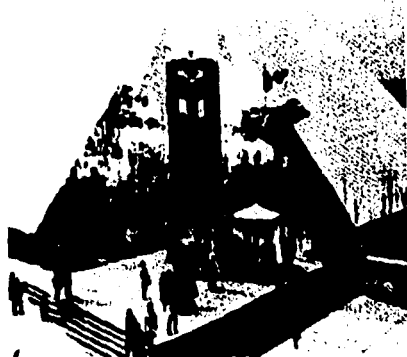


Ilustración 15. Pabellón de Canadá para la Expo 70. Osaka

4.- INTEGRACIÓN CON LA NATURALEZA



Ilustración 16 Vista general de Teotihuacan

"Nada ahí nuevo, todo esta en la naturaleza, estructura, forma, organización, color, etc., y sin embargo erróneamente queremos cambiarla, en lugar de aprender de ella."

En la arquitectura es recomendable que el proyecto se incorpore a la naturaleza, es decir que tenga una integración y armonización con ella, como decía Robert Venturi: "es necesario diseñar con la naturaleza, no contra la naturaleza", haciendo que el proyecto se sienta como un organismo natural, que hunde sus raíces en la tierra sobre la cual se eleva en algunos casos, mientras que en otros aflora de ella; como las pirámides prehispánicas, estilización de las montañas, que surgen y brotan de la tierra. Así como la forma, el elemento o conjunto de estos se deben integrar más a la naturaleza con la ayuda del color y la textura que se les da a sus acabados.

Para lograr dicha integración primeramente se deben conocer las cualidades y característica del sitio donde se desarrollara el proyecto arquitectónico. Estas cualidades se deben tomar muy en cuenta a la hora de generar el proyecto, el cual se desarrolla en base a la forma abierta donde se desarrolla como parte de una realidad mayor, más compleja e ilimitada, pues con el simple hecho de respetar, tan solo la horizontalidad o verticalidad del entorno, nos ayudaría para lograr la integración del proyecto con su entorno, como es el caso de Teotihuacan (Ilustr. 16), donde se respeta la horizontalidad predominante del valle con la horizontalidad permanente del conjunto y elementos, favorecida por la linealidad de la ciudad, mientras que la verticalidad existente en el conjunto causada por las pirámides está en armonía y dialogo permanente con las montañas que rodean el valle, que son un ejemplo de la verticalidad y sentido ascensional de la naturaleza, de tal manera que "la pirámide representa a la montaña y la plaza al valle" como lo señala el Arq. César Novoa Magallanes

En este sentido el ejemplo que considero sobresaliente en relación a este punto desarrollado en la arquitectura que podríamos llamar contemporánea, lo es el estadio de Ciudad Universitaria en el que se retoma la forma, color y material del medio, en el que se ubica el estadio, hermanándolo de esta manera con su entorno.

5.- PREDOMINIO DEL ESPACIO ABIERTO

En la arquitectura prehispánica, si hacemos una pequeña tabla de porcentaje comparando el espacio abierto o vacío con el construido, notaremos que el de mayor porcentaje es el vacío; más es necesario aclarar que el espacio abierto esta conformado por la disposición y acomodo del construido, motivo por el que podemos afirmar, que el espacio construido si bien es de menor porcentaje, jerárquicamente es de la misma importancia que el vacío, ya que sin la ayuda del espacio construido no se podría contener y dar forma al espacio abierto y a su vez sin el espacio abierto no se engrandecería al construido, de tal manera que sin la colaboración y participación entre ambos, estos perderían algunas de sus grandes cualidades, que le son atribuidas por sus opuestos, y que son sus complementarios a la vez. Sin embargo solo se pueden conjuntar a través del orden planimétrico y tridimensional, generando "espacios simultáneos", como los define el arquitecto Agustín Hernández "es decir, la dialéctica de lo que es el espacio exterior y el espacio interior, que es lo que realmente es la arquitectura; es lo de afuera con lo de adentro, dialogar con el espacio, con el espacio vacío y el volumen cerrado."¹⁴ (Ver pp. 57-59)

Ahora bien en la actualidad no se debe limitar el empleo práctico del espacio interior, como sucedió en el caso de la pirámide prehispánica, en la que como bien se sabe se utilizó principalmente el exterior de esta, mientras que su interior podríamos decir que únicamente se utilizó para conformar a la pirámide. Pero en nuestro tiempo el espacio interior es imprescindible, así como el exterior, e incluso podríamos decir, por todas las condiciones actuales que el espacio interior es el de mayor importancia; recordemos los proyectos de Biosfera II, el pabellón de Canadá de la expo 1970, el salón de usos múltiples de PEMEX, el Hotel Acapulco Princess, etc. donde podemos observar el uso y la distribución del interior de estas formas piramidales.

El empleo del exterior o del interior esta determinado por las actividades que se quieran desarrollar en el inmueble, donde ..."los grandes espacios de los conjuntos contemporáneos comprueban y acreditan la permanencia de este valor arquitectónico. Parecería que los arquitectos contemporáneos no pudieran escapar de una concepción del espacio que esta presente en los conjuntos prehispánicos."¹⁵

Un ejemplo del predominio del espacio abierto pero en completa armonía con el espacio cerrado lo tenemos en el conjunto del Heroico Colegio Militar, proyectado por Agustín Hernández Navarro, de tal forma que este conjunto es un claro ejemplo del empleo de la *forma abierta* inspirada en centros prehispánicos como Teotihuacan, Monte Albán etc. (Ilustr. 17)



Ilustración 17 Vista general de Monte Albán

¹⁴ Pablo Quintero, Modernidad en la Arquitectura Mexicana. U.A.M. -X. México 1990 [669 p] p 183

¹⁵ Javier Pizarro y Claudia Schroeder, Ramírez Vázquez. Edit. García Valdés. México 1990 [269 p] p 12

6.- DELIMITACIÓN CLARA DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS

Esta delimitación se basa principalmente en la agrupación de elementos, los cuales pueden ser virtuales, generando espacios que si bien son cerrados para el tránsito libre, este se da de manera controlada, más la visual se deja libre como en el caso de la Ciudadela de Teotihuacan. (Ilustr. 18, ver p. 87)

Con ello también se pueden generar espacios que se encierran en sí mismos de manera física y visual, creando espacios con una organización centralizada, en torno a un espacio central, que generalmente es el foco y pauta básica de la composición denominada claustral que se encuentra íntimamente relacionada con la *forma cerrada*, como en los casos de: el palacio de Quetzalpapálotl en Teotihuacan, el Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal), Mitla en Monte Albán (Ilustr. 19) así como del mercado de Tlatelolco; siendo sobresaliente que a lo largo de la Calzada de los Muertos se generan ambos tipos de espacios ya que en esta Calzada se encuentran los espacios de acceso físico controlado pero con libertad visual y los cerrados.

Esta delimitación es fomentada y se ve favorecida por lo *lineal* que enmarca la delimitación clara de los elementos y sus formas que fortalece a la claridad del volumen. Esta característica se encuentra presente en las obras de Agustín Hernández, Ramírez Vázquez, David Muñoz etc.

*"Eliminaste el espacio interior
por la mística de lo plano.
Por fuera: búsqueda del cosmos.
Por dentro el cielo
estrellado pensando que sólo
con referencia al cielo puedes dar
dirección
infinita al espacio".*

Agustín Hernández N.

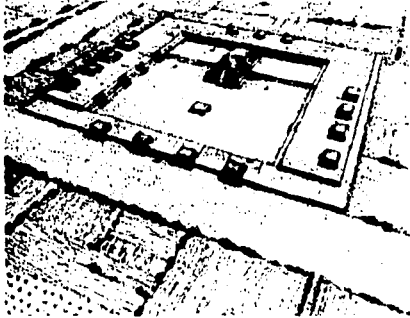


Ilustración 18 Perspectiva aérea de la Ciudadela. Dibujo Ricardo Gablondo



Ilustración 19 Panorámica parcial de Mitla. Dibujo Ricardo Gablondo

7.- VALOR AUTÓNOMO DE LOS ELEMENTOS

Este es un punto crucial dentro de la composición arquitectónica, principalmente para los proyectos que estén integrados por diversos elementos, ya que en estos casos es esencial, que cada uno de los elementos que conforman al conjunto cuenten con valor propio dentro del conjunto. Como sucede en los conjuntos prehispánicos (Ilustr. 20), en donde se puede apreciar la calidad de la obra en su conjunto así como en cada una de las partes que la integran, gracias al valor propio que poseen cada uno de sus elementos, debido a que en esos casos el todo se manifiesta en la parte como la parte se manifiesta en el todo, sin que la pierda su carácter propio.

Más es necesario aclarar que si bien, cada elemento es autónomo, éste se deberá de agrupar en armonía con los demás elementos, así como con la naturaleza, es decir, que el todo y sus partes estén en armonía, generando una relación atractiva que proporcione emociones agradables al estar integrados dentro de un orden, manifestando de esta manera el principio de *multiplicidad*. (Ver pp. 86-87)

Un auxiliar importante para la armonización de los conjuntos que están compuestos por elementos de distinta naturaleza, es organizarlos con un elementos mediadores, que puede ser un camino, una pared, una zona de vegetación, etc. ya que "A menor contraste mayor armonía," como lo manifiesto Gohete.

El conjunto de C.U. es un ejemplo donde sobresale esta característica de valor autónomo de los elementos, que se ve manifestada por la multiplicidad con que se manejo este magno proyecto, donde la autonomía esta fortalecida y fomentada por ser un proyecto desarrollado por diversos grupos de arquitectos, quienes dieron valor propio a cada una de sus obras, pero conservando una relación e integración con el conjunto. (Ilustr. 169)



Ilustración 20 Panorámica aérea de Monte Alban. Dibujo Ricardo Gabiardo

8.- PREDOMINIO DE LA LINEALIDAD



Ilustración 21 Panorámica de la Calzada de los Muertos Teotihuacan. Dibujo Luis Vergara

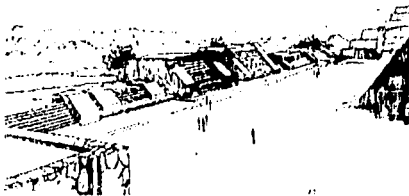


Ilustración 22 Panorámica parcial de la plaza de Monte Albán

La linealidad se manifiesta tanto en el conjunto, como en los elementos que lo integran, pasando por la linealidad con la que se relacionan entre sí todos ellos, como se explicó en "el valor autónomo de los elementos", siendo esta misma linealidad una de las principales formas a través de las que se logra realzar y remarcar, de una mejor manera "la delimitación clara y precisa de los espacios," así como la de los elementos que le dan forma a dichos espacios.

Todo ello lo podemos relacionar con la horizontalidad, ya que esta *linealidad* la acentúa y le da forma en la mayoría de la arquitectura prehispánica, como en los casos de Teotihuacan (Ilustr. 21), La Venta, Monte Albán (Ilustr. 22) etc. a excepción de parte de la arquitectura maya, que en algunos casos tiene preferencia por la verticalidad ascendente, debido a las condiciones geográficas del lugar donde se desarrolló, ya que las pirámides tenían que sobresalir sobre la espesa selva, en contraposición con la horizontalidad de la mayoría de los lugares donde se desarrollaron los centros prehispánicos. A la par de esto, la *linealidad* fortalece y fomenta el dinamismo de las formas al dilatarlas y exagerar su proporción, lo que se puede comprobar incluso con la arquitectura de la zona maya, ya que a esta se le dilato también, pero en sentido vertical a diferencia de la mayoría de la arquitectura prehispánica que fue dilatada horizontalmente. Recordemos que "la forma lineal es producto de una variación proporcional de las dimensiones de una forma o también, la disposición de una serie de formas a lo largo de una línea"¹⁶ (Ver p. 88)

Aunado a todo ello la horizontalidad fortalece la pesantez del inmueble dándole mayor énfasis a la relación que este guarda con la base, es decir con lo terrenal, lo denso etc. (Ver pp. 22-23, 53) Un claro ejemplo del predominio de la linealidad lo podemos observar en la arquitectura desarrollada por el arq. David Muñoz, como el edificio administrativo de UPIICSA. (Ilustr. 331)

¹⁶ Francis D Ching, *Arquitectura, forma, espacio y orden*. G G / México 1989 [396 p.] p 76

9.- EQUILIBRIO SIMÉTRICO DE CONJUNTO Y/O ELEMENTOS

En estos casos la composición se genera en base a un eje dominante, a cuyos lados se agrupan los componentes (en el caso de las organizaciones de conjunto), o bien se desarrollaban las formas (en el caso de los elementos), esto es favorecido por la *forma abierta* del proyecto que es concebido como parte de un conjunto, sin que esto le reste su valor de *multiplicidad*, aclarando que el eje dominante no necesariamente tiene que ser físico o visible, pues este puede ser virtual, ya que esto no le resta su poder de dominio y de elemento regulador. (Ilustr. 67)

El equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos es posible y tiene mayor desarrollo por el "predominio de la linealidad", debido a que ambas características se interrelacionan, al tener a la linealidad como base, pues este principio ayuda a la generación de la simetría, motivo por el que su base se encuentra en equilibrio; siendo esta simetría la base de su armonía, con lo que este tipo de composición requiere de una distribución de elementos y espacios equivalentes en forma, color y proporciones, induciendo dinamismo a la forma y al conjunto de formas, favoreciendo la aparición de diferentes perspectivas a lo largo del proyecto. Como ejemplo contemporáneo del empleo del equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos podemos citar al Museo Nacional de Antropología e Historia. (Ilustr. 73, ver pp. 207-215)

*"La simetría asciende
sobre planos horizontales.
Pausa del sendero.
Espacio que decrece.
Pisos que se elevan.
Techos descendentes.
Graduación paralela de la luz
hasta el espacio en tinieblas
donde emerge la llamativa sombra
que nos envuelve
en unidad al misterio.
Retorno al origen,
mística de profundidades
subterráneas".*

Agustín Hernández N.

10.- RELACIÓN DINÁMICA DE LA COMPOSICIÓN Y LOS ELEMENTOS

Esta característica arquitectónica se relaciona con los factores de movimiento y por lo tanto con el factor sorpresa, al hacer que se descubran de manera espontánea los grandes espacios y/o volúmenes, igual que al cerrarlos con el paso de los grandes espacios abiertos a los espacios de menor escala o cerrados, despertando el interés por penetrar y conocer todos los espacios exteriores e interiores del conjunto, los cuales se interpenetran, generando de esta manera una interrelación entre el espacio cerrado y el espacio abierto, a la par de la relación entre las diversas escalas y el manejo de las proporciones. Todo ello cuando se encuentra presente con fuerza, subyuga y contagia el interés por penetrar los espacios que lo generan, así como los espacios que genera. (Ilustr. 23)

Aunado al aprovechamiento del *predominio de la linealidad* que por sí mismo induce el dinamismo, tanto de la forma como de los elementos, ya fuese de manera aislada o de conjunto, por su longitud. Todo esto se relaciona más con el proyecto de conjunto, sin embargo en el caso de los elementos que integran a dicho conjunto, también cuentan con dinamismo, ya que toda forma produce una sensación de movimiento o reposo como lo señala el arq. Alberto González, deduciendo de ello que la forma misma de los elementos pueden producir y fomentar el efecto dinámico de la composición al tener como base el empleo de formas dinámicas. (Ilustr. 24, ver pp. 90, 91)

Esta relación dinámica de la composición y elementos se encuentra presente en el proyecto de conjunto de C.U. ya que en éste se generan las relaciones dinámicas entre los espacios cerrados y los abiertos, así como la variación de escalas y proporciones. (Ilustraciones 188,189,190)

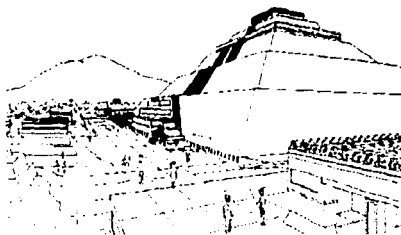


Ilustración 23 Perspectiva de la pirámide del Sol y los edificios anexas Dibujo J. A

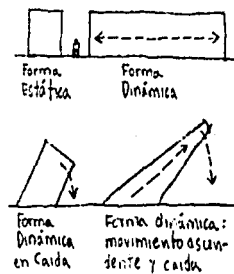


Ilustración 24 Croquis de formas dinámicas Dibujo Alberto González Ayala

11.- INTEGRACIÓN PLÁSTICA

Esta integración como su nombre lo indica es el caso en el que se integran las artes plásticas (escultura, pintura), en esta ocasión es a través de la arquitectura, en la que se reflejan y proyectan sin perder sus cualidades (atributos) propias, los cuales se realzan y engrandecen en la conformación del conjunto por la combinación y complementación armoniosa con las demás artes. Para poder lograr esta integración plástica es imprescindible la colaboración y participación activa entre: arquitectos, escultores, pintores, mosaiquistas, vitralistas e incluso los técnicos de instalaciones como los de iluminación, de instalación hidráulica (fuentes, cascadas, etc.), sin olvidarnos de los paisajistas, jardineros y los diseñadores industriales (mobiliario). Todo ello con el fin de enriquecer la expresión de la arquitectura.

Es recomendable que la integración plástica que alcanzó la arquitectura prehispánica como lo demuestra, por ejemplo el palacio de Quetzalpapálotl (Ilustr. 25), sea retomada y desarrollada en la arquitectura contemporánea, por lo que es necesario recordar que para la apreciación de la arquitectura se cuenta con dos sentidos principalmente, siendo la vista y el tacto los sentidos a través de los que podemos conocerla, ya que sus medios expresivos son: espacio y forma habitables, impregnados y llenos de color; no olvidando que el sentido auditivo también influye; hasta recordar el silencio de los claustros o el bullicio de los espacios públicos, e incluso recordemos el sonido del agua en fuentes, cascadas etc. En ciertos casos también influye el olfato, que es estimulado con el uso de vegetación, dándole un aroma especial al espacio, o bien recordemos el caso de las cocinas, en el que se tiene que poner principal atención a la cuestión aromática.

Uno de los ejemplos sobresalientes de integración plástica de la arquitectura contemporánea lo es el estadio olímpico de C.U. en el que se integro escultura y pintura a la arquitectura de tal manera que el estadio pareciera ser una gran escultura modelada con piedras multicolores. (Ilustr. 204)

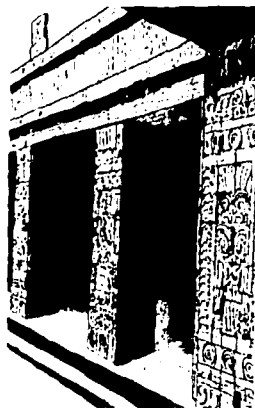


Ilustración 25 Palacio de Quetzalpapálotl Dibujo Alejandro Mangino

De "Pespectra" 1955

El orden es...

*La composición es la creación de una forma
dentro de un orden.*

La forma se origina en un sistema constructivo.

El crecimiento es una estructura.

En el orden se encuentra la fuerza creadora.

*En las formas se hallan los medios - ¿ dónde,
con qué,
cuándo, con cuánto ?*

El espacio refleja una intención.

*¿ Acaso es una sala de conciertos,
un Stradivarius, o una oreja ?*

*¿ El auditorio un instrumento creador
afinado por Bach o por Bartok,
tocado por un director,
o es un lugar de reunión ?*

*En la esencia del espacio coexiste el espíritu
y la voluntad de existir de una manera determinada.
La composición debe subordinarse a la intención.
Por ello, aunque un caballo esté pintado a rayas no
será una cebra.*

*Antes de ser construida,
una estación de tren quiere ser calle;
nace de la necesidad de una calle,
de la leyes del movimiento,
un encuentro de contornos
brillantes de vidrio.*

Por la esencia - ¿ por qué?

Por el orden - ¿ qué ?

Por la composición - ¿ cómo ?

*Una forma se crea
con elementos construibles.*

*No es posible construir una catedral
si existen dudas
sobre su materialización.
Nervi construye un arco,
Fuller una catedral.*

*Las composiciones de Mozart son creaciones,
ensayos de orden - intuición.*

La creación nos lleva a otras creaciones.

La composición surge del orden.

El lenguaje formal es memoria - forma.

El estilo es la aplicación del orden.

*Tanto el elefante como el hombre
proviene de un mismo orden.
Son formas distintas
creadas de maneras diferentes,
modeladas por otras circunstancias.*

El orden no implica belleza.

*Tanto Adonis como un enano
proviene de un mismo orden.*

*La forma no implica belleza.
La belleza surge por selección,
afinidad,
integración,
amor.*

*El arte crea vida en el orden.
El orden es intangible,
es un nivel de la conciencia creadora
que se va elevando cada vez más.
Y cuanto más alto se eleve,
tanto mejor resultará la composición.*

*El orden favorece la integración.
al concebir el espacio,
el arquitecto materializa lo intangible.
En el orden encontrara la fuerza creadora
y la capacidad de autocrítica
para dar forma a lo desconocido.
La belleza triunfara.*

Louis I. Kahn

B.- ARTE Y COSMOVISIÓN PREHISPÁNICA

- El sustrato cultura prehispánico



La historia del arte prehispánico en México es la más amplia en tiempo y espacio, y sin embargo es la menos conocida, fomentado en parte por la dificultad que presenta la comprensión de su concepto original, cargado de significados que son comunicados únicamente a quienes comprenden su lenguaje; al que podemos clasificar como simbólico. Recordemos que el arte es, entre otras cosas, un medio de comunicación que establece un lazo entre los hombres y favorece el diálogo con el mundo divino.

Para poder comprender la esencia de este arte y en especial de su arquitectura, es necesario hacer un estudio y análisis de sus características, así como de las bases y conceptos en torno a los cuales los hombres la crearon, por lo que es inevitable retroceder al pasado apoyándonos en los legados prehispánicos que han perdurado hasta nuestros días, ya que estos son una guía eficiente que nos ayudará a conocer la cosmovisión y concepción artística del hombre prehispánico, todo ello con el fin de llegar al significado y simbolismo que encierran, ya que como lo describe Kandinsky:

*"La importancia de las obras de arte de todos los tiempos no reside en la superficie, en lo externo, sino en la raíz de todas las raíces, en el contenido místico del arte."*¹⁷ pues "solo se ve con el corazón, pues lo esencial es invisible a los ojos."¹⁸

La comprensión de este significado y simbolismo es de vital importancia, ya que conociendo y comprendiendo este lenguaje tendremos bases firmes y bien estructuradas para poder retomar e incorporar esta herencia artística a la arquitectura contemporánea, generando una arquitectura con verdadera evocación, dejando atrás la simple replica del pasado. Para

¹⁷ Hernández Navarro Agustín "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico," Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana No 9 U N A M México, 1987 [96 P.] p. 90

¹⁸ Antonie de Saint-Exupery, El Principito, Edit. Porrúa, México 1975 [90 p.] p. 73

ejemplificar la importancia del simbolismo, veamos los niveles del conocimiento enunciados por el arq. Alberto González Ayala :

3.- Nivel Simbólico

2.- Nivel Mítico

1.- Nivel Histórico

En relación a estos niveles se muestra la gran importancia que tienen el nivel mítico y simbólico dentro de la escala del conocimiento humano, siendo el nivel simbólico el más alto e importante. Sin embargo para poder llegar a entender el nivel simbólico debemos apoyarnos en la historia y auxiliarnos con el mito; principios que si bien aparentemente son opuestos, como en el caso de la ciencia y la religión, sin embargo son complementarios, ya que solo con la colaboración de ambos podremos entender al lenguaje simbólico, que es el común entre ellos, es decir su síntesis y verdad.

A medida en que se va conociendo el lenguaje simbólico, el conocimiento y sus campos se empiezan a hermanar, elevando de esta manera la visión, comprensión y conciencia, recordemos que el arquitecto debe tener una visión muy amplia para poder llegar a la síntesis como decía Gropius.

En este caso para demostrar y ejemplificar por que el nivel simbólico es el más alto que los niveles: histórico y mítico; primeramente señalemos que la historia la escriben los vencedores de acuerdo a sus conveniencias, recordemos que en varias ocasiones la historia omite y/o añade detalles de acuerdo a la conveniencia de quienes controlan el poder.

De esta manera, la historia nos resulta menos confiable; siendo necesario para conocer la verdad, estudiar y analizar las distintas versiones que se escriben de ella, pero para conocerla de una mejor manera nos auxiliamos con el mito, siendo este el siguiente peldaño dentro de los niveles del conocimiento humano.

Para ejemplificar todo esto, tomare como ejemplo al personaje más famoso de la historia de la humanidad, a Jesús el Cristo, el hombre que más a influido en la vida de la presente humanidad, cambiando el curso mismo de esta historia, al grado tal de que la historia se cuenta antes y después de su nacimiento (a.C. y d.C.), y sin embargo, históricamente sigue en tela de juicio su existencia (fecha exacta de su nacimiento, vida y muerte), en caso contrario al de la mayoría de todos los personajes históricos.

A tan importante personaje (directa e indirectamente) para la humanidad lo conocemos principal y casi exclusivamente por medio de los mitos, donde se ha conservado su enseñanza y mensaje.

Al afirmar que es el personaje más famoso y como tal podríamos afirmar que lo conoce todo el mundo, me refiero al simbolismo que representa, el cual en algunas ocasiones se equipara con cierto personaje de la historia, religión ó filosofía, de diversos pueblos, como en el caso de la civilización prehispánica, donde se le puede equiparar con Quetzalcóatl, ya que ambos expresaron y manifestaron principios y enseñanzas similares, basados principalmente en el amor.

En base a este ejemplo, se demostró la importancia del nivel mítico y del nivel simbólico. Ya que mientras la historia continua con la polémica de la existencia o no de Jesús el Cristo, el mito nos relata su vida y obra, ayudándonos a comprender su mensaje y enseñanza, es decir el simbolismo que representa, mientras que por el lado histórico, la historia misma no se puede comprender sin aceptar y comprender la influencia (directa o indirecta) que tuvo Jesús el Cristo.

Esta influencia inicia desde el Imperio Romano y perdura hasta nuestros días, como muestra de ello, basta con pensar un poco en el poder e influencia que tiene el Vaticano como organismo rector de una de las iglesias más poderosas del mundo. Y todo ello surgió y desarrollo en torno a un hombre que históricamente no existió.

Alberto González Ayala, Apuntes del curso Arquitectura Arte y Esoterismo, U A M -X mimeógrafo 1992

Tomando en cuenta que el nivel histórico prehispánico es el más conocido (aunque no de la mejor manera) pasaremos al estudio del nivel mítico, continuando con el nivel simbólico y finalizaremos el presente capítulo con el responsable de hacer visible al mito y al símbolo ...me refiero al artista.



Ilustración 26 Yo soy el camino, la verdad y la vida

EL MITO EN LA COSMOVISIÓN PREHISPÁNICA

De acuerdo a el hombre prehispánico, al igual que al hombre de la antigüedad en general, la principal interpretación de todo lo que acontece en el universo es "el mito", por tal motivo al mito se puede considerar como arte, ya que cumple la función de transmitir y preservar su cosmovisión, gracias a que despierta emociones que apuntan directamente a lo inconsciente operando a través de la intuición, este es el destello de la penetración interior que ilumina la estrechez de la explicación prosaica e impulsa al intelecto a reconocer la necesidad de una comprensión más aguda. Al meditar acerca de los mitos, estos son capaces de revelar varios aspectos de su significado, dependiendo del nivel de desarrollo de cada uno de los individuos que lo estudie.

La comprensión del mito, es de una importancia equiparable a la comprensión de la historia, como se describió anteriormente; pues solo con la síntesis entre ambas se llega al nivel simbólico.

En las sociedades modernas, la facultad de comprender al mito es algo que casi pertenece al pasado, sin embargo se puede recuperar gracias a que anida en nuestro subconsciente; a pesar de que en estas sociedades se ha relegado al mito a la poesía y a lo imaginario. "Pero los mitos siguen siendo la expresión de una cultura, la manifestación de las aspiraciones profundas del inconsciente humano y traen a escena situaciones eternas."¹⁹

Por tal motivo pasemos a definir en primer instancia ¿qué es el mito?

El mito es un relato a través del cual se explica como se iniciaron las cosas (el universo, el mundo, el hombre, los animales etc.), así como la posición que mantiene el hombre ante el universo que lo rodea, adquiriendo de esta manera un carácter de relato colectivo de la sociedad, cumpliendo con la doble función, de elemento social y religioso.

Al mito en la antigüedad se le consideraba absolutamente verdadero, en el que hasta el menor detalle estaba cargado de un alto contenido simbólico. En esos días el mito se leía únicamente en ocasiones muy especiales, marcando con esto una diferencia en relación con los cuentos y las leyendas; ya que las leyendas a pesar de su origen histórico, la importancia e influencia de los acontecimientos que se narran en ellas no alcanzan el nivel de los acontecimientos relatados en el mito, a la par de ello en las leyendas, como lo señala José Murillo, "los personajes son generalmente seres humanos, mientras que en los mitos se destaca la acción de los dioses y seres sobrenaturales.

La palabra mito se deriva del griego *μυθος*=mythos, que significa fábula. El mito se interpreta como un relato que bajo forma alegórica traduce una generalidad histórica, socio-cultural ó filosófica.

Por su parte la palabra fábula se entiende como una ficción alegórica con la que se encubre o disimula una verdad. Como se puede apreciar, ambas definiciones comparten una característica en común: relatar y describir bajo una forma alegórica (a la que podemos denominar como simbólica) la verdad, traduciendo y encubriendo de esta manera una generalidad histórica, socio-cultural, filosófica ó religiosa. Una explicación a este punto en común, la podemos obtener de la siguiente parábola :

"Hubo una época en que la Verdad era privilegio de la gente simple, tan desnuda como la Verdad, pero con el paso del tiempo.

Cualquiera que viera a la Verdad se apartaba con temor o con vergüenza por que no podían mirarla a la cara.

* Cuento - Narraciones que en algunas ocasiones son ficticias, por lo general están llenas de acción y colorido.

** José Murillo. Leyendas para todos. Edit. Guadalupe, Argentina 1978

* Parábola - Narración alegórica mediante la cual se da una enseñanza moral

¹⁹ Enciclopedia Quig, Tomo 11, Edit Promociones editoriales mexicanas, México 1983 [160] p. 9.

La verdad deambulaba entre la gente de la tierra: mal recibida, desairada, e indeseable.

Un día, sola y sin amigos se encontró con Parábola deslizándose feliz, vestida de corto, con ropas de muchos colores; ¿Verdad, por qué vas tan triste, tan despreciada? le preguntó con una alegre sonrisa.

Por que soy tan vieja y tan fea que la gente me huje', dijo la Verdad acongojada 'tonterías', río Parábola, 'no es esa la razón por la que la gente te evita. Te prestare algunas de mis ropas, mezclate con la gente y veraz lo que sucede'.

Así, la verdad se adorno con algunas de las prendas mis lindas de Parábola y donde quiera que iba era bien recibida".²⁰

Con esta parábola un rabino, famoso por su sabiduría e ingenio respondió a la pregunta del ¿por qué demostraba la verdad contando un simple cuento?, para lo cual contó esta parábola sobre parábola, en la que muestra como los hombres no pueden enfrentar y comprender a la verdad desnuda y la prefieren disfrazada y adornada con las ropas de Parábola a la que bien podríamos llamar mito.

Una vez definido el mito, como un relato, que bajo forma alegórica traduce una generalidad histórica, socio-cultural ó filosófica, pasemos a sus clasificaciones:

I.- Los que narran la creación del universo y del hombre, conocidos como cosmogonias (del griego kósmos = universo y góné = generación).

II.- Y los que se refieren a las hazañas de los dioses y semidioses.

Ambos situados en tiempos fabulosos, el los cuales normalmente se utiliza la intervención de seres sobrenaturales.

Para ejemplificar esto, tomemos a uno de los mejores libros de todos los tiempos, el cual inicia con una "cosmogonia", como lo es el libro sagrado de judíos y cristianos, la Santa Biblia, en la que a través del Génesis se describe y explica la creación y el origen del mundo y del hombre, como resultado de la obra divina, que en caso similar podemos tomar a los Vedas, la mitología griega y romana así como al Popol Vuh; pero regresando a la Biblia, recordemos que esta sirvió de inspiración y base al arte europeo que se genero a lo largo de varios siglos, en el que generalmente se representaban pasajes bíblicos, ya fuese de manera bidimensional como la pintura (Ilustr. 27), los grabados etc. o tridimensional como la escultura y la arquitectura (templos, iglesias, catedrales, etc.)

En torno a esto surge la pregunta, acaso la cosmogonia narrada en el Popol Vuh, así como en la mayoría de los mitos, ¿no serviría de la misma manera como base del arte prehispánico? a través del cual se manifestaba y explicaba tangiblemente el origen del mundo y del hombre, la posición del hombre ante el universo, con la excepción de que en el caso de la religión cristiana su base esta contenida en un solo libro, mientras que en el caso de la cultura prehispánica, sus bases o fuentes de inspiración se encuentran diseminadas en diversos mitos y leyendas, que desafortunadamente no se han conjuntado en un solo libro, sin embargo al igual que en el arte cristiano, budista, babilónico, egipcio, son manifestados principalmente a través de las artes plásticas. Por tal motivo a los mitos se les considera como auténticas historias sagradas que han acompañado a las ceremonias religiosas a lo largo de su historia.

Para la perduración de los mitos, en primera instancia, fueron transmitieron oralmente de generación en generación, posteriormente fueron conservados a través de símbolos, bidimensionales como: dibujos, grabados, pinturas, textos, etc. y tridimensionales: escultura, arquitectura, etc.

²⁰ Lobsang Rampa, *El cordón de Plata*, Edit. Troquel, Argentina 1989 [250 p.] p. 189.

A este respecto Daniel Ruza, uno de los investigadores que mayor énfasis e importancia le prestan a la mitología, considera que todas las mitologías que han perdurado hasta nuestros días, no son sino fragmentos de una sola ciencia mitológica antiquísima, y de esta manera explica las coincidencias existentes entre los diversos relatos mitológicos de la humanidad, como lo describe en su libro "El Valle Sagrado de Tepoztlan".



Ilustración 27. La Creación, Miguel Ángel

EL MITO, Y SU RELACIÓN CON EL ARTE PREHISPÁNICO

Como ya fue señalado anteriormente, los mitos fueron para las culturas madres como la prehispánica, las principales interpretaciones de la creación del universo y de todo lo que en el acontece, con los mitos se explicaban los fenómenos naturales (rayos, terremotos, fuego, el día y la noche, los cambios de estación del año, los eclipses etc.), por medio de las fuerzas y características de cada uno de estos fenómenos, a los que la imaginación del hombre denominó dioses, surgiendo así el dios de la lluvia (Ilustr. 28), el dios del viento etc. por lo que a su visión la podemos denominar "mítico-religiosa".



Ilustración 28 Tláloc, dios de la lluvia

El hombre prehispánico conocía los fenómenos naturales gracias a su gran observación, que le permitía saber cada cuando se repetían los cambios de estación, lluvia-sequía (vida-muerte), pero al no poder explicarlos, buscó la causa o potencia que provocaba esos fenómenos, siendo en este momento cuando personificó aquella causa o potencia en espíritu, deidad o demonio, ya que consideraban que estos fenómenos son las manifestaciones de los dioses, no bastándole con personificar aquella causa, también la representa, un ejemplo de ello es la siguiente imagen donde se representó al dios de la lluvia rompiendo las nubes (Ilustr. 29)



Ilustración 29 El dios de la lluvia rompiendo las nubes
Códice Tro-Cortesano, cultura maya

De acuerdo a la manera de pensar del hombre prehispánico, respecto a sus deidades (principales), estas necesitaban, de la ayuda de otros seres a su servicio que eran consideradas como deidades secundarias. De esta manera, para que lloviera, el dios de la lluvia tenía a su servicio a las serpientes de nubes, que moran en el interior de las montañas; las serpientes reciclan toda el agua posible para subir posteriormente al cielo, y una vez en el cielo, por orden del dios de la lluvia se desprende de su carga preciosa, siendo este el motivo por el cual se precipita la lluvia sobre la tierra. (Ilustr. 30)

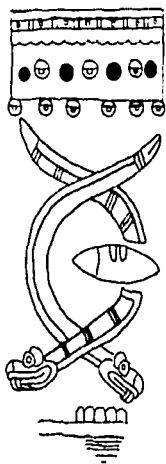


Fig. 30 La serpiente partida en dos, el fin de las lluvias. Códice Borgia, cultura náhuatl

Así el mito es para el hombre prehispánico la realidad, por medio de la que se ha formado y da cuenta de su evolución. Siendo de esta manera, como a través del mito comprende al cosmos y su posición ante él, descubre el sentir y significado de todas las circunstancias terrestres y del plano divino.

A las montañas se les consideraba como recipientes del agua.

Por la necesidad de plasmar y transmitir su forma de pensar, es como se genera la creación de objetos, figurillas, etc. convirtiéndose de esta manera en un arte mítico-simbólico, en donde se funde lo natural y lo sobrenatural en una sola materia, ya que en las formas resultantes se elimina lo realista, acentuando primordialmente la forma simbólica, siendo este uno de los factores por el cual nos cuesta trabajo comprenderlo por quienes nos educamos con otras normas ópticas, culturales y espirituales; aunado al hecho de que es en torno a estas normas como surgen las vivencias y el conocimiento del creador del arte. Recordemos que en la creación de cualquier obra de arte no solo es decisivo lo que ve y siente el artista, sino como lo ve e interpreta, aunado el hecho de que el ojo humano omite y añade lo que desea captar ya que no trabaja como un aparato reproductor o cámara fotográfica, debido a que detrás del ojo se encuentra el cerebro que decide captar y transmitir lo que para él considera esencial, dejando en segundo plano aquello secundario, como lo describe un viejo proverbio chino:

"El ojo ve lo que la mente quiere"

La selección que el hombre realiza al recibir las impresiones ópticas muestra lo que para él es la realidad, por lo que el hombre prehispánico, arraigado en el mito, impregnado de este, lo utiliza para interpretar lo que ve, deduciéndose que su ver y su pensamiento son míticos como lo señala Paul Westheim, al decir que el ver del hombre prehispánico es "un ver que descubre en todo fenómeno un sentido mítico"²¹, como lo demuestra el simbolismo que se le confiere a la guacamaya en el Popol Vuh. (Ilustr. 31)



Ilustración 31 Cabeza de guacamaya estilizada,
cultura Mexca

²¹ Paul Westheim, Ideas Fundamentales del arte prehispánico en México, F. C. E. México 1991[327 p.] p. 24.

1.- ESTILIZACIÓN SIMBÓLICA

Como ya fue señalado anteriormente, para la comprensión del lenguaje simbólico es necesario auxiliarse de la historia y del mito, extrayendo de ellos su esencia, es decir, comprender lo que representan y con ello obtener su significado; esto se debe al hecho de que los sentidos transmiten principalmente la apariencia de las cosas, a las que se les pueden atribuir diversas interpretaciones, corriéndose el peligro de no poder darle la interpretación correcta para las que fueron creadas, por tal motivo el arte prehispánico se basó en la interpretación mítico-simbólica, no limitándose al aspecto físico únicamente.

Debido a esto se generó un arte simbólico, con el simbolismo de la mente mítico-mágica, para la cual la representación vale tanto como lo representado; por tal motivo el artista no trató de reproducir la naturaleza en su aspecto aparente, sino que creó obras simbólicas, compuestas de formas tomadas del mundo objetivo, pero desarrolladas en base a su relación mítico-simbólica, por lo que el arte prehispánico en general comparte una base común, la de una visión mítico-simbólica, ya que para el artista prehispánico la realidad se encierra y expresa a través del mito, y para poder expresarlo de manera tangible, tuvo que recurrir a un lenguaje simbólico, en el que cada una de las imágenes es una figura simbólica que lleva consigo una gran significación. De esta manera podemos afirmar que todos los símbolos prehispánicos, lejos de ser creaciones caprichosas de un sólo artista, pertenecen al cúmulo de pensamientos e ideas de la comunidad (recordemos que la cosmovisión del hombre prehispánico en general, estaba constituida principalmente por los mitos), que son representadas a través de símbolos. Entre la representación y el modelo puede haber una semejanza óptica sensible, pero esto no es decisivo, lo que sí lo es realmente, es la relación entre ambas: relación de índole mítico-simbólica, que puede transformar la realidad en otra realidad imaginaria y hacer que el fenómeno natural adopte, una existencia

trascendental. Por tal motivo no se representa al objeto mismo sino, la significación que tiene el objeto en la conciencia mítico-simbólica, por lo que en la creación artística se subrayan únicamente ciertos rasgos, suprimiendo todo aquello que no lo hace característico de esta expresión, es decir con *claridad relativa*, con la idea de establecer un vínculo entre los hombres y favorezca el diálogo con el mundo divino. Como ejemplo de esto tenemos la estilización que hizo el artista de las formas naturales como lo demuestra la estilización del jaguar.

(Ilustr. 32)

Este simbolismo se aplica también al uso del color con el que estaban decorados los diversos objetos y elementos arquitectónicos ya que "se puede suponer y con fundamento que los colores mismos tenían también un contenido simbólico cuyo significado por desgracia se ignora."²²



Ilustración 32 Hombre disfrazado de Jaguar. Cultura Maya Copán

Carl Jung llegó a convencerse de que el individuo poseía a la vez un inconsciente personal y otro colectivo. El primero estaba constituido por material específico del individuo, y el segundo alberga la herencia mental común a la humanidad o bien a su comunidad.

²² César Novoa Magallanes. Espacio y forma en la visión prehispánica. U N A M México 1992 [198 p.] p. 68.

1.1.- ESTILIZACIÓN DE FORMAS NATURALES

Recordemos primeramente que la estilización simbólica prehispánica tuvo como punto de partida una intensa observación de la naturaleza, de cuyas formas, dependiendo del fin o de lo que se quisiese expresar, se imponía la necesidad de modificar el fenómeno óptico, dándole un aspecto más abstracto para conservar más y mejor al simbolismo que se debería de manifestar y contener, expresándolo de una manera tangible.

De tal forma que el empleo de figuras naturales (símbolos) en las artes plásticas es una de las principales características del arte prehispánico, a tal grado que podemos decir que el arte mismo se basa en la representación (bidimensional y tridimensional) de los reinos vegetal y animal a los que estiliza en mayor o menor grado dependiendo de su concepción y de su interpretación mitológica.

En este caso tomaremos como ejemplo la estilización del reino animal y muy especialmente de la serpiente, debido a que este animal lo encontramos como elemento constante en la mayoría, si no es que en todas las culturas prehispánicas.

Siendo muy posible que la representación tan frecuente de la serpiente favoreciera el calificativo que los españoles dieron a los pueblos prehispánicos de demoniacos y satánicos; pues mientras que para el hombre prehispánico la serpiente cuenta con varios atributos como: la serpiente de fuego que simboliza al tiempo, la serpiente de nube que representa al dios de la caza, la serpiente emplumada (Ilustr. 33) es la de mayor importancia en toda Mesoamérica Quetzacoatl (fusión de serpiente y quetzal) a quien se le considerada como una de las deidades primordiales de la cosmovisión prehispánica, ya que esta conocía el inframundo, el mundo terrenal y el mundo superior o divino, pues la serpiente cava un hoyo en la tierra, se arrastra por el piso y puede trepar a los arboles y con ello llegar a las partes altas. Esto lo podemos comprobar con las diversas

y muy variadas formas en las que se represento a la serpiente, dependiendo del significado y simbolismo que representaba, como lo demuestran las siguientes ilustraciones 34, 35 y 36.



Ilustración 33. Quetzacoatl, serpiente emplumada



Ilustración 34. Serpiente de cascabel enrollada. Cultura Mexica.



Ilustración 35. Serpiente de plumas preciosas. Cultura Mexica.



Ilustración 36. Serpientes que enmarcan y forman el disco del juego de pelota.

En contraposición total encontramos la visión y el concepto que tenía el español de esta época sobre la serpiente, pues la consideraba como símbolo de pecado (pasaje bíblico de Adán y Eva), dicha concepción fue aumentada gracias a que los artistas de la época para la representación de los seres demoniacos utilizaban principalmente seres sobrenaturales con partes o forma de serpiente.

Todo ello influyó de una manera sobresaliente para la destrucción y desvalorización del arte prehispánico, llegando al grado tal de generar verdaderas campañas de destrucción en contra del arte prehispánico como lo describe Alamán:

Los religiosos acompañados de los niños de las escuelas y de los catecúmenos más instruidos, celebraban misa en público con la mayor solemnidad que podían, y concluida el santo sacrificio, iban en procesión al paraje donde habían reunido los ídolos y

otros objetos de la superstición de los naturales, y cantando el salmo 113, se ejecutaba sobre los ídolos el contenido de cada versículo

El martillo del misionero hacía entonces pedazos aquellos miembros del ídolo, cuya inutilidad había cantado el profeta real, y los muchachos de la escuela después de la ceremonia, con grita y algaraza insultaban los restos mutilados del simulacro, que por tantos siglos habían adorado sus abuelos. La descripción continúa al narrar el autor cómo la misma hoguera consumía las deidades y los códices pintados que contenían los anales de aquellos pueblos²³

Fué en siglos posteriores cuando se empezó a comprender y valorar al arte prehispánico, comprensión y valorización que no culmina hasta nuestros días.

A la par del empleo común de la serpiente, cada una de las diversas culturas prehispánicas cuenta con animales propios y característicos de su cultura, como los Olmecas con el jaguar, símbolo del universo, día y sol por su piel, noche y obscuridad por sus manchas negras, es el creador de todo lo existente y responsable de todas las calamidades. Rugido, rayo, fuego y trueno, también es la tierra por que camina sobre ella como dueño orgulloso y devorador de vida que nace de las cavernas, entrada y salida del corazón de la tierra. Sin olvidarnos del colibrí de los aztecas, el águila, la mariposa, etc. Siendo la serpiente, águila, jaguar la trilogía primordial y superior de Mesoamérica. (Ilustr. 37)



Ilustración 37. Interior del templo de Malinalco. Cultura Mexica

²³ Lucas Alamán, Disertaciones. T. II, Edit. Jus, México 1942. p 136.

1.2.- EL COLOR Y SU SIMBOLISMO

En el México prehispánico el color jugo un papel muy importante por su contenido simbólico en la vida del hombre, por lo que su uso presenta semejanzas dentro los diversos pueblos mesoamericanos; el uso simbólico del color se muestra como un acuerdo entre las diversas civilizaciones, su empleo no era resultado de la casualidad o de la arbitrariedad, por el contrario respondía a un lenguaje previamente establecido.

El empleo simbólico del color se utilizaba en todas las esferas de la vida del hombre prehispánico, así el color se expresaba en la vida religiosa, en las ceremonias, en los mitos e incluso en la vida cotidiana, sin olvidar el empleo astrológico que se le dio al color, ya que cada astro tenía designado un color específico, sin olvidar que el caso de los rumbos cardinales:

El oriente, lugar por donde sale el Sol, lucero del alba, simbolizaba la primavera, se identificaba con el color rojo y el glifo "caña", estaba regido por el dios Xipe desollado, era la parte masculina del universo.

El poniente, lugar por donde se oculta el astro rey, lucero de la tarde, simbolizaba la sabiduría, se identificaba con el color blanco y el glifo "casa", estaba regido por el dios Quetzalcóatl, serpiente de fuego, era la región de las mujeres conocida como Cihuatlampa.

El Sur, representaba y simbolizaba al Sol de la guerra Florida, se identificaba con el color azul y el glifo "conejo", estaba regido por el dios Tláloc ó Itztlipochtli para los mexicas, esta región se relacionaba con lo húmedo.

El Norte, representaba y simbolizaba a la noche, la guerra, la muerte, se identificaba con el color negro o amarillo y el glifo "cuchillo de sacrificio", estaba regido por el dios Tezcatlipoca, era la región del frío y de los muertos.

El empleo de ciertos colores perdura hasta nuestros días, tal es el caso del uso del negro para los funerales, o bien el empleo del blanco por las novias al casarse, pues el blanco era el color de las mujeres.

Todo ello a quedado demostrado gracias al avance en las investigaciones arqueológicas, donde se ha comprobado el espléndido colorido de las ciudades precolombinas, ya que para reproducir y crear su entorno el hombre prehispánico uso intensamente el color; en su arquitectura religiosa como civil (Ilustr. 66), en la escultura, en donde gracias a sus significados simbólicos aumento la expresividad de las obras en su conjunto así como de cada uno de los elementos que la integraban. Así también lo encontramos en la cerámica, en los murales, donde la pintura tuvo un carácter altamente simbólico, pues todos y cada uno de los colores y tonos que de ellos se desprenden forman parte del complejo ritual animista y mágico del pueblo prehispánico.

El color también lo vemos presente en la vestimenta diaria, como en la ropa ceremonial y de ocasiones especiales e incluso sobre el cuerpo mismo que en algunas ocasiones era cubierto con color.

Por todo esto se afirma que el color estaba presente en todas y cada una de las creaciones del hombre prehispánico.

Por la gran importancia que tenía el color en la vida prehispánica la producción de este alcanzo un sorprendente grado de desarrollo, para su elaboración se empleaban substancias tanto vegetales como animales e minerales, cuyo modo de preparación permaneció celosamente guardado durante mucho tiempo, pero desafortunadamente se perdió poco a poco, más sin embargo este se conservo en cierta medida en la aplicación del color sobre los templos cristianos, donde el color no se utilizó únicamente con el fin de brindarle una protección al edificio de los medios naturales, si no que fue el resultado del simbolismo prehispánico con la concepción cristiana.

1.3.- ESTILIZACIÓN ARQUITECTÓNICA

Los artifices prehispánicos cultivaron y desarrollaron las artes con el objeto de aplicarlas como medios de expresión, así las pinturas, estatuas y los relieves, son frases de la escritura monumental expresada en la arquitectura, donde los calqueztamines escribieron en de las pirámides, templos, palacios, tumbas, etc. sus conocimientos: científicos, filosóficos y religiosos, heredándolos a las generaciones venideras, quienes para lograr una comprensión más profunda se auxilian de su interpretación simbólica. Como ejemplo de ello, tenemos el caso de la pirámide, ya que no basta con comprender su sistema constructivo, cálculo, etc. pues la pirámide es una síntesis, un símbolo que a pesar de haber sido construida sobre la tierra no pertenece totalmente al mundo material, sino que también pertenece al mundo abstracto y espiritual desde su origen; ya que la pirámide es la manifestación tangible de un pensamiento, idea o sueño, al igual que todo en el universo, sin embargo, la idea es animada y explicada por un ver mítico-simbólico.

Dios creo las montañas naturales y los hombres crearon montañas artificiales, a las que denominamos pirámides, por lo que el hombre, se vuelve mano de dios al crear estas obras de arte. Por tal motivo resulta lógico comprender el por que los sabios de la antigüedad se obstinaron en mantener y preservar este lenguaje, cuyos sonidos son los agentes creadores del mundo; y su escritura es de institución divina. Las pirámides simbolizan los principios creadores de la naturaleza, principios geométricos, matemáticos y astrológicos; así el hombre prehispánico hace representaciones del cosmos a través de su arquitectura, donde como lo señala el arq. Agustín Hernández, se represento al cosmos de una manera geométrica. (Ilustr. 38). En la pirámide se relaciona la realidad con el sueño, lo humano y lo divino; por ello los templos se encontraban en la parte superior de las pirámides, representando que los dioses habitan en los planos superiores.

* Calqueztamine - Arquitecto en náhuatl

Alberto González Ayala. Tesis de Maestría. El significado de las morfologías urbanas antiguas y un caso de estudio Teotihuacan



Ilustración 38. Al frente la pirámide del hombre y al fondo la montaña de los dioses

A la par, esta teoría es reforzada con la definición original que tenían las construcciones que actualmente llamamos pirámides, que en la época prehispánica eran Tecalis.

*"Tecalí - Casa de Dios, adoratorio. Los hay de muy distintas arquitecturas, desde la monumental hasta el simple tablado. Su colocación casi siempre obedece a la posición y movimiento de los cuerpos celestes. Se consideran lugares sagrados, exclusivos para rendir el culto necesario a los dioses."*²⁴

Definición que concuerda con lo descrito por diferentes autores, como Remi Simeon quien define al tecali como sinónimo de templo y literalmente como casa de Dios. Por ello nos resulta lógico el suponer y comprender el por que de la monumentalidad de estas construcciones.

U N A M 1996 p

²⁴ Adela Fernández. Diccionario ritual de voces náhuas. Edit. Panoramá, México 1990 [783 p.] p. 485

** Remi Simeon. Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana. Edit. S XXI, México 1992 [783 p.] p. 365.

2.- MONUMENTALIDAD Y PESANTEZ VISUAL

Esta monumentalidad y pesantez se debe principalmente a su origen, base de su concepción y finalidad para la que fueron creadas estas obras arquitectónicas; recinto y lugar de reunión del hombre con los dioses; caso similar sucede en la actualidad, cuando diseñamos un proyecto para personas de una talla grande, por lo general el proyecto es de amplios espacios y proporciones, relacionado también con la importancia y poder que se quiera representar por medio del inmueble, aumentando su escala en relación directa con los usuarios y sus intereses (arquitectura del poder); ahora imaginemos la escala necesaria para una casa destinada a los dioses, siendo este uno de los principales factores por el cual considero que se desarrollaron proyectos monumentales, y al mismo tiempo el hombre crea estas pirámides, para que estas aparentasen ser montañas y como tales necesitaban proporciones monumentales, ya que si bien los dioses crearon las montañas naturales a una escala sorprendente, el hombre también tenía que crear sus montañas de una escala considerable, en relación directa con sus posibilidades.

El elemento principal de la arquitectura prehispánica desde su inicio fue el basamento, el cual se amplió en sus dimensiones y proporciones conforme adquiría mayor importancia dentro de la vida prehispánica, por lo que su primera tendencia fue la de agrandarse con tendencias a la monumentalidad siguiendo la formación lógica de la naturaleza, a la que trataba de reproducir al querer que la pirámide alcanzara la monumentalidad de las montañas. (Ilustr. 39)

Esta tendencia con el paso del tiempo se depura y perfecciona, posteriormente no se limitaba a la simple aglutinación de material, sino que trataron de generar el mismo efecto de monumentalidad sin el aumento de material, como ejemplo de ello tenemos a la pirámides del Sol de Teotihuacan, que gracias al manejo de la perspectiva de sus taludes logra aumentar el efecto y la sensación de monumentalidad, generada en base al manejo de las proporciones de la forma a las que en algunos casos se les dilata; esta dilatación puede ser aumentada

mediante efectos ópticos basados en la perspectiva, donde a pesar de que la proporción vertical es menor a la horizontalidad de la base, es a través del manejo de estos efectos ópticos (perspectiva, escala, proporción), como se logra dar el efecto de pesantez, logrando con ello dar mayor énfasis al tamaño y a la escala. Estos son algunos de los motivos por los cuales se le a denominado arquitectura monumental o "masiva" como la clasificó el Arq. Abraham Zabłudobsky.

Esta proporción exagerada del volumen y del espacio en la arquitectura es un claro ejemplo de la pesantez, como invariante de la arquitectura prehispánica, ya que a esta misma característica la encontramos presente en todos los horizontes de la arquitectura prehispánica, desde el preclásico en Cuicuilco, el clásico en Teotihuacan hasta el posclásico en Tenochtitlán, en que era utilizada principalmente como muestra de poder y dominio.

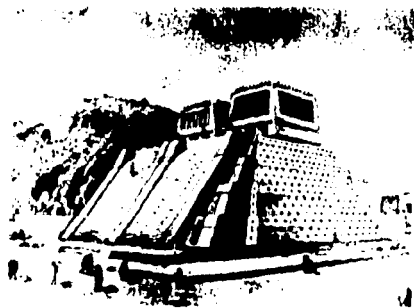


Ilustración 39 Reconstrucción de la pirámide de Tenajuca. Dibujo Ignacio Márquina

3.- FORMA PIRAMIDAL

El simbolismo contenido en las pirámides se manifiesta hasta en las formas básicas que se utilizan para su conformación, en general integradas por (todos o algunos de los siguientes elementos): Terraplén, Talud, Tablero, los cuales tanto en planta como en alzado están basados en las tres figuras básicas más el rectángulo, aprovechando las cualidades plásticas, visuales y simbólicas de estas:

El Triángulo

Se aplicó principalmente en alzado como talud y/o terraplén, dándole la forma triangular a la pirámide a pesar de ser escalonada. (Pirámide del Sol, de la Luna etc.) (Ilustraciones 40, 41, 42)

El Círculo

Se aplicó esencialmente en planta (Pirámide de Cuiculco, Calixtlahuaca, etc.), siendo el Caracol de Chichén Itzá uno de los pocos ejemplos de su aplicación en alzado (Ilustraciones 41, 42, 11, 13)
Al círculo, por su forma se le relacionó con la bóveda celeste, ya que esta se observa como una cúpula que cubre la tierra, semejante a una esfera cortada a la mitad.

El Cuadrado

Se aplicó principalmente en planta, como lo muestran la mayoría de las pirámides prehispánicas: La Pirámide del Sol, La de Luna, La de Kukulcán, etc. (Ilustraciones 41, 42)

El cuadrado al igual que la cruz, representaba los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones de año, e incluso para varios autores representa a los cuatro elementos, etc. Por su parte al rectángulo en alzado es el tablero clásico y en planta da forma a varios palacios y conjuntos menores.

En relación al simbolismo que representan estas figuras geométricas Rudolf Koch señala en "El libro de los símbolos" (Edit. Tomo II, México 1994):

Dilatación del cuadro ó unión de dos o más cuadrados

△.- El triángulo es un antiguo emblema egipcio de la divinidad y también un símbolo pitagórico de la sabiduría. En el cristianismo se tomó como el símbolo de la Triple persona de Dios.

○.- El círculo, no teniendo ni principio ni fin, es también el signo de Dios o de la Eternidad. El círculo simboliza también el cielo de movimiento circular e inmutable.

□.- El cuadrado es el emblema del mundo y de la naturaleza. En él está simbolizado el número cuatro; tiene una multitud de significados, como: los cuatro elementos, las cuatro esquinas de los cielos, los cuatro evangelistas, los cuatro ríos del Paraíso. (Ver p 227)

Triángulos, círculos, cuadrados, conforman un conjunto de símbolos que a través de los años han subsistido, traspasando fronteras y se han mantenido vivos en el hombre, en sus objetos y en su arte.

En el caso de algunas pirámides, es notorio el que su verticalidad y sentido de ascensión, que fomenta la relación y vínculo con los planos superiores, se genera con elementos horizontales superpuestos, surgiendo de esta manera la forma escalonada.

De tal forma en la pirámide se encuentran contenidas tanto la verticalidad de los planos superiores con la horizontalidad (material y terrestre) de los planos inferiores, que a pesar de su condición horizontal se dirigen a lo superior, al igual que el hombre, quien estando unido a la horizontalidad y materialismo de la tierra, la verticalidad de su cuerpo se dirige a lo superior, por tal motivo la cabeza que gobierna al cuerpo se encuentra en la parte superior de este.

En relación al hombre, depende de cada uno escoger que tipo de cuerpo es el que desea tener (simbólicamente), si el de un minotauro, en el que la cabeza es de animal, por sus pensamientos, emociones y obras, o bien de centauro, quien a superado todo ello y por tal motivo la parte superior de su cuerpo es de hombre, siendo el ideal, el ser un hombre completo.

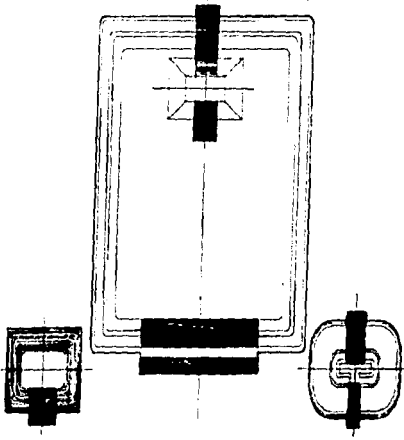
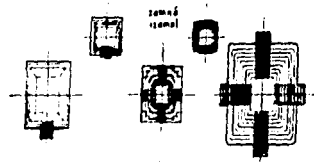
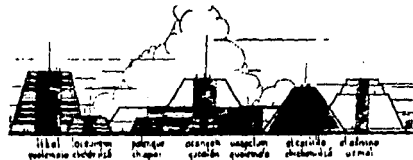


Ilustración 40 Basamentos piramidales Dibujo Mac Gregor K

VERTICAL Y HORIZONTAL

*Cruce de tierra y lluvia,
ángulo recto en el que nace
la voluntad del verde crecimiento,
savia y vapor en busca de lo aéreo
contra la gravedad
en su continuo descenso.*

*Dialéctica de direcciones opuestas:
el reposo horizontal
es base, remate último
de tu caída a tu ascenso.*

*El hombre es intermediario
entre las dos paralelas
tierra y cielo.*

*Construir columna y alquitrabe
con el nivel y la plomada
Violento choque visual.
Vertical y horizontal petrificadas!*

Agustín Hernández N.

Alberto González Ayala, Apuntes del curso Arquitectura Arte y Esoterismo, U.A.M.-X., mimeógrafo 1992.

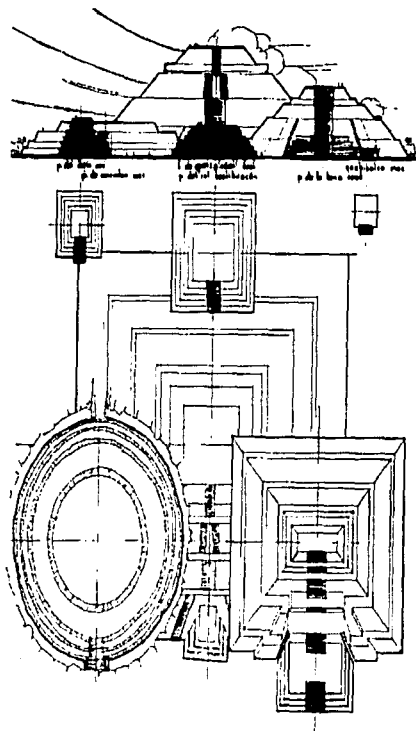


Ilustración 41 Basamentos pirámides Dibujo Mac Gregor K

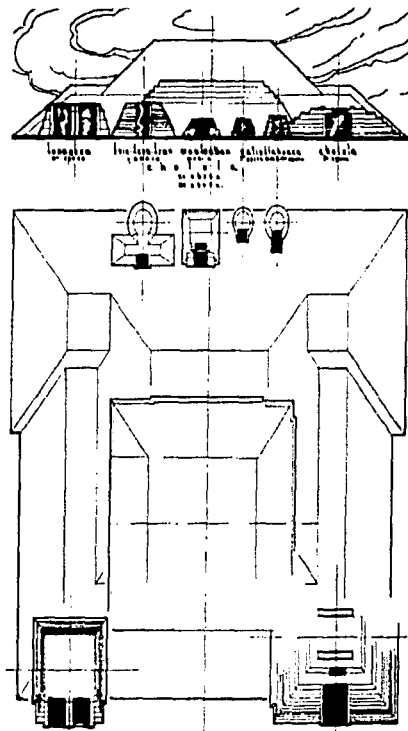


Ilustración 42 Basamentos pirámides Dibujo Mac Gregor K

El simbolismo que encierra la forma piramidal puede ser un factor importante por lo que se encuentren pirámides en diversas partes del mundo; en lugares en los que a pesar de que no existió relación alguna (oficialmente), se desarrollaron proyectos similares de arquitectura, como en el caso de las pirámides.

En este sentido recordemos, que así como en Mesopotamia se construyeron Zigurats, como en la ciudad de Ur (Ilustr. 43), en los bosques Khemers se erigieron los templos montaña, sin olvidar los ejemplos piramidales de Pakistán en Edith Shar, las de la India e Indochina como la de Labak Sibeduk en Sumatra, así también los pueblos prehispánicos erigieron pirámides para colocar sobre ellas templos, elevándolos directamente a la esfera de lo divino. Por lo que las pirámides prehispánicas tienen un común con las asiáticas (Ilustr. 44), egipcias (Ilustr. 45), etc. el simbolismo que representan, aunado a su posible origen y destino para las que fueron creadas, así como algunas de sus relaciones geométrica y matemáticas. Pero a pesar de la gran similitud existente entre ellas, cada una cuenta con rasgos propios, característicos de cada una de las culturas que las creó, a pesar de que su origen y concepción fue la misma o similar, al tener estas culturas como base de su concepción artística un sentido y ver basado principalmente en la religión y el mito como se describió anteriormente, ya que "todo espacio tuvo en la historia de la arquitectura una idea, una sistmología, donde las religiones buscaron una forma de adecuarse y generar ese ambiente místico,"²⁵ siendo precisamente el modo y la forma con que se auxiliaron los distintos artistas (de todas y cada una de estas culturas) para manifestar y expresar este conocimiento el

que genero las diferencias existentes entre cada una de ellas, ya que pueden coincidir en el aspecto general en más de algún punto, pero difieren entre ellas por lo menos en uno de sus rasgos, por lo que podemos afirmar que si bien todas las pirámides son similares (en uno o varios puntos), cada una de ellas es única, gracias a sus características propias, ya que en ninguna civilización antigua, dentro de una misma cultura y una misma época se crearon dos pirámides idénticas.



Ilustración 43 Zigurat de Ur

Como ejemplo de esto recordemos que la pirámide prehispánica es desde sus inicios una pirámide escalonada, truncada en varios cuerpos (desde Cuicuilco, hasta el templo mayor en Tenochtitlán), así como el hecho de que a la mayoría de las pirámides prehispánicas se les integro pintura y escultura.

²⁵ En relación a la similitud existente en el arte prehispánico con diversas culturas asiáticas como la de la India, China, Japón, Indonesia etc. Pere Bosch Gimpera en su libro "La América prehispánica" desarrollo un ardua trabajo comparativo del arte generado en estas culturas demostrando la existencia de un gran parecido plástico y conceptual entre estas culturas.

En el caso de las pirámides del valle de Gizen a pesar de la aparente diferencia en cuestión de función, al estar catalogadas como sepulcros, es precisamente esta función por la que se relacionan aumnás, recordemos que es a través de estos sepulcros como se asciende a los planos superiores, cumpliendo con su función de relacionar a lo inferior con lo superior.

²⁵ Pablo Quintero. *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*. U A M - X. Mexico 1990 [669 p.] p. 172

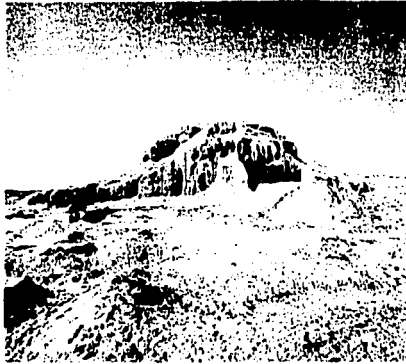


Ilustración 44 Santuario de Eanna

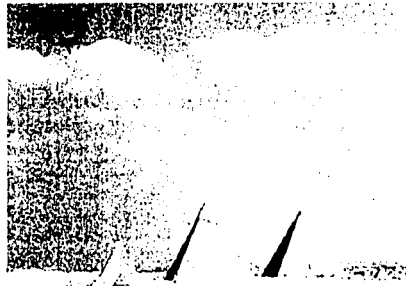


Ilustración 45 Pirámides del valle de Gizeh Keops, Kefren y Misenno

Las pirámides en su mayoría estuvieron destinadas a servir de base para los templos o casas de los dioses, a los que se llegaba gracias a las graderías monumentales que ascienden al templo, como escaleras dirigidas al cielo y a lo divino, tránsito

bidireccional entre los poderes terrestres y celestes, por tal motivo en estas escaleras no se utilizaron descansos ya que el camino a la superación y el desarrollo no tiene descansos; por tal motivo, como lo señala Laurette Sejourné, al referirse a la pirámide del Sol complementa esta teoría señalando:

"Las numerosas habitaciones que rodean la pirámide debían albergar los retiros piadosos de los discípulos y de sus guías espirituales.

La ascensión a la zona divina constituía sin duda el último grado de la iniciación y debía revestir una solemnidad difícil de concebir.

Y probablemente en la cima de este monte artificial, por la hoguera redentora, el iniciado penetraba en la conciencia luminosa de los cuerpos celestes.²⁶

Todo ello se desarrollaba después de la muerte ritual, que simbolizaba el morir para poder nacer a una nueva vida, como lo enseñó Jesús el Cristo:

"No basta nacer físicamente. Uno tiene que nacer espiritualmente también si es que desea entrar al reino de Dios. Del hombre solo puede nacer vida humana, mas del espíritu Santo nace una nueva vida que procede del cielo."

Juan 3:5-6.

Sin embargo, mientras que en Egipto predominó durante un largo tiempo, una sola e invariable forma de pirámide, en

Las escaleras y rampas, rompen con el movimiento horizontal, al dirigirse y unir a los niveles inferiores con los superiores, por medio de las escaleras se puede ascender o descender.

²⁶ Laurette Sejourné. *El universo de Quetzalcoatl*. F. C. E. México 1989 [205 p.] pp. 99-100

Esta ceremonia ritual posiblemente consistía en abandonar la envoltura terrenal, quedando listo de esta manera para ascender a los planos superiores encontrando en este sentido el mismo simbolismo y posible uso que tenían diversas pirámides prehispánicas, egipcias e incluso algunos templos, del Tibet, China y de diversas partes del mundo, como lo han descrito algunos como entre ellos Edward Schure, Lobsang Rampa y Laurette Sejourné

México cada una de las diferentes culturas creó su propio tipo, que era depurada conforme la cultura evolucionaba.

En Tajín la particularidad es el empleo de nichos, Teotihuacan atestigua en la estructura de sus pirámides una voluntad artística que aspira a la armonía y al equilibrio.

En la pirámide azteca se destaca el talud, ascendente en ángulo agudo que empuja al tablero con vehemencia hacia arriba demostrando el brío, vigor y la indómita pasión, de exhibición del poder.

La pirámide zapoteca, acentúa el carácter macizo del volumen; se produce como en la greca escalonada, por el contraste de movimientos, la contraposición de energías dándole al cuerpo constructivo una gran tensión.

La pirámide maya es por lo general, un basamento relativamente bajo, pero gracias al empleo de cresterías alcanza una enorme altura y cobra gran impulso ascensional.

La pirámide surgió de la reproducción humana de los elementos naturales como las montañas, colinas, volcanes, etc. contando por esta razón con gran armonía con los elementos naturales. En algunas pirámides se aprovecho una montaña natural, recubriéndola con distintos basamentos quedando formalizada la pirámide.

La forma piramidal es la primera y principal forma que se realiza en la arquitectura prehispánica, con la creación de los basamentos, los que en su origen se formaban por plataformas con paredes verticales de poca altura siendo el aumento de esta altura la que obligo a modificar la forma de dichas plataformas dándoles una forma inclinada cercana al ángulo de reposo de las tierras (revenimiento), con lo que se logro una resistencia y estabilidad mejor, pero nuevamente con el paso del tiempo estas plataformas-basamentos adquieren mayor importancia por lo que se aumentaba su tamaño y altura, motivo con el que se mejoro la calidad de las construcciones en las que se incremento su volumen, gracias al empleo de la piedra labrada adosada con cal o con un mortero al mezclarlo con arena, de tal forma se llevo a la creación de las formas características de la

arquitectura prehispánica de terraplén, talud y/o tablero, este último se desarrollo plenamente en Teotihuacan donde "consiste en un talud de una altura aproximada a un tercio de la altura total, del que sobresale un plano vertical enmarcado por una gruesa moldura en todo su perímetro, el plano así enmarcado se empleaba para alojar decoraciones pintadas o bien esculturas"²⁷ pero como Teotihuacan ejerció gran influencia en toda Mesoamérica es común encontrar taludes solos o con tablero en toda la zona, aunado al hecho de que el basamento se utilizaba comúnmente en toda Mesoamérica, siendo su desarrollo el que variaba dependiendo del lugar, pero con la influencia teotihuacana éste desarrollo, en cierta forma se volvió característico de la arquitectura prehispánica.

Así las pirámides prehispánicas monumentales o modestas, se elevan majestuosamente en medio de la espesa selva tropical, del bosque de matorral o de las alturas del Altiplano, estas con variaciones lógicas por su situación geográfica, tenían como base un mismo tema, rico en simbolismo cosmogónico, expresado a través de un lenguaje simbólico.

Y no solo eso, nos falta por descubrir el código secreto empleado en las páginas de los inmensos libros de piedra constituidos por las construcciones prehispánicas. Para lo cual contamos con los mismos auxiliares en los que se baso el artista prehispánico para generar su creación artística, como lo son los elementos de la naturaleza, portadores del mismo lenguaje, que a simple vista parece vano o elemental, con lo que disimulan la realidad y la esencia de su verdadero lenguaje, por tal motivo el artista prehispánico empleo formas naturales.

²⁷ César Novoa Magallanes, Espacio y forma en la visión prehispánica. U N A M. México 1992 [198 p.] p. 62.

4.- INTEGRACIÓN CON LA NATURALEZA

La integración con la naturaleza esta basada desde la concepción misma del proyecto arquitectónico (de forma abierta); inspirado en una intensa observación y abstracción de la naturaleza, descubriendo sus cualidades, como en el caso de la pirámide; por su parte en el caso del diseño de conjunto, estas cualidades se tomaron muy en cuenta a la hora de generar el proyecto arquitectónico, para que el proyecto se armonizara con el sitio, se respetan y utilizan de la mejor manera posible las condiciones geográficas del lugar.

Los centros prehispánicos fueron "construidos para crear comunión con el cosmos, mimetismo con el paisaje, contacto entre cielo y tierra,"²⁸ cada civilización los desarrollo dependiendo de sus condiciones geográficas.

A manera de ejemplo tomaremos de nuevo el caso de Teotihuacan en el cual se respeto la horizontalidad existente en el valle, con los elementos horizontales que integran al conjunto, mientras que la verticalidad que manifestaba la naturaleza fue retomada e integrada al conjunto a través de las pirámides de la Luna y del Sol, favoreciendo la integración con la naturaleza ya que la arquitectura generada en Teotihuacan esta en permanente dialogo y armonia con la naturaleza

Por lo que podemos afirmar que los volúmenes formales en los que se sustenta la arquitectura prehispánica son principalmente en base a cuerpos horizontales (plazas, palacios, etc.) y verticales (pirámides), estilizaciones de la naturaleza, siendo las pirámides las formas más claras retomadas de la naturaleza, montes, volcanes y montañas.

Mientras que las formas horizontales aluden a los llanos y llanuras, así como a las superficies visualmente horizontales. En estos casos al hombre le fue otorgada la misión de concebir el emplazamiento de un sitio e imaginar la solución de una pirámide y su plaza, con la responsabilidad de que estos

armonizaran con el entorno, para lo cual el calquetzamine contemplaba, absorbía y representaba de acuerdo a sus posibilidades y concepción (simbólica, mítica y religiosa) esa grandeza natural que lo rodeaba.

Por su parte en Monte Albán tanto el alineamiento en ejes paralelos, como la variación en tamaño de los volúmenes armoniza con las cordilleras circundantes en una verdadera integración con el paisaje (Ilustraciones 46,47, ver p23)

"! La naturaleza ! Nos rodea y nos ciñe: somos incapaces de salir de su ámbito e incapaces también de penetrar en ella más profundamente.

Vivimos dentro de ella y le somos ajenos. Habla con nosotros sin cesar y uo nos revela su arcano...

A cada uno se le aparece en una figura peculiar.

Se esconde bajo nul nombres y formas y es siempre la misma"

Goethe



Ilustración 46 Aspectos de la arquitectura de Monte Albán

²⁸ Street-Porter Tim, La Casa Mexicana. Edit Noriega, Japón 1992 [272 p.] p 16

"Una gran constante que puede apreciarse en la arquitectura prehispánica es el respeto a las proporciones del medio natural. Esto se percibe en la amplitud de espacios abiertos de uso colectivo. Esta generosidad en el tratamiento de los espacios libres obedece a una profunda admiración por el paisaje; a una sensibilidad que en todo momento tuvo presente a la naturaleza para construir en ella. Así la obra arquitectónica, los espacios abiertos y el paisaje forman un solo e indisoluble conjunto".²⁹

En resumen el hombre prehispánico concebía el espacio en completa armonía con la naturaleza, considerándolo y creándolo para ser parte de la naturaleza, manifestándose tanto en el conjunto como en las partes, en la textura, en el color, sin olvidarnos de su emplazamiento, que siempre han respetado a la naturaleza. En conclusión podemos decir que son naturales pues retoman de la naturaleza su fuerza divina, transformándola en piedras y color, logrando un majestuoso arte, manifestado por medio de la arquitectura, que al integrarse con la naturaleza se transforma en un arte superior.

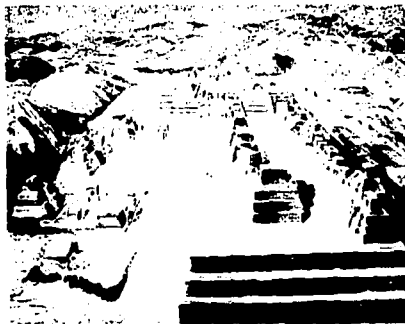


Ilustración 47 Perspectiva de la gran plaza de Monte Albán. Dibujo P. Salazar Ortegón

Los centros prehispánicos "estaban construidos para crear comunión con el cosmos, mimetismo con el paisaje, contacto entre el cielo y la tierra. Cada cultura creó formas nuevas: los zapotecos levantaron Monte Albán para alcanzar los cielos, la escala monumental de los teotihuacanos, el lugar donde los hombres se vuelven dioses, los mayas en Palenque erigieron en la selva un altar al culto y el conocimiento cósmico y la grandeza de los mexicas se refleja en el Templo Mayor, resumen de su cultura y sabiduría".³⁰

²⁹ Javier Pizarro y Claudia Schroeder, Ramírez Vázquez, García Valdés editores, México 1990 [269 p.] p. 12.

³⁰ Street-Porter Tim. La Casa Mexicana, Edit. Noriega, Japón 1992 [272 p.] p. 16.

5.- PREDOMINIO DEL ESPACIO ABIERTO

Es necesario aclarar que este predominio del espacio abierto es producto de varios factores, destacándose el caso de la profunda integración y comunión que se generó entre la arquitectura y su entorno, entre ciudad y medio ambiente, es decir entre el hombre y la naturaleza.

Como ya se mencionó, la arquitectura tuvo como principio compositivo la reproducción de la naturaleza, y como en la naturaleza predomina la libertad visual, fue el motivo por el cual en la arquitectura prehispánica se le dio preferencia al espacio abierto, creando espacios que contaban con gran relación e integración con el medio geográfico que les rodeaba propiciado por su forma abierta.

El predominio del espacio abierto fue posible, gracias a que las condiciones climatológicas del medio ambiente favorecían el desarrollo de las actividades del hombre se llevaron a cabo al aire libre, reduciéndose a un mínimo las actividades que se desempeñaban en el interior, en cuyo caso se contaba con ventanas y amplias puertas que generalmente se dejaban abiertas para poder mantener el contacto con el exterior, e incluso se llegó a utilizar un mediador entre el espacio exterior y el interior, como lo fue el portal que protegía de las inclemencias del tiempo y sin embargo dejaba libertad visual al exterior.

Los espacios prehispánicos en sus relaciones espaciales se caracterizan principalmente en dos grandes grupos:

a) Los espacios descubiertos son jerárquicamente fundamentales, tanto en forma cuantitativa, por el gran número de ellos, como en forma cualitativa, pues en la organización urbana mesoamericana estos espacios delimitados, aunque descubiertos, son generadores de su urbanismo; tal es el caso de las calzadas o senderos ceremoniales, que generan espacios tipo plaza.

b) Los espacios de plaza son los que generan los emplazamientos de edificios alrededor de estos mismos espacios, como en Monte Albán y Teotihuacán, donde incluso en el interior de los edificios se repite la concepción del espacio descubierta y limitado.³¹

De los centros ceremoniales conocidos se deduce una característica importante que es: la plaza alargada y rematada en uno o dos de sus extremos por elementos piramidales y a sus costados limitada por elementos rectangulares, deduciéndose que el espacio fue diseñado en función de los volúmenes con el predominio total y absoluto del espacio abierto, soslayando a la par la creación de espacios internos.

Los fundadores de Monte Albán tuvieron como concepto primordial la creación de una gran plaza, perfectamente plana y delimitada por diversas construcciones. Marcando una incorporación de la mano del hombre sobre la naturaleza con el fin de lograr una plaza artificial en la cima de una montaña. (Ilustr. 17, ver p. 26, 60)

³¹ Alejandro Mangino Tazzer, Arquitectura Mesoamericana, Edit. Trillas, México 1990 [239 p.] pp. 31-33.

EL ARTISTA PREHISPÁNICO

La obra de arte prehispánica comparte con otras de distintos tiempos y lugares una cualidad común: "la forma significativa" que es capaz de suscitar gran emoción y transmitir el conocimiento de su cultura. Todo ello a pesar de que la percepción de tales obras de arte, se encuentre condicionada por valores que hacen que no podamos comprender en su totalidad, si no parte por el código particular del que se valieron los artistas prehispánicos para desarrollar sus creaciones altamente simbólicas, basadas, en el simbolismo que manifestaba la síntesis del conocimiento, para cuya comprensión se auxiliaban del mito, como se explico anteriormente, más nos falta por conocer al creador del arte, a su modelador y responsable directo de hacer tangible lo intangible, el artista.

Los artistas prehispánicos ocupaban un lugar distinguido en la sociedad precolombina, eran considerados como predestinados pues para que un hombre pudiera ser artista, era necesario que hubiese nacido en uno de los días favorables para poder contar con talento en su trabajo, este talento debía de ser cultivado y depurado con dedicación y empeño por quien lo tuviese.

A los artistas se les consideraba como iniciados en los misterios del corazón, y recibían educación especial, donde se adentraba en los mitos y en la religión; gracias a esto podían dar forma a los conceptos e ideas abstractas de la religión y del mito.

Esto se ve complementado con la descripción del tipo de educación que los hijos de los aztecas recibían en el Calmecac y el Tepochcalli. Esta educación estaba basada en una ética de elevados valores morales, como se describe en los discursos de Huehuetlatolli, traducidos por el doctor Ángel María Garibay:

*"Comenzaban a enseñarles como han de vivir, cómo han de respetar a las personas, cómo se han de entregar a lo conveniente y recto, han de evitar lo malo, huyendo con fuerza de la maldad, la perversión y la avidez"*³²

³² César Novoa Magallanes. Espacio y forma en la visión prehispánica. U. N. A. M. México 1992 [198 p.] p. 86

El artista en resumen era un servidor de la religión y de los dioses, a través de quien se expresaban, el artista también era un exponente de los valores de la sociedad, era un creador de formas (símbolos) a través de los cuales se comunicaba entre los hombres y manifestaba a los dioses. El artista para realizar sus actividades se encerraba en sus habitaciones en una especie de retiro espiritual para poder dedicarse a la meditación, realizando ceremonias para ser favorecido por los dioses con la inspiración divina, volviéndose de esta forma mano y medio por el cual los dioses se expresan a través de la creación de una obra de arte.

"Toltecatt: artista, discípulo, inquieto.

*El verdadero artista capaz, se adiestra, es hábil, dialoga con su corazón, encuentra las cosas en su mente. El verdadero artista todo lo saca de su corazón, obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, obra como un tolteca, acompaña las cosas, obra hábilmente, crea, arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten. El torpe artista: obra al azar, se burla de las gentes, opaca las cosas, pasa por encima del rastro de las cosas, obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón."*³³

Como complemento recordemos lo expresado por los Tlamatime en relación al artista, según los informantes de Sahagún:

"El buen pintor entendido

Dios en su corazón,

que divinizó con su corazón las cosas,

*dialoga con su propio corazón."*³⁴

La enseñanza que recibía el artista prehispánico es considerablemente similar a la que recibía el artista egipcio, como se puede observar en la enseñanza que dejó Ptah-Hotep, "cuya voz y mensaje resuenan todavía, cuatro mil quinientos años después, como si estuvieran muy próximos:

³³ Enciclopedia Salvat. Tomo I. El arte mexicano, Edit. Salvat, México 1986 [141p.] p. 19

³⁴ César Novoa Magallanes. Espacio y forma en la visión prehispánica. U. N. A. M. México 1992 [198 p.] p. 88

*"Sé justo, generoso, sincero,
sigue a tu corazón mientras vivas,
no te enorgullecas de tu saber...
El arte no tiene límite, y ningún artista
posee la perfección..."³⁵*

Esto se debe a que "los sentimientos vienen antes que las operaciones cognitivas y permanecen más tiempo. Comprender la racionalidad cognoscitiva fuera de su contexto sentimental significa no comprender lo más importante de nuestra vida diaria..."³⁶ como lo señaló Douglas, Jack D. pues lo esencial es invisible a los ojos y solo se ve con el corazón como lo describe Antonie de Saint-Exupéry .

Es importante señalar que los diversos informantes de Sajagún coinciden en un punto en especial al referirse a los toltecas, ya que siempre señalan que los toltecas "dialogan con su corazón", lo cual se ve complementado con el hecho de recordar que fue Quetzalcóatl quien les enseñó las artes y precisamente a este ser se le relaciona y asocia con el corazón, ya que el corazón de este personaje al resucitar se convierte en el planeta Venus que es el planeta del amor. De esta manera resulta posible que sea el amor (diálogo con el corazón) la base de la creación artística del hombre prehispánico, sin que esto signifique que no se requiera de adiestramiento y preparación, pero la preparación, adiestramiento y conocimientos adquiridos sin amor equivaldría a la simple acumulación de conocimientos, que convierte la sabiduría en astucia, que es el caso del torpe artista que obra al azar. En este sentido recordemos al hombre que es considerado como uno de los más sabios de la humanidad, el rey Salomón, quien a pesar de la preparación (académica) que tenía, la sabiduría se la concedió Yavé cuando Salomón le pidió capacidad para juzgar lo bueno de lo malo.

³⁵ Francois-Xavier Héry, Thierry Enel, *La Biblia de Piedra*, Edit Robin Book, España 1991 [235 p] p 38

³⁶ Douglas Jack D y M Johnson, *Existencial Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978

Antonie de Saint-Exupéry, *El principito*, Edit Porrúa, México 1975 [90 p] p 73

Alberto González Ayala, Apuntes del curso *Arquitectura Arte y Esoterismo*, U A M -X., mimeógrafo 1992

*"Dame, pues, a mí, tu servidor, la capacidad de juzgar bien y de decidir entre lo bueno y lo malo, por que si no, cómo podría gobernar este pueblo tan grande?
Agrado a Yavé esta suplica de Salomón y le dijo: "No has pedido para ti una vida larga, ni has pedido riquezas, ni la muerte para tus enemigos*

Mas bien, has pedido sabiduria para poder juzgar. Por eso, te doy lo que pides: tendrás sabiduria e inteligencia como nadie tuvo antes de ti ni la tendrás después."

Reyes 3:9-12.

*Finalmente recordemos lo recomendado por Salomón:
"Con todo lo que obtengas, obtén comprensión . Y si comprendes, todo podrá ser tuyo."³⁷*

³⁷ Adolfo Torres, *La clave de la vida y del éxito*, Edit. Orion, México 1995 [138 p] p. 30.

B.1.- LA PLÁSTICA PREHISPÁNICA

Conceptos y ejemplos relevantes



Dentro de las distintas culturas del México antiguo como son la Olmeca, Tolteca, Maya, Mixteca, Azteca, etc. podemos apreciar la diferencia existente entre ellas, desde sus instrumentos de uso cotidiano hasta sus obras de arte; sin embargo y a pesar de las distancias geográficas y de tiempo existentes entre las culturas, se pueden encontrar principios e ideas comunes entre ellas. Siendo una de estas ideas, comunes a todas las culturas, la de considerar que la representación es igual a lo representado, o sea, todo símbolo tiene el mismo valor de lo que simboliza y de hecho son lo mismo, como lo describe Paul Westheim, para lo cual pone el siguiente ejemplo.

" Para el hombre prehispánico el colibrí no es un simple pájaro, es decir un animal vertebrado, cubierto de plumas, ovíparo, de sangre caliente.

Es primero y ante todo, lo que el mito hace de él: un símbolo de la resurrección.

Y cuando lo representa, su representación solo es exacta -exacta para él- si expresa este significado, sin que importe hasta que punto concuerde con el modelo natural ³⁸

Con esta idea se crean las expresiones plásticas prehispánicas de tal forma que el arte de las culturas prehispánicas surge a través de la voluntad de materializar a los espíritus invisibles y así poder expresar y transmitir su visión y sentir a las generaciones futuras, apoyándose en la creación de objetos de arte (arquitectura, escultura, pintura), convirtiéndolos en símbolos, que en su mayoría eran considerados como mágicos por su visión mítico-mágica.

El arte prehispánico es un arte modelado por el afán de dar forma al símbolo, al mito (Ilustr. 48); es decir a sus concepciones y convertirlas en un modelo visible y palpable, así la forma y el contenido de la obra de arte eran determinados por

³⁸ Paul Westheim, Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México. F C E México 1991[327 p] p 24.

el simbolismo que manifestaban tomando como auxiliar y en ocasiones como base al mito y al sentir religioso, ya que "para el hombre del México antiguo el mundo sin dioses hubiera sido un mundo inhabitable. No habría sido capaz de imaginarse que el orden cósmico y él mismo podrían existir sin la intervención de esas fuerzas sobrehumanas que para él eran los dioses. No podía imaginar a sus dioses como puras abstracciones, in-materiales y más allá del tiempo. Tenía que darles una forma concreta y perceptible para los sentidos. Necesitaba su imagen para venerarlos."³⁹



Ilustración 48 Muerte y resurrección del dios del maíz, códice Aubin. Cultura Azteca

³⁹ Paul Westheim, "La Creación Artística en el México Antiguo" *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano. Arte prehispánico*, tomo I, Edit. Herrero, Italia 1981 (186 p.) p. 12.

LA PINTURA PREHISPÁNICA

Al México prehispánico lo encontramos cubierto de pintura, como lo demuestra el hecho de que estaba pintado y lleno de colorido todo lo que rodeaba al hombre, desde la naturaleza misma, que es policromía por excelencia, hasta la gran mayoría de las vasijas, los instrumentos musicales, las deidades, los templos, los palacios e incluso los utensilios de trabajo y de uso doméstico, sin olvidarnos de los códices.

A pesar de que existe una semejanza fundamental en todas las culturas y sus diversas épocas, se pueden distinguir sin embargo, los diferentes estilos característicos de cada cultura y del horizonte en el que fueron creados.

El arte pictórico prehispánico se manifestó con gran vigor y con un talento estético de gran consistencia conceptual, desde lo monumental de los murales expuestos a la vista de un público amplio, hasta la miniatura, como los códices y la cerámica

Las diversas manifestaciones pictóricas prehispánicas se agrupan en dos grandes categorías que comprenden, por un lado a los dioses y por el otro las de un arte histórico, pero comparten al simbolismo como elemento común entre ambas, señalando un nivel de concepción trascendental de la realidad, ya que el artista utilizó como base, la abstracción para poder lograr que el arte pictórico cumpliera con la doble función de ser ornamental y a su vez simbólico. (Ver p. 48) Como lo demuestra el empleo de los colores primarios para las pirámides, templos, etc. de importancia sobresaliente, dentro de los cuales el color dependía del dios tutelar del templo como sucedió en el caso del templo Mayor de Tenochtitlán (Ilustración.66, Ver p. 83) o el del edificio "C" del Tajín Chico (Ilustr. 49)

LA PINTURA EN LA ARQUITECTURA

La pintura mural, es decir la representación bidimensional de imágenes en una superficie arquitectónica es compañera de la pintura que se colocaba a los relieves arquitectónicos, los cuales son formas e iconos que se apoyan y proyectan sobre los muros produciendo un efecto de claroscuro muy especial. En ambos casos encontramos una gran variedad de temas, teniendo como característica común el simbolismo, el cual en algunos casos es menor. Así encontramos una temática funeraria en la zona Mixteca. Por su parte en la zona del Altiplano y Centro se caracteriza por su gran contenido mítico-simbólico y en contraste a este tenemos la pintura narrativa de la zona maya.

En México existen lugares que se caracterizan por sus maravillosas pinturas murales al fresco, al temple, etc. dignas representantes del arte pictórico en el mundo prehispánico, como los son los murales de Teotihuacan (Ilustr. 50), Bonampak (Ilustr. 51), Cacaxtla (Ilustr.52), Cholula (Ilustr. 53), Tula, Tenayuca, Malinalco, Tenochtitlán, sin olvidar la pintura Mixteca. Estos nos marcan las características y significaciones de lo que fue la pintura prehispánica. Las pinturas que se han conservado son en su mayoría de temas religiosos (míticos y simbólicos), con algunas excepciones como las de la zona maya, donde el tema fundamentalmente es histórico.



Ilustración 49. Edificio "C" del Tajín Chico



0 Lechuzas con alas desplegadas cultura Teotihuacana



Ilustración 52 Persona que en un gesto de guerra le agradece su enemigo. Detalle de muro de la casa 3 Taub-Pomente Casaña



1 Entrega de cautivos en el cuarto No 2 del templo de las pinturas



Ilustración 53 Detalle de mural los bebedores en Cholula

La pintura mural prehispánica desarrolló las técnicas al fresco y al temple, técnicas que tuvieron un enorme radio de distribución, que atraviesa prácticamente todo el país, y recorre un amplio período de tiempo, que continúan en nuestros días, con influencia sobre los muralistas mexicanos.

Los arqueólogos, por su parte, descubrieron que esta técnica de pintura "al cloisonné", como también se le conoce, consistía en aplicar la pintura sobre una base de estuco que permitía que el pigmento se absorbiera en la mezcla aún fresca y adquiriera así una admirable perdurabilidad.

Los colores generalmente usados fueron el rojo almagre, rosa, amarillo-ocre, el verde, el azul turquesa y el negro, gris y raras veces se usan el café o el morado, el blanco que visualmente era el fondo de cal. Los colores fueron hechos con tierra se usaban más o menos diluidos.

La pintura mural al igual que todo el arte prehispánico en general es de origen mítico-simbólico, derivando el hecho de que conserve una gran estilización en algunos casos y en otros llega a ser rígido en sus formas de expresión. Sobresaliendo el hecho de que es una pintura creada para representar símbolos, a pesar de que el pintor en ciertas ocasiones esquivaba las fórmulas retóricas y realiza con más libertad representaciones de dioses, hombres o animales, siempre los representa cargados de simbolismo aun en los casos más profanos.

En la pintura prehispánica las escenas y los diseños encuentran sus claves en la combinación de colores, así como en el tipo de emblemas y el lugar de ubicación de los personajes, ya que esta pintura se desenvuelve en el ambiguo reino de la metáfora, donde la representación es simbólica.

Los artistas en general no hacen uso de la perspectiva y en ocasiones utilizan el escorzo; que en general fue poco utilizado, por lo que no existen matices en los colores, haciendo plana la pintura.

A los seres vivos rara vez se les representa de frente, por lo general se les representa de perfil, dado que pensaban que si se representaban de frente se les salía el alma, creencia similar a

la del artista egipcio. Debido a ello únicamente se representaba la mitad del objeto de frente y la otra mitad de perfil y muchas veces los detalles vistos frontalmente se ponen en vistas de perfil.

Por todo lo anterior, a la pintura prehispánica se le puede considerar como un fiel reflejo de la capacidad humana de crear arte, expresando un mundo interior a través de líneas y colores, como respuesta al sentir religioso, filosófico, científico y económico de la comunidad en un espacio-tiempo determinados.

A la pintura prehispánica se le puede caracterizar por el hecho de que en ella se representa lo que todos conocen, lo que todos han conocido siempre, gracias al mito y al símbolo; en esta pintura importa más el significado que el fenómeno, por lo que el artista apela al recuerdo, excitando a la fantasía para lograr una gran evocación de los dioses y de los acontecimientos sobresalientes y así poder mostrar la importancia de estos. Esta creación brota de la mente del artista estimulada por su visión (mítico-simbólica), por tal motivo no reproduce lo real, por el contrario, crea una nueva realidad, en base a su concepción y pensamiento mítico-simbólico, emplea este lenguaje conciso e inmediato, ya que es la interpretación de lo que el hombre cree y debe creer.

Para comprender esta creación y para poder descubrir el oculto sentido del fenómeno, hace falta la visión del artista, que recurre a la abstracción y al simbolismo para poder transformar lo espiritual en presencia sensible, sin que pierda en la transformación su esencia espiritual.

Esto se aplica a cualquier expresión pictórica y artística (ya sea escultura, cerámica, relieves, pintura, arquitectura), pues la voluntad artística prehispánica en general es la misma en todos los casos.

Esta pintura con su alto contenido simbólico se convierte en una pintura que emplea todos los elementos para generar la máxima distancia entre lo real y lo irreal, entre lo natural y lo sobrenatural, donde el fenómeno óptico basado en la realidad y sujeto a lo mundano se eleva por medio de un idioma formal hacia lo simbólico y espiritual.

Son símbolos creados para activar la imaginación con la idea que se quiere expresar, ya que esta pintura al igual que el arte prehispánico en general simboliza conceptos universales, con significados claros y determinados, por tal motivo para su lectura se deben de codificar todos los elementos que participan en las escenas de los muros ya sean pinturas (con el simbolismo de sus imágenes, así como del color), relieves, e incluso el lugar que ocupan dentro del inmueble, y el tipo de construcción en la que se localizan.

LA ESCULTURA

La escultura alcanzo un alto nivel de desarrollo artístico en el mundo prehispánico, donde, desde sus primeras faces se aprecia el gran impulso creador y la alta sensibilidad plástica que tenían sus representaciones, ya fuesen seres naturales o sobrenaturales, imponiéndose en ellos una estabilización y abstracción simbólica.

La escultura se inicio con el modelamiento de figurillas de barro en el Horizonte Preclásico, donde se aprecian cualidades como la solidez, el ritmo interno y el amplio manejo de la frontalidad, con especial cuidado en el manejo de la cabeza; para el Preclásico medio, con los Olmecas, esta disciplina toma proporciones monumentales, formada principalmente por una estructura maciza rectilínea, casi geométrica, la cual fue sensualmente trabajada por el artista olmeca, quien individualizo y libero los miembros del bloque a la par de que los cubrían de finos motivos en el relieve.

La escultura Olmeca muestra un extraordinario equilibrio entre monumentalidad y sensibilidad, así, en las cabezas (enormes bloques esféricos y ovoides) los rasgos fisiológicos no rompen la discreta pero bien lograda expresión de un realismo somático. (Ilustr. 54)

El artista de la cultura Olmeca, así como más tarde el artista de las culturas clásicas, no se intereso en plasmar la belleza física, ya que esta no le basta para expresar sus concepciones mítico-simbólicas, ya que en el arte prehispánico la forma simbólica, la creación cúbico geométrica se considero como el progreso frente a naturalidad característico de la cultura preclásica.

El alto nivel que alcanzo su conocimiento quedo plasmado en su escultura gracias a la obsesión con la que se trabajo sobre el tema, que constituye la raíz de una corriente de pensamiento enriquecido y cristalizado en una compleja filosofía de la fertilidad, infunde misterio y emoción al arte hierático de periodos subsiguientes.

A la par de ser una escultura con un estilo admirable por el gran realismo que maneja, se conjuga con una extraordinaria

fuerza y sensibilidad, así el arte Olmeca es la base del arte formalizado y rígido de las tierras altas.

Esto lo podemos corroborar al descubrir que su ideología estética se localiza en el fondo del espíritu de las culturas primitivas como lo demuestra su simbolicidad y el realismo sensual de forma y conceptos. Por todo ello a la cultura Olmeca se le considera como la Cultura Madre de Mesoamérica.

Ya para fines del Preclásico surgen paralelamente en Monte Albán y en la zona maya la escultura incorporada a la arquitectura o escultura arquitectónica como algunos autores la han denominado, ya que el relieve se integra a los edificios haciendo casi imposible descubrir la separación entre la escultura y arquitectura pues están en armonía y forman una unidad gracias a su gran integración plástica. (Ilustr. 55)

Por su parte en la escultura Mixteca se distinguen rasgos olmecoides, principalmente en las figuras humanas, como en los jeroglíficos, los cuales nos recuerdan a la escultura Olmeca pero sin su espíritu de monumentalidad, ya que la plástica tridimensional del arte Olmeca fue substituida en el arte Mixteca por un lenguaje pictórico



Ilustración 54 Cabeza tres de San Lorenzo Jalapa

En la escultura Mixteca el significado casi siempre religioso de las tallas denota el conocimiento considerable que el artista tenía sobre el tema, y nos sugiere también que los sacerdotes, colaboraban con los artistas para desarrollar el contenido físico y espiritual que debería representar una escultura, así como la señalización de los detalles iconográficos con los que debería de contar la escultura para poder expresar de lo que se trataba, por lo cual resulta fácil descubrir que la meta hacia la cual iba dirigida la voluntad artística de aquellos pueblos era, la creación de formas simbólicas adecuadas para poder dar expresión a la vivencia mítico-simbólica de la comunidad

Así como es cierto que la concepción de las cabezas colosales parte del bloque, en cambio la de los danzantes parte del plano y del relieve, pero tanto en las cabezas como en los danzantes se observa que la realidad fue transformada, adecuándola para ser una representación metafísica, que sirviera de articulación a las masas y el volumen generando un contraste de luces y sombras, creando un movimiento rítmico. "Movimiento rítmico, rítmica repetición de lo mismo, de una misma forma, de un mismo motivo, es el recurso expresivo empleado por el arte mesoamericano en alabanza de lo divino,"⁴⁰ por lo que se deduce que en el caso de los danzantes de Monte Albán la meta de sus creadores fue el de dar expresión plástica a la esencia mágica de la danza ritual, ya que en los danzantes se plasma el ritmo dinámico, el vibrar de los cuerpos, y se genera el movimiento en el espacio. (Ilustr. 56) Así la escultura volumétrica durante el periodo clásico fue substituida por el empleo del relieve, donde los mayas han dejado testimonios grandiosos del relieve en estelas y edificios.

En la escultura maya existieron esculturas exentas y en relieve, siendo este último estilo el preferido en la zona maya, por lo que la escultura maya está íntimamente relacionada a la arquitectura, siendo su característica común el relieve, donde fueron empleadas sus variantes (bajo, medio y alto relieve) magistralmente las cuales en algunos casos se usaron en combinación en una misma obra. (Ilustr. 57)

⁴⁰ Paul Westheim. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*. F. C. E. México 1991 [327 p.] p. 121.

Esculturas aisladas e independientes de la arquitectura, que si bien forman parte del conjunto, son independientes



Ilustración 55. Detalle de uno de los arcos del Palacio del Gobernador, Uxmal.

La apreciación de los relieves es frontal, por lo que no debe parecer extraño que, además de esta modalidad, los relieves hayan estado pintados como en algunos otros sitios.

Las formas de la escultura maya fueron variadas: estelas, dinteles, altares, lápidas, tableros, mesas, tornos, elementos ligados a la arquitectura en general como jambas, columnas, escaleras, alfardas, etc. Por lo que la escultura monumental tridimensional típica del arte mesoamericano no fue muy practicada en la zona maya, encontrando como respuesta lógica a este hecho el motivo de no contar en esta zona con la materia prima apropiada, sin embargo vuelve a cobrar vigor ya en el horizonte posclásico con los toltecas y adquiere una nueva expresión formal con los aztecas.



Ilustración 56. Relieves grabados en piedra de la serpiente y los danzantes de Monte Albán. Dibujo Ignacio Cabral.

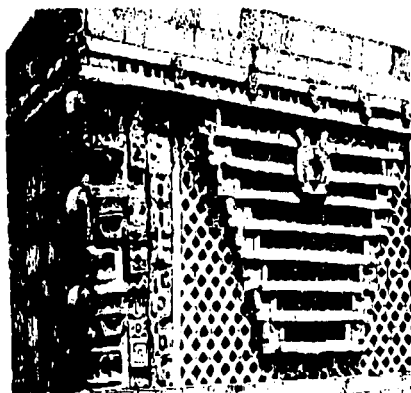


Ilustración 57. Detalle de la fachada del cuadrángulo de las Monjas de Uxmal. Dibujo Pedro Dozal.

El rasgo más característico de la escultura maya es la integración armónica que esta tuvo con la arquitectura, al grado tal que desde el momento mismo de la concepción arquitectónica, esta ya tenía bases escultóricas generando la integración plástica entre arquitectura y escultura, como lo demuestra el uso de columnas a la entrada de los edificios, que exhiben serpientes emplumadas, con su cabeza descansando en el suelo, el cuerpo erguido de la serpiente da forma al fuste y la cola doblada, que sirve de apoyo para sostener el dintel de madera que da soporte a la puerta y/o parte de la cubierta, sin olvidar el uso de serpientes emplumadas como alfardas o barandales así como ornamento en muros y plataformas.

Sin embargo este estilo no es exclusivo de la zona maya, ya que la gran sensibilidad para lograr el equilibrio, este justo medio también se dio en la zona tolteca. En la escultura tolteca los discípulos de Quetzalcóatl dejaron plasmado el relieve escultórico en los monumentales Atlantes, a los cuales el artista, los trató con gran rigidez a la par de contar con simetría, por lo que los rostros son impávidos y despersonalizados a pesar de haber sido labrados individualmente.

Estos Atlantes y las figuras masculinas realizadas como los portaestandartes son los únicos ejemplos de escultura independiente a la arquitectura, sin embargo su disposición era regida por la composición arquitectónica. (Ilustr. 58)

La depuración expresiva alcanzada por los escultores toltecas cuenta con un gusto predominante hacia formas severas, ya que en ellas es característico el empleo de motivos agresivos que eran aumentados por la superficie áspera de la escultura, por lo que se supone que eran símbolos bélicos.

Sin embargo lo más característico de la escultura tolteca es el uso constante de líneas geométricas, así como su alta rigidez y gran austeridad.

Los artifices toltecas trabajaron la piedra en base a incisiones lineales profundas, lo que marca una característica propia del escultor tolteca, ya que este estilo difiere aunque no en gran medida de la escultura generada por las diversas culturas prehispánicas contemporáneas a Tula, así como la división de las partes constitutivas de la indumentaria (principalmente guerrera).

Lo más característico del arte tolteca es el uso constante de líneas geométricas, la rigidez y la austeridad. Demostrando una dirección vigorosa y una simplicidad estructural en el grabado sobre piedra, basada en cubos y cilindros con las formas contenidas y subordinadas a esas formas cúbico-cilíndricas.



Ilustración 58 Los colosos Atlantes de Tula

La escultura Mexica a la par de la influencia monumental de la cultura Olmeca, nace de la influencia de Xochicalco y Tula, siendo mayor la influencia de esta última, así esta fusión dio origen a la escultura mexicana, que hace gala de una avanzada tecnología en el trabajo de la piedra, de la que se destacan las muestras monumentales que dejaron para la posteridad como muestra de su inefable destreza y talento.

Los temas desarrollados en estas esculturas son diversos y variados, van desde las reliquias naturalistas, aunque no sea necesariamente un arte mimético, hasta los temas cargados de un alto sentido simbólico y complejo. Así las imágenes desarrolladas en la escultura, sean naturales o sobrenaturales son representadas por medio de símbolos que expresan a la par el conocimiento de esta cultura prehispánica. (Ilustr. 59)



Ilustración 59 Escultura de la diosa Coatlicue

EL RELIEVE

El relieve es una técnica regida por sus propias leyes, pues no cuenta con la misma realidad tridimensional de la escultura, debido a que el relieve tiene con un fondo plano, por lo que nunca se aísla en el espacio. Sin embargo los relieves cuentan con tres clasificaciones: Bajo, Medio y Alto, definido por su grado de proyección en el fondo, ya que en algunos casos estos se encuentran empotrados en el fondo y parecen brotar de la superficie. Así los relieves prehispánicos van desde los paralelos al grabado. En el relieve prehispánico es sobresaliente el interés por el diseño lineal, hasta los relieves que son propiamente esculturas por el gran volumen y modelado que se le da a la superficie dando gran proyección sobre el fondo.

El relieve desde sus orígenes esta íntimamente vinculado a la arquitectura, posteriormente en las épocas tardías de la arquitectura, la mayoría de los edificios estuvieron ornamentados con relieves, desde el Altiplano mexicano en Teotihuacan (Ilustr. 60), en Monte Albán (Ilustr. 61), Mitla, etc., hasta la zona maya, principalmente en la zona norte, así como en el área central veracruzana, donde se dio preferencia a la decoración geométrica, en Tula (Ilustr. 62), finalizando con el relieve mexicana. (Ilustr. 63)

El relieve "no se emplea para narrar, sino para representar creencias y dioses, para conmemorar sucesos y para darle a los objetos un contenido simbólico,"⁴¹ a la par de que la decoración de los muros, a base de relieves, alteran la percepción plástica de superficies lisas, dándole un enriquecimiento a los edificios.

⁴¹ Enciclopedia Salvat, tomo II. *El arte mexicano*. Edif. Salvat México 1986 (301 p.) p. 273.

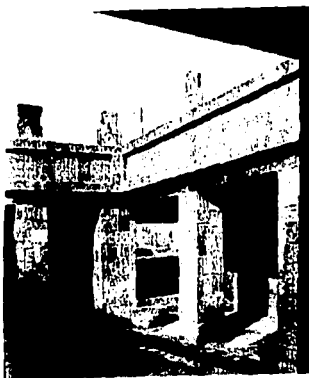


Ilustración 60. Palacio de Quetzalpapalotl, Teotihuacan

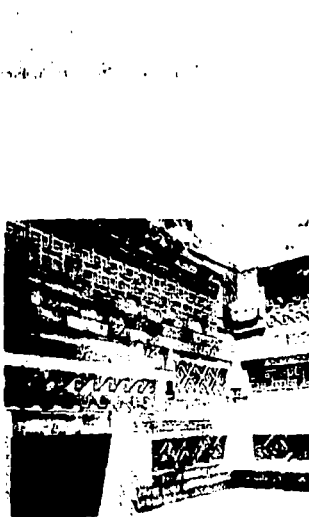


Ilustración 61. Detalle del patio interior del edificio de las Columnas de Monte Albán



Ilustración 62. Fachada de Coatlicue en Tula



Ilustración 63. Detalle de la pirámide Quetzalcoatl en Xochicalco

B.2.- ARQUITECTURA PREHISPÁNICA

Principios básicos

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



La arquitectura prehispánica esta integrada principalmente por: Pirámides, Templos, Campos de juego de pelota, Palacios, Habitaciones sacerdotales, Seminarios y Chozas; todo ello es el resultado del desarrollo arquitectónico que se efectuó a lo largo de la historia precolombina, la cual para su mejor estudio se divide en tres grandes etapas de tiempo denominadas "Horizontes Culturales": preclásico, clásico y posclásico, en los que las diversas civilizaciones se desarrollaron simultáneamente.

A pesar de las distancias y divisiones geográficas que caracterizan a cada una de las civilizaciones mesoamericanas, estas se mezclan y combinan entre si, gracias a lo cual podemos encontrar características similares en todas ellas, ya que los fines para los se destinaban eran similares en la mayoría de las civilizaciones prehispánicas, debido a la gran relación e intercambio comercial y sobre todo cultural que existió entre los diversos pueblos, llegando a influir incluso a pueblos que geográficamente se encontraban muy lejanos.

En el arte prehispánico se funden los contrarios, lo terrible y lo sublime, lo real y lo simbólico, lo material y lo espiritual, lo natural y lo sobrenatural, la crueldad y la delicadeza, el rigor y la fantasía, por esto es un arte cargado de energía que aunque nos asusta algunas veces, otras nos conmueve, pero siempre nos sorprende.

La ciudad sagrada era el centro y se trazaba en base a ejes y lineamientos astronómicos, en torno a los cuales se desarrollaba toda la urbe, siendo común que en toda Mesoamérica encontrar: Plazas rodeadas de plataformas y pirámides con templos para sus dioses, cuyos monumentos están avivados por la llama de lo eterno, mientras que sus paredes hablan a través del relieve, por su parte el colorido de sus edificios y el verde de la vegetación generan una armonía y hermandad entre el hombre y la naturaleza, donde el tiempo y el espacio humano se elevan al ámbito de lo divino, pues utilizaron como norma la belleza.

En la arquitectura prehispánica el espacio exterior tuvo gran importancia, ya que el 75% de la vida del hombre prehispánico se desarrollaba en el exterior, en las plazas, patios, etc.



Ilustración 64 Pirámide de Cuicuilco

PRECLÁSICO

Este horizonte es la base histórica de la arquitectura prehispánica, en la cual se puede observar con mayor claridad las similitudes entre las diversas culturas, propiciado principalmente por su origen religioso, siendo desde esta época cuando la arquitectura se desarrolla ligada a la naturaleza con la que el hombre convive. En esta etapa se destaca el uso del basamento de tronco piramidal, siendo este el resultado de la acumulación de tierra y piedras, cuyo principio fue utilizado como medida de protección de las inundaciones y de los animales, este principio poco a poco se fue transformando en uso religioso ya que se convirtió en una imitación de la naturaleza (montes y montañas), al paso del tiempo la técnica constructiva y estética se fue depurando y perfeccionando, pero siempre en armonía con el paisaje y sus formas, recordando que el hombre es pequeño en relación con la naturaleza. Es importante recordar que, es desde este horizonte cultural cuando se empieza a desarrollar la astronomía, que posteriormente alcanzaría niveles insospechados, que aun en nuestros días no han sido superados por completo. (Ilustr. 64)

CLÁSICO

En este horizonte crece la extensión e importancia de la arquitectura, la cual se desarrolla con características y estilos propios de cada uno de los principales centros prehispánicos, más sin embargo conserva características comunes y semejantes entre ellos, lo que denomina Ricardo de Robina como "estilo general mesoamericano". Las diferencias entre los estilos de las diversas culturas son el producto de los distintos tipos de organización social que tenía cada una de las civilizaciones en esa etapa histórica, más sin embargo en general se puede decir que en la arquitectura sobresale el predominio del volumen y el espacio de amplias dimensiones dándole mayor importancia a la concepción espacial externa, pero en relación con la interna. A este horizonte en el centro del país se le denomina también como teotihuacano, por la gran importancia que adquirió este centro, así como por el gran radio de influencia que tuvo. En la arquitectura de este periodo el elemento más significativo continuo siendo el basamento al que se le incorporó el tablero, cuya combinación es la característica principal de esta etapa

histórica, sin olvidar que es en esta misma etapa cuando se desarrollan las columnas (pilares, columnatas, relieves, pinturas, murales, etc.) En este periodo aumenta la influencia de unas ciudades sobre otras, por lo que encontramos una influencia de las culturas de la costera en Teotihuacan (Ilustr. 65); y de Teotihuacan sobre las civilizaciones de los estados de Veracruz, Michoacán, Zacatecas, Oaxaca, llegando su influencia hasta Guatemala.

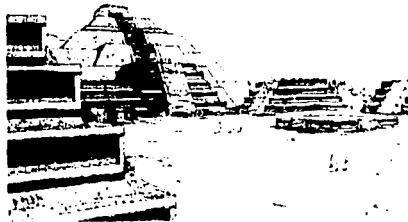


Ilustración 65 Pirámide de la Luna. Dibujo Alejandro Serconitz

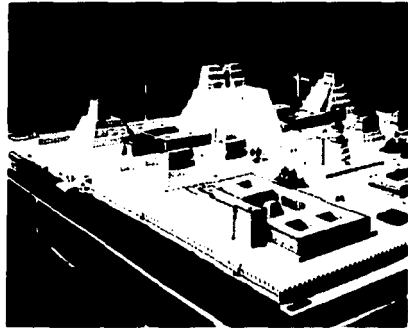


Ilustración 66 Vista parcial de Tenochtitlan

como razón inicial,⁴² otra de sus características fundamentales fue la monumentalidad a la que le imprimieron un dinamismo propio, con el que no contaban los modelos originales toltecas, así como la construcción de templos duales, sin olvidarnos de su gran aportación que hicieron a la humanidad, las chinampas.

POSCLÁSICO

Este es el último periodo de civilización prehispánica, en el cual la arquitectura se caracterizó por su sentido de unidad, fomentado por un sistema centralista, y así como Cuicuilco fue el centro del preclásico, Teotihuacan lo fue del clásico, Tenochtitlán lo es del posclásico. (Ilustr. 66)

Esta característica arquitectónica se debe a la voluntad del pueblo mexicana, de manifestar su poder y dominio, por tal motivo se llegó a este tipo de arquitectura centralista que propiciaba una unificación social, económica y militar, dándole mayor importancia al diseño de la ciudad y dejando en segundo término la creación de nuevas formas arquitectónicas, por lo que su arquitectura desarrolló la dualidad de dominio e individualización, donde "los espacios interiores y exteriores claramente delimitados y autónomos revelan el predominio de lo lineal, de la multiplicidad, de la forma cerrada y de la claridad absoluta. Este carácter autónomo podría tener como base la estilización simbólica, pues debieron tener un conjuro

⁴² César Novoa Magallanes, Espacio y forma en la visión prehispánica. U.N.A.M. México 1992 [198 p.] p. 185.

RESUMEN

En base al estudio de la plástica y en especial de la arquitectura de las diversas civilizaciones prehispánicas, y tomando como punto de partida las invariantes de visualidad pura del arte prehispánico enunciadas por el Arq. César Novoa Magallanes, al declarar:

Todavía enunciar ahora las siguientes observaciones como síntesis, que no puede ser exhaustivas aquí porque el estudio de un material tan rico y abundante es prácticamente inagotable en el territorio de Mesoamérica. Sin embargo, tiene validez como intrahistoria para el análisis de tan espléndida herencia. La delimitación precisa y la autonomía de los espacios, de las formas y de los colores -por los contenidos mágicos inherentes- revelan el predominio de lo Lineal, de la Multiplicidad, de la Claridad Absoluta y de la Forma Cerrada.

También hay unidad en la disposición general de las ciudades, con el nicho religioso como polo y elemento señero, aun cuando la división territorial y el uso de la tierra tuvieron delimitación precisa: es, por lo tanto, más claro el Valor de Multiplicidad.

La delimitación clara y precisa -linealidad- y la calidad claustral de los espacios -forma cerrada- son valores invariantes de toda la visión prehispánica en general... con excepciones en la visión maya: la Forma Abierta se encuentra en el uso de elementos delimitadores virtuales de las plazas como escalinatas y terrazas, en los que la sensibilidad y buen gusto de los urbanistas y arquitectos mayas dejó esplendorosos ejemplos, resolviendo al mismo tiempo los problemas originados por el crecimiento por aglutinación de los centros ceremoniales, con todos sus complejos simbolismos.⁴³

Las cuales se pueden considerar como constantes de la arquitectura prehispánica.

Sin embargo en necesario aclarar que son contados los casos en lo que se encuentran presentes todas y cada una de ellas, lo cual resulta lógico al recordar las diferencias físicas existentes entre cada una de las diversas civilizaciones prehispánicas, así como las variantes que se generaron en una misma civilización con el paso del tiempo. En los siguientes puntos trato de sintetizar lo característico y constante de cada una de las civilizaciones, que en algunos casos es común a varias culturas o civilizaciones, llegando al grado de que algunas de las características las podríamos llamar universales, ya que también están presentes en diversas y distintas culturas (en espacio y tiempo) del mundo como: Egipto, Babilonia, China, Mesopotamia, etc. como fue descrito y explicado en los puntos:

- 1.- Estilización simbólica
- 2.- Monumentalidad y pesantéz visual de los volúmenes
- 3.- Forma piramidal
- 4.- Integración con la naturaleza
- 5.- Predominio del espacio abierto

Sin embargo considero necesario el agregar los siguientes puntos, que si bien tampoco son únicos de la arquitectura prehispánica, son elementos comunes y constantes de su arquitectura, dentro de las diversas civilizaciones y horizontes culturales.

Estos puntos ó constantes son:

- 6.- Delimitación clara de los espacios y elementos arquitectónicos.
- 7.- Valor autónomo de los elementos arquitectónicos.
- 8.- Predominio de la linealidad.
- 9.- Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos.
- 10.- Relación dinámica en la composición.
- 11.- Integración plástica

⁴³ César Novoa Magallanes, Espacio y Forma en la Visión Prehispánica, U. N. A. M. México 1992 [198 p.] pp. 179-180.

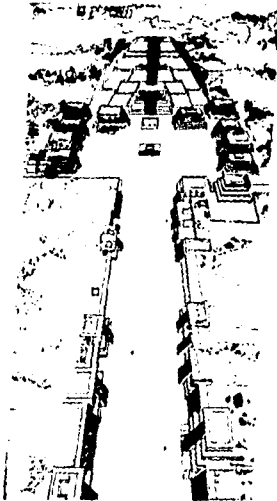
DELIMITACIÓN CLARA DE LOS ESPACIOS Y ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

A lo largo de la historia de la arquitectura prehispánica se puede observar la importancia que tenía y se le daba al tratamiento de los espacios en relación con los elementos arquitectónicos de su entorno, es decir, la relación de estos elementos arquitectónicos con el espacio que los rodeaba y el espacio que generaban.

De tal forma que la arquitectura como se dijo anteriormente tiene la característica formal de que los componentes y agrupaciones de estos son y están en función del espacio que los circunda y el espacio que forman y delimitan, sin embargo las agrupaciones, como en el caso de las organizaciones de conjunto, podemos afirmar que los edificios se acercan pero se deja siempre un punto de fuga para la visual. (Ilustr. 67)

También encontramos espacios en los cuales no se encuentra la posibilidad de fuga visual, ya que estos están confinados por diversos elementos que generalmente están agrupados en formas simples de base cuadrada o rectangular, donde los elementos se colocan en torno a un patio central delimitado con precisión, generando una composición de tipo claustal. Siendo la delimitación clara y precisa una cualidad común en ambos casos; esta delimitación se ve favorecida y fomentada por la linealidad de los elementos. (ver p 25)

La delimitación clara y precisa y la cualidad claustal de los espacios son los valores invariantes de toda la visión prehispánica en general⁴¹.



Ilustr. 67. La Calzada de los Muertos con remate en la pirámide de la Luna. Dibujo Paul Gendrop

⁴¹ César Novoa Magallanes. Espacio y forma en la visión prehispánica. U.N.A.M. México 1992 [198 p.] p. 180.

VALOR AUTÓNOMO DE LOS ELEMENTOS

Esta es una de las características más comunes entre los centros prehispánicos, estos desde su principio compositivo tienen su base en la creación de espacios autónomos con valor propio, articulados en un conjunto, en que están claramente delimitados, favoreciendo de esta manera que sea evidente el carácter de autonomía de cada uno de los elementos que conforman al conjunto, por tal motivo se puede asegurar que existe una claridad absoluta, ya que cada elemento espacial esta íntimamente concebido y ejecutado, como elemento con vida propia, pero que sin embargo forma parte de un conjunto.

Esta autonomía es clara desde el elemento aislado hasta el conjunto como se mencionó anteriormente, más en el transcurso del elemento al conjunto se encuentran las agrupaciones de menor escala, que también son conformadas por varios elementos, donde a pesar de su forma cerrada, se evidencia la autonomía de los espacios y del conjunto.

Dicha autonomía es más evidente por la linealidad de los elementos y del conjunto, gracias a esta se logra una clara delimitación de todos y cada uno de los espacios que conforman a las agrupaciones de poca escala, que a pesar de estar comunicados entre sí y cuentan con una íntima relación unos con otros, logran conservar su autonomía remarcada por su linealidad.

*"La delimitación precisa y la autonomía de los espacios, revelan el predominio de lo lineal, de la multiplicidad, de la claridad absoluta"*⁴⁵

Sin embargo la obra de arte prehispánico estaba concebida y construida armónicamente pero con valor individual, ya fuese en el caso de un conjunto urbano, el de una sola pirámide o bien el de una escultura, llegando hasta el caso de una pintura o vasija, donde las creaciones cumplían su función primordial de transmitir su lenguaje, con un contenido y significado

propio, pero característico de cada civilización, regido por el pensamiento mítico-simbólico. A manera de ejemplo tomemos el caso de Teotihuacan que esta integrada por un gran numero de elementos (pirámides, templos, palacios, casas, etc.) organizados dentro de un orden, por lo que su calidad se puede apreciar desde el conjunto de gran escala como lo es la ciudad misma, así los conjuntos de menor escala o subconjuntos que componen o integran a la Ciudad (calzada de los Muertos, Ciudadela, conjuntos Habitacionales, como se muestra en las ilustraciones 68, 69, 70), hasta los elementos que integran a dichos conjuntos, e incluso se puede observar esta calidad en las partes que componen a los elementos. (Ilustr. 71, ver p 28)

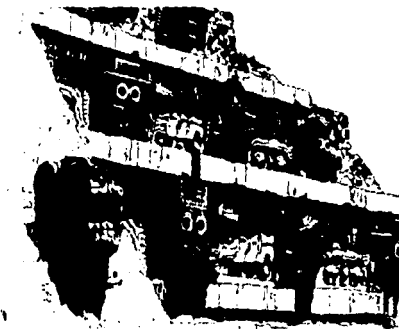


Ilustración 71 Detalle del templo de Quetzalcoatl. Dibujo Alejandro Mangano

⁴⁵ César Novoa Magallanes, Espacio y forma en la visión prehispánica. U N A M México 1992 [198 p.] p. 180

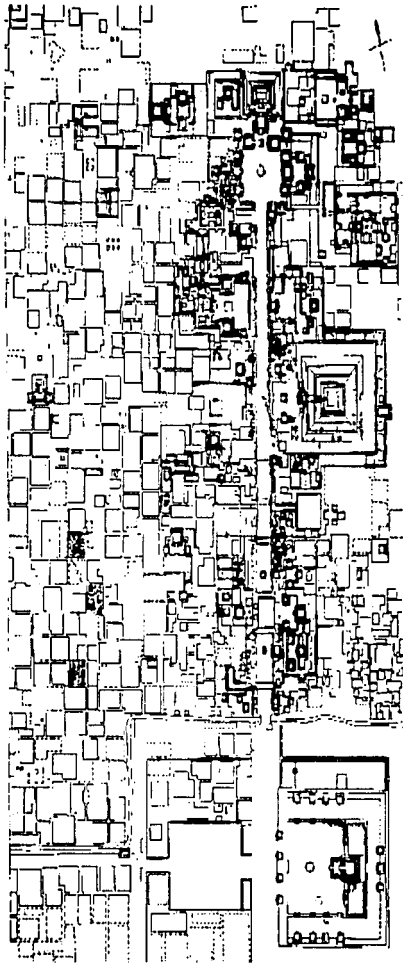


Ilustración 68 Planta general de Teotihuacan. Dibujo Rubén Díaz

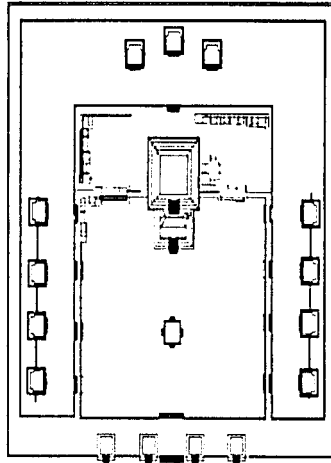


Ilustración 69 Planta de la Ciudadela. Dibujo Manuel Ramírez M

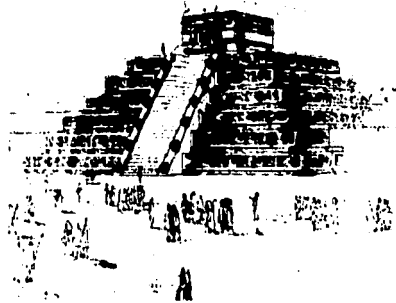


Ilustración 70 Reconstrucción del templo de Quetzalcoatl. Ignacio Marquina

PREDOMINIO DE LA LINEALIDAD

La linealidad es tan característica de la arquitectura prehispánica (a excepción de algunos ejemplos de la zona maya) que se encuentra visible desde la organización urbana hasta las agrupaciones de menores dimensiones, como los conjuntos habitacionales, sacerdotales etc. por lo que se puede decir que sus espacios en general son lineales, tanto exteriormente como en el interiormente (forma cuadrada o rectangular), hasta las formas y elementos de menor escala de los que se destaca la enmarcación y la forma misma del tablero y del talud, donde se asienta la linealidad de una manera más contundente con la ornamentación en sentido lineal.

El tablero teotihuacano y el mixteco son el ejemplo de la evolución de una forma arquitectónica. En Teotihuacan es evidente la tendencia general hacia lo horizontal; en Monte Albán las plataformas horizontales denotan acentos rítmicos que resaltan por el manejo de su linealidad. (Ver p. 29)

Al hablar de linealidad la podemos asociar a la horizontalidad, siendo esta horizontalidad otra de las características generales de la arquitectura prehispánica; a manera de ejemplo se destaca el caso de la Venta en el estado de Tabasco, en cuya composición es predominante la tendencia a lo horizontal, a excepción del montículo de piedras ubicado al Norte del conjunto. De esta linealidad y horizontalidad el ejemplo más sobresaliente es la ciudad de Teotihuacan, regida desde la composición de conjunto hasta el menor de los detalles por la linealidad que encontramos en la Calzada de los Muertos (Ilustr. 72), cambiando de cierta forma en las pirámides del Sol y de la Luna con la verticalidad, pero sin embargo la linealidad se conserva con las líneas que enmarcan a los basamentos, por lo que se puede afirmar que el conjunto es lineal, ya que las pirámides a pesar de su altura dan la impresión de ser masas horizontales tendidas en la llanura.

*La delimitación precisa y la autonomía de los espacios, revelan el predominio de lo lineal, de la multiplicidad, de la claridad absoluta*⁴⁶

Esta linealidad en el caso teotihuacano como en el de algunos otros centros, es acorde a la monumentalidad y pesantez de sus edificaciones, las cuales por su gran volumen y dimensiones, era más conveniente marcar la horizontalidad para resaltar el sentido de construcción pesada y maciza.

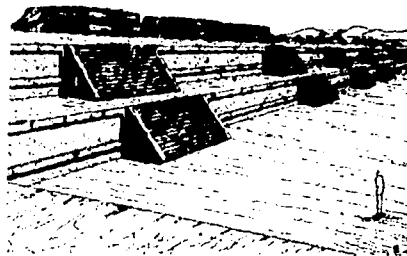


Ilustración 72 Perspectiva de la Ciudadela. D. bajo Rafael Castañeda

⁴⁶ César Novoa Magallanes, *Espacio y forma en la visión*

prehispánica, U. N. A. M. México 1992 [198 p.] p. 160.

EQUILIBRIO SIMÉTRICO DE CONJUNTO Y/O ELEMENTOS

Esta es una característica común a las diversas civilizaciones del centro del país, la tendencia hacia la organización en base a un eje compositivo, generando la denominada "Ciudad Eje", donde las construcciones se ligan con gran homogeneidad ya que la composición de estas se resolvió en base a uno o varios ejes rectores; en caso opuesto tenemos las metrópolis de las costas así como las de la zona maya, que cuentan con un número considerable de ejes, por lo que en ocasiones se presta a creer que estas ciudades carecen de eje rector, ya que no se desarrollan en base a la creación de grandes plazas monumentales, que no son casi imposibles de crear por las condiciones topográficas de la zona, por lo que "los ejes se rompen en innumerables plataformas de dimensiones diversas, ejes discordantes y niveles siempre cambiantes, que quedan separados unos de otros por taludes inclinados y se unen por escalinatas ceremoniales."⁴⁷

Por lo que se puede afirmar que en la mayoría de los conjuntos prehispánicos se encuentra en su composición una simetría diagonal de espejo. Estas composiciones estaban basadas en relación a un eje rector, que regia al proyecto en planta; y cuando este eje se usaba en alzado, se utilizaba únicamente en sentido diagonal, nunca en sentido horizontal; tanto en el de planta como en el de alzado a ambos lados del eje se colocaban formas y espacios similares.

Esta simetría diagonal se observa claramente tanto en planta, como en alzado, como en el caso de:

Las pirámides, en las cuales se aprecia desde su forma completa, tanto como en las partes que la componen (talud y tablero), así como en las plazas y patios con los elementos arquitectónicos que las delimitan y le dan forma.

⁴⁷ Ricardo de Robina "Arquitectura Prehispánica." *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*, Arte Prehispánico, Tomo II, Italia, Edit. Herrero 1981 [186 p.] p. 302

Este eje en la mayoría de los casos es imaginario, aclarando que existen casos en los cuales no se cuenta con la simetría física de tipo espejo, pero en cambio se desarrolló una solución mucho más compleja y difícil: una composición de equilibrio de masas con nexos sutiles entre las diversas estructuras, como en los caso de Monte Albán, Teotihuacan, la Venta, etc. donde aunque el conjunto no muestra una simetría total en la distribución de los edificios, la composición y distribución de masas esta completamente en equilibrio. (Ilustraciones 73, 67, ver p. 30)

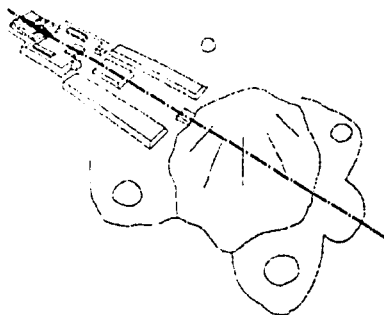


Ilustración 73 La Venta Tabasco. Dibujo Alejandro Mengro.

RELACIÓN DINÁMICA DE LA COMPOSICIÓN Y LOS ELEMENTOS

El calquetzamine concibió el espacio y con la ayuda de los calmanani lo desarrollaron de una manera dinámica, es decir en forma kinética y no como algo estático, podemos afirmar que en su recorrido la sensación que generan estos espacios en el observador es de movimiento y fluidez absoluta, siendo esto lo que determina el dinamismo de esta concepción espacial prehispánica, remarcada aun más por el empleo de alturas desiguales de los elementos arquitectónicos.

Los elementos cuando son de la misma altura tiene una dilatación horizontal, favoreciendo el dinamismo por el efecto de perspectiva que genera su forma, la cual en el caso de los basamentos piramidales con el efecto de dinamismo horizontal nos genera el efecto dinámico ascensional propiciado por la forma de los taludes que apuntan hacia lo superior en sentido ascendente.

Todo ello se encuentra presente en la arquitectura prehispánica, de la que a manera de ejemplo tomaremos el caso de la ciudad de Teotihuacan donde "las escaleras permiten ascender por las diversas plataformas; luego bajar a las explanadas, volver a subir a los templos y pasar por grupos más grandes hasta llegar a las grandes escalinatas, las cuales también tienen movimiento espacial a lo largo de la calzada de los muertos,"⁴⁵ que al cruzarla imprime un dinamismo sobresaliente a la pirámide de la Luna ya que esta desaparece y aparece dependiendo del lugar en que nos encontremos, este punto puede estar a un nivel de la base piramidal, así como en un desnivel de la calzada que por lo general esta bajo el nivel de la base piramidal. A la par del dinamismo vertical y horizontal de los elementos arquitectónicos, se generando dinamismo al pasar a través de ellos, se puede pasar de un espacio abierto de

grandes dimensiones a uno cerrado de menor escala y viceversa, generando una sensación de intriga e interés por conocer y recorrer los espacios desconocidos que se vislumbran por puertas y pasos a desnivel estratégicamente localizados.

Este dinamismo se encuentra hasta en el detalle arquitectónico como en el caso de Mitla, donde con la horizontalidad de los edificios, la subdivisión de las fachadas en paneles, la modulación ascendente y descendente de los tableros, los planos salientes y entrantes de las molduras, el basamento en talud, las columnas interiores y el infinito juego de líneas geométricas nos dan un dinamismo pocas veces igualado en la época prehispánica y contemporánea. (Ilustraciones 74, 75 y 76, ver p. 31)

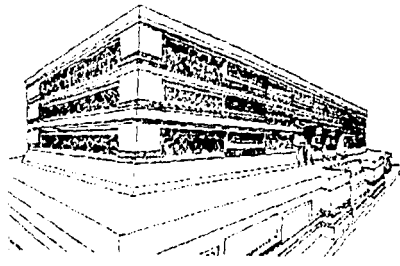


Ilustración 74 Edificio de las Columnas en Mitla. Dibujo Pedro Doza'

• Calquetzamine - Arquitecto en náhuatl

•• Calmanani - Constructor en Náhuatl

⁴⁵ Alejandro Mangino Tazzer, *Arquitectura Mesoamericana*. Edit. Trillas, México 1990 [239 p.] p. 116

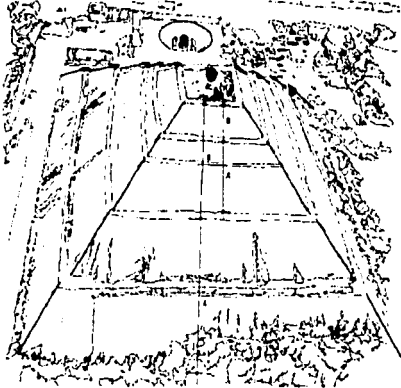


Ilustración 75 Pirámide del Sol. Dibujo Alejandro Mangino.

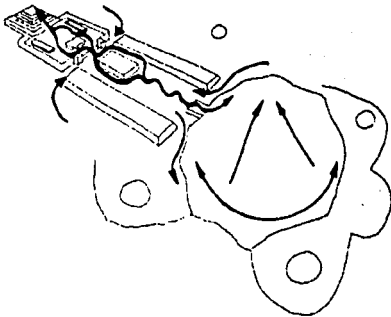


Ilustración 76 La Venta Tabasco. Dibujo Alejandro Mangino.

INTEGRACIÓN PLÁSTICA

En la arquitectura prehispánica se utilizó la escultura y la pintura, como signos de escritura sagrada, creando monumentos para la eternidad que deberán ser leídos como símbolos de piedra, ya que sus detalles y color además de su valor decorativo, cuentan con un valor simbólico. En realidad la ornamentación y la pintura no son otra cosa que letras del alfabeto arquitectónico donde nada está concebido al azar, siendo necesario relacionar los elementos simbólicos de todas y cada una de las partes que componen a la obra arquitectónica, para poder comprender su mensaje trascendente.

La arquitectura prehispánica se complementó con el uso del color, ya fuese en cuerpos escalonados, basamentos, muros, bóvedas, pisos ó escalinatas, eran revestidos invariablemente con pintura como se observa en el caso de los murales y en algunas reconstrucciones hipotéticas que se han hecho de las pirámides.

Con esto los artistas prehispánicos "nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y la arquitectura, porque la naturaleza es policromía por excelencia."⁴⁹ (Ver p. 32)

La integración plástica se reforzaba con el empleo de ornamentación, que en ocasiones era austera, aunque en otros casos esta ornamentación es el rasgo más característico de la arquitectura como en el caso de Mitla y en menor escala el de las edificaciones de la zona maya.

A la par de ello encontramos un empleo sobresaliente de dicha integración donde la arquitectura, escultura y el relieve se encuentran en completa integración armónica, como en el caso de las columnas serpentinadas del templo de los guerreros de Chichén Itzá (Ilustr. 2) y las del la pirámide de Tula, donde el cuerpo del animal (estilización de la naturaleza, cargada de un alto contenido simbólico), verticalmente erguido, con la cabeza en el suelo, soporta la viga del techo con su extremo doblado

hacia atrás, ó el de la pirámide de Xochicalco (Ilustr. 63) que está ricamente ataviada con relieves, los cuales originalmente contaban con color, sin olvidar los templos y palacios de la zona maya ó los de Mitla, oraciones realizadas en relieve. (Ilustr. 61)

Por tal motivo podemos afirmar que en la arquitectura prehispánica se logró una integración plástica como en pocas ocasiones se a podido alcanzar.

⁴⁹ Manuel Amábilis. La Arquitectura Precolombina en México. Edit. Orion, México 1956 pp. 36-37.

ARQUEASTRONOMÍA

En la época prehispánica olmecas, mayas, toltecas etc. entre otros, observaron que los movimientos de los astros se repetían en ciclos que podían ser registrados, así podían mediante su observación hacer profecías que también eran cíclicas, de tal forma que estos ciclos se reflejaban por ejemplo en la ascensión y ocaso de los astros, al igual que determinaban la vida y muerte de sus civilizaciones. Motivo por el cual crearon edificios de piedra que guardaban relaciones geométricas con los astros, como su alineación, estableciendo y prediciendo los equinoccios y los solsticios, el nacimiento y muerte de los astros que era registrados por su paso a través de determinados lugares, donde el hombre dejó plasmado un puente de comunicación con el cosmos, siendo los sacerdotes-astrónomos, quienes tenían la tarea de ser los mediadores entre los hombres y los astros ó dioses. (Ilustr. 77) Posiblemente estos descubrimientos puedan explicar el por que los zapotecas llamaron a Saturno "el ojo amarillo" y el hecho de que los mayas conociesen a Urano y Neptuno mucho antes que los europeos de la edad media.



Ilustración 77 Astrónomo prehispánico observando el cielo nocturno

En Veracruz y Tabasco los olmecas colocaron cabezas colosales mirando hacia el Este, esto hace alusión a que esperaban el advenimiento del Sol, esto es confirmado por la opinión de algunos arqueastrónomos, quienes piensan que las cabezas

fueron colocadas para certificar los movimientos del Sol a través del horizonte celeste generando una marca para los días y por consiguiente un calendario. (Ilustr. 54)

Muchas de las pirámides, templos y observatorios están contruidos con una desviación de 17' con relación al Norte astronómico, dicha desviación pudo haber tenido su origen en Teotihuacan e influido en toda el área mesoamericana. Esta desviación podía haber sido el resultado de la medición de la posición de la Pléyades o de Sirio, astros altamente sagrados para el hombre prehispánico, o bien en relación al Norte magnético como lo afirman algunos arqueastrónomos. (Ilustr. 78)

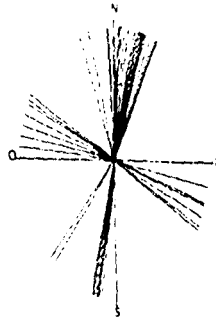


Ilustración 78 Diagrama de los ejes de las ciudades mesoamericanas según Aveni. Dibujo Alejandro Mangino

En Teotihuacan se encuentran los mas grandes tributos rendidos a Sol (Ilustr 79) y a la Luna: como lo son las pirámides que llevan sus nombres, la pirámide del Sol cuenta con 229 metros de largo en su base por 60 metros de altura, desde la cual se puede ubicar a la estrella Polar alineada con relación al cerro del trigo, gracias a que la orientación de esta pirámide fue determinada por la posición del ocaso de las Pléyades, esta posición influyo determinadamente en el trazo de toda la ciudad, mientras que por su parte la Ciudadela contaba con la función de contar los días para asociar los calendarios civil y religioso con relación al regreso sinódico de Venus.

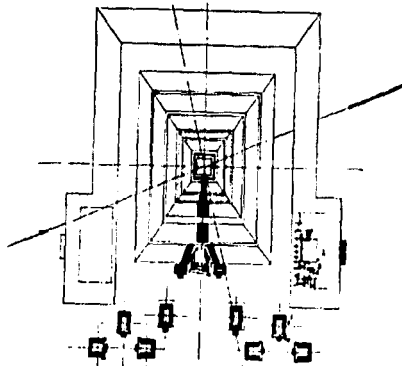


Ilustración 79. Desviación de la pirámide del Sol. Dibujo Ignacio Marquina

En las civilizaciones prehispánicas la observación astronómica precedía al trazo de las ciudades o de los centros ceremoniales, ya que a partir de la indagación astronómica surgía el trazo rector del proyecto, para el cual se auxiliaban con el uso de una antiquísima brújula que consistían en una piedra sobre la cual se colocaba un trozo de madera ligera y señalaba el Norte magnético y en base a este Norte, encontramos ciudades como Teotihuacan, Tenochtitlán, ciudades olmecas y Palenque, donde se asoma entre las paredes del Palacio, en una de sus ventanas con forma de "T", cada 30 de abril, hacia la puesta del Sol, los rayos Solares penetran en ella proyectando la imagen de la "T" sobre una pared oblicua, donde se puede apreciar que dicha construcción arquitectónica fue diseñada y construida de tal manera que para el solsticio de verano, la imagen completa de la ventana abarque toda la pared. (Ilustr. 80)

En Dzibilchaitún a una distancia media de 135 metros del templo principal se localiza la estela No. tres, gracias a la cual se pueden observar los movimientos del Sol a lo largo de todo el año, así como en el templo de las Muñecas se puede apreciar claramente los equinoccios y solsticios al pasar el Sol por detrás de este templo.



Ilustración 80. Casa "C" del Palacio Palenque

En Uxmal se localiza un edificio totalmente consagrado a los astros a la par de cumplir con otras funciones: el Cuadrángulo de las Monjas, lugar donde esta representada la serpiente estelar, los movimientos cíclicos del planeta Venus y los ciclos solares. (Ilustr. 81)

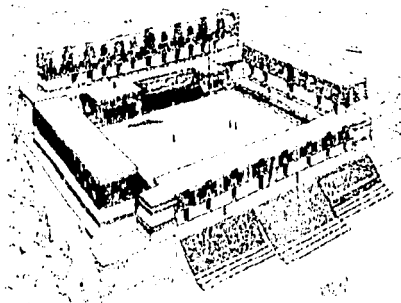


Ilustración 81. Cuadrángulo de las Monjas. Uxmal

En Chichén Itzá se estableció uno de los más complejos observatorios de toda Mesoamérica: El Caracol, su función se evidencia claramente al compararlo con la forma de los observatorios contemporáneos con la única variante de que el caracol tiene una datación que lo ubica en el año 1000, es decir, casi 1000 años antes que los contemporáneos. En sus 11 metros de diámetro y sus 16 metros de altura cuenta con diversas ventanillas a las cuales que llega gracias a una escalera de caracol, la que llega hasta la cima, pero regresando a las ventanillas, a través de ellas era posible seguir el transcurrir de las Pléyades, Aldebarán y Venus entre otras. (Ilustr. 82)

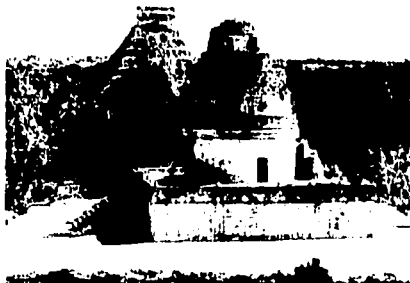


Ilustración 82 El Caracol observatorio astronómico maya

Sin olvidarnos de la pirámide de Kukulcán donde se produce un majestuoso juego de luz y sombra todos los días 21 de Marzo, día en que Kukulcán desciende a la tierra. Esto se debe a un efecto de luz y sombra que genera una forma serpentina que se proyecta sobre uno de los costados de las escalinatas de la pirámide. En dicho efecto quedó plasmado el gran ingenio y creatividad arquitectónica, matemática y geométrica del pueblo maya. (Ilustr. 83)

En Monte Albán se localiza un observatorio astronómico subterráneo, en una especie de pozo, en cuyo fondo se seguía el paso cenital del Sol y el cúmulo estelar de las Pléyades que marcaban que el principio y fin de un ciclo de 52 años, sin olvidarnos del edificio "J" en forma de pentagrama, que era usado como observatorio astronómico, como lo demuestra su alineación con los astros.

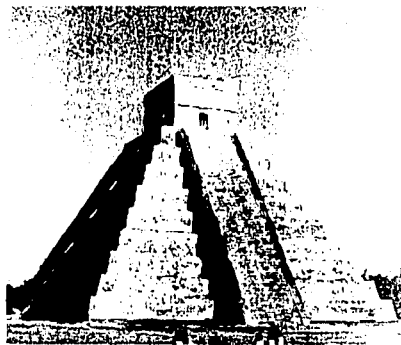


Ilustración 83 Pirámide de Kukulcán Chichén Itzá

En Tajín, la pirámide de los Nichos con sus 365 nichos nos da una clara alusión al año solar, pero también por su relaciones numéricas y geométricas nos señala los ciclos sagrados de 52 años.

En Tenochtitlan el templo mayor está alineado con varias montañas y volcanes y relacionado a su vez con el culto al Sol. (Ilustr. 84)



Ilustración 84 El Templo Mayor de Tenochtitlan

C.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA INFLUENCIA EUROPEA Y PREHISPÁNICA EN LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El sustrato cultural europeo

Los primeros antecedentes históricos de esta influencia prehispánica los encontramos desde la época virreinal, a partir de la cual y hasta nuestros días a perdurado con obras buenas y obras que únicamente son una simple replica o bien donde las formas prehispánicas se utilizaron como ornamentación, sin embargo la referencia prehispánica en la arquitectura a continuado de una manera que podríamos clasificar como constante a pesar de que esta influencia en ciertas etapas de la historia a sido casi nula, propiciado por el rechazo (publico y privado) que se le a dado, como en el caso posrevolucionario, sin olvidar que si bien a sido rechazada también a contado con gran apoyo (público y privado) como se observa en el siguiente resumen de la influencia prehispánica en la arquitectura de la Ciudad de México, resumen que inicia con la independencia mexicana y termina con nuestro presente histórico abarcando las etapas más sobresalientes de la historia de la Ciudad de México.



LO VIRREINAL

Es en 1680 cuando se tiene noticia de la primer obra arquitectónica con referencia prehispánica, la cual fue construida por el Sr. Carlos de Sigüenza y Góngora quien construyó el primer tipo de esta arquitectura. "En realidad no sabemos si es correcto llamar arquitectura a un arco de triunfo de madera, metal y papel, recubierto de pinturas e inscripciones alegóricas"⁵⁰, ubicado en lo que actualmente son las calles de Brasil, entre la plaza de Santo Domingo y la calle del mismo nombre. De este arco únicamente se cuenta con la descripción hecha por el autor, ya que este arco desapareció con el paso del tiempo. Este arco fue construido para darle la bienvenida al nuevo virrey de la Nueva España, el conde de Paredes

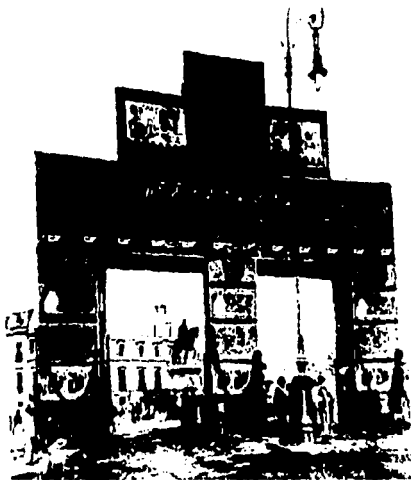


Ilustración 85. Arco del estado de Oaxaca en el Paseo de la Reforma

El predecesor de este arco fue construido en 1899, en el Paseo de la Reforma, este nuevo arco proyectado por Alfredo Chavero para representar a Oaxaca, contaba con relieves, figuras y colorido como muestra de su clara referencia prehispánica, como lo muestra la ilustración publicada en "El Mundo Ilustrado" del 24 de Septiembre de 1899 (Ilustr. 85)

Otro ejemplo con referencia prehispánica de esta época se localiza en el cruce del Eje Central y la Av. Salto del Agua, lugar donde se colocó una fuente en 1779, fecha que se puede apreciar en una placa de mármol ubicada en el costado norte de la fuente. La evocación con la que cuenta dicha fuente es mínima, ya que esta únicamente se reduce a una franja de relieve geométrico que rodea la parte superior de la fuente, recordándonos al relieve de las runas de Mitla con su característico zig-zag (Ilustr. 86)



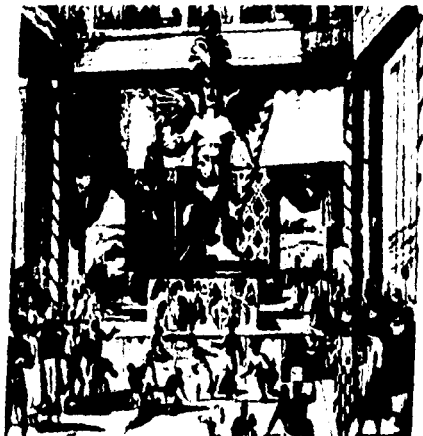
Ilustr. 86. Detalle de la fuente donde se observan las grecas prehispánicas

⁵⁰ Daniel Schavelzon. *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, F. C. E. México 1988 [368 p.] p. 23

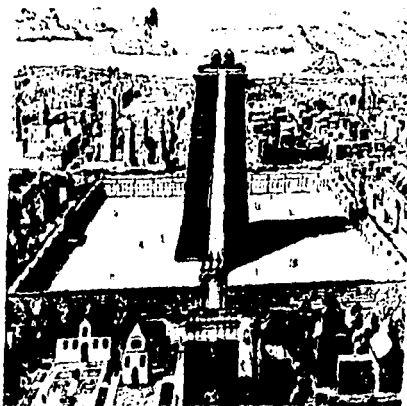
LA "INDEPENDENCIA"

Cultural

Esta es una de las etapas más importantes de la historia de México, de su arte y por consiguiente de su arquitectura, ya que es en esta etapa cuando se deja (en parte) el gran ataque en contra del arte prehispánico, con lo cual se tiene en cierta medida la destrucción que se venía haciendo de este, ya que desde la conquista y hasta fines de la colonia se desató una destrucción y desacreditación del arte prehispánico de una manera verdaderamente sorprendente, pues los españoles querían destruir todo lo referente al pasado, tal vez por no poder comprenderlo, por lo cual llegaron a satanizarlo, como en el caso del empleo de la serpiente en el arte prehispánico (citado en el capítulo anterior), así como lo muestra la propaganda que de este arte se hacía en Europa como lo muestra el siguiente grabado del interior de un templo prehispánico (Ilustr. 87)



Ilustr. 87. Templo prehispánico de Huixtliopochtli. Grabado holandés de fines del s. XVIII



Ilustr. 88. Una visión de Tenochtitlan y su Templo Mayor con casas del norte europeo, jardines franceses, tabacales y un descamisado tiempo.



Ilustr. 89. Monumental reconstrucción del Templo Mayor hecha por Clavijero

Dicha destrucción propicio que con el paso del tiempo ni los mismos conquistadores pudieran describir como eran las ciudades que conquistaron, con lo cual se perdieron los lazos con el pasado, llegando a dar descripciones muy alejadas de la realidad tal y como se observa en los siguientes grabados. (Ilustraciones 88, 89)

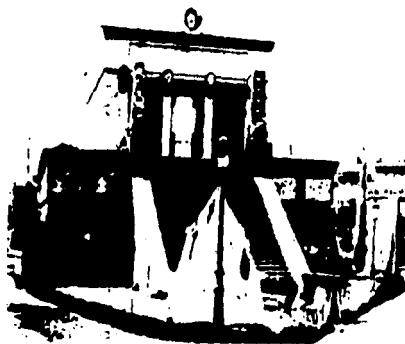
Con la consumación de la Independencia se dejó de atacar al arte prehispánico, e incluso en algunos casos se empezó a fomentar la investigación, restauración y conservación de este, llegando incluso a mandarlo a exposiciones internacionales, como la de Londres en 1824. (Ilustr. 90) En esta exposición se demostró que todavía se le tenía mucha incomprensión al arte prehispánico ya que los mejores calificativos que recibió fueron de que era un arte exótico. Si se observa el siguiente grabado notaremos que en la exposición no se presentaron las esculturas como lo son en realidad, ya que en esta exposición se presentaron algunas copias de las esculturas descubiertas, junto con otras reconstrucciones hipotéticas, las cuales distaban mucho de la realidad. (Ilustr. 90)



Ilustr. 90 Primera exposición de arte prehispánico William Bullock en Londres 1824

PABELLÓN PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1867

Todo lo anterior se refleja en una evocación prehispánica en la que únicamente se llegó a la utilización absurda del decorado, donde ni siquiera se acercaron a la utilización consciente del manejo de los espacios y las proporciones de la época prehispánica, siendo hasta la exposición de París en 1867 realizada en el Campo Marte, cuando se empezó a tomar de manera mas seria y consciente a la arquitectura prehispánica, aunque en este caso con una maqueta escala 1:1 del templo de Quetzalcóatl de Xochicalco, cuyo interior sirvió de foro para la presentación del códice Truano recién descubierto en Madrid. (Ilustr. 91) A pesar de que esta maqueta careció de apoyo oficial por parte de México, al grado tal de que desafortunadamente no se conoce el nombre del autor, más todo indica que fue el gobierno francés a través de la Comisión Científica quien desarrollo el proyecto con la participación del arquitecto Monsieur Daly, ya que este arquitecto viajó previamente a Xochicalco para tomar moldes de la pirámide en papel mache.



Ilustr. 91 Pabellón realizado en la exposición Internacional de París de 1867

MONUMENTO A CUAUHTÉMOC 1869

(Francisco Jiménez, Miguel Noreña y Grabiell Guerra)

La escultura se localizaba en el Paseo de la Viga, esquina con la Calzada de la Resurrección, en la Glorieta Cuauhtemoczin. El monumento estaba constituido por un basamento rectangular sobre el que se desplantaban tres escalones que seguían la misma forma rectangular, sobre los cuales se asentaba la base que sostenía el busto del emperador Cuauhtémoc. (Ilustr.92) "El monumento constaba de una base de granito simple que sostenía a un busto de poca gracia y mucha seriedad, de pequeñas dimensiones y color gris. Al frente del basamento existía una sobria decoración formada por un carcaj y una macana sobre la cual se hallaba un águila con la serpiente en la boca"⁵¹ en los extremos izquierdo y derecho del busto en la parte media del pedestal tenía placas con la inscripción:

"Al último monarca azteca, heroico en la defensa de la patria, sublime en el martirio: El Ayuntamiento Constitucional de 1869."



Ilustr. 92. Monumento a Cuauhtémoc realizado en 1869, ubicado en el Paseo de la Viga

EL PORFIRIATO

A finales del siglo XIX la influencia prehispánica, se utilizó principalmente de dos formas: la primera significó, una forma de hacer presente el pasado indígena, en el cual el porfiriató pretendió encontrar el origen de su cultura, y el segundo fue principalmente como muestra de poder, ya que la gente del pueblo aun conservaba el recuerdo de la grandeza de su pasado prehispánico, motivo por el cual se utilizó este recuerdo para señalar que "los grandes del pasado estaban del lado de los grandes del presente"⁵² y de esta manera legitimar la dominación de una manera subliminal y efectiva, en lo que podríamos llamar psicología del poder. Es decir, el grupo social en el poder retoma el pasado histórico que le convenía. Como ejemplo de esto tomare parte del escrito de María Estela Eguarte Sakar, quien dice:

"Para el gobierno central asentado en la Ciudad de México era más importante la idea de que la civilización azteca constituía el pasado nacional, que aquella que consideraba a la civilización maya, desarrollada en una de las "provincias". Por ello se recuerda la "gesta" de Cuauhtémoc en la conquista y la de otro de los múltiples señores (Xicoténcatl) indígenas que se defendieron contra los españoles."⁵³

Con ello, se puede explicar la narración de la historia de México de esa época, en la cual los intelectuales del porfiriató pudieron vincular su presente histórico a un pasado liberal, con la doble intención de legitimación y como búsqueda de su origen en el pasado prehispánico. Es en esta etapa de la historia de México cuando el pasado prehispánico y el colonial dejaron de ser antagónicos, ya que fueron considerados como partes necesarias de la evolución para llegar a conformar el estado de progreso y prosperidad que el régimen de Porfirio Díaz planteaba como pancarta ante la sociedad. Esto desató una gran polémica por la

⁵² M. Nely García Robles, J. Alfredo Quiroz Moreira, "Notas sobre el neoprehispánico en el arte y la ornamentación arquitectónica en México," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U.N.A.M. México 1987 [98 p.] p. 22.

⁵³ Eguarte Sakar María Estela, "Consideraciones para un análisis de la presencia prehispánica en la cultura del porfiriató" *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U.N.A.M. México 1987 [98 p.] p. 11.

⁵¹ Daniel Schavelzon, *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, F. C. E. México 1988 [368 p.] p. 109

necesidad de construir una nueva arquitectura nacional en la cual se reviviera el pasado prehispánico así como el colonial en una misma arquitectura, lo que como resulta lógico no se pudo lograr, suscitado la alforación de dos tendencias arquitectónicas: por un lado la colonial y por el otro la indigenista o prehispánica, de la que se destacan los pabellones de México para las ferias internacionales y algunos de los monumentos de la Ciudad de México.

En resumen se puede decir que la evocación prehispánica en estas épocas (independencia y porfirato) se utilizó como medida o mecanismo del grupo o grupos que ocupaban el poder para crear un arte que abarcara a toda la sociedad, desde la humilde hasta la aristocrática, y que también pudiera unificar a todas las culturas que integran a la república mexicana en una sola, favoreciendo al centralismo impuesto, para la creación de esta arquitectura "se acudió al recurso académico de tomar elementos decorativos prehispánicos y utilizarlos en la arquitectura y en el arte moderno: se entronizaba al indio, se le daba la imagen de héroe mítico, de padre de la nacionalidad, pero obviamente sin dejar de explotarlo."⁵⁴

Pero a pesar de todo al arte prehispánico se le tenía mucha incompreensión ya que los mejores calificativos que recibió en esa época fue el de "arte exótico" como se mostró en la exposición internacional de arte prehispánico llevada a cabo en Londres (William Bullork, Ilustr. 90) en 1824. Siendo los ejemplos más notables de arquitectura con referencia prehispánica de esta época: • Monumento a Cuauhtémoc 1887, • Pabellón de Luis Salazar 1889. • Pabellón de Antonio M. Anza 1889, • Monumento a los Indios Verdes • En 1898 según consigna Israel Katzan se constituyó una compañía para la construcción específica de edificios neozapotecas. • Banco de México 1900 • Proyecto para la gruta de Chapultepec 1901. • Proyecto de Monumento a Juárez 1905.-Proyecto de Monumento a Xicoténcatl. • Columna de la Independencia y el Hemiciclo a Juárez 1910.

⁵⁴ Daniel Schavelzon, *La polémica del arte nacional en México 1850 - 1910*, F.C.E. México 1988 [368 p] pp 23,13

Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, I.N.A.H.S.E.P. México 1963 [205 p]

MONUMENTO A CUAUHTÉMOC, 1887

En primer lugar cabe señalar que esta obra fue una de las primeras respuestas al decreto expedido por el general Porfirio Díaz en 1877, en el que señala que el Paseo de la Reforma deberá ser adornado con estatuas de los héroes de la Conquista, la Independencia y la Reforma. De esta manera el Monumento a Cuauhtémoc "fue el primero de un importante conjunto de proyectos artísticos de afirmación nacionalista iniciados y sostenidos por el régimen porfirista."⁵⁵ Este monumento es más famoso que su predecesor de la Calzada de la Viga, ya que en este caso el monumento se sigue conservando en su lugar de origen y no a sufrido alteración alguna desde su inauguración.

El proyecto es obra de Francisco Jiménez, en el que incorporo detalles con referencia a la arquitectura prehispánica de diversas partes de la república mexicana como Uxmal, Palenque, Tula y Mitla, así como cierta forma piramidal que le dio al basamento de la escultura (creación de Miguel Noreña).

Al pie del basamento en los extremos de su eje longitudinal se localizan cuatro ocelotes emplumados modelados por Epitacio Calvo, a los extremos del zócalo (con una greca tomada de Mitla) se localizan dos bajorrelieves; El tormento de Cuauhtémoc, obra del escultor Gabriel Guerra y la entrevista de Cuauhtémoc (hecho prisionero) con Cortes, obra del escultor Miguel Noreña.

⁵⁵ Fausto Ramírez "Vertientes nacionalistas en el modernismo", *El Nacionalismo y el Arte Mexicano* U.N.A.M. México 1986 [410p] p 114

El pedestal sobre el que descansa la escultura de Cuauhtémoc tiene una forma piramidal más clara, sobre la que se pueden apreciar nudos de viboras, característicos de la cultura tolteca. (Ilustr. 93)

Como dato curioso señalaremos el caso de las columnas de las esquinas del monumento, para las cuales se basaron en las piernas de los atlantes de Tula, pero en el caso del monumento a Cuauhtémoc, su colocación obedece a un error, ya que las piernas están colocadas en base a una descripción hecha por Horward H. Bancroft en su libro, donde las consideró como un par de columnas con capitel y para completar esto Francisco M. Jiménez, con el objeto de que se pudiesen apreciar en ambos extremos por el hecho de estar colocadas en ángulo (en las esquinas), les anexo otra columna. (Ilustr. 94)



Ilustr. 93 Monumento a Cuauhtémoc ubicado en Paseo de la Reforma

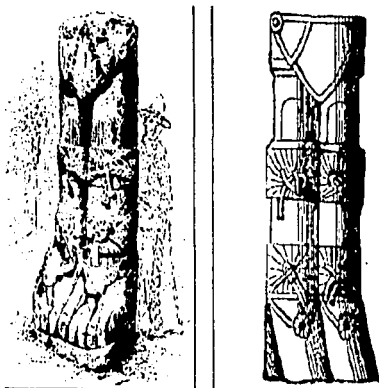


Ilustración 94 Piernas de un Atlante de Tula según fue descrito por Deseré Châ'y hacia 1850, y su transformación en columna por H.H. Bran Craff hacia 1870. Este dibujo al parecer sirvió a F. Jiménez para realizar las columnas del monumento a Cuauhtémoc.

PROYECTO DEL PABELLÓN DE MÉXICO PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS A REALIZARSE EN 1889

(Arq. Luis Salazar)

Mientras esta influencia prehispánica en la arquitectura principalmente se caracterizó por la incorporación de algunos elementos decorativos provenientes del pasado prehispánico, los casos más notables son los pabellones de México para la exposición internacional de París de 1889, para cuyo efecto se presentaron dos proyectos con referencia prehispánica; el primero del arquitecto Luis Salazar y el proyecto del arquitecto Antonio M. Anza, siendo este último el que se construyó para la exposición.

La utilización de elementos prehispánicos se vio favorecida por el gran apoyo e interés que se le brindó al rescate arqueológico, como muestra de ello mencionaremos el hecho del gran avance que se logró en la restauración de Teotihuacán en esta época, así como la conservación que se le brindó a estos monumentos motivando con ello una gran difusión de la cultura prehispánica, ya que de esta manera México participaba en las exposiciones internacionales, con el objeto de ganar presencia científica ante el mundo moderno, y poner a México a la altura de los países más civilizados y a la par servía para mostrar que México poseía una cultura arcaica como las del continente europeo y asiático.

El arquitecto Luis Salazar con la colaboración de los arquitectos José Ma. Alva y Vicente Reyes, desarrollaron un proyecto al que le incorporaron ornamentación prehispánica, destacándose la de la zona de Papantla, utilizándola en una almohadilla de placas sobrepuestas que fueron colocadas en algunos vanos de la construcción, así como la ornamentación de la zona maya como se observa en el cerramiento de las ventanas en cuyos entrepaños se formaron tableros con ornamentación similar a la de Itzala, por su parte la división entre primero y segundo nivel tiene fuerte influencia de la arquitectura maya.

En el remate se colocaron mascarones del monumento a Itzala a lado de los relieves de Tonacatecutli; la decoración de las ventanas del segundo nivel retoma la decoración mixteca; en la parte media del pretil se retomaron los cilindros verticales de Zayil, (Ilustr. 129) en el cerramiento se colocó una fracción de greca que nos recuerda las grecas de Mitla, sin olvidar los mascarones de la fachada posterior y las ventanas trapezoidales que evocan a la puerta maya. (Ilustraciones 95, 96, 97)

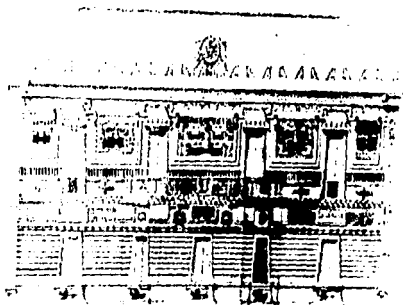


Ilustración 95 Fachada principal del pabellón de Luis Salazar según Israel Katzman

PABELLÓN MEXICANO PARA LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1889

(Arq. Antonio M. Anza)

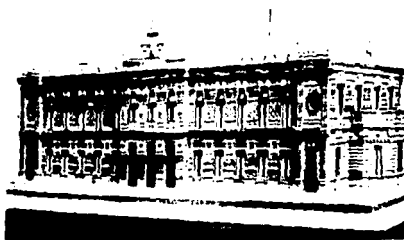
A la composición del proyecto Luis Salazar afirma que "precedió la persuasión de que era conveniente adoptar para el edificio los perfiles y ornamentación característicos de la arquitectura de las razas más civilizadas que ocuparon lo que hoy es la República Mexicana, pero separando de la estructura y proporciones en los monumentos antiguos que pugnan con las ideas actuales en materia de estética."⁵⁶ El edificio está construido en base a la obra "El arte mexicano antiguo" de Antonio Peñafiel, y de algunas ruinas arqueológicas como la pared del palacio de Huexotla y la pirámide de Xochicalco.



Ilustr. 96. Vista lateral del Pabellón según Irsael Katzam. En esta vista se pueden apreciar los mascarones de Chac.

El acceso a este edificio es a manera de los antiguos teocallis, después de subir una escalinata alta de gran inclinación, en sus extremos se colocaron dos huehuetotl que nos recuerdan el ciclo del fuego nuevo de 52 años. A la entrada del edificio se localiza un friso con grecas y dibujos prehispánicos sostenido por dos cariatides de Tula, sobre el cual y como remate del pórtico se colocó la figura de Tonatiuh. Por su parte la cornisa está decorada en base a las ruinas de Xochicalco. Todo ello se trató de incorporar a los modelos artísticamente reconocidos de la arquitectura occidental. (Ilustr. 98)

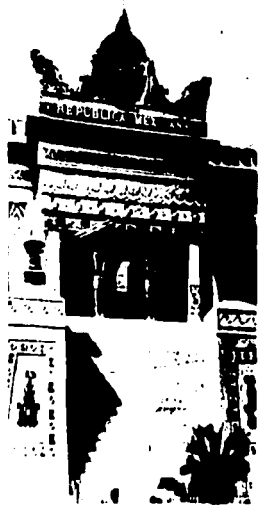
El edificio se compone de tres partes: una central y dos laterales en cuyos exteriores se colocaron relieves de las deidades prehispánicas como Tlaloc,^{***} Centeotl,^{****} ambos estaban colocados en el lado derecho del edificio, por su parte en el extremo izquierdo colocaron a Chalchihuitlicue (diosa del agua), Xochiquetzal (deidad de las artes), Camaxtli (diosa de la caza) y Acatecutli (diosa del comercio).



Ilustr. 97. Proyecto de México para la exposición Internacional de París de 1889. Según Ramón Vargas Saiguero este es el pabellón de Luis Salazar.

⁵⁶ Fausto Ramírez "Vertientes nacionalistas en el modernismo", *El Nacionalismo y el Arte Mexicano*. U. N. A. M. México 1986 (410 p.) p. 142

- * Dios viejo del fuego
- ** Tonatiuh - Dios del Sol
- *** Tlaloc - Dios del agua
- **** Centeotl - protector de la agricultura.



Ilustr. 98. Pórtico y Atlantes en la entrada al Pabellón

Por su parte en los rematamientos de la fachada se colocaron alto relieves de Itzcóatl, Netzahualcóyotl, Cacama, Cuauhtémoc, Cuitláhuac y Totoquihuanztzin. (Ilustr. 99)

En el proyecto de Anza y Peñafiel (ganador del concurso), al igual que el presentado por Salazar, se retomaron elementos morfológicos e iconográficos prehispánicos, al grado tal de que ambos proyectos fueron clasificados como verdaderos compendios de los monumentos arqueológicos y de la historia nacional. Para la descripción del proyecto ganados de Anza y Peñafiel, tomaremos la explicación que dieron sus autores al Secretario de Fomento, dicha explicación fue publicada en el "Monitor Republicano" del día 9 de Junio de 1888.

⁵⁷ Itzcóatl - Emperador azteca (1427-1440)

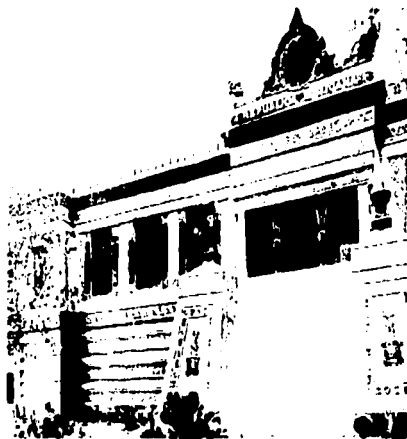


Ilustración 99. Pabellón de México para la exposición de París de 1889

"La forma del edificio se a tomado de lo que tenían los antiguos Teocallis aztecas y el ornato que hemos empleado es de origen puramente mexicano... Podemos asegurar que en el proyecto que tenemos la honra de presentar a usted, no hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional."⁵⁷

⁵⁷ Fausto Ramírez "Vertientes nacionalistas en el modernismo", El Nacionalismo y el Arte Mexicano, U.N.A.M. México 1986 (410 p) p. 135

MONUMENTO A LOS INDIOS VERDES 1891

El arquitecto Guillermo Heredia con la colaboración del escultor Alejandro Casarin desarrollaron este monumento dual constituido por dos esculturas de los reyes aztecas (Itzcóatl y Ahuizótl) quienes en un principio se encontraban sobre pedestales de estilo maya diseñados por el arquitecto Heredia, sobre los que se desplantaba el basamento de forma trapezoidal en cuyo remate se empleo una forma piramidal que en cierta forma nos recuerda al talud tablero clásico de la arquitectura prehispánica, en sus costados se esculpieron mascarones y grecas prehispánicas en relieve.

Las estatuas fueron fundidas en 1889 y colocadas el 16 de Septiembre de 1891 en la entrada del Paseo de la Reforma, siendo trasladadas en 1901 al Paseo de la Viga, en la actualidad el monumento que originalmente se formaba por las dos esculturas ubicadas en el mismo lugar, se encuentran separadas por el Sistema de Transporte Colectivo (Metro). Ya que a raíz de las obras para la estación que lleva su nombre (Indios Verdes) en 1979, estos héroes prehispánicos fueron separados quedando en los extremos Oriente y Poniente. (Ilustr. 100)

Las estatuas descansan sobre dos plataformas rectangulares recubiertas por losas de piedra negra, frente a esta plataforma se colocó una serpiente enroscada, copia fiel de la escultura mexicana, tanto por su posición, forma y concepto, esta escultura fue colocada sobre dos pequeños basamentos rectangulares. (Ilustr. 101)

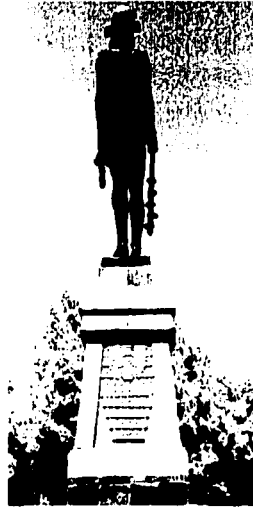


Ilustración 100 Monumento a Ahuizótl



Ilustración 101 Serpiente enroscada al pe de los Indios Verdes

BANCO DE MÉXICO 1900

Los arquitectos Lemos y Cordes a este edificio, que podríamos llamar de corte clásico, le integraron cierta influencia del arte prehispánico, de una manera muy discreta y modesta, sin embargo aceptable ya que esta se limita a pequeños detalles que se incorporan e integran al estilo y carácter del edificio (Ilustr. 102)

Esta evocación se presenta principalmente por el empleo de ornamentación prehispánica, destacándose el uso de la greca mixteca, como se puede apreciar claramente en la moldura que marca la división entre la planta baja y el primer nivel (Ilustr. 103), así como en los mascarones, sin olvidar la greca y estilización de serpiente en la parte inferior del pretil (Ilustr. 104) En la herrería del edificio también se puede apreciar dicha evocación, principalmente en las mascararas estilizadas de la puerta poniente (Ilustr. 103) y la casual o intencionada forma del asta bandera, que en cierta forma nos recuerda la forma del pretil teotihuacano (Ilustraciones 105, 60)



Ilustración 102 Banco de México

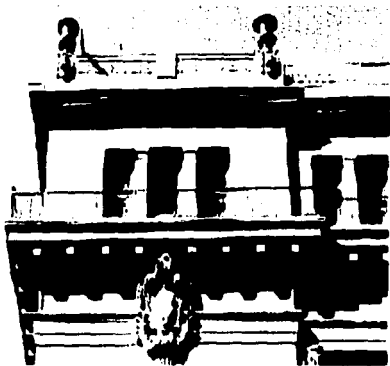
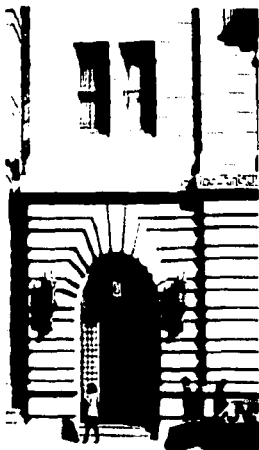


Ilustración 104 Remates adornados con mascarones



Ilustr. 103 Acceso poniente del Banco de México



Ilustr. 105 Asta bandera similar al prebibleo

PROYECTO PARA LA GRUTA DE CHAPULTEPEC 1901

No se ha podido identificar al autor de este proyecto, quien en su propuesta para la gruta, terrazas y elevadores del castillo de Chapultepec incorporo ciertos rasgos prehispánicos, como el empleo de columnas que nos recuerdan aunque sea en cierta medida a los Atlantes de Tula como en el caso del pabellón para la exposición internacional de París de 1889, que en este caso soportan a una gran trabe con grecas prehispánicas, la cual se encuentra coronada por un pretil con remates teotihuacanos, al centro de los cuales se observa una escultura de la que desafortunadamente no se conserva descripción alguna, más en este caso a los extremos del pórtico principal se colocaron deidades prehispánicas, mientras que los costados de los muros contaban con alto relieves de héroes prehispánicos quienes posiblemente fueron Cuauhtémoc y Cuitláhuac. (Ilustr. 106)

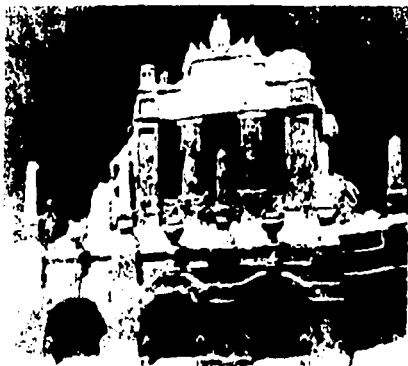


Ilustración 106 Maqueta del pórtico para la gruta de Chapultepec

A la par de esto, en el Castillo se encuentran estilizaciones de serpientes que hacen una clara alusión al arte prehispánico, como se observa en las Ilustraciones 107, 108. Estas serpientes están colocadas en los extremos de las escalinatas, recordando en cierta medida, a las serpientes de la pirámide de Kukulcán de Chichén Itzá.



Ilustración 107

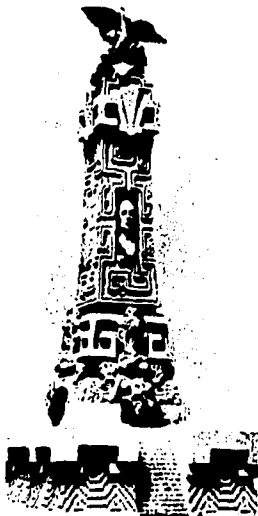


Ilustración 108 Escalinatas que conducen al Castillo

PROYECTO DE MONUMENTO A JUÁREZ 1905

Este monumento no se construyó, más el proyecto contaba con una fuerte influencia prehispánica, pues el monumento se componía por un basamento rectangular con grecas y remates de la arquitectura mixteca, principalmente de Mitla que en este caso se emplearon simulando un talud.

El resto del monumento lo constituía un obelisco recubierto de grecas y relieves con cierta alusión al relieve maya, todo ello coronado por el símbolo y emblema nacional, el águila devorando a una serpiente. Siendo otra de sus característica la gran masividad y pesantez del monumento, la cual se puede afirmar que llegó a la exageración por su gigantesco volumen considerado como hipertrofico. (Ilustr. 109)



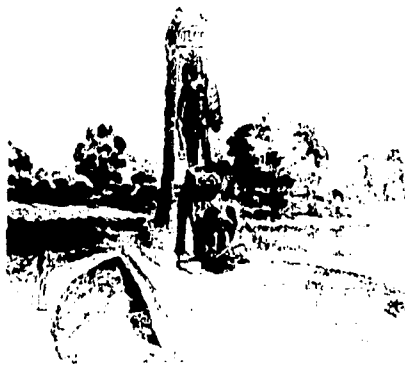
Ilustr. 109 Proyecto de monumento a Juárez 1905

PROYECTO DE MONUMENTO A XICOTÉNCATL 1907

Obra del arquitecto Carlos Noriega, quien propuso la creación de un monumento dedicado al legendario héroe Xicoténcatl en honor a su gran patriotismo, clasificándolo como el primer héroe de la independencia. El monumento de ser aprobado sería inaugurado en las fiestas del centenario de la independencia. (Ilustr. 110) El mismo arquitecto Noriega explicó su obra ante la Asociación diciendo:

Terminare, señores, haciendo una breve explicación de mi modesto trabajo.

*Con el obelisco cubierto de jeroglíficos y sosteniendo un monstruoso y fantástico coatl, he querido simbolizar aquel misterioso Anáhuac, con su civilización y complicada teogonía. Delante de él, como centinela avanza, el guerrero indio, les cierra el paso a los conquistadores*⁵⁸



Ilustr. 110 Proyecto del monumento a Xicoténcatl

⁵⁸ Daniel Schavelzon. La polémica del arte nacional en México 1850-1910. F. C. E. México 1988 [368 p.] p. 227.

COLUMNA DE LA INDEPENDENCIA Y HEMICICLO A JUÁREZ, 1910

La columna de la Independencia obra del arquitecto Antonio Rivas Mercado y el escultor Enrique Alsati, cuenta con la forma de huehueltl prehispánico, así como el amarre de las columnas que nos recuerda al amarre de las 52 cañas, indudable símbolo cosmogónico prehispánico, más sin embargo considero que dichas características distan en mucho de una verdadera evocación prehispánica como lo afirman algunos autores. En la ceremonia de inauguración participo el poeta Salvador Díaz Mirón, quien declamo un poema especialmente concebido para la ocasión. (Ilustr. 111)

En este mismo año se inauguró otro monumento con motivo de los festejos del centenario de la Independencia de México, el Hemiciclo a Juárez, únicamente cuenta con una greca prehispánica en el basamento sobre el que descansa el águila nacional, este basamento está apoyado en una columnilla central y dos leones a sus extremos. A la par de ello este monumento carece de influencia prehispánica. (Ilustr. 112)



Ilustración 111 Columna de la Independencia



Ilustración 112 Detalles prehispánicos del Hemiciclo

Huehueltl.- Instrumento musical de percusión prehispánico.

D.- LA REVOLUCIÓN

La construcción del sustrato cultural actual



Esta es una etapa importante para del desarrollo de la arquitectura mexicana, ya que podríamos decir que es la cuna de la arquitectura contemporánea, pues con la revolución mexicana a la par del cambio social, llegó un cambio cultural, donde "la arquitectura asumió también rápidamente los nuevos compromisos del cambio, orientándose para ello hacia la sustitución de los estilos arquitectónicos de tradición porfiriana y dando lugar a una nueva intensa lucha intergremial entre la joven generación que no creía que solo el cambio de apariencia plástica fuera consecuente con las reivindicaciones revolucionarias, y la vieja guardia de la academia, que mantenía al principio estético como factor fundamental."

Estos cambios en la ideología arquitectónica estaba enfocada para manifestar, que con la revolución el pueblo logró tener una mejor participación en la vida nacional, motivo por el que las formas del pasado indígena fueron incorporadas a la vida nacional, esto fue promovido por el mismo motivo que el de fines del siglo XIX, el de legitimar al grupo en el poder y agrandar al pueblo, pero en este caso la ventaja fue la libertad de pensamiento y de elección para poder expresar y crear lo que cada quien quisiera, en busca del bien común y no únicamente el de un grupo, motivando una nueva adopción de la ornamentación de las construcciones prehispánicas así como de las coloniales, fomentando los Neos, sin embargo podríamos decir que la referencia al arte prehispánico en esta etapa de la historia fue casi nula. Principalmente en el periodo de gobierno del general Carranza (1917-1920) se le dio mayor apoyo a la arquitectura colonial con un decreto de exención del cual se del pago del impuesto a quienes construyesen sus casas en base al estilo colonial. Por lo que podemos decir que la revolución mexicana de 1910 continuo y ayudo de una manera trascendente al desarrollo de la arquitectura, materializando la arquitectura contemporánea, con lo colonial y lo prehispánico como bases principales.

En primer lugar cabe señalar que es a principios de los años veinte cuando se da una búsqueda nacionalista en la arquitectura que fomento la tendencia de incorporar los patrones prehispánicos al arte nacional retoma nuevos aires en los años veinte, siendo uno de sus principales exponentes Manuel Amabilis e Ignacio Marquina. Quiénes desarrollaron una arquitectura con referencia prehispánica a pesar de que en esa época la tendencia oficial era la de apoyar al estilo neocolonial, impulsado principalmente por José Vasconcelos, "quien siendo Ministro de Educación Pública, impulso la incorporación de murales a la arquitectura en las obras dependientes neocolonial,"⁵⁹ durante el gobierno de Alvaro Obregón (1920-1924). Esto aunado al tardío reconocimiento que se le dio al arte prehispánico y a la falta de creatividad (salvo algunos casos), para incorporar los esquemas prehispánicos de composición a la arquitectura de su tiempo, ya que en la mayoría de los casos únicamente se le utilizaba como ornamentación propiciando que el arte prehispánico, se convirtiera principalmente en elemento decorativo, fomentando con ello el rechazo y desacreditación de los edificios con acentos prehispánicos.

"Las circunstancias y un uso de los elementos decorativos superficiales, más que un entendimiento del sentido espacial y de todos los conceptos compositivos de nuestra arquitectura autóctona, hicieron que el intento se quedara en proyecto... Son arquitectos extranjeros, primero Wright y muchos años después Utzon quienes resultan profundamente sensibles a los estímulos de Teotihuacan, Monte Albán o la obra de los mayas y en gran parte descuidadores de su valor específicamente arquitectónico".⁶¹

A finales de esta década el profesor Antonio Muñoz realizó una gran innovación en la enseñanza de la arquitectura al sustituir los relieves de los elementos clásicos (griegos y romanos)

⁵⁹ Enrique X de Anda. Historia de la Arquitectura Mexicana. GG España 1995 [253 p.] p. 163

Israel Katzman. La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo. INAH SEP México 1963 [205 p.] p. 81

⁶⁰ Israel Katzman. La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo. INAH SEP México 1963 [205 p.] p. 77

⁶¹ Carlos G. Mijares Bracho "Arquitectura de Nuestro Tiempo" Cuarenta Siglos de Arte Mexicano. Arte Moderno y Contemporáneo Tomo II. Italia. Edit. Herrero 1981 [186 p.] pp. 309-310.

por los modelos de la arquitectura maya y teotihuacana principalmente, sin embargo a pesar de todo ello la tendencia que más llamo la atención de los futuros arquitectos fue el racionalismo. Pero a partir de 1925, año que es considerado como inicio de la "Arquitectura Contemporánea", con la apertura cultural caracterizada por el periodo de "maximato" que abarco de 1925 a 1934, se promovió el abandono de la estética neocolonial del vasconcelismo, y se fomento la abierta aceptación de los modelos provenientes de Europa y Norteamérica, con lo que los arquitectos nacionales del momento revisaron y retomaron (nuevamente) los patrones arquitectónicos extranjeros, para incorporarlos a la arquitectura mexicana, para que esta no fuera únicamente de carácter localista, y poder darle la distinción de ser parte de la gran obra constructiva con que se revestía el progreso occidental.

Por tal motivo el espíritu de la arquitectura internacional es captado por algunos arquitectos, como la aplicación de motivos provenientes de culturas prehispánicas, como la maya, mixteca y azteca. Siendo de esta manera como el Art Nouveau deja paso al Art Deco, que en algunos casos toman la forma de dioses prehispánicos, mientras que la estructura de la construcción es primordialmente de materiales industrializados, a los que se les incorporan materiales sólidos como el mármol.

Como referencia de esto citare al arq. Diego Marhai, quien describe las características de la arquitectura Deco mexicana: "No creo que difieran mayormente de las internacionales, salvo en el uso de ciertos materiales y simbología propia, sea azteca o maya. Básicamente se usaron formas geométricas, la simetría para resaltar la decoración, sobre todo en los vanos, los arcos - dándole cierto acento maya- para separar el espacio publico del privado."⁶²

Mas en esta etapa la influencia prehispánica se utilizó nuevamente como elemento decorativo fomentado por su buena incorporación al Art Deco (movimiento que surgió en París en 1925, en la exposición que llevo precisamente el nombre de Artes Decorativas), así como por la adaptación al geometrismo, al alto y bajo relieve y a la composición escalonada. Motivo por

el cual algunos autores afirman que la referencia prehispánica de esta época se debe mas a la influencia extranjera (principalmente de Paris), que al verdadero interés por reivindicar al arte prehispánico, afirmando que en este caso se trataba de un empleo y recreación formal en base a la corriente internacional como lo fue el Art Deco. Por lo que en la mayoría de los casos en que se empleo al arte prehispánico, a este únicamente se le utilizo como ornamentación, destacándose el caso del empleo del alto y bajo relieve, así como de la escultura incorporada a la arquitectura.

Los ejemplos más sobresalientes con referencia prehispánica que se desarrollan en esta década fueron:

- Monumento y fuente en el Estadio Nacional, 1924
- Fuente Rivera, 1926
- Instituto de Higiene, 1926
- Edificio para la Durkin Reo Motors, 1927
- Estación de Policía y Bomberos
- Proyectos para la Feria de Sevilla en 1929:
Ignacio Marquina
Alberto Mendoza
Manuel Obregón Escalante
Manuel Amábilis

⁶² Mathai Diego, "Ultima Nostalgia". Obras. Edit Abeja, México
Marzo 1982 [88 p] p. 20.

MONUMENTO Y FUENTE DEL ESTADIO NACIONAL 1924

A principios de esta década se desarrolló un monumento, que contaba con decoración de serpientes similares a las de Chichén Itzá, a la par de una fuente que igualmente contaba con motivos prehispánicos; ambas obras plásticas se localizaban en la plaza del Estadio Nacional. Estas obras que desafortunadamente han desaparecido, fueron desarrolladas por el Arq. Manuel Amábilis. (Ilustr. 113)



Ilustración 113 Estado Nacional. Col Roma 1924

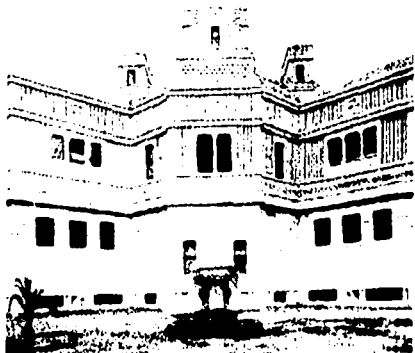


Ilustración 114 Fuente del pabellón mexicano de la exposición de 1929

FUENTE RIVERA, 1926

En 1926 el arquitecto Manuel Amábilis cons-truyó una fuente ubicada en la intersección de las avenidas Universidad y División del Norte. Esta fuente tenía como bases, cuatro columnas con la forma de serpiente, retomadas de la arquitectura maya-tolteca, del templo de los tigres. (Ilustr. 115) Este mismo proyecto de fuente, salvo algunas pequeñas variantes fue la que se colocó en el pabellón mexicano para la feria iberoamericana de Sevilla en 1929. (Ilustr. 114)



Ilustración 115 Fuente de la Glorieta Rivera

INSTITUTO DE HIGIENE 1926

En este año el arquitecto José Villagran García tras haber participado en el proyecto del Estadio Nacional (en el que se retoma la plástica prehispánica) no resistió la tentación de incorporar en uno de sus proyectos el estilo que prevece en la época, por lo que incorporo una herrería geométrica en las puertas y ventanas del Instituto de Higiene ó Granja Sanitaria, sobre una de cuyas puertas de acceso de cierto parentesco con las puertas mayas coloco un relieve estilizado que nos recuerda a los mascarones prehispánicos. (Ilustraciones 116, 117, 118)



Ilustración 117



Ilustración 116 Puerta del acceso principal

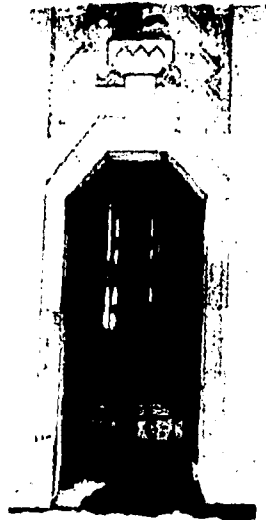


Ilustración 118 Detalle de uno de los accesos

EDIFICIO PARA LA DURKIN REO MOTOR

En 1927, después de elaborar un arduo estudio de algunas zonas arqueológicas mayas, Federico Mariscal, como respuesta a su inquietud por rescatar el arte mexicano al incluir elementos del mundo mesoamericano en el edificio para la Durkin Reo Motors con aplicaciones de cabezas serpentinas y otros símbolos de clara extracción prehispánica⁶³ como los relieves que se observan en su fachada principal, de los que se destaca la estilización del Calendario Azteca ó Piedra del Sol que se colocó sobre el símbolo de Ollin, sin olvidar el empleo de la puerta maya, aunque en este caso no se respetaron las escalas y proporciones originales de la arquitectura maya. De esta manera se desarrolló el proyecto del edificio para la Durkin Reo Motor en Baldearas 56, proyectado por el arq. Federico Mariscal. (Ilustr. 119)



Ilustr. 119 Edificio para la Durkin Reo Motor, Baldearas 56 (Destruído)

⁶³ Enrique X de Anda, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, GG España 1995 [253 p.] p 167

ESTACIÓN DE POLICÍA Y BOMBEROS 1928

En 1928 se genera el edificio para la Estación de Policía y Bomberos (actualmente de la Secretaría de Marina) de los arquitectos Vicente Mendiola y Guillermo Zarraga, en el que se representaron elementos prehispánicos, en los tableros hechos por Manuel Centurión, siendo más destacado el apunte de verticalización que desarrolló el arq. Mendiola en el prisma piramidal que remata la esquina, evocando la verticalidad piramidal ya que "la arquitectura europea, no apunta a la verticalidad en esta época"⁶⁴ (Ilustr. 120), sin olvidar los relieves en escudos de piedra con motivos prehispánicos, interpretación del estilo Art Deco de un mascarón prehispánico, obra del escultor Manuel Centurión. (Ilustr. 121)

Este edificio al tener referencias del arte prehispánico... "es uno de los ejemplos más notables del periodo, dueño de una excepcional cualidad de diseño de fachadas en los que se integran los más importantes recursos estéticos propios del estilo; la torre de la esquina, con el peculiar tratamiento con el cupulín sostenido por contrafuertes, avizora por otra parte un elemento que paulatinamente se irá incorporando al lenguaje arquitectónico de la época: el propósito de verticalizar los edificios."⁶⁵

⁶⁴ X de Anda Alanís Enrique. "La estética de la arquitectura maya, y su relación con el ideal de modernidad de la arquitectura mexicana de los años treinta." *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No 9. U N A M México 1987 [96 p.] p 29

⁶⁵ Enrique X de Anda, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, GG España 1995 [253 p.] pp 178-179

PROYECTOS DEL PABELLÓN MEXICANO PARA LA FERIA IBEROAMERICANA DE SEVILLA DE 1929

Como caso aparte y gracias al hecho de que ya estaba superada la etapa posrevolucionaria, así como la vasconcelista (que dejaba en segundo plano a la influencia prehispánica), el gobierno mexicano en 1926 convocó un concurso para el pabellón mexicano que participaría en la exposición iberoamericana de Sevilla en 1929, para cuyas propuestas el gobierno mexicano puso como una de las condiciones que el pabellón manifestase un estilo nacional, ya fuese con características prehispánicas o coloniales, favoreciendo de esta manera la proliferación de propuestas con influencia prehispánica.

PROYECTO DEL ARQUITECTO IGNACIO MARQUINA

Este concurso lo ganó la propuesta de Ignacio Marquina, con un proyecto en el que retoma los motivos más sobresalientes de la arquitectura maya clásica, en especial la de la zona de Uxmal; de la cual toma el alto y bajo relieve del palacio del Gobernador, así como del Cuadrángulo de las Monjas, y la puerta maya, de la cual no respetó la escala ni las proporciones originales. Este concurso se anuló por la desconformidad de los participantes, así como por los cambios de programa, con lo que se obligó la realización de un nuevo concurso. (Ilustr. 122)



Ilustración 120. Edificio para la Policía y Bomberos

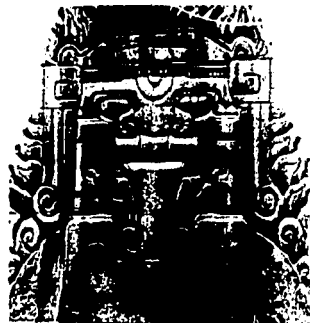


Ilustración 121. Relieve de la Estación de Policía y Bomberos

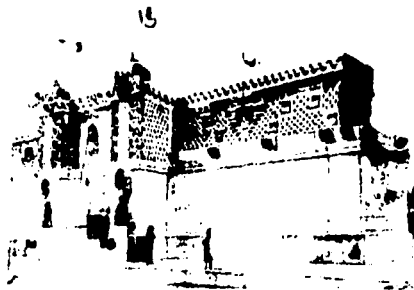


Ilustración 122 Proyecto de Ignacio Marquina

PROYECTO DEL ARQUITECTO ALBERTO MENDOZA

El segundo concurso lo ganó el proyecto presentado por el arquitecto Alberto Mendoza, con un proyecto que contaba con una pirámide escalonada, que se ubicaba sobre un foro, lo cual era posible gracias a que esta pirámide está hueca en su interior, así la pirámide servía como cúpula generando un claro de dimensiones considerables, a su mismo el proyecto contaba con una estilización de las columnas mayas que fueron empleadas en los extremos de las ventanas, resaltándolas con una herterría que retomaba la cuadrícula del Palacio del gobernador de Uxmal. (Ilustr. 123)

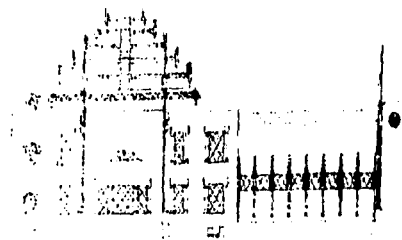


Ilustración 123 Fachada del Proyecto de Alberto Mendoza

PROYECTO DEL ARQUITECTO MANUEL OBREGÓN ESCALANTE

Este concurso contó con la participación de otro proyecto con evocación prehispánica presentado por los arquitectos Manuel Obregón Escalante y Alberto Mendoza, cuyo proyecto contaba con cierto parecido a la propuesta presentada por el arquitecto Ignacio Marquina en el concurso anterior, ya que el proyecto de Mendoza y Escalante también se encontraba influido por el relieve maya, así como por el empleo de la puerta maya, que fue colocada en el acceso principal, sin olvidar la utilización de las molduras con motivos prehispánicos. (Ilustr. 124)

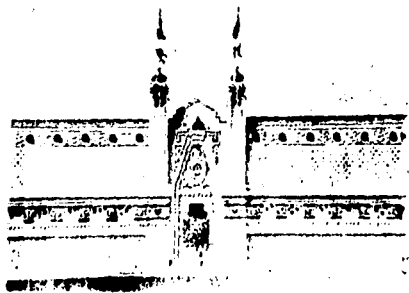


Ilustración 124 Fachada del proyecto de Manuel Obregón Escalante

PROYECTO DEL ARQUITECTO MANUEL AMÁBILIS

Mas nuevamente por diversos motivos se anulo el concurso, por lo que se convocó a un tercer y definitivo concurso que fue ganado por el proyecto del arquitecto Manuel Amábilis, siendo este el que se construyó para la Feria Iberoamericana de Sevilla de 1929.

El concepto del proyecto en planta se desarrollo en base al símbolo de Nahui Ollin (Ver pp. 137,138), como se muestra en las siguientes ilustraciones. (Ilustraciones 125, 126)

Mientras que el tratamiento general de edificio se genero en base a los estilos y características del arte prehispánico, síntesis a la que llego el arquitecto Amábilis como resultado del estudio que realizo sobre este arte a lo largo de su vida.

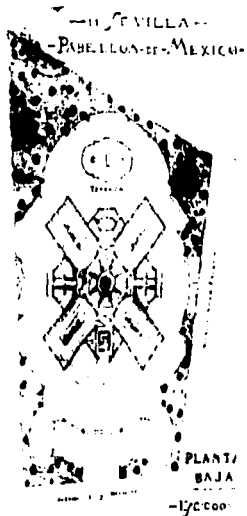


Ilustración 125 Planta del Pabellón

Sobre el acceso principal coloco al escudo nacional en el centro de un arco emplumado, similar al del edificio anexo al palacio de las Monjas de Chichén Itzá. (Ilustr. 127) A los costados de dicho acceso se observan dos serpientes iguales a las del templo de los tigres de Chichén Itzá, al igual que las serpientes de la fuente ubicada en la parte posterior del edificio. (Ilustr. 128)

En la parte superior de las cuatro extremidades, así como en la parte media del edificio coloco un alto relieve y columna de base cilíndrica retomadas del palacio de Sayil (Ilustraciones 129,130), por su parte la zona superior del elemento central se observa ricamente ornamentado con cuadrículas retomadas del palacio del Gobernador. A los extremos del pretil de la fachada principal coloco estatuas de Chac Mool. Es necesario remarcar que la finalidad de Manuel Amábilis no era la de generar y difundir un arte arqueológico rígido y frío, sino la promoción de la comprensión que supieron hallar nuestros antepasados, para desarrollar el arte, ya que el no utilizar toda esa sabiduría y experiencia que nos legaron nuestros antepasados sería un gran desperdicio, siendo este el motivo por el cual luchó, tratando de lograr la reivindicación y reincorporación del arte prehispánico. Para lo cual a la par de construir escribí:

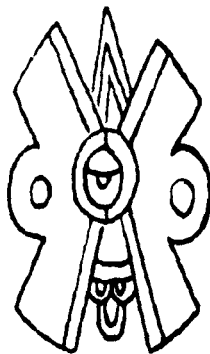


Ilustración 126 Símbolo de Ollin

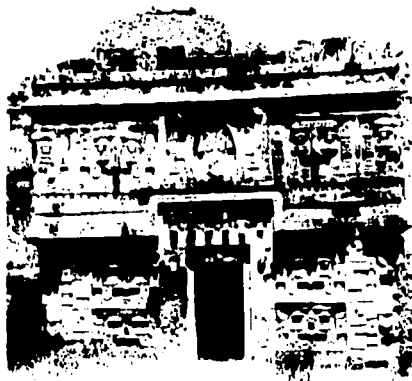


Ilustración 127 Edificio anexo al de las Monjas Chichen Itza

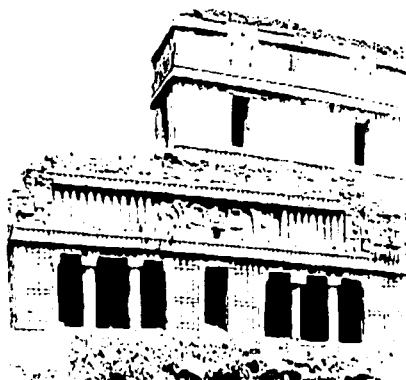


Ilustración 129 Detalle del Palacio de Sayil



Ilustración 128 Acceso principal del pabelón

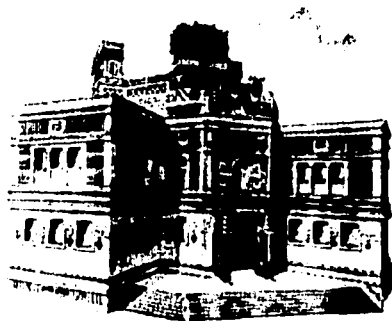


Ilustración 130 Perspectiva del pabelón terminado

" El estudio de nuestras raíces arcaicas, nos ha descubierto la manera que tuvieron nuestros antepasados de interpretar y de sentir las cosas de la vida; cómo supieron forjar su morada euritmica con el ambiente que les rodeaba, por qué sistema de eliminación y abstracción lograron sintetizar sus ritmos y hacerlos armónicos, expresando con formas no naturales, es decir no copiadas de la naturaleza, movimientos y vida naturales; cómo se lanzaba al aire libre, en plena naturaleza, a copiar el movimiento o vida de todo lo bello que les rodeaba y cómo se servían de los objetos y seres materiales para expresar la vida que late en ellos, interpretándolos por esta vida, jamás por su materialidad.

*Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, porque la naturaleza es policromía por excelencia: nos enseñaron que la simetría diagonal genuina de esas artes, es la que mejor expresa nuestra exuberante naturaleza americana, y no la simetría vertical u horizontal de los europeos.*⁶⁶

Esto es una clara invitación para retomar la integración plástica que se había logrado en el arte prehispánico. Esto sería retomado por el movimiento que posteriormente llevaría precisamente este nombre, como lo fue el de "INTEGRACIÓN PLÁSTICA".

La tendencia de crear arquitectura con referencia prehispánica, del siglo pasado y en especial la de los años treinta no logró más que un éxito relativo, ya que en este caso los criterios de sustentación no eran los mejores, pues esta tendencia fue el resultado de la influencia europea y norteamericana, siendo ellos quienes desde la década pasada encontraron en la cultura prehispánica una rica opción que le daba nuevos recursos a la decadente academia, al permitirle adornarse con un exotismo que la hacía ver de una manera que consideraban más cosmopolita. Esto se dio a conocer a través de las exposiciones internacionales, gracias a las cuales y después de una reinterpretación europea y posteriormente norteamericana llegaron a México, que fue la fuente de inspiración.

Para ejemplificar esto cabe señalar que en la década de los treinta es cuando proliferan las casas en las que se hace uso reiterado de la estría abultada para enfatizar el sentido de ascensión a pesar de ser construcciones de tan solo dos niveles, esto se vio favorecido por la influencia norteamericana y en especial de la neoyorquina, que retoma el sentido ascensional de las pirámides prehispánicas, y como caso curioso, después de la interpretación que se le dio a nuestros antecedentes arquitectónicos en el extranjero es como se retoman en los edificios de departamentos nacionales, principalmente en los de la colonia de los Doctores, en los que es notoria y clara la referencia prehispánica en el uso del cerramiento maya mediante la bóveda falsa

Esta década influida por el Art-Deco de los 20's, se ve reflejada en el proyecto más sobresaliente de la década, en el que la referencia prehispánica sirvió como decoración y ornamentación, fomentando la integración de las artes plásticas, como lo fue la terminación del Palacio de Bellas Artes a cargo del arq. Federico Mariscal con la colaboración del escultor G. Fierenza para la decoración exterior e interior, cumpliendo la labor de terminar (con algunas modificaciones) el proyecto original del arq. Adamo Boari de 1903.

⁶⁶ Manuel Amábilis, *La Arquitectura Precolombina en México*. Edit. Orion, México 1956, pp. 36-37.

PALACIO DE BELLAS ARTES

En este proyecto se contó con la integración de las artes plásticas, ya que en esta obra participaron: arquitectos, pintores, escultores y herreros, quienes trabajaron en armonía bajo la dirección del arquitecto Adamo Boari en primer lugar y posteriormente del arquitecto Federico Mariscal. Siendo el mismo arquitecto Boari quien describe las notables diferencias entre cada uno de los interventores en el proyecto, por lo que en general al edificio se le puede considerar como ecléctico-historicista.

La evocación prehispánica con la que cuenta el edificio se destaca por la introducción dentro del repertorio escultórico de ciertos detalles ornamentales como: Caballeros águila y tigre, así como el empleo de serpientes localizadas en los extremos de las ventanas y puertas exteriores. (Ilustraciones 132, 133) Por su parte el capitel de las columnas del segundo nivel cuenta con cierta greca prehispánica, sin olvidar las Tao invertidas de las esquinas del pretil, que nos recuerda al pretil del palacio de Quetzalpapálot de Teotihuacan. (Ilustr. 134)

Hasta cierto punto bien se puede considerar a la greca que rodea el pretil periférico del edificio como una estilización de serpiente. (Ilustr. 131)

Por su parte en el interior del edificio podemos observar cuatro mascarones de Chac diseñados por Federico Mariscal, realizados en bronce; dos Tálcos teotihuacanos, así como grecas y motivos prehispánicos ubicados sobre la puerta de la sala de conciertos. (Ilustraciones 135, 136)



Ilustración 131 Vista general del Palacio de Bellas Artes



Ilustración 134 Detalle del pretil y capitel de las columnas



Ilustración 132 Puerta del extremo poniente, con un caballero Ocelotl que flanquea el acceso



Ilustración 133 Puerta del extremo oriente, un caballero águila custodia el acceso



Ilustración 135 Puerta de acceso al interior de la sala



Ilustración 136 Mascaron de Chac

E.- LA CULTURA ARQUITECTÓNICA ACTUAL

Estudio de algunos ejemplos de la Ciudad de México con
referentes prehispánicos
1945 a 1995

Antes de iniciar este estudio es necesario aceptar el hecho de que a lo largo de la historia arquitectónica se ha generado una positiva evolución de las obras arquitectónicas con referencia prehispánica, aunque los resultados no siempre han sido valiosos, hay que reconocer que en la mayoría de las obras se trató de ir más allá de la fácil y simple referencia prehispánica y de esta manera generar una arquitectura contemporánea con raíces firmes que se proyecta al futuro, dándole continuidad evolutiva a nuestra herencia creativa ancestral.

Más es necesario recordar el hecho de que en todos los casos de estudio de este trabajo, así como en el de toda la arquitectura y del arte en general existen personas a favor de un proyecto y otras en su contra. Aclarando que en este trabajo se señalan ante todo los aspectos que considero positivos, favorables y acertados de las obras, sin olvidar aquellos aspectos que pudieron tener una mejor solución.



Esta es una década que considero crucial para la arquitectura con referencia prehispánica, ya que es en estos años cuando se inicia el parte aguas histórico en el que se empieza a abandonar la replica del arte prehispánico que se venía generando (salvo algunos casos). La denominó replica ya que se basa en la simple imitación e incorporación de la ornamentación prehispánica en las construcciones que seguían las corrientes arquitectónicas de moda de su época, estas corrientes al ser extranjeras guardaban poca relación con la arquitectura prehispánica, motivo por el que su referencia prehispánica era únicamente de tipo decorativo, ya que como se dijo anteriormente, en los inicios de la arquitectura con evocación prehispánica se prestó poca atención a la esencia del arte prehispánico: simbolismo, temas, formas, colores, trazos geométricos y reguladores, etc. Dentro de las características más sobresalientes de la década de los 40's se destaca la atención y preocupación estética por las formas y dinamismo de los espacios, lo que en décadas posteriores cobraría mayor fuerza e importancia, dándole mayor atención a la relación entre espacio interior-exterior.

Posiblemente por las nuevas características de la arquitectura con referencia prehispánica esta se hizo muy escasa, ya que en esta década fueron contadas las obras arquitectónicas que se construyeron con dicha referencia: • Monumento a la Raza, 1940 • Casa habitación de Campeche 138, 1942 • Museo Anahuacalli, 1945

*En los años posteriores y ya consolidado el movimiento funcionalista, representado en México por la llamada Escuela Mexicana de Arquitectura, la búsqueda de una identidad apoyada en un lenguaje prehispánico vuelve a aparecer, aunque ya no como una copia literal de elementos, sino como una síntesis formal contemporánea*⁶⁷.

Estos fueron los antecedentes de lo que, la década siguiente sería el Movimiento de Integración Plástica.

⁶⁷ Fernando González Gortázar, Arquitectura Mexicana del Siglo XX C. N. C. A. México 1994 [339 p.] p. 43.

MONUMENTO A LA RAZA 1940

Obra del escultor Luis Lelo de la Rea (con la colaboración del escultor Jesús Contreras), quien proyectó el monumento en base a la pirámide de Kukulcán (Ilustr. 83, p.96), de la que retoma su forma, a la que le integro serpientes en relieve a lo largo de cada uno de sus taludes, retomadas de la pirámide de Quetzalcóatl en Xochicalco. (Ilustr. 83)

Al igual que en las pirámides prehispánicas sobre esta base piramidal se colocó el templo, que en este caso está dedicado a los héroes aztecas que están representados en esculturas de bronce. La pirámide y el templo con los héroes, se encuentran protegidos por el águila que fue colocada sobre ellos. Esta águila originalmente estaba destinada para la cúpula de lo que sería el Palacio Legislativo, actual monumento a la revolución.

(Ilustraciones 137,138) Este monumento se encuentra ubicado en la confluencia de Insurgentes Norte, Calzada Vallejo y Río Consulado

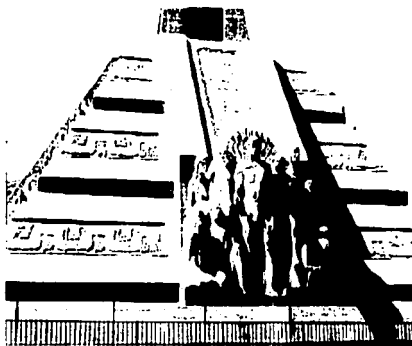


Ilustración 137 La fundación de Tenochtitlan

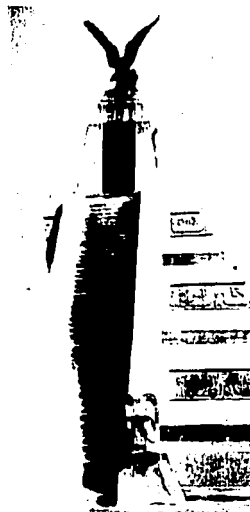


Ilustración 138 Vista Sur del monumento a la Raza

CASA HABITACIÓN EN CAMPECHE 138, 1942.

En 1942, el arquitecto Manuel Amábilis a su regreso de Chetumal, donde desarrolló el proyecto de la Escuela Socialista "Belisario Domínguez" de 1936 a 1940, construye una casa habitación para un cliente árabe que había vivido un largo tiempo en Yucatán y recientemente se había mudado a la capital, por tal motivo el cliente le pidió al arquitecto Amábilis que le remodelara una casa incorporándole elementos de la arquitectura maya.

Desafortunadamente esta casa en la actualidad ya no existe y no se cuenta con los planos arquitectónicos, sin embargo se conservan algunas fotografías, que nos dan una clara idea de como era esta casa antes de su destrucción. Como se observa en la Ilustración 139, se destaca la fachada, siendo este el único lugar donde se aprecian elementos de la arquitectura prehispánica:

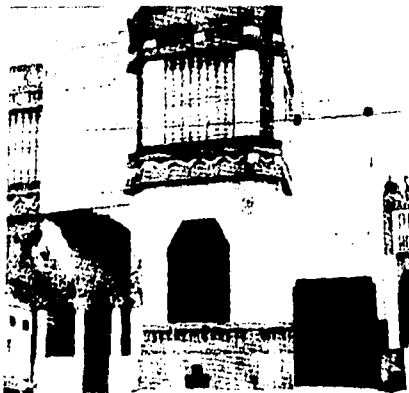


Ilustración 139 Fachada principal

- 1.- Ventana con forma de puerta maya.
- 2.- Los alto relieves cilíndricos de la planta alta, retomados del Palacio de Sayil y de la Casa de las Tortugas. (Ilustr. 140)
- 3.- El pretil que evoca al pretil maya del Palacio de Sayil. (Ilustr. 129, p. 125)
- 4.- Así como la celosía en relieve del cuerpo volado del segundo nivel, retomada de la celosía en relieve del edificio Poniente del Cuadrángulo de las Monjas. (Ilustr. 57, p. 75)

En la ilustración 141, tomada en 1984 observamos que la casa se mantuvo casi intacta a excepción del cambio que sufrió la ventana, que originalmente tenía forma de puerta maya y que en la actualidad se había cambiado por una ventana rectangular característica del movimiento funcionalista.

Gracias a la ilustración 142, se conoce un poco la forma interior de la casa, la cual con la única excepción de la fachada se puede clasificar como funcionalista, tanto por su forma como por su distribución, por lo que es desafortunada y lamentable su destrucción.

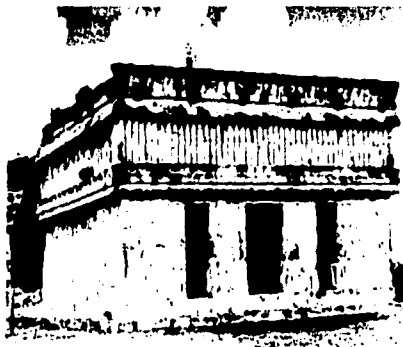


Ilustración 140 Palacio de las Tortugas de Uxmal

MUSEO ANAHUACALLI, 1943

Este museo fue diseñado y construido en su mayor parte por el pintor Diego Rivera, quien falleció, sin terminarla pasando este proyecto a manos de los arquitectos Juan O'Gorman, Heriberto Pagelson y Carlos Pellicer, quien monto la exposición permanente del museo. Este monumento a la plástica prehispánica y para ella (ya que fue construido para ser recinto de piezas prehispánicas), se asienta sobre un lecho de lava del pedregal de San Pablo Tepetlapa, muy cerca de División del Norte y la Calzada de Tlalpan.

Para este singular museo el pintor Diego Rivera se inspiró y retomó elementos de la arquitectura Mexica y Maya principalmente, cuyo estilo resultante el mismo Rivera lo denominó como "Estilo tradicional Azteca, Maya y Rivera". A la par de estas influencias en el museo también se pueden observar las características de la arquitectura teotihuacana, como en el caso de la explanada ubicada al Norte del edificio, frente a la entrada a las salas de exposiciones, dicha explanada cuenta con la limpieza y sencillez de las plazas prehispánicas. La barda Norte de dicha plaza hace clara alusión al Ulama (juego de pelota prehispánico), ya que al centro de ella se colocó un disco sagrado, lo que nos remite a un juego de pelota clásico a pesar de no tener la forma de "T", pero sin embargo esta barda retoma el dinamismo de los muros del juego de pelota. (Ilustr. 143)

Por su parte el mismo acceso al museo se encuentra flanqueado por dos colosales columnas que se asemejan a un ollín partido a la mitad en su eje longitudinal, cuyas partes se colocaron a los extremos de la entrada, así mismo esta similitud con el símbolo de ollín las columnas guardan gran parecido y similitud con las columnas de la entrada al Palacio de las columnas de Mitla. (Ilustraciones 144,145,146)

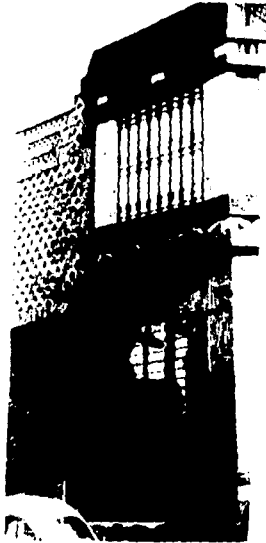


Ilustración 141 Vista lateral



Ilustración 142 Vista general



Ilustración 143 Explanada frontal



Ilustración 145 Palacio de las Columnas de Mta



Ilustración 144 Acceso principal



Ilustración 146 Símbolo de Olin

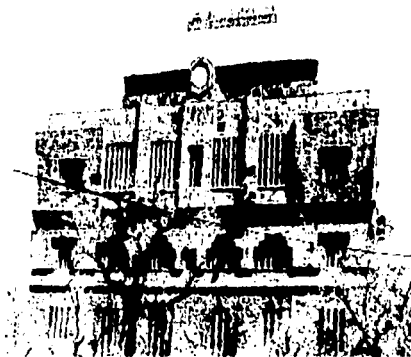


Ilustración 147 Vista general del Museo Anahuacali

El edificio en su fachada esta ornamentado con ventanas en forma de "T" tao, en algunas de estas ventanas en lugar de emplear vidrio se utilizo ónix (al igual que en la rectoría de Ciudad Universitaria), así como con la clásica puerta maya, la cual en este caso es la entrada principal a la sala de exposiciones, sin olvidarnos de las serpientes que se localizan al centro del edificio en cada uno de los muros del segundo nivel (Ilustr. 148), que en conjunto nos recuerdan a las serpientes del templo de los guerreros de Chichén Itzá, ya que estas al igual que las del museo se utilizan como columnas donde las cabezas son sus apoyos, similares a las que emplearía Mario Pani en este mismo año en el Teatro de la Escuela Nacional de Maestros pero

- 1.- Base trapezoidal ascendente
- 2.- Elemento central con la forma de los tres niveles inferiores del edificio
- 3.- La misma base trapezoidal pero invertida
- 4.- un paralelogramo horizontal.
- 5.- Cubierta en forma piramidal.

En los techos de las salas el pintor colocó mosaicos de piedra de color blanco, rojo y amarillo principalmente, con los cuales representa en su mayoría al símbolo de ollin y algunas deidades prehispánicas como Tláloc, del cual se cuenta la anécdota de que cuando Diego Rivera estaba terminando de formar (en base a la unión de dos serpientes) a esta deidad del agua en uno de los techos, en ese momento empezó a llover y el agua entro a la sala, a lo que Diego sonriente se volvió a sus ayudantes y dijo: "apenas lo acabo y viene a ver su retrato".

Este edificio se integro con su medio original gracias a estar construido con el mismo material de la zona, como lo es la piedra volcánica, misma que se utilizo como base y materia principal del edificio, siendo la cubierta piramidal el único lugar que no cuenta con piedra como acabado, en cuyo lugar se utilizo lo que Le Corbusier denominara como la piedra del siglo XX, es decir el concreto armado. Por tal motivo al edificio se le relaciona principalmente con la arquitectura de Tenayuca, ya que en este lugar se destaca el empleo de la piedra volcánica.



Ilustración 148 Detalle de columnas en forma de serpiente

en este caso Pani las estilo y les proporciono un sentido más moderno a estas, como se observa en la ilustración. (Ilustr. 255)

Por su parte en la mayoría de las salas interiores del edificio se conserva y respeta la forma de la construcción, ya que en estas salas se sigue manejando la forma trapezoidal del exterior del edificio pero a una menor escala.

En los techos de las salas el pintor colocó mosaicos de piedra de color blanco, rojo y amarillo principalmente, con los cuales representa en su mayoría al símbolo de ollin y algunas deidades prehispánicas como Tláloc, del cual se cuenta la anécdota de que cuando Diego Rivera estaba terminando de formar (en base a la unión de dos serpientes) a esta deidad del agua en uno de los techos, en ese momento empezó a llover y el agua entro a la sala, a lo que Diego sonriente se volvió a sus ayudantes y dijo: "apenas lo acabo y viene a ver su retrato".

Por todo ello el edificio se asemeja a una escultura modelada por las manos de un gigante.

"La indudable monumentalidad del Anahuacalli, su sistema constructivo, su temeridad estilística -que podemos equiparar, con sus debidas distancias, con la de un Gaudí- y otras atribuciones que hacen de él una obra única, nos pueden hacer pensar que estamos frente a un edificio sin más familia que la prehispánica".⁶⁸ Sin embargo y a pesar de todo el simbolismo (síntesis de la plástica y conocimiento prehispánico) con que cuenta el museo, algunos arquitectos no lo aprecian ni valoran, como lo demuestra el siguiente comentario:

*"Vemos el Anahuacalli -nos han dicho unos jóvenes arquitectos-, nos parece que en su proyección Diego metió la pata, no tiene estilo, quizá por que no era arquitecto; en las fotografías se advierte que amontonó estilos, hay maya, tolteca y azteca. Estos profesionistas están divorciados de las esencias y raíces culturales de nuestro ser indígena, a ellos no le llegaba ni la atención, ni el mensaje del autor."*⁶⁹

"El Anahuacalli es, en el sentido de Aldo Rossi, un monumento, un elemento primario que intenta, abruptamente -y es por ello que no logra totalmente su cometido- rescatar una memoria colectiva perdida en la bruma de los siglos".⁷⁰ Por tal motivo el presente trabajo amplía y difunde la visión que se tiene sobre el museo, complementando el aspecto simbólico. Restándonos el tomar nuestra propia conclusión sobre él. Para comprender de una manera más amplia el simbolismo de este edificio, es importante retomar la estilización del símbolo de Ollin representada en la forma del edificio, haciéndonos una clara y directa referencia al Ollin, por tal motivo anexo una

síntesis del simbolismo de este. Primeramente definamos que es Ollin.

"Ollin- Movimiento

Lo que pone en acción la vida de todo lo existente. Intrínsecamente relacionado con el curso solar.

Se entiende también como estremecimiento y terremoto, según las profecías, la humanidad del Quinto Sol, la de la era actual, habrá de sucumbir por movimientos de tierra.

Es símbolo deificado como uno de los días de la veintena, y cuando le toca ser el cuarto día en la 2a. treceña del Tonalamatl, coincide con el fenómeno solar del Nahuollin"⁷¹

Ollin es el movimiento que pone en acción la vida de todo lo existente. Su símbolo está formado por cuatro puntos que se unen al centro en un quinto punto, esta disposición era llamada quince sinónimo de cinco, esta cifra es la del centro por lo tanto y constituye el punto de contacto entre el cielo y la tierra, lugar donde se encuentran y relacionan los opuestos; a este punto se le relaciona con el corazón que simboliza la piedra preciosa, emblema del Sol y del calor, como lo describe Laurette Sejourné y es reafirmado por Alfonso Caso al decir que "esta idea fundamental de los cuatro puntos cardinales y de la región central (abajo-arriba) queda la quinta región, o sea la región central, se encuentra en todas las manifestaciones religiosas del pueblo"⁷²; por tal motivo al Ollin se le consideraba también como al "corazón del cielo"

El símbolo de Ollin también fue relacionado con el planeta Venus y por consiguiente con Quetzalcóatl, ya que el cómputo de los años venusinos se efectuaba por grupos de cinco (ocho años solares). Esta relación se ve reforzada por que Ollin es el corazón, lo cual curiosamente coincide con el planeta del amor, ¿y acaso es amor el que une a los contrarios? al

⁶⁸ Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, S.E.P. México 1986 [139 p] p 36

⁶⁹ Zendejas Adelina, *Diego Rivera y los escritores Mexicanos: antología tributaría*, U.N.A.M. México 1986 p 246

⁷⁰ Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, S.E.P. México 1986 [139 p] p 34

⁷¹ En este sentido, la estilización del Ollin es similar a su antecesora de 1926, obra de Manuel Amabilis para la feria y beroamericana de Sevilla, para la cual el edificio del pabellón mexicano contaba con la forma de Ollin pero en planta a diferencia del museo en el que se representó tridimensionalmente

⁷¹ Adela Fernández, *Diccionario ritual de voces nahuas*, Edit. Panorama, México 1990 [783 p] p 76

⁷² Laurette Sejourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, F.C.E. México 1990 [200 p] p 101

⁷³ Alfonso Caso, *El pueblo del Sol*, F.C.E. México pp 21-22

⁷⁴ Paul Westheim, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, F.C.E. México 1991 [327 p] p 78

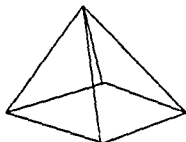
50'S. INTEGRACIÓN PLÁSTICA

igual que en el quinto punto se unen los extremos como se muestra en las siguientes ilustraciones (149,150), así mismo en este símbolo bien se puede suponer que se funden ó nacen los cuatro elementos.⁷³ (Ilustr. 151)

Ilustración 149

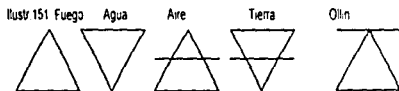


Ilustración 150



El símbolo de Ollin se encuentra expresado en la pirámide del Sol (al igual que en muchas otras), al tener un punto de congruencia las cuatro caras que la conforman, siendo el punto resultante el quinto rumbo, que se dirige a lo superior, recordando que en la pirámide se relaciona la realidad con el sueño, lo humano y lo divino. Sin embargo es la pirámide del Sol de Teotihuacan la pirámide del Quinto Sol, pues ese fue su lugar de nacimiento. Esta afirmación es corroborada con la ayuda de las investigaciones de Ignacio Marquina sobre la desviación que tiene dicha pirámide en relación al Norte, descubriendo que esta desviación obedece a varios factores, destacándose el hecho de que la pirámide esta dirigida hacia el punto en el cual el Sol se oculta el día de su paso por el cenit del lugar y por lo tanto siendo el senit el centro del firmamento, cuando el Sol pasa por este lugar se convierte en el "corazón del cielo".

"Todo esta admirablemente estructurado ¿No es, en efecto, el Quinto Sol el hombre-dios cuyo corazón se convirtió en el planeta Venus? ¿Y no es justamente Quetzalcóatl quien inauguró la Era del Centio revelando la Existencia de una fuerza capaz de salvar de la inercia?"⁷⁴



En México a pesar de haber sido aceptada la arquitectura racionalista, gracias a la influencia de los grandes arquitectos europeos como Walter Gropius y Le Corbusier, cuyas obras presentan una volumetría sencilla, en la cual se eliminaron las cornisas y jambas con la presentación de paños lisos, dejando de esta manera excluida la ornamentación y la escultura que habían sido parte integral de la arquitectura, convirtiéndose estos en un tabú dentro de la arquitectura.

Sin embargo, si bien esta tendencia ya había sido aceptada en consenso por los arquitectos jóvenes que la apoyaban, también existían los arquitectos radicales intransigentes, los moderados y los que sin cuestionar el nuevo estilo sentían nostalgia por el pasado prehispánico y colonial.

Todo ello aunado y favorecido por la situación del país de esa época, en la cual eran necesarias ante todo: escuelas, clínicas y hospitales, así como vivienda para los obreros y la población de escasos recursos, favoreciendo notablemente el desarrollo de la arquitectura racionalista que se convirtió en el instrumento adecuado que ayudo a superar esta situación con la premisa de "máximo rendimiento con el mínimo de inversión" expresada por el arquitecto Juan O'Gorman. Pero una vez superados los momentos más críticos de esta etapa, algunos arquitectos tomaron conciencia de que la arquitectura funcionalista cumplía sus objetivos utilitarios, pero a pesar de tener un significado intrínseco, esta arquitectura no generaba emociones y carecía de un mensaje emotivo y claro, en especial para el pueblo.

Y fue precisamente este el momento cuando surge con mayor fuerza el movimiento de integración, que se vio favorecido y fomentado por trabajo iniciado a principios de los años veinte por escultores, pintores y muralistas que en los grandes paños de los edificios coloniales lograron presentar la situación y demanda social del país, cuyos mensajes no eran decoración trivial e intrascendente, caso contrario al de la mayoría de los artistas europeos de la época, salvo algunas excepciones, sino verdaderas manifestaciones del sentir y de la cultura nacional, donde principalmente se tomaron los temas de:

⁷³ Alberto González Ayala, Apuntes del curso *Arquitectura Arte y Esoterismo*, U A M.-X mimeógrafo 1992

⁷⁴ Laurette Sejourne, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, F. C. E. México 1990 [200 p] p 103.



Ilustración 152 Constructores José Clemente Orozco

La explotación que sufrían el pueblo mexicano.
 Demanda de educación (Ilustr. 155)
 La lucha de independencia (de nuestro país).
 La lucha contra la prepotencia del clero. (Ilustr. 154)
 La riqueza natural y cultural del país.
 La construcción de un México mejor. (Ilustr. 152, 153)

De tal manera que es en esta década cuando aflora nuevamente y surge con mayor vigor la referencia a la plástica prehispánica, de una manera sobresaliente en la construcción de la Ciudad Universitaria, donde es retomada, como en el caso de los frontones de Alberto Arai, el Estadio Olímpico; y en el intento por lograr una integración plástica como en los casos de la Facultad de Medicina, la Ex-Facultad de Ciencias y el caso muy criticado de la Biblioteca Central.

Es en esta misma década cuando las alternativas que planteaba el movimiento de Integración Plástica plasmaron en diversos proyectos como: el Centro Médico Nacional proyectado por el Arq. Enrique Yañez con la colaboración del artista F. Gamboa,

el Teatro de los Insurgentes, el Cárcamo del Río Lerma, La Unidad Juárez, Independencia y algunas casas particulares. A este respecto tomemos la descripción hecha por Enrique Yañez de la integración plástica:

"Entiendo por integración plástica la labor que realizan los arquitectos con otros artistas como son: escultores, pintores, mosaiquistas, vitralistas y diversos diseñadores, con el fin de enriquecer la expresión de las obras arquitectónicas mediante el empleo de diversos medios plásticos que requieren específicas aptitudes para manejarlos. En un amplio sentido de integración cabría incluir la fotografía, los sistemas de iluminación, la jardinería y sin duda el mobiliario, siempre que tenga calidad artística."²⁵



Ilustración 154 Bento Juárez Diego Rivera

²⁵ Yañez Enrique. "El movimiento de integración plástica en la arquitectura contemporánea de México." Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana No 9. U N A M México 1987 [96 p] p. 86



Ilustración 155 Alfabetización Diego Rivera

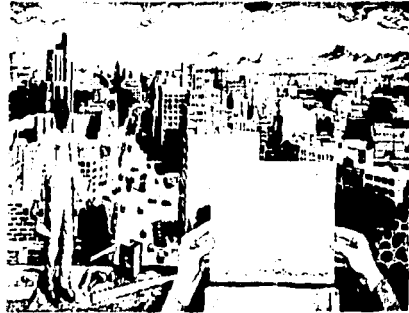


Ilustración 153 La Ciudad de México Juan O'Gorman

Con estos principios se rompe el tabú que se tenía sobre la ornamentación en la arquitectura racionalista, logrando abrir un cauce a la identificación y adaptación de esta arquitectura a nuestro país. En este mismo sentido considero importante tomar el caso del arq. Juan O'Gorman que en fue de los primeros en construir una casa funcionalista en México y uno de los principales promotores del racionalismo, quien posteriormente dio un giro a su lenguaje arquitectónico, al que le incorporo el regionalismo y lo transformo en orgánico con lo que consideraba el arq. O'Gorman la continuación de la tradición prehispánica.

En esta década las construcciones con referencia prehispánica toman mayor fuerza, favorecido y basado en el movimiento de integración plástica, donde se desarrollaron obras, de las que se destacan:

- Edificio para el Cárcamo del Río Lerma
- Ciudad Universitaria:
 - Conjunto
 - Frontones
 - Estadio Olímpico
 - Biblioteca Central
 - Murales de la Facultad de Medicina, Ciencias.
- Centro Médico Nacional
- Casa O'Gorman
- Casas de Súchil y Cantil

EDIFICIO PARA EL CÁRCAMO DEL RÍO LERMA, 1950

Este edificio desarrollado por el arquitecto Ricardo Rivas cuenta únicamente con esculturas en forma de cabezas de serpiente colocadas en las esquinas superiores del edificio, las esculturas están acompañadas con algunos motivos prehispánicos. Sin embargo lo más sobresaliente del inmueble es la esculpto-pintura realizada con piedras multicolores para dar forma a Tláloc diseñado y construido por el maestro Diego Rivera, quien también desarrollo los murales del interior con la temática en torno a "El agua origen de la vida en la Tierra", en base al desarrollo y evolución de los elementos minerales que se transforman en células y estas a su vez continúan su evolución hasta llegar al hombre, al que representa en su condición de trabajador que ofrece el agua a la comunidad, sobre la compuerta de salida plasmo dos grandes manos que entregan el agua a la ciudad.

Sin embargo la estilización de la esculpto-pintura de Tláloc con todo su simbolismo, al igual que el simbolismo de los murales interiores "ya... en sitio no es fácil de descodificar, pero su plástica poderosa es por sí convincente.

No deja de causar desazón el hecho, que impiden la concreción total de la integración: la debilidad plástica del edificio, de una hibridez romano-tolteca mal traducida en el lenguaje constructivo contemporáneo."⁷⁶ (Ilustraciones 156, 157)



Ilustración 156 Cárcamo del Río Lerma



Ilustración 157 Esculpto-pintura de Tláloc

⁷⁶ Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, S.E.P. México 1986 [139 p.] p. 84.

TEATRO DE LOS INSURGENTES. 1951-1953

Dentro del movimiento de integración plástica se desarrolló este singular teatro, del que... "cabe mencionar que el autor -arquitecto Alejandro Prieto- tuvo intención de realizar una obra con referente México-prehispánico, y a eso se deben los taludes, tanto de los camerinos como los del muro de enfrente. A esa intención corresponde también la intención de Rivera."⁷⁷ quien realizó un mural de proporciones monumentales en relación a la proporción del edificio, ya que el mural recubre materialmente la totalidad de la fachada principal e incluso se podría decir que el mural relega al edificio a un segundo plano. (Ilustraciones 158,159)

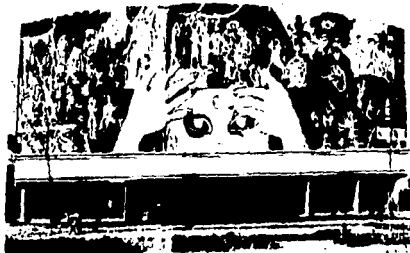


Ilustración 158 Teatro de los Insurgentes



Ilustración 159 Talud de uno de los costados del Teatro

⁷⁷ Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*
S.E.P. México 1986 [139 p.] p.77

CIUDAD UNIVERSITARIA 1950-52, Mario Pani, Enrique del Moral, Carlos Lazo.

*"... Otra vez el viejo juego del hombre prometéico. El constructor de pirámides en tierra de volcanes crea, en el siglo XX, unas formas melódicas y profundamente terrestres que tienen su eco, su respuesta, en las formas musicales de las montañas del valle. La estética horizontal de Teotihuacan. Los frontones se levantarán sobre una plataforma roja dibujada a cuadros blancos, lo que dará una perspectiva De Chirico, es decir una idea de infinito, un plano irreal, que ligara lo moderno con lo antiguo mexicano, componiendo un paisaje eterno.
(...) Asistimos al nacimiento de una obra de arte. Pirámides, volcanes, la ciencia que insinúa como un vegetal joven y el arte mexicano adornándose con nuevas flores. La síntesis ;no lo perfecto es, en sí mismo, una síntesis?"*

Fernado Benítez 1951

Ciudad Universitaria es sin duda uno de los hitos más importantes de la historia de la arquitectura moderna desarrollada en México, al grado tal, que podemos afirmar que con la construcción de Ciudad Universitaria de marca el inicio de la arquitectura contemporánea mexicana, donde se interrelacionaron las teorías, principios, conceptos, etc. que aparentaban ser opuestos en la arquitectura, estos fueron complementados con nuevas ideas aportadas por la "Integración Plástica". Todo ello dio como resultado, la obra más importante y representativa de la arquitectura contemporánea mexicana de la década de los 50's.

Ya en 1985 Mario Pani y Enrique del Moral en relación al proyecto de Ciudad Universitaria señalaron "...No se dudaba que se debía expresar que la obra se realizaba en 1950, es decir que correspondía al movimiento y las tendencias de la arquitectura mundial en ese momento, pero sin olvidar que también debía percibirse que lo realizado recogía y expresaba las condiciones culturales, económicas y físicas de México. Es decir que la Ciudad Universitaria debía ser una expresión de México en su tiempo, pero así mismo de su circunstancia: una interpretación de la modernidad realizada por México, en México."⁴

Así Ciudad Universitaria es el resultado de la fusión del internacionalismo derivado del funcionalismo con un sentir nacionalista de vertientes prehispánicas, donde Mario Pani y Enrique del Moral en torno a la teoría de la arquitectura, ideas y principios de la época, tomaron como base del proyecto al funcionalismo para dar al conjunto un sentido de modernidad, pero con rasgos nacionalistas; esta fusión estaba obligada a realizarse por diversos factores como los geográficos, culturales, ideológicos y políticos.

Y por si fuera poco a esta fusión entre la corriente internacional y el nacionalismo, se le suma el estilo o lenguaje propio de cada uno de los arquitectos que participaron en el magno proyecto, recordemos que fueron más de sesenta arquitectos los que integraron el gabinete que desarrollo C.U. siendo en este sentido, el empleo de materiales comunes (especificados por la

⁴ Pani/Del Moral, "C U la Ciudad Interior". Facultad de Arquitectura
Documentos, Volumen UNO, UNAM México Verano 1985 [22p] p. 17.

dirección) lo que dio y favoreció la uniformidad del conjunto, de estos materiales se destaca la piedra volcánica que se empleó tanto en pisos, muros, basamentos de contención, rampas, escalinatas, etc.; de esta manera se logró la uniformidad de textura y color, de tal forma que la piedra brasa se convirtió en la piel de C.U. Simultáneamente el empleo de este material nos da una clara referencia a la arquitectura prehispánica, coadyuvando de esta manera a darle un carácter propio, que es reforzado por el manejo del colorido con el que se maneja el conjunto por la combinación de piedra negra, cantera rosa, ladrillos de barro vidriado de cuatro colores, así como el colorido del ladrillo prensado, el verde de la vegetación, sin olvidar el papel importante que juegan los murales multicolores que recubren las fachadas de algunos edificios. Sin embargo en algunos edificios se mantiene una forma rígida que acusa directamente un estilo internacional en caso opuesto a los que a pesar de tener la misma base de la corriente internacional se complementan como fue señalado anteriormente con eso "algo" en búsqueda de lo nacional; y los que manifiestan plenamente una referencia nacional apoyada principalmente en la arquitectura prehispánica.

Por lo tanto en C.U. a pesar de la interrelación de ideas y materiales, se desarrollaron proyectos en los que se manifiesta de una manera más clara la tendencia hacia el internacionalismo funcionalista; hacia el nacionalismo enfocado principalmente en la Integración Plástica y los que hacen una clara referencia al sentir prehispánico.

De esta manera tenemos como ejemplos:

De proyectos funcionalistas sin referencia nacionalista la Torre de Ciencias, la facultad de Química, Filosofía y Letras, Derecho, Psicología y Odontología.

De proyectos en los que se complementa y fusiona el funcionalismo con el nacionalismo a través de la integración plástica como la Biblioteca Central, la Facultad de Medicina, el auditorio Antonio Caso y la biblioteca Lino Picaseno.

De los proyectos en los que es sobresaliente la tendencia nacionalista, donde se buscaron soluciones formales que respondieran las necesidades del presente pero retomasen los

antecedentes prehispánicos, son los Frontones, el Estadio Olímpico, así como la composición del conjunto, que a pesar de estar conformado por una diversidad de edificios (funcionalistas, de integración plástica y de referencia prehispánica) nos remite espacial y psicológicamente a los centros prehispánicos. En este sentido las formas prehispánicas tuvieron prioridad por la pureza que presentaban ante las formas coloniales contrariamente a lo que señaló Federico Mariscal en "La Patria y la Arquitectura Nacional".

De esta manera la arquitectura de Ciudad Universitaria puede ser analizada desde la perspectiva de tres estilos (Internacional, Integración Plástica, Referencia Prehispánica) y dos corrientes (plasticidad y los desarrollos recientes) como lo describió Enrique X. de Anda en "La Ciudad Universitaria corazón de los encuentros", así como en su libro "Historia de la arquitectura Mexicana".

Para el desarrollo del presente estudio de Ciudad Universitaria se tomaron únicamente los proyectos en los que se denota una clara referencia prehispánica, como el Proyecto de Conjunto, los Frontones y el Estadio Olímpico, a la par, se realizó una breve descripción de los proyectos en los que se realizó una integración plástica, como la Biblioteca Central, la Facultad de Medicina, el auditorio Caso y la biblioteca Lino Picaseno.

PROYECTO DE CONJUNTO

1950-52, Carlos Lazo, Manio Pani

El plan maestro de Ciudad Universitaria fue depurado gradualmente desde 1946, año en el que se desarrolló un concurso (interior) en la Escuela Nacional de Arquitectura, que fue ganado por Mario Pani y Enrique del Moral. Este proyecto como característica general, contaba con una disposición axial y simétrica, que si bien es uno de los puntos de la arquitectura con referencia prehispánica, en este caso se debió principalmente a la influencia de la Escuela de Bellas Artes de París, donde Pani se había preparado.

Posteriormente en 1947 se desarrolló otro concurso en la Escuela Nacional de Arquitectura, pero en esta ocasión fue abierto, que fue ganado por Teodoro González de León, Enrique Molinar y Armando Franco, quienes planteaban la combinación de edificios altos con edificios bajos en torno a un sistema asimétrico pero con equilibrio que denotaba un claro estilo LeCorbusiano.

Ambas propuestas compartían puntos en común al tener como premisa primordial, el tomar como punto de partida las condiciones y características geográficas del sitio, de tal modo que para su aprovechamiento ubicaron: el campus, los campos deportivos y parte de la explanada del estado en los espacios libres de lava; en base a ello y para aprovechar la explanada de gran escala, en ambos proyectos se desarrollaron los edificios en torno a esta gran plaza, de tal forma este "campus" se convirtió en eje rector y corazón del proyecto.

De esta manera el proyecto base, se desarrolló con el principio de sembrar los edificios en rededor de una gran plaza ó campus, convirtiéndose esta característica en la primer referencia a la arquitectura prehispánica, ya que basta recordar las grandes plazas como las de Monte Albán,

Teotihuacan, en donde las pirámides, templos y palacios se ubicaban en torno a la plaza, de la misma manera, en este caso los edificios de las facultades, la biblioteca, rectoría, etc. están conformando un espacio similar al de los centros prehispánicos. Esta referencia se ve reforzada por las plataformas,

taludes y escalinatas que se utilizaron para resolver los desniveles del terreno, en caso similar, tanto de formas como de soluciones que se dieron en la arquitectura prehispánica.

De esta manera, la decisión de establecer plazas, plataformas, taludes, escalinatas, en sentido opuesto al sistema de la arquitectura moderna que empleaba generalmente superficies planas, para cuyo efecto se tendría que haber nivelado el terreno en lugar de aprovechar sus características propias como lo hicieron los arquitectos prehispánicos, como lo demuestran las plataformas, plazas y escalinatas que se encuentran a lo largo de la Calzada de los Muertos.

Por todo ello la solución del proyecto en torno a el campus como eje rector y el empleo de plazas, plataformas, taludes y escalinatas para solucionar los desniveles del terreno, ya fuera de manera consciente, intencional ó casual es similar a las soluciones de los centros prehispánicos.

(Ilustraciones 160, 161,162,163)



Ilustración 160



Ilustración 161



Ilustración 163

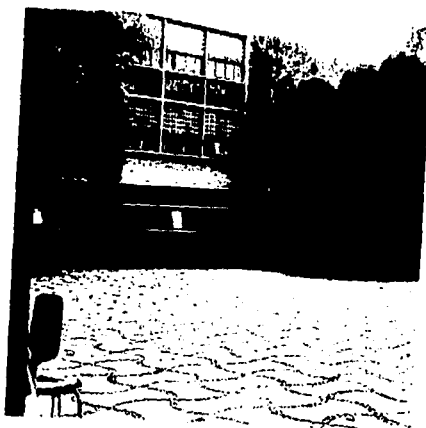
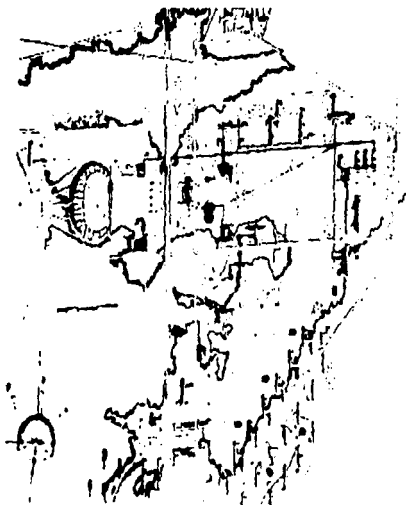


Ilustración 162

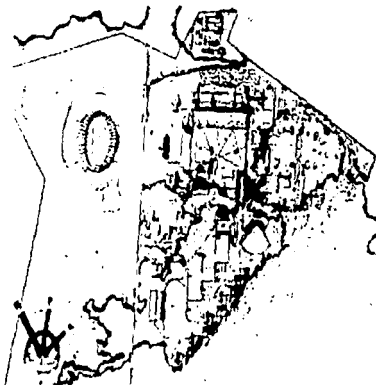
Sin embargo el proyecto de conjunto evoluciona y se depura paulatinamente, conservando el sistema de organización en torno al campus como eje compositivo y rector del proyecto como se puede apreciar en las siguientes ilustraciones (164, 165, 166, 167, 168), pero es en el proyecto final donde se observa de una manera más clara el eje compositivo del proyecto, el cual al igual que en los centros prehispánicos está alineado en base a una montaña, cerro ó volcán, que en este caso está representado por el estadio olímpico que curiosamente es "un cráter estilizado" como lo definió el maestro Diego Rivera. (Ilustr. 169)



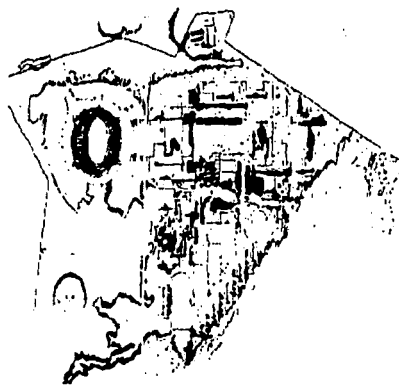
Ilustr. 164. Marzo de 1947. Anteproyecto presentado por la escuela de arquitectura para el Concurso organizado por la Universidad, en el que quedaron definidas las principales zonas del Conjunto y se propuso un sistema de accesos periféricos



Ilustr. 165. Mayo de 1949. Dos años después al reiniciarse el estudio del proyecto, se reduce notablemente la dimensión del campus y de los espacios entre las diversas escuelas. Se modifica radicalmente el criterio para el sistema vial.



Ilustr. 166. Junio de 1950. Se precisan las relaciones entre los diferentes edificios, cuyos proyectos particulares, en la mayoría de los casos, ya han sido definidos. El campus se ha reducido a sus dimensiones definitivas



Ilustr. 167. Junio 1951. Al decidir la Universidad la construcción de los edificios escolares correspondientes al grupo de ciencias biológicas en terrenos de la Ciudad Universitaria se incluye en proyecto la posición de las Escuelas de Medicina Odontología y Veterinaria. Al quedar precisada la totalidad de los proyectos particulares. Sus relaciones quedan establecidas definitivamente. Se cambia el trazo fundamental de la zona de servicios comunes y administrativos que comprenden Rectoría, aula magna y museo. Se presta más el estudio de plataformas y desniveles así como el de los estacionamientos, pórticos y pasos a cubierto. En los campos deportivos se incluyen los frontones y se proyectan combinándolos con los edificios de habitación.

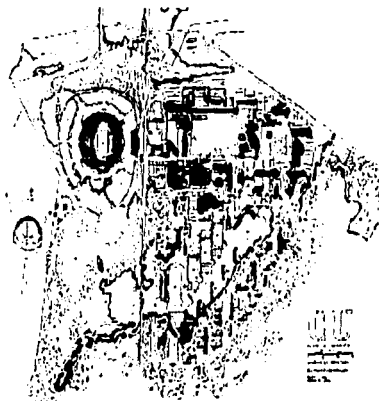


Ilustración 168. Planta de Conjunto de Ciudad Universitaria (final)



Ilustración 169. Vista general de Ciudad Universitaria

En el proyecto final el campus fue limitado en sus dimensiones originales para la incorporación de las facultades de Medicina, Odontología y Veterinaria, a la par de que fue dividido en dos partes por la Torre de Ciencias y lo que fuera el conjunto de Humanidades; sin embargo y a pesar de su división, el campus conserva una escala sobresaliente con dimensiones que difícilmente se encuentran en proyectos similares. Paralelamente a ello la separación entre edificios se fue acortando cada vez más, logrando de esta manera una privacidad, que aunque parezca contradictorio es monumental que genera un microcosmos dentro de la gran Ciudad. En este mismo sentido, dentro del proyecto de Ciudad Universitaria se desarrollan plazas de menor escala y proporción que aunado a las escalas de los edificios y al manejo de las plataformas y desniveles, generan un dinamismo que subyuga y despierta el interés por conocer todos y cada uno de los espacios del conjunto, en búsqueda de la tranquilidad de las pequeñas plazas o el dinamismo y monumentalidad de las grandes escalas y proporciones que se generan en el campus que "...por un requerimiento de orden cuanto por la riqueza de contenidos simbólicos, en efecto al esquema de composición universitario lo presiden las sedes de la autoridad, en Rectoría, y de la sabiduría en la Biblioteca Central."¹⁹ (Ilustr. 171) De esta manera "...la estructura del

¹⁹ José Rogelio Álvarez Noguera "Los edificios y los espacios de la

conjunto se organizó, así, al rededor de un espacio central de convivencia denominado campus, donde también se manejaron, a la manera de los grandes asentamientos ceremoniales, las plataformas, los taludes y las escalinatas [donde] las primeras generan un movimiento vertical y un desplazamiento horizontal; los taludes, modestos o monumentales, recuerdan las condiciones orográficas del valle, y las soleadas y amplias escalinatas son preludio de la solemne procesión de espacios, recintos abiertos al Sol que confieren vida propia a cada uno de los edificios.⁶² (Ilustr. 170)

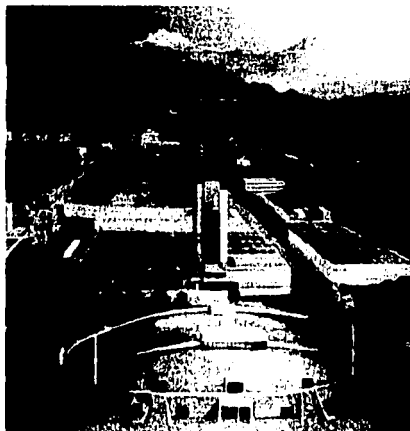


Ilustración 170 Vista aérea de C.U.

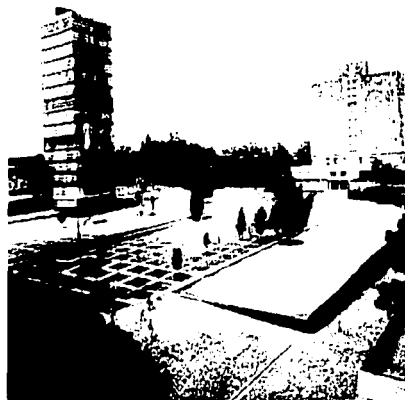


Ilustración 171

Ciudad Universitaria". *La Arquitectura de Ciudad Universitaria*. U N A M México 1994 [198 p.] p 131

⁶³ Lilia L. Guzman de Ocampo "La Ciudad Universitaria en el medio natural". *La Arquitectura de Ciudad Universitaria*. U N A M México 1994 [198 p.] p 36

Proyecto: Proyecto de Conjunto de Ciudad
Universitaria.

Año: 1950-1952

Autor: (Varios Autores)

Mario Pani, Enrique del Moral.

Estilización simbólica:

Una posible estilización es la abstracción y reproducción de la montaña, representada por el estadio en relación con el valle, representado por el campus que es enmarcado por las cordilleras de las facultades.

Sin embargo la principal estilización no reside tanto en los edificios aislados, sino en su conjunto y lo que representan, ya que en Ciudad Universitaria se corrijan los campos del conocimiento humano (pp. 11,12) de tal manera que se convierte en el crisol en el que se mezcla la filosofía, la ciencia y la religión y el arte, adquiriendo y cumpliendo de esta manera con la Universalidad de la institución.

(Ilustraciones 172, 173, 174)

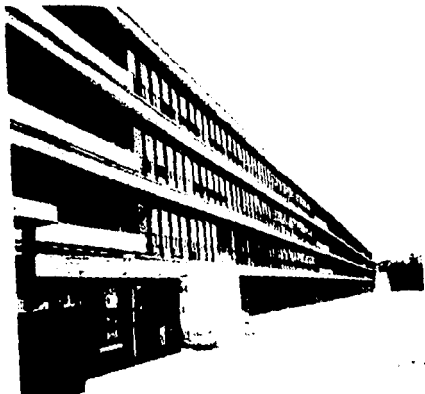


Ilustración 172 Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Derecho

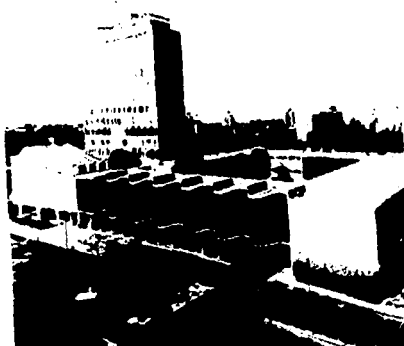


Ilustración 173 Torre de Ciencias Posgrado de Arquitectura

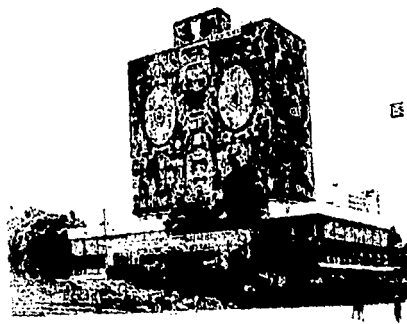


Ilustración 174 Biblioteca Central

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos.

La monumentalidad es una de las principales características del conjunto, como se evidencia en su tamaño, proporciones y escalas que abarca alrededor de 200 hectáreas, de tal manera que este conjunto universitario es de los más grandes del mundo. Dentro de este conjunto lo más sobresaliente son las dimensiones del campus que esta en completa relación con las escalas y proporciones de los edificios que lo circundan, que a pesar de su gran tamaño y proporción, conservan una relación con la escala humana, gracias a la incorporación de elementos mediadores de las escalas, como sucede en el caso de los accesos y las circulaciones a cubierto.

(Ilustraciones 175,176,177)

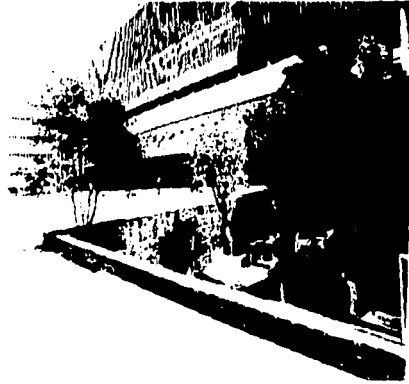


Ilustración 176



Ilustración 175

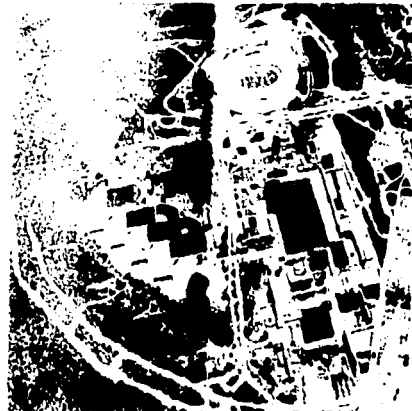


Ilustración 177

Integración con la naturaleza.

En el conjunto de Ciudad Universitaria se logró un equilibrio y armonía entre proyecto arquitectónico y naturaleza, como pocas veces se a desarrollado en la arquitectura contemporánea mexicana. Ya que en este caso la arquitectura se adecuo, adapto e integro al medio naturales en el que se surgió, este respeto a la naturaleza fue de un grado tal, que en ciertos casos la naturaleza no fue tocada, desarrollando el proyecto arquitectónico en rededor suyo. Otro factor importante que propicia la integración del proyecto con la naturaleza fue, el empleo de materiales del sitio, como la piedra volcánica.

Así mismo la integración con el medio natural se fortaleció con el maravillosos trabajo de arquitectura del paisaje desarrollada por Luis Barragan⁸¹, quien descubrió, complemento y recreo la belleza del pedregal en el microcosmos de Ciudad Universitaria, desde el magno campus, hasta los jardines más íntimos de las facultades.

De esta manera en Ciudad Universitaria se logró esa comunión entre la naturaleza y la obra del hombre, que es donde reside la grandeza del hacer humano como lo señaló Lilia L. Guzman de Ocampo. (Ilustraciones. 178,179)



Ilustración 178



Ilustración 179

⁸¹ Lilia M. Guzman de Ocampo "La Ciudad Universitaria en el medio natural", La Arquitectura de Ciudad Universitaria. U N A M México 1994 [198 p] pp 32-33

Predominio del espacio abierto.

En el conjunto de Ciudad Universitaria a pesar de las grandes masas construidas es precisamente el predominio del espacio abierto los que favorece y complementa la integración entre los edificios y la naturaleza, ya que a pesar del volumen de las instalaciones, que se puede considerar como monumental, sigue siendo sobresaliente la magnitud del campus y de las plazas; de tal manera que si bien físicamente tienen la misma magnitud el espacio construido y el abierto, visual y psicológicamente se genera la sensación del predominio del espacio abierto. (Ilustraciones 180,181,170)

Delimitación clara de los espacios y elementos.

Esta delimitación en el conjunto de Ciudad Universitaria, se da principalmente gracias a la linealidad y claridad y pureza con la que manejaba la corriente funcionalista a los elementos arquitectónicos, de tal forma que, en primer instancia sobresale la delimitación misma del conjunto así como la de cada una de sus facultades y la de los edificios que la integran. (Ilustraciones 170, 173, 182)

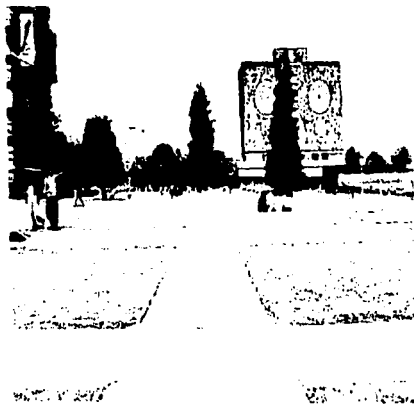


Ilustración 180

Valor autónomo de los elementos.

El valor autónomo de los elementos que integran Ciudad Universitaria está dado precisamente por el hecho de que no fue un solo arquitecto el creador de todo el conjunto de edificios, pues para esta magna obra participaron alrededor de sesenta arquitectos divididos en equipos de tres, lo que propició la creación de diferentes tipos de edificios, ya que cada equipo le imprimió al proyecto que desarrollaba un sello personal. Esta autonomía de los proyectos y sus edificios se debe también en gran medida por la gran diversidad de programas arquitectónicos de cada uno de las facultades y los edificios que las integraban, pues el resultado formal de los edificios es la solución tridimensional a las necesidades físicas y psicológicas para desarrollar diferentes tipos de actividades. (Ilustraciones 173,182,183,184,185,187)



Ilustración 181

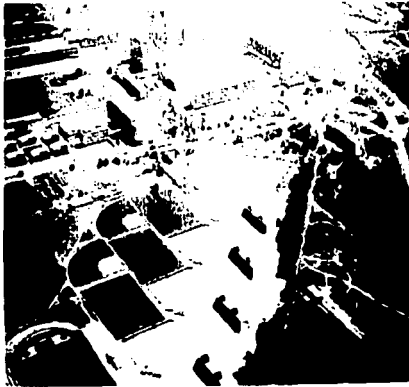


Ilustración 182

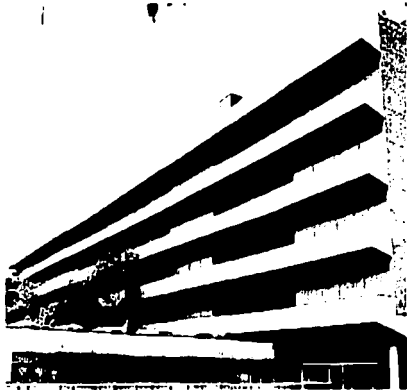


Ilustración 184



Ilustración 183



Ilustración 185

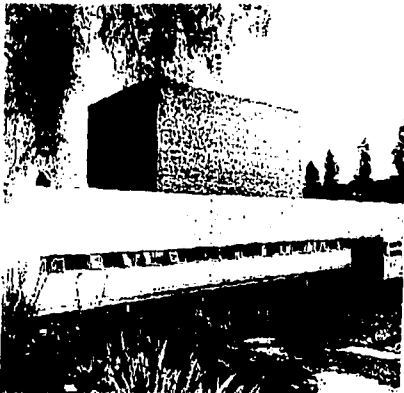


Ilustración 186



Ilustración 187

Predominio de la horizontalidad.

A la Ciudad Universitaria la podemos considerar como un proyecto horizontal ya que es mucho mayor la proporción horizontal (a la vertical) de los edificios que integran el conjunto de Ciudad Universitaria, de tal forma que pareciese que los edificios fueron dilatados horizontalmente. El desarrollo de este tipo de edificios se relaciona directamente a las grandes dimensiones con las que se contaba para desarrollar el proyecto, siendo este el principal motivo por el que fueron criticados las torres del proyecto (Ilustraciones 172,183,184,186)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos.

El conjunto de Ciudad Universitaria a pesar de no haberse desarrollado simétricamente a manera de espejo; y de tener formas y volúmenes diferentes se encuentra dentro de una composición equilibradas tanto de formas, volúmenes como de espacios. Esto se logra gracias a la composición casi simétrica que guarda el conjunto en planta y por su parte en el alzado los elementos verticales que son los de mayor contraste, están ubicados a lo largo del eje compositivo, como si se hubiese querido remarcar a este eje, de tal forma que los edificios de mayor verticalidad están sobre el eje, a cuyos extremos se localizan masas volumétricas que vistas desde este eje se encuentran en equilibrio (Ilustraciones 169,170)

Integración plástica.

Ciudad Universitaria es el primer lugar donde se realizó este ambicioso proyecto de integrar a las artes plásticas, lo cual se vio favorecido por la fuerza que cobro este movimiento, así como por sus representantes. Esta integración paralelamente a ello fue propiciada y favorecida por la necesidad de darle un sentido nacional a la Ciudad Universitaria. De tal forma de que todo ello contribuyo para el desarrollo de este movimiento dentro de la Ciudad Universitaria, donde adquirió gran polémica por su incorporación a los edificios de tipo funcionalista, recordemos que el funcionalismo rechazaba la ornamentación, sin embargo en la Ciudad Universitaria se logro una integración como pocas veces se a igualado entre arquitectura, pintura y escultura. (Ilustraciones 183, 204, 205, 216, 217)

Relación dinámica de la composición.

Ciudad universitaria es uno de los más claros ejemplos de arquitectura donde se manifiesta la relación dinámica de la composición gracias al juego maravilloso de volúmenes que la integran, donde se observan una diversidad de alturas, dimensiones y proporciones que generan un dinamismo visual sobresaliente, así mismo cada uno de los edificios cuenta con su propio dinamismo, ya sea por su dilatación horizontal ó vertical, pero que siempre general formas y espacios dinámicos. El dinamismo de los edificios es realzado y fortalecido con la complementación de los espacios abiertos como el campus, las plazas, plataformas y escalinatas, ya que estas generan un movimiento vertical a la par de lograr un desplazamiento horizontal. En este mismo sentido dentro del proyecto se generaron plazas de diversas proporciones, de tal manera que al pasar de las plazas monumentales a las de menor proporción viceversa se genera un dinamismo que suscita y despierta el interés y sorpresa de ir descubriendo los diversos espacios que se generan. (Ilustraciones 188,189,190)



Ilustración 189



Ilustración 188



Ilustración 190

FRONTONES, 1953

Arai Espinoza Alberto Teru, 1952

Para algunos arquitectos como Enrique Xavier de Anda, los frontones son el único ejemplo claro y evidente de arquitectura contemporánea con referencia prehispánica en Ciudad Universitaria. Sin embargo estos frontones diseñados por Arai, si bien no son el único ejemplo de arquitectura con referencia prehispánica son uno de los ejemplos más evidentes donde el arquitecto plasmó claramente la relación y paralelismo con los modelos prehispánicos, retomando los taludes clásicos de la arquitectura prehispánica, para darle plásticidad a la rigidez y verticalidad propios de las canchas de frontón, e incluso para que la forma no quedara truncada se unieron dos canchas, de tal manera que, en primer lugar genero un talud completo que nos recuerda principalmente a los de Tenayucan y en segundo lugar logró un abatimiento de costos al crear dos canchas de frontón con un mismo muro, de tal manera que el empleo de los taludes nos resulta lógico y evidente, ya que para sostener un muro aislado de gran altura, la solución más práctica es el empleo de contrafuertes; por tal motivo y por su gran relación (plástica y visual) con los taludes prehispánicos, Arai los convirtió en taludes monumentales para cuyo efecto dilata horizontalmente formándolo y armándolo con piedra volcánica, logrando de esta manera una referencia plástica al arte prehispánico, logra que los taludes se integren al paisaje circundante; esto se ve favorecido por el sembrado de los frontones, que igualmente nos recuerda al esquema prehispánico de colocar a las pirámides a lo largo de un eje, recreando las cordilleras naturales, de tal forma que los volúmenes de los frontones se emergen sobre el terreno como si fuesen las montañas que forman las serranías. (Ilustr. 191)

De esta manera "Arai logro la integración no sólo con el contexto natural al usar la piedra de la región sino también con la historia misma de la arquitectura, al recurrir a la forma piramidal, entrañable por sus resonancias evocadoras del tiempo."⁸²

En el caso del frontón cerrado, al igual que en los proyectos de Biosfera II, la tienda de PEMEX, el interior es aprovechado y utilizado para desarrollar las canchas a cubierto así como para albergar a baños y vestidores.

En estos frontones cerrados se reprodujo el binomio plaza pirámide, al igual que el empleo de escalinatas para ingresar al templo. (Ilustr. 192)

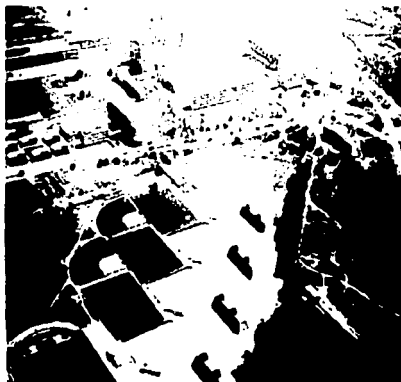


Ilustración 191

⁸² X de Anda Enrique en "La arquitectura de los encuentros", Universidad de México, Número extraordinario, U N A M México 1994. [68 p.] p. 32.

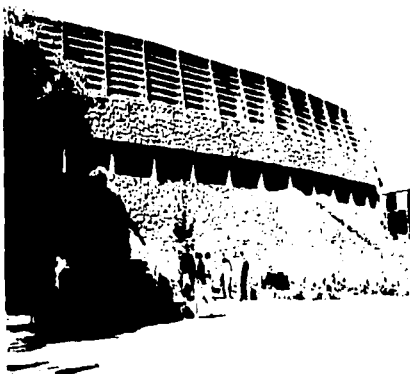


Ilustración 192

Un caso similar al de los frontones, tanto en forma como en sembrado, lo encontramos a nivel internacional en el conjunto de edificios proyectado por Kevin Roche en Indiana, en cuyo caso substituyó el cobijo y abrigo de los muros de piedra braza por muros de cristal, a la par de que en el caso de las oficinas de Roche se generaron prismas piramidales que se asemejan a la silueta de los frontones por su forma (contorno) así como por el aprovechamiento de su interior. (Ilustr. 193)

A juicio de Agustín Hernández Arai forma parte del movimiento individual de una época mística que luchó por demostrar que el empleo de principios prehispánicos podrían aplicarse e incorporarse a la arquitectura contemporánea.⁵³ recordemos que Arai en este mismo año (1952) publicó su artículo "Caminos para una arquitectura mexicana," en el que señala: "La nueva arquitectura tendrá que fusionar las dos raíces de su ser cultural en un solo impulso creador, completo y armonioso. Estas dos raíces que existen hoy diferenciadas y separadas son la emotividad como factor dominante en la vida latinoamericana, y el racionalismo práctico que da la tónica a la

⁵³ Urras Patricia y Ruiz Andrés, "Arquitectura Mexicana en el Arte de los Espacios," *Memoria de Papel* No 6, C. N. C. A. México Junio 1993 p 66

vida angloamericana.⁵⁴ "En suma consideraba que los Estados Unidos habían hecho nada más arquitectura utilitaria y creía que eso es lo que se debía integrar con la arquitectura prehispánica latinoamericana, para construir así a su independencia completa."⁵⁵ De esta manera... "Arai se preocupó por buscar lo que pudiese ser la nueva arquitectura mexicana, que, según sus planteamientos, debe imbuirse de nuestro pasado prehispánico; con esta propuesta se adelantó treinta años al interés actual por una conciencia de identidad. En los frontones se encuentra una eficaz amalgama de estas ideas, por lo que han servido de inspiración a muchos diseñadores, quienes encuentran en su reminiscencia de la pirámide respuesta a un nacionalismo contemporáneo."⁵⁶

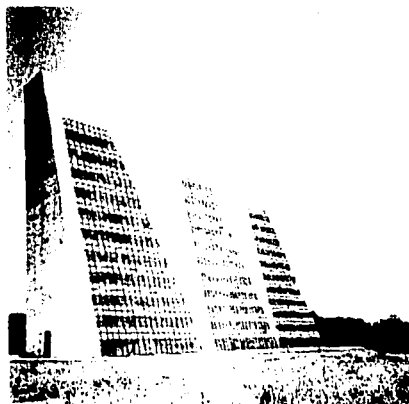


Ilustración 193 Kevin Roche John Colege Life Insurance Company of america Indianapolis Indiana 1967

⁵⁴ T. Arai Alberto, "Caminos para una arquitectura mexicana," *Espacios* No 9 México Febrero 1952, p.

⁵⁵ Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, INAH SEP México 1963 [205 p.] p 87.

⁵⁶ Louise Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México*, Edit. Trillas, México 1989 [272 p.] p 15

Proyecto: Frontones

Año: 1952

Autor: Arai Espinosa Alberto Teruo.

Estabilización simbólica:

La estilización simbólica de los frontones esta relacionada directamente a la forma piramidal, ya que los frontones pareciesen ser montañas que forman una cordillera, recordemos que la forma piramidal es una estilización simbólica de las montañas, que en este caso aplicada en combinación con la plaza que representa al valle, de tal manera que en los frontones se reprodujo el binomio básico de los centros ceremoniales prehispánicos formado por la dualidad plaza-pirámide que es la representación humana de la dualidad valle-pirámide. (Ilustr. 194)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

La monumentalidad del volumen y proporciones de los frontones resulta clara como resultado de las dimensiones necesarias para una cancha de frontón, como lo demuestra la altura que necesitan los muros para el desarrollo del juego, por tal motivo y con la propuesta de Arai se desarrollaron basamentos monumentales. (Ilustr. 195)



Ilustración 194

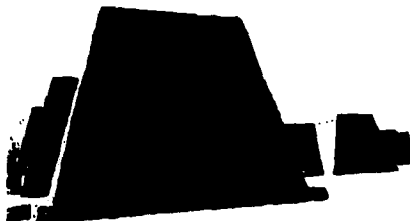


Ilustración 195

Integración con la naturaleza:

La integración con la naturaleza se da principalmente por dos factores:

En primer lugar por su forma , que nos recuerda a las montañas y en segundo lugar por la piedra, materia pétrea con la que fueron formados y revestidos, logrando de esta manera que los frontones adquirieran la misma textura y colorido del entorno volcanico. (Ilustr. 196)

Predominio del espacio abierto:

En este sentido es predominio del espacio abierto es una condición intrínseca en el programa de los frontones para que se pueda desarrollar el juego, de tal manera que para este caso se requieren tres muros y ante todo un amplio espacio libre para poder jugar, por lo que resulta obvio el predominio del espacio abierto. Lo que es importante señalar es el hecho de que este predominio del espacio abierto favorece y fomenta la integración del conjunto con la naturaleza, ya que de esta manera se interrelaciona con ella. (Ilustraciones 194,195,197)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Los frontones tienen una forma tan clara y definida, tanto de sus elementos como de los espacios que generan que pareciese que fueron cortados y modelados con un torno mecánico para después ser colocados rítmicamente en la gran plaza, de tal manera pareciera que emergen de ella, al igual que la montaña broto de la tierra, sin embargo en el caso de los frontones se marca una clara delimitación entre plaza y frontón, debido principalmente al tipo de materiales que se emplearon en cada uno de ellos, así como por la diferencia espacial y volumétrica que generan. (Ilustraciones 195,197)

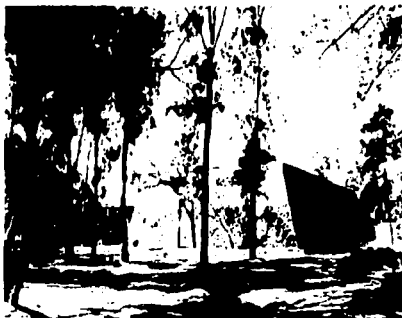


Ilustración 196



Ilustración 197



Ilustración 198

Valor autónomo de los elementos:

A este respecto diremos que gracias a que los frontones abiertos son similares, cada uno posee las cualidades y atributos de los demás, de tal manera que podemos tomar a cualquiera de ellos para observar las características volumétricas y plásticas con las que cuentan los frontones, de tal manera que gracias al valor autónomo de cada uno de los elementos que integran al conjunto, podemos apreciar las cualidades de sus elementos así como del conjunto. (Ilustraciones 194,195,197)

Predominio de la horizontalidad:

En este aspecto aunque parezca contradictorio si bien el sentido estendente y la verticalidad propia del frontón se ve superada por la dilatación horizontal que tiene las canchas, ya que la proporción es de tres a uno en favor del sentido horizontal, esto se pudo lograr por la unión de dos canchas en su sentido longitudinal, sin embargo el predominio de la horizontalidad no le resta el dinamismo ascensional ni la monumentalidad a la composición; recordemos que en el caso de las pirámides prehispánicas el dinamismo vertical esta marcado por la horizontalidad del talud. (Ilustraciones 198,199)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos.

El equilibrio simétrico de conjunto se rompió al rotar el alineamiento de los frontones, en búsqueda de la orientación Norte-Sur; por su parte el equilibrio se conserva y manifiesta claramente en todas y cada una de las fachadas de los elementos que conforman al conjunto. (Ilustración 195)

Relación dinámica de la composición:

En los frontones se encuentra presente tanto el dinamismo vertical, propiciado por la forma piramidal con su clara exaltación por alcanzar y ser el vínculo entre lo superior con lo inferior. Así mismo en los frontones se manifiesta también el dinamismo horizontal, propiciado por la dilatación de los taludes, logrando de esta manera fundir en un mismo elemento, tanto el dinamismo vertical como el horizontal. (Ilustraciones 194,195,196,198)

Integración plástica:

En este sentido si bien, no se cuenta con la participación directa de la pintura, esta se encuentra presente gracias al colorido y juego de luces y sombras, así como por la combinación de materiales y texturas que se emplearon, todo ello en combinación con el marco y fondo que les confiere el medio ambiente, logrando de esta manera que en los frontones se funda la escultura, la pintura y la arquitectura en un todo indisoluble. (Ilustraciones 194, 197,198)

Forma piramidal escalonada:

La forma piramidal y en especial la del talud prehispánico es la principal característica de referencia a la plástica prehispánica, que se convierte en este caso en el sello distintivo del proyecto. (Ilustraciones 196, 197, 198, 199)



Ilustración 199.

ESTADIO OLÍMPICO, 1950
Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro,
Jorge Bravo Jiménez, Diego Rivera.

El estadio olímpico es considerado como una de las obras maestras de arquitectura contemporánea a nivel mundial, como lo manifestó Frank Lloyd Wright:

"El estadio de la Universidad de México es precisamente de México. Entre todas las estructuras que integran la Ciudad Universitaria varias se elevan a la dignidad de la arquitectura notable de México y sus grandes tradiciones. La primera entre todas ellas es el estadio. Aquí se pueden ver las grandes tradiciones antiguas de México honrando a los tiempos modernos. Pero esta estructura no es imitación. Es una creación en el más auténtico sentido y está llamada a ocupar un lugar entre las grandes obras de arquitectura de hoy y mañana."⁸⁷

El estadio es una metáfora poética donde se logra la difícil tarea, pero a la vez maravillosa, de armonizar a la arquitectura con la naturaleza; pero en este caso el estadio se convierte en una extensión misma de la naturaleza, ya que pareciese que emerge del subsuelo rocoso al igual que un volcán brota de la tierra; este aspecto se ve fortalecido por la forma cónica que tiene el estadio, de tal manera que el estadio dialoga y convive con la naturaleza al respetar y retomar sus formas de la naturaleza, como lo demuestra la forma resultante del aprovechamiento de una depresión formada por la lava, a la que se le modela y rodea con taludes formados por la acumulación de tierra contenida por piedra, que fue colocada con el ángulo de revenimiento, de esta manera se formaron taludes piramidales como los empleados en Cuicuilco, incluso el maestro "Diego Rivera pensaba que esta obra representaba una realización del clásico americano contemporáneo, por su clara referencia a la arquitectura monumental prehispánica."⁸⁸

Esto se ve comprobado y reforzado con lo expuesto por Juan O'Gorman, quien manifiesta:

"En esta obra resultó, si se quiere de casualidad que el procedimiento de su construcción fue el mismo empleado en las bases piramidales de los grandiosos monumentos del México antiguo prehispánico (recubrimiento con piedra de los paramentos inclinados del relleno de piedra que le dan su forma) y este hecho ligó a esta construcción con la tradición y le dio su carácter mexicano."⁸⁹

Por tales motivos comparto la idea de que el estadio es una estilización de un cráter, más que aquella que afirma que es una estilización de un sombrero charro, ya que si bien esta última pudo haber sido la idea original, el resultado se asemeja más claramente al de un cráter como lo expresó el maestro Diego Rivera:

"El edificio nace del terreno con la misma lógica potente que los conos volcánicos que forman el paisaje donde se encuentra; su materia aparente dominante es el basalto procedente de la erupción del mas próximo de esos conos volcánicos que lo rodean, y su forma total sólo es comparable a ellos; es un cráter arquitectonizado,"⁹⁰ "así el estadio sigue las formas naturales de su entorno y del relieve del paisaje del Valle de México que le rodea.

El estadio a la par de ser una obra de armonía entre la arquitectura y la naturaleza, es una obra en la que se logró la fusión y correlación entre la forma y función, ya que en este caso interactuaron como complementarios, dando como resultado uno de los proyectos arquitectónicos de mayor calidad de la arquitectura contemporánea mexicana.

Más el estadio tiene otros dos puntos importantes que señalar, siendo necesario mencionar aunque de una manera breve, que este es uno de los pocos casos en los que se logró una verdadera integración plástica entre arquitectura, escultura y

⁸⁷ *La arquitectura mexicana del siglo XX*. CNCA México 1994 [339 p] p 161

⁸⁸ López Rangel Rafael "Perdurabilidad de la C U del pedregal." *Ciudad Universitaria*. Número Extraordinario. Coordinación de Humanidades. U N A M México 1994 [68 p] p 26

⁸⁹ Ida Rodríguez Prampolini. *Juan O'Gorman arquitecto y pintor*. U N A M México 1982 [258 p] p 93

⁹⁰ Fernando González Gortázar. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. CNCA México 1994 [339 p] p 161

pintura, esta integración fue propiciada por la participación de diversos artistas plásticos, incluso para algunos arquitectos como Juan O'Gorman, Agustín Hernández y Ramírez Vázquez es el único ó el más notable ejemplo de integración plástica de la Ciudad Universitaria.

*"A mi juicio, el único caso de verdadera integración lo realizó el gran pintor Diego Rivera en el estadio de la Ciudad Universitaria, pues ahí la escultura recubierta de mosaico de piedras de color natural, tiene una perfecta relación plástica con el carácter y el estilo de la arquitectura.."*⁸¹

Juan O'Gorman

*"Retomando el tema, un ejemplo de la arquitectura mexicana que es magnífico por su integración total, raíz contemporánea y muy nuestro (para mí, el mejor), es el estadio de Ciudad Universitaria: obra conformada con el mismo material del área, el mismo pedregal, con una resultante forma derivada de la isóptica, pero además parece que la naturaleza lo creó, esta extraordinariamente integrado. Creo que esa es una de las mejores soluciones de auténtica arquitectura mexicana contemporánea, que tendrá validez siempre.."*⁸²

Pedro Ramírez Vázquez

Finalmente señalaré un punto muy importante dentro de la arquitectura que en este caso fue solucionado de una manera digna de reconocimiento, ya que se logró la mayor economía posible en la construcción, desde los materiales; ya que en este caso la mayor parte de estos fueron naturales extraídos del sitio, como lo fue la piedra volcánica. Así como el procedimiento constructivo, el cual fue realmente fácil y de bajo costo, para muestra de ello se puede citar como ejemplo de ello la cimentación, la cual gracias a la forma del estadio y a su ubicación en la Zona I, se logró una cimentación de bajo costo. En este mismo caso se encuentra el caso de las gradas, parte esencial de cualquier estadio, que en este caso fueron hechas

con tierra apisonada forrada de piedra volcánica (extraída del mismo sitio) con todo esto se logró un gran ahorro económico.

Por todo lo antes señalado el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria es una de las obras más importantes dentro del panorama general de la arquitectura mexicana.

⁸¹ Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman arquitecto y pintor*. U. N. A. M. México, 1982 [258 p.] p. 112.

⁸² Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*. U. A. M. - X. México 1990 [669 p.] p. 549

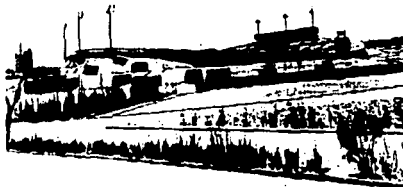
Proyecto: Estadio Olímpico

Año: 1952

Autor: Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro,
Jorge Bravo Jiménez, Diego Rivera.

Estilización simbólica:

El estadio es una estilización de un volcán y específicamente la de un cráter como lo señaló Diego Rivera "es un cráter arquitectonizado" conformado por taludes en su exterior y en su interior lo que sería la orquedad del cráter en el estadio fue aprovechado para formar las gradas y las instalaciones deportivas. (Ilustr. 200)



Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

El estadio por su forma tiene una monumentalidad horizontal más que vertical, favoreciendo de esta manera la pesantez visual, esto se ve favorecido gracias al aprovechamiento de una depresión natural para la ubicación del campo deportivo en la parte más baja y plana de esta, y los taludes que la rodean se emplearon como gradas, de esta manera el campo y parte de las gradas quedaron bajo en nivel de la plaza, logrando de esta manera disminuir la altura total de estadio; pero en relación a sus proporciones horizontales estas conservan una gran escala, ya que un estadio de estas características lo requiere; esto se ve reforzado gracias a la explanada de grandes dimensiones que rodea al estadio, de tal manera que en conjunto estadio y explanada son monumentales, pero conservan relación con la escala humana como lo demuestran los accesos. (Ilustr. 201)

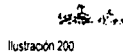


Ilustración 200

Integración con la naturaleza:

El estadio se integra a la naturaleza principalmente por dos factores:

El primero es por su forma que retoma el contorno y relieve del paisaje del Valle de México. Y en segundo lugar por el material empleado para su construcción y acabados, ya que retoma y utiliza la piedra volcánica del pedregal, del cual pareciese que emergió al igual que una montaña.

(Ilustraciones 202,203,207)



Ilustración 201

Predominio del espacio abierto:

El predominio del espacio abierto es una de las principales características de este estadio, debido a las características propias de una instalación deportiva como esta que se encuentra descubierta, así como a la forma ondulante de su contorno superior que deja una gran libertad visual del interior al exterior en caso contrario al de la mayoría de los estadios: sin olvidar la gran explanada que lo rodea. (Ilustraciones 201,203)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

El estadio tiene una forma perfectamente definida que se encuentra enmarcada y delimitada por una gran banda de concreto armado que sigue el contorno superior del estadio; así mismo el empleo del concreto aparente se utilizó para contrastar con la piedra volcánica y de esta manera se enfatizaron los accesos, las rampas, graderías etc. fortaleciendo la delimitación de los elementos que integran al estadio, así como la delimitación del estadio mismo, todo ello basado principalmente en la linealidad y el contraste de texturas y colores (Ilustraciones 200,204)

Valor autónomo de los elementos:

En este sentido es difícil definir el valor de los elementos de manera aislada, ya que el estadio fue diseñado y construido como un todo en conjunto, es decir como una estructura monumental de una sola pieza, de tal manera que podríamos decir que los elementos con valor autónomo del estadio son; el exterior, donde predomina la calidad plástica y el interior con su desarrollo técnico y arquitectónico. (Ilustr. 204)

Predominio de la horizontalidad:

El estadio como ya fue señalado en el punto de "monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos" tiene mayor predominio horizontal, ya que las alturas que maneja se pueden considerar como bajas y sin embargo sus dimensiones horizontales son amplias, aunado a esto, la horizontalidad es reforzada y enmarcada por la banda de concreto armado que sigue el contorno de la parte superior del estadio. (Ilustraciones 201,204)



Ilustración 203

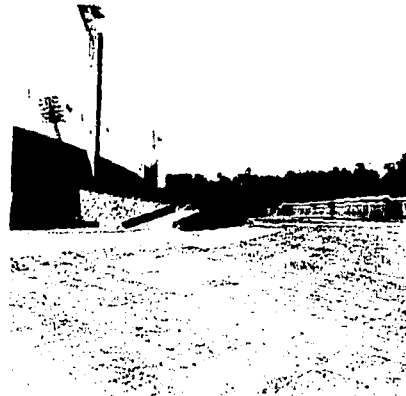


Ilustración 204

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos:

El estadio es un proyecto altamente simétrico que tiene como eje rector, el formado al trazar una línea recta del pebetero olímpico al centro de los palcos de los comentaristas, marcando de esta manera su eje transversal de Oriente a Poniente; incluso la simetría del inmueble es respetada y continuada por el mosaico del maestro Rivera.

El estadio si no tuviese la sección de palcos para los comentaristas en un extremo y el pebetero olímpico en el extremo opuesto, sería un proyecto simétrico en su eje longitudinal y transversal. (Ilustr. 204)

Relación dinámica de la composición:

La franja de concreto que liga y remarca el contorno ondulante del estadio le confiere sentido de movimiento con su ondulación ascendente y descendente; esta ondulación en combinación con la inclinación de los taludes le imprimen al estadio un dinamismo ascendente claro y evidente. Por todo ello podemos decir que el estadio desde su planta elíptica, sus fachadas con formas de talud y su contorno superior ondulante, es un proyecto cien por ciento dinámico. (Ilustraciones 200,201,204)

Integración plástica:

El movimiento de integración plástica encuentra en el estadio de Ciudad Universitaria uno de los más claros y notables ejemplos de sus postulados, ya que en el estadio parece y mejor dicho son una misma cosa la arquitectura, escultura y pintura, pues en esta obra están en completa relación e integración al grado tal de que la arquitectura se transforma en escultura y la escultura en arquitectura llena de colorido. (Ilustr. 204)



Ilustración 204

Forma piramidal escalonada:

De todos los inmuebles de Ciudad Universitaria a excepción de los frontones, el estadio es la única construcción donde se encuentra claramente manifestada una forma piramidal escalonada, gracias al empleo de taludes que conforman al estadio en su exterior, que es escalonado con las rampas de acceso a las graderías de la parte superior del estadio. (Ilustraciones 201,204)

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN CIUDAD UNIVERSITARIA

Dado el gran éxito y reconocimiento que había alcanzado el muralismo mexicano, gracias a su sentir que modernizaba el nacionalismo, propicio y fomento que el movimiento de integración plástica cobrara un gran impulso e importancia, a tal grado de que se invitaron artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Francisco Eppens y Juan O'Gorman (este último arquitecto) para participar en el proyecto de Ciudad Universitaria y enriquecer con sus murales los inmuebles universitarios, surgiendo de esta manera la segunda etapa del muralismo mexicano como definiera a esta etapa del muralismo José Chávez Morado. A este respecto Mario Pani y Enrique del Moral afirman:

"En efecto, idea importante en el proyecto de la Ciudad Universitaria fue la de tratar de integrar las diferentes expresiones plásticas a la arquitectura previendo para ello espacios y superficies, creadas expresos, en donde se ubican esculturas y murales. Esta postura se diferenció de lo que hasta entonces se había hecho "acomodar" los murales en edificios ya construidos de otras épocas".⁹³ "Dado que el sentido principal de realizar todas esas obras era acercar la arquitectura al nacionalismo, no es de extrañar que buena parte de ellas muestren elementos tomados de fuentes prehispánicas o, en su defecto, referencias históricas o concepciones de la realidad mexicana. Todas son obras exteriores, en materiales capaces de resistir la intemperie."⁹⁴

De esta manera los temas y motivos plásticos se expresan y manifiestan por medio del lenguaje artístico de nuestra raza, recubriendo los fríos muros del funcionalismo y modernidad arquitectónica. Así en los murales encontramos símbolos que representan a Quetzalcóatl, Tláloc, e incluso hasta Jesús el Cristo; al igual que periodos históricos y acontecimientos

científicos y filosóficos del país. Estos símbolos se manifiestan en Ciudad Universitaria representando y retomando en la arquitectura contemporánea, lo que se manifestaba y representaba en las pirámides, en primer instancia y que posteriormente se guardó en templos y catedrales.

Así en Ciudad Universitaria encontramos ejemplos de integración plástica como el Estadio Olímpico, con los relieves de Diego Rivera, la Biblioteca Central con los murales de Juan O'Gorman, la Facultad de Medicina y el mural de Eppens, el auditorio Alfonso Caso y la biblioteca Lino Picaseno, con murales de José Chávez Morado y por supuesto el edificio de rectoría con los relieves de Siqueiros. Con este enlistado podemos observar que no todos los edificios de Ciudad Universitaria contaron con murales, ya que la idea de integración plástica no fue aceptada por todos los participantes en la construcción de Ciudad Universitaria, pues existían arquitectos que sostenían que los murales eran simples agregados prescindibles ya que eran verdaderos elementos relacionados con la función arquitectónica. "En todo caso, es indudable que una de las características resultantes del conjunto, y lo que lo hace -junto con otras- particular y diferente ante cualquier otra obra del mundo es la presencia de esas obras, llámense integradas o sobrepuestas."⁹⁵

⁹³ Pani/Del Moral "C U la Ciudad Interior", Facultad de Arquitectura, Documentos, Volumen UNO, U N A M México Verano 1985 [22p] p 18

⁹⁴ La arquitectura mexicana del siglo XX, C N C A México 1994 [339 p] p 130

⁹⁵ Fernando González Gortázar, La arquitectura mexicana del siglo XX, C N C A México 1994 [339 p] p. 130.

BIBLIOTECA CENTRAL. 1952

Juan O'Gorman, Juan Martínez Velasco,
Gustavo Saverda.

Para el análisis de la Biblioteca Central es necesario ver lo que representa y simboliza, de tal manera que en primer lugar recordemos que la palabra "Biblioteca" proviene de "Biblio" que es la forma prefija de la voz griega "Biblión" que significa libro, al igual que la voz griega "Biblia" que significa libros, de tal forma que bien se puede comparar simbólicamente a la Biblioteca Central y sus murales con la Biblia, ya que en ambos casos se trata de la conservación y difusión de libros, en los que se encuentra contenido y almacenado el conocimiento humano. En el caso de la Biblia, este conocimiento se guardó a través de símbolos expresados por medio de mitos (como la cosmogonía del Génesis) y parábolas, así también en los muros que resguardan la Biblioteca Central, se encuentra expresado el conocimiento humano a través de símbolos, que a manera de mitos son representados en sus murales, recordemos que los mitos son relatos que bajo forma alegórica traducen una generalidad histórica, sociocultural o filosófica (ver pp. 38, 39), por lo que los murales de la Biblioteca Central son obras de arte, ya que en ellos quedaron plasmados conocimientos religiosos, filosóficos y científicos, recordando que esta conjunción es una de las principales características de las obras de arte de todos los tiempos. (ver p. 9)

Incluso se podría decir que los murales de la biblioteca Central y los de la Ciudad Universitaria en general fueron hechos para ser comprendidos en varios niveles, desde el externo de simple ornamentación y decorado, hasta el profundo de su contenido simbólica, que únicamente es comunicado a quienes comprenden su lenguaje, recordemos que "la importancia de las obras de arte de todos los tiempos no reside en la superficie, en lo externo, sino en la raíz de todas las raíces, en el contenido místico del arte" como señaló Kandinsky.

De esta manera para entender de una manera más profunda a los murales, es necesario penetrar en el simbolismo que encierran, y del mismo modo para obtener el conocimiento que guarda la Biblioteca central es necesario entrar en ella, ya que

al igual que en sus murales es en su interior donde se guarda este conocimiento, ó como lo señala un maestro "la luz se hace en la obscuridad."⁹⁶

Así la Biblioteca Central al igual que algunas pirámides, templos, catedrales, etc. es un edificio en el que, tanto en su exterior como en su interior se guarda el conocimiento.

En este sentido José Ortiz Monasterio le pregunto a Juan O'Gorman:

"¿Piensa usted que su obra mural cumple una función didáctica?"

-Bueno, es difícil decir eso. en realidad no sé hasta que punto pueda el público en general entender los murales de la Ciudad Universitaria. Fundamentalmente son un ornato, una decoración del edificio. Lo de Tolomeo y Copérnico, por ejemplo, resulta claro por que están sus nombres y no hay problema, ni modo de equivocarse; pero en la parte mitológica prehispánica la cosa cambia: el pueblo de México no tiene los conocimientos para, digamos, distinguir un Tláloc, en este sentido había que sacrificar en cierto modo la parte temática a la formal... Es decir, si hago una cosa que en general gusta, pues le estoy dando a quien la ve alimento imaginativo y espiritual para que tenga gusto al verlos y para que el edificio de la Biblioteca se convierta, en la medida de lo posible, en un edificio que marque un centro de cultura; al ver los murales de la Ciudad Universitaria no hay confusión posible, es una especie de mojonera que marca el sitio de una Institución de Alta Cultura. Ahora bien, si se quiere conocer con precisión el detalle, pues el que se interese lo averiguará."⁹⁷ (Ilustr. 205)

Por tal motivo pasemos a hacer breve descripción de la biblioteca y sus murales:

⁹⁶ Alberto González Ayala, Apuntes del curso 'Arquitectura Arte y Estetismo.' U A M - X mimeografo 1992

⁹⁷ "Entrevista de José Ortiz Monasterio a Juan O'Gorman", II y último. Vno más Vno. Méx.co. Febrero 2, 1982. pp. 18.

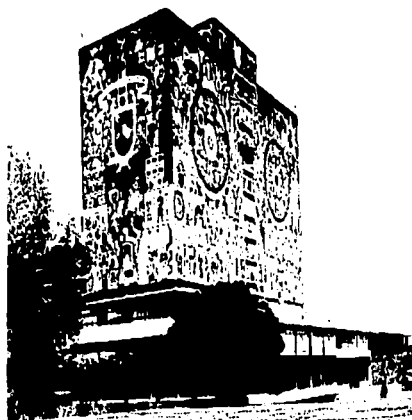


Ilustración 205

La biblioteca central esta compuesta por dos prismas, uno ciego de catorce niveles recubierto por mosaicos de piedras naturales, esta parte de la biblioteca esta destinada a resguardar el acervo cultural; el otro prisma es horizontal destinado a la sala de lectura, donde en sus ventanas se emplearon a parte del cristal delgadas losas de teocalli como en los casos de Rectoría y del Anahuacalli; por su parte en los basamentos exteriores se observan alto relieves de piedra brasa que representan deidades y simbología prehispánica, de esta manera en la barda de piedra que flanquea el acceso principal se aprecia una estilización del venerable Ehecatl (ver pp. 224, 225, Ilustr. 206). Por su parte en el muro Sur de esta misma barda encontramos una representación de Tláloc, formada por la conjunción de dos serpientes, que nos recuerda a los Tálcos realizados por Rivera en el Anahuacalli. (Ilustr. 207) En el muro Oriente se realizo una representación de (Ilustr. 208).

Finalmente en el costado Norte de la biblioteca, en un extremo de lo que fuera el acceso Norte de la Biblioteca, se localiza un prisma recubierto de piedra brasa, en el que se aprecia una estilización de Tláloc, que se ve formado por las ventanas en combinación con el alto relieve del mismo dios, el cual vierte el agua sobre un espejo de agua colocado frente a él, en una clara alusión de que en ese lugar se da una de las bases de la vida "el agua", que bien podría ser el conocimiento, ya que este al igual que el agua nos ayuda a vivir. (Ilustr. 209)



Ilustración 206

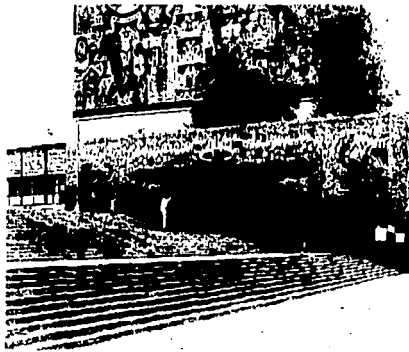


Ilustración 207

Por su parte en relación a los murales a pesar de su contenido simbólico, colorido y tematica que nos recuerdan a los códices prehispánicos y al arte popular, todo ello resultan ser elementos únicamente decorativos para el edificio, ya que en él no se logra la intención de crear una obra de integración plástica, como lo señaló el mismo Juan O'Gorman... "en el caso de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria no hay esta integración, pues el concepto de la arquitectura de estilo internacional, no tiene relación con el sentido realista tradicional del mosaico de



Ilustración 208



Ilustración 209

pedra"²⁹ Por tal razón se pueden considerar como acertados los comentarios de Siqueiros al definir a la biblioteca como "una gringa disfrazada de china poblana" o bien el comentario de Frank Lloyd Wright, quien opino que "se trataba de un edificio de Le Corbusier envuelto en un sarape de Saltillo"³⁰, sin embargo recordemos que el mismo Wright decía que algo de lo más complicado y difícil de lograr en la arquitectura es que los edificios den vuelta, es decir, que sus fachadas se continúen y no se interrumpan al doblarse, formando de esta manera un todo armónico, como sucede en el caso de la biblioteca, recordemos que para Wright "las obras más sobresalientes de Ciudad Universitaria son el estadio olímpico y la biblioteca," que a pesar de algunos defectos que puede tener como la falta de armonía entre los mosaicos y la arquitectura, son precisamente los mosaicos que la decoran los que mantienen mayor relación con el pueblo mexicano, O'Gorman a este respecto señala

²⁹ Ida Rodríguez Prampolini: *Juan O'Gorman arquitecto y Pintor*, U N A M México 1982 [258 p] p 113

³⁰ Chávez de Caso Margarita "La Ciudad Universitaria en la arquitectura mexicana contemporánea", *Ciudad Universitaria*, Numero extraordinario, Coordinación de Humanidades, U N A M México 1994 [68 p] p 16

"A México le deseamos que algún día tenga una arquitectura moderna, imaginativa, con carácter propio y digna de la tradición de Anáhuac, centro de la cultura de América".¹²¹

Para la descripción de los murales quien mejor que el mismo Juan O'Gorman sea quien los describa y explique, por tal motivo tomaremos parte de la entrevista que le hiciera José Ortiz Monasterio a Juan O'Gorman, en la que explica la temática y fuente de inspiración de los murales de la Biblioteca Central.

"-Tomados en conjunto los murales de la Biblioteca Central, ¿que efecto visual quiso usted dar?

-Bueno, el efecto general que dan los mosaicos de la Ciudad Universitaria es el de un código, un código que se despliega sobre las paredes de un edificio; eso fue cosa intencionada. Para poder hacer las representaciones de la época prehispánica consulté los códigos y, aunque no los copié exactamente, el sentido plástico de los códigos prehispánicos me dio -por así decirlo- un punto de apoyo, una inspiración para el resto de los murales."¹²²

A este respecto cabe señalar que los murales no son arqueologismos infantiles como han sido clasificados, sino que en los murales O'Gorman logró una interpretación y recreación de la cultura mexicana dentro de un espacio determinado, de tal manera que el edificio fue transformado por los murales en un logo, en un edificio enseñanza de la Universidad y del México moderno, tal y como lo haría posteriormente Mathias Goerz y Luis Barragan en las torres de Ciudad Satélite.

"-¿podría hablarme de la temática que eligió para los murales de la biblioteca?

-Elegí como temática general una representación más o menos simbólica de lo que era nuestra cultura, tomando como proposición la historia. La biblioteca tiene cuatro paredes; norte, sur, este y oeste. En la pared norte representé la época

prehispánica, en la pared sur la colonial, y en las dos cabeceras pequeñas, este y oeste, la época moderna. Yo pensé que cada una de las composiciones podía resolverse poniendo en la parte baja una especie de friso largo, con personajes que definirían la época de que se trataba. Así los campesinos, los artesanos, los músicos, los artistas, los sacerdotes y los soldados prehispánicos tomados de la iconografía de los códigos representan aquella época. Luego, en la parte superior se localizan los símbolos principales de la idea cosmogónica de la cultura prehispánica, la idea de que el universo era como dos elipses que se juntan, el día y la noche, con el símbolo de los días alrededor, fue una cuestión central. Más abajo está el águila sobre el nopal, símbolo de Tenochtitlan. Además se representan las cuatro deidades principales: Tlaloc, Quetzalcóatl, la madre de la tierra Coatlicue; y Huitzilopochtli, dios de la guerra. Junto con ellos aparecen sus atributos principales: el aire con Quetzalcóatl-Ehecatl, el fuego con el dios de la guerra y su escudo humeante, el agua con Tlaloc y la tierra con Coatlicue. (Ilustr. 210)



Ilustración 210

¹²¹ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*. Selección de textos. Textos de humanidades/37. Difusión cultural. U.N.A.M. México 1983 [404 p.] p. 164

¹²² Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*. Selección de textos. Textos de humanidades/37. Difusión cultural. U.N.A.M. México 1983 [404 p.] p. 296

Algo similar hice para la época colonial; me pregunté qué cosa significaba fundamentalmente la cultura colonial, ¿qué trajeron a México los españoles? Pues trajeron la cruz y el cristianismo basado en el principio del bien y del mal, pero ¿como representar esto cosmogónicamente? Se me ocurrió que la representación del universo por Tolomeo, con la tierra en el centro, podía representar el bien, y la idea científica de Copernico con la tierra desplazada del centro, el mal, es decir, el bien, la fe; el mal, la ciencia. Con estos dos conceptos, el primero basado en la fe y el segundo en la ciencia, se representó básicamente lo que significa la cosmología que los españoles trajeron a México.¹⁰³

[En este caso los dos círculos, bien podían ser los ojos de un Tlaloc estilizado, del que la ventana central que se localiza sobre el acceso principal, sería la boca, por su parte la nariz esta formada por la sucesión de templos que se localiza al centro del mural por un fondo de piedra amarilla.] (Ilustr. 211)

"Puse también allí la cruz y la espada, los escudos de Carlos V y de Felipe II, el non plus ultra, lema del reinado de Carlos V y de la época de la conquista. En la parte baja y como símbolos del bien y del mal volví a hacer un friso con personajes que representan sacerdotes, la quema de códices, la caída del águila -es decir, Cuauhtémoc-, etc. Hay además otros símbolos, como son una pirámide sobre cuya base se instituye la Iglesia católica, las manos de Cristo chorreando sangre por las llagas, que es recogida en unas copas por ángeles, el pan y el vino como el cuerpo y la sangre de Cristo; éstas son las ideas fundamentales que se utilizaron para hacer el mural de la época colonial." (Ilustr. 212)

Reforzando aun más este concepto del bien y del mal y de la dualidad, encontramos un par de columnas al centro de las representaciones del universo de Tolomeo y Copernico: las columnas se encuentran revestidas por pergaminos donde se puede leer claramente las palabras plus y ultra, estos pergaminos se enredan espiritualmente a cada una de las columnas, de tal forma que las columnas con sus pergaminos representan tanto lo objetivo y lo material como lo subjetivo y espiritual.

¹⁰³ Ida Rodríguez Prampolini, La palabra de Juan O'Gorman, Selección de textos Textos de humanidades/37. Difusión cultural U N A M México 1983 [404 p.] p. 296

Alberto González Ayala, Apuntes del curso "Arquitectura Arte y Espiritismo," U A M - X. mimeógrafo 1992

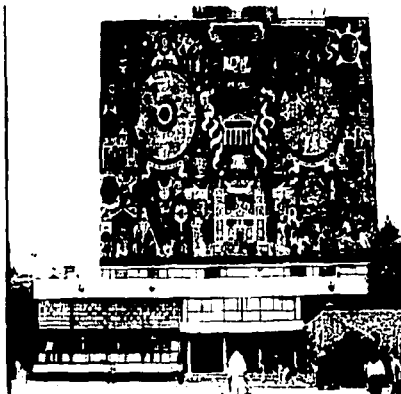


Ilustración 211

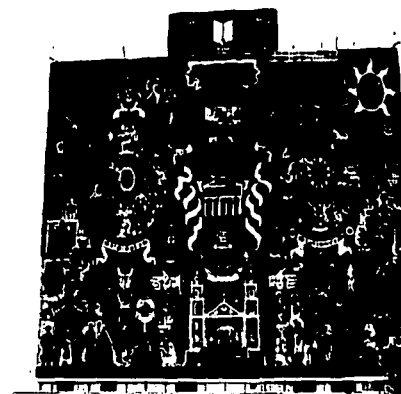


Ilustración 212

En las cabeceras la temática siguió la misma forma, pero con símbolos de otro tipo. en la cabecera oriente, la que da hacia el campo, el símbolo atómico y la vuelta de Cuauhtémoc; es decir, el símbolo de Cuauhtémoc como revivido, queriendo decir que México es un país que fue colonial, pero ya no lo es en la época moderna. también aparecen aquí la Revolución, con un zapatista a caballo y un obrero, las máquinas, la industria y la agricultura. En la otra cabecera, la que da hacia la calzada va a Talpan, yo había planeado originalmente representar los símbolos newtonianos de la gravitación universal como base para la cuestión cosmoqónica, pero como no había escudo de la Universidad, me pidieron tanto el señor Novoa como Carlos Lazo y los arquitectos que supervisaron la obra que se pusiera allí el escudo. Entonces tuve que quitar los símbolos de la gravitación universal, no del concepto atómico, sino del concepto de la mecánica clásica; el átomo está representado en la cabecera opuesta. De modo que mi idea original era poner por un lado el símbolo newtoniano y por el otro el símbolo einsteniano, pero como le digo, se tuvo que poner allí el escudo de la Universidad porque no había otro lugar donde ponerlo. En fin, así fue como se concibió el conjunto de los murales de la Biblioteca Central y esa fue la temática en términos muy generales."¹⁰⁴ (Ilustraciones 213, 214)



Ilustración 213

Este modelo fue utilizado nuevamente en la casa habitación de Juan O'Gorman y en los murales del conjunto SCOP en 1953, donde trabajaron en equipo Carlos Lazo, Augusto Pérez

Palacios y Raúl Cacho a cargo de la arquitectura y Juan O'Gorman y Chávez Morado a cargo de los murales. Sin embargo el mismo Chávez morado señala: "Se puede decir que en la obra de comunicaciones no hay criterio unico que es tan necesario en la decoración de un edificio... Por lo tanto, sería una falsedad, un exceso afirmar que ésta es una obra de integración plástica. Es una obra de colaboración, aunque muy inefectiva, en la que se lograron aciertos y se cometieron errores de cada parte."¹⁰⁵



Ilustración 214

¹⁰⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*. Selección de textos. Textos de humanidades/37. Difusión cultural U N A M México 1983 [404 p.] p. 296.

¹⁰⁵ Chávez Morado José, "Opiniones del pintor José Chávez Morado", *Arte Público* No. 2, Año 2, México Noviembre de 1954 febrero de 1955 p. 13

MURAL DE LA FACULTAD DE MEDICINA, 1952

Roberto Alvarez Espinosa, Ramírez Vázquez,
Ramón Torres, Francisco Eppens.

En el edificio de la facultad de medicina los arquitectos Roberto Alvarez Espinosa, Ramírez Vázquez y Ramón Torres, desarrollaron esta facultad en dos edificios de predominio horizontal, ambos se encuentran soportando en columnas siguiendo la tendencia de planta libre; los edificios están interconectados por medio de rampas que se entrelazan para ser el vínculo de unión y tránsito de un edificio al otro; uno está alineado con su eje longitudinal de Sur a Norte, lo que obligó la colocación de grandes parasoles metálicos, de esta manera la fachada poniente se encuentra dominada por el gran paño formado por los parasoles.

Por su parte el edificio cuyo eje longitudinal fue trazado siguiendo el eje Oriente Poniente, es el que en este caso nos interesa especialmente, ya que en su fachada Norte se dejó masa cerrada, formada por un muro ciego de forma convexa sobre el cual Francisco Eppens (que ya había trabajado anteriormente con Jorge González Camarena) plasmo un mural desarrollado a la manera de un mosaico, pues su materia prima fue la cerámica vidriada. este mural fue definido como un mural "simbólico, sintético y decorativo" por Alfonso Morales. (1942 215)

En este mural quedaron representados los cuatro elementos:

El *Agua* de color azul claro, se localiza en el lecho inferior, con algunas estilizaciones prehispánicas del mundo acuático, de las que se destaca el mascarón de Tláloc, formado por la conjunción de dos serpientes de color verde, sobre estas se asienta una mano que sostiene al maíz de color amarillo (base alimenticia prehispánica), este maíz al igual que las plantas, las flores, los árboles y el hombre con su aspecto trino, que ocupa la parte central del mural se desarrollan en la *Tierra*, que tiene como fondo el color rojo enmarcado por una franja de color café, esta como se menciono anteriormente en su lecho inferior se encuentra asentado sobre el agua, pero en sus extremos Norte y Sur esta enmarcado por el *viento* de color azul fuerte, en el

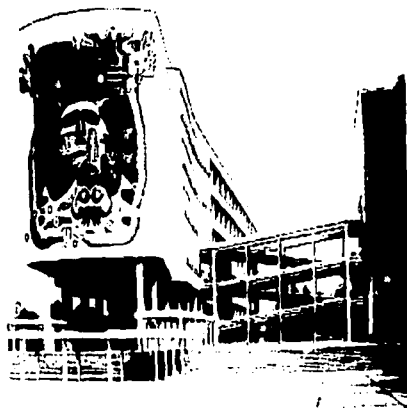


Ilustración 215 Facultad de Medicina

que revolotean las aves y las mariposas que fueron tomadas de la pintura prehispánica; por su parte, sobre la tierra y en el extremo opuesto del agua se ubica el fuego representado por las llamas que dan calor y energía, al centro de las cuales se observan dos manos abiertas a la manera de los franciscanos, pero en este caso en lugar de los estigmas (orificios de los clavos) se localiza en Sol en la mano izquierda y un matraz en la mano derecha.

Todo ello se encuentra enmarcado por la representación de una serpiente mordiendo su cola, es decir que cierra el ciclo y simboliza la eternidad. De esta manera el mural cumple con su calificativo de ser un mural "simbólico, sintético y decorativo", ya que en él se encuentra contenida la ciencia, con el manejo de los cuatro elementos; el agua y su opuesto el fuego, el aire como mediador entre ellos y la tierra sobre la que surge la vegetación y al centro de esto el hombre, recordándonos que el hombre crece y se desarrolla con la ayuda de los cuatro elementos; así mismo el bafomet compuesto por tres rostros de un mismo cuerpo, es una alusión a su aspecto trino, compuesto por el cuerpo, alma y espíritu, así como a la premisa básica de la filosofía "quien soy, de donde vengo y a donde voy", ya que el pasado quedó atrás, el presente está de frente y el futuro

adelante; de esta manera el aspecto filosófico se ve remarcado por el interés del hombre por conocer y comprender a los elementos y adquirir sabiduría; por su parte el aspecto religioso es reforzado por la representación del dios de la lluvia "Tláloc" y por las mencionadas manos que se asemejan a las de la orden franciscana, y hasta cierto punto al observar el rostro del hombre que se encuentra coronado por el fuego en su cabeza, nos recuerda a "Huehuetéotl" el dios viejo del fuego. (Ilustración 216)



Ilustración 216 Mural de la Facultad de Medicina

MURALES DE LA EX-FACULTAD DE CIENCIAS, 1952.

Raúl Chacho, Eugenio Peschard, Félix Sánchez,
José Chávez Morado.

Para la realización de los murales de lo que fuera la facultad de Ciencias, se contó con la participación de José Chávez Morado, quien sin contar con muros de amplias proporciones como las de O'Gorman en la Biblioteca Central, las de Eppens en la facultad de Medicina ó las de Siqueiros en Rectoría, realizó dos murales de "modestas" proporciones en relación a sus contemporáneos. El primer mural lo realizó en el muro exterior del auditorio Alfonso Caso, que al igual al de la facultad de Medicina tiene una superficie convexa, que Chávez Morado recubrió con mosaico de vidrio sobre "la evolución de la energía".

En este mural el hombre transita desde el descubrimiento del fuego hasta el de la energía nuclear, representando de esta manera el desarrollo del conocimiento humano. De esta manera se representa el desarrollo y evolución del hombre, que en un inicio se encuentra la zona oscura del miclán, donde este hombre se esconde y cubre, tras un árbol cuyos frutos son espinas, en una actitud similar a la de Adán y Eva después de haber probado los frutos del árbol el bien y del mal; pero el hombre con la ayuda de la fuerza y voluntad del ocelotl logran renacer del lado de la luz, que es representado al cruzar la hoguera encendida por un prometeo representado por un hombre (con una capa y una especie de taparrabos, que nos recuerda a los "constructores" de Jorge González Camarera (Ilustraciones 218, 219) que porta una antorcha en la mano derecha, de esta manera el fuego (luz o energía) que deja, le



Ilustración 217 Mural del Auditorio Alfonso Caso



Ilustración 219 El constructor Jorge González Camarena

ayuda al hombre a levantarse poco a poco hasta llegar a una posición vertical, en la que alcanza un conocimiento superior, que al igual que el fuego le ayuda a seguir su evolución, elevándose de esta manera al abandonar el materialismo terrestre, y pasa a ser guiado por un ente superior, bajo el cual y recordándonos nuevamente el pasaje bíblico de Adán y Eva, se encuentra el árbol de la vida eterna, de esta manera se puede señalar que el hombre ha conquistado la inmortalidad. (Ilustr. 217) Por lo tanto en el mural se encuentra expresado nuevamente el conocimiento científico, filosófico y religioso (Ver pp. 11,12), así mismo puede ser calificado al igual que el mural de la facultad de Medicina como un mural "simbólico, sintético y decorativo".

El segundo mural se localiza en el costado sur de la biblioteca Lino Picaseno, en un muro trapezoidal y apaisado de aproximadamente tres cincuenta metros de altura en su extremo más alto y dos metros en parte inferior, enmarcado por dos columnas y una trabe de concreto aparente.

En el mural denominado "El retorno de Quetzalcóatl", Chávez Morado represento a Ehecatl en compañía de Zoroastro portando un grial, Pitágoras, Buda y Mahoma, todos ellos a su izquierda y Mercurio, San Francisco de Asís y Osiris a su derecha. Este grupo de guías de la humanidad y representantes de la cultura universal, se encuentra envuelto por una llama divina, dentro de la cual también podemos observar una lanza, dos flechas y una espada templaria, así como el número siete, número sagrado de la cultura prehispánica, que hace alusión desde los días de la creación, hasta las notas musicales.

Todo este conjunto viaja hacia Mesoamérica sobre una serpiente que le sirve de barca, para cumplir la profecía del retorno de Quetzalcóatl. (Ilustración 220) Este mural adquiere mayor expresividad al tener frente a él un espejo de agua sobre el que parece que flota la barca.



Ilustración 218 El constructor Jorge González Camarena

* Alberto González Ayala, Apuntes del curso "Arquitectura Arte y Esoterismo", U A M.-X mimeógrafo 1992

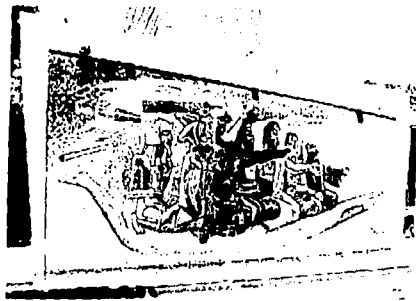


Ilustración 220 El retorno de Quetzalcóatl

De esta manera Chávez Morado con sus murales mítico-simbólicos, respondió a las peticiones del programa que se le otorgó, así como Francisco Eppens y Juan O'Gorman lo hicieron en sus edificios respectivos, ya que... "en el enorme equipo a las órdenes del arquitecto Carlos Lazo, gerente general de la gigantesca obra, había cundido la idea de que sólo debían pintarse símbolos positivos, imágenes parabólicas de reafirmación."¹⁰⁶

Chávez Morado dos años después de la elaboración de los murales de Ciudad Universitaria desarrolló un mosaico de ochenta metros cuadrados en los laboratorios CIBA (obra del arquitecto Alejandro Prieto, quien desarrollara la Unidad Independencia), en donde con un mejor dominio del mosaico de piedra y con una composición más abierta, plasmó nuevamente elementos alusivos a la plástica y simbolismo prehispánico, como lo es el danzante que representa la dualidad del bien y del mal, de la salud y enfermedad, de la vida y de la muerte, a través de las formas alusivas de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (Ilustr. 221)



Ilustración 221 Mural de los laboratorios CIBA

¹⁰⁶ Raquel Tibol, José Chávez Morado, imágenes de identidad mexicana, Colección de arte 36, Coordinación de Humanidades, U.N.A.M. México 1980 [158 p | p. 20

CASA HABITACIÓN JUAN O' GORMAN.

1948-52

Juan O'Gorman

Siguiendo la tendencia de integración plástica del que el maestro Juan O'Gorman ya formaba parte importante y como una absoluta oposición a la arquitectura funcionalista que el maestro Juan O'Gorman afirmaba se "había distorsionado en la práctica", al convertirse en la "antítesis de las artes plásticas" al edificaciones "con formas de cajas y cajones", como consecuencia lógica de llevar a su límite la premisa de "máximo de eficiencia con el mínimo de costo" que desembocó en la creación de "cajas habitables," por lo que en la conferencia dictada en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en Octubre de 1933 el maestro O'Gorman señaló:

"Por eso señores a la arquitectura que unos llaman funcional o racional y otros alemana, sueca, internacional o moderna, produciendo confusiones con tanto nombre, la llamaremos arquitectura técnica, con el objeto de definirla mejor, entendemos claramente que su finalidad es la de ser útil al hombre de una manera directa y precisa. La diferencia entre un arquitecto técnico y un arquitecto académico ó artístico, será perfectamente clara. El técnico es útil a la mayoría y el académico útil a la minoría.

El primero para servir a la mayoría de individuos necesitados que solo tienen necesidades materiales y a quienes las necesidades espirituales no han llegado."¹²⁷

Ya en 1955 en una conferencia ante la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y en relación a la tendencia del funcionalismo que se alejaba de la integración plástica y de la arquitectura con la creación de "cajas habitables" explicó:

"De este grave error me di cuenta por el año de 1938, en el que deje la arquitectura para dedicarme a la pintura. Ya en este año se veían claramente las consecuencias que degenerativas que resultan lógicamente de la continuación del funcionalismo

mecánico que solo puede tener aplicación completa cuando la arquitectura se convierte en ingeniería y por lo tanto deje de ser arquitecto." Ya que "...la arquitectura debe convertirse en una obra de arte... debe ser una expresión de la más profunda necesidad del hombre por lograr armonizar con el ambiente que la rodea y con sus semejantes."¹²⁸

Recordemos que el maestro O'Gorman fue de los iniciadores y principales precursores del funcionalismo en México en los años 20's, pues en 1929 construyó la que es considerada como la primer casa de estilo funcionalista de México, en la calle de Palmas No. 81 en San Ángel (Ilustr. 222); sin embargo este arquitecto para los años 40's se transforma en un artista en busca de una expresión plástica para satisfacer necesidades emocionales y espirituales, incorporando escultura y pintura con referencia a la plástica prehispánica en la arquitectura que desarrolla, que a la par de funcionalista y racional se transforma en orgánica, señalando:



Ilustración 222 Fachada principal de la casa de Palmas

¹²⁷ Ida Rodríguez Prampolini, Juan O'Gorman arquitecto y Pintor, U.N.A.M. México 1982 [258 p.] p. 75

¹²⁸ Ida Rodríguez Prampolini, Juan O'Gorman arquitecto y Pintor, U.N.A.M. México 1982 [258 p.] pp. 105

"Fue una desgracia que fuera Le Corbusier y no Frank Lloyd Wright quien llamara nuestra atención... quien nos habría ayudado a permanecer más cerca de nuestra verdadera tradición americana. Muchos de sus edificios, definitivamente influenciados por el México antiguos prehispánico, son los mejores ejemplos de la arquitectura americana. Fue Wright, frecuente visitante de nuestras zonas arqueológicas.¹⁰⁹ En relación a las visitas que hiciera Wright a las zonas arqueológicas mexicanas describió:

"Removió mi asombro y mi admiración de aquellos dormidos restos de culturas perdidas, abstracciones de la naturaleza del hombre. Aquellas grandes abstracciones americanas eran toda arquitectura de tierra gigantesca, masas de albañilería elevadas sobre vastos terrenos pavimentados de piedra, todo planeado. Estas eran creaciones humanas cósmicas como el Sol, la Luna, las estrellas. ¿naturaleza?... sí, pero la naturaleza del hombre tal como entonces era. No había nacido entidad más cósmica rara vez igualada por el hombre... arquitectura intrínseca al tiempo, al lugar y al hombre."¹¹⁰

El maestro O'Gorman retoma de Wright el principio de hacer arquitectura local ó regionalista, en el sentido de aprovechar el entorno, el paisaje, es decir el medio natural circundante, ya que la arquitectura orgánica implica una relación y diálogo entre material, forma y color del inmueble con el entorno. Todo esto fue enfocado y canalizado por O'Gorman para darle un sentido nacional a la arquitectura, con el propósito de lo que consideraba "la verdadera arquitectura mexicana", considerando que solo se podía lograr actualizando la tradición prehispánica, para cuya continuación y evolución señaló las características de este tipo de arquitectura:

- 1.- *La forma piramidal (ordinaria o invertida) de la composición.*
- 2.- *La relación dinámica de ejes y proporciones.*
- 3.- *La decoración profusa realizada con escultura, policromía y pintura en armonía con la arquitectura en su carácter y estilo.*
- 4.- *La exagerración tridimensional del volumen y del espacio*
- 5.- *La armonía de forma, color con el lugar o el paisaje del sitio donde se encuentra la arquitectura.¹¹¹*
- 6.- *La asimetría del eje.¹¹²*

Teniendo estos antecedentes teóricos y prácticos el maestro O'Gorman en 1948 inicio la construcción de su casa ubicada en la avenida San Jerónimo 162, del Pedregal de San Jerónimo, donde a diferencia del caso de la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, en esta casa recreo todos los principios y teorías antes mencionados, dándole forma tridimensional a su obra pictórica, con la creación de una "casa de fantasía" o mejor dicho una "casa imaginada," pues como lo señalara Gaudí: "no tengo fantasía, tengo imaginación; fantasía es el surrealismo; imaginación es la capacidad de ver las cosas y crear imágenes," y con esta frase Gaudí afirmaba que su arquitectura no era ni fantástica, en cuyo caso podemos situar también la casa del maestro O'Gorman, que en cierta medida nos recuerda al "palacio de ensueños" del cartero Ferdinand de Cheval que desarrollara en Francia. Siendo precisamente a este personaje, a quien es muy posible le dedico a manera de homenaje la construcción de la casa O'Gorman, como lo demuestra un listón de piedras colocado en suelo de la terraza-jardín de la casa.

Para la construcción de la casa O'Gorman aprovecho una cueva natural formada por la lava, y de esta manera sus formas curvas sirvieron de matriz y eje rector del proyecto, ya que a partir de esta cueva se desarrollan y crecen las demás habitaciones siguiendo el orden de la naturaleza, su esquema, logrando de esta manera el sentido y la plasticidad de lo orgánico en una planta funcional. (Ilustr. 223)

¹⁰⁹ O'Gorman Juan, "La búsqueda de una identidad" de la Obras, Edit Abeja, México Octubre 1978 [80 p.] p 50

¹¹⁰ Hernández Navarro Agustín, "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico" *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U N A M México 1987 [96 P.] p. 91

¹¹¹ Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman*, Selección de textos Textos de humanidades/37 Difusión cultural, U N A M México 1983 [404 p.] p 156

¹¹² O'Gorman Juan, "La búsqueda de una identidad" de la Obras, edit. Abeja, México Octubre 1978 [80 p.] p 50

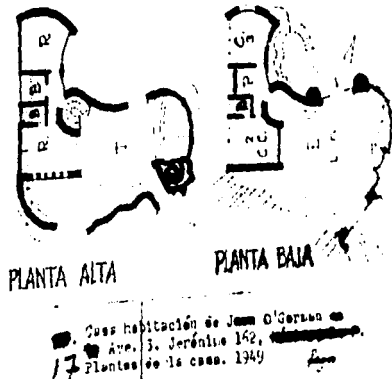


Ilustración 223 Plantas arquitectónicas de la casa Juan O'Gorman



Ilustración 225 Casas "Cósmico Atómicas" para Nautla
Veracruz Arq. Carlos Lazo. 1947

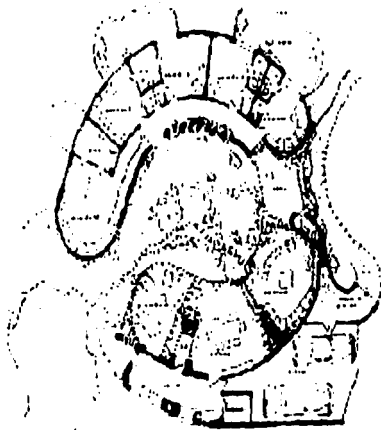


Ilustración 224. Casa en Sierra leona 374 Arq. Carlos Lazo. 1944

En cierta medida la planta arquitectónica de la casa nos recuerda "las cuevas civilizadas" de Carlos Lazo que realizara en 1944 en Sierra Leona 374 (Ilustr. 224.) y su proyecto de casas "cósmico atómicas" de 1947 para Nautla, Veracruz (Ilustr. 225), ya que Lazo también sintió el interés por experimentar con formas orgánicas, sin embargo si observamos y comparamos las fachadas de los proyectos de Lazo con la casa O'Gorman, notaremos claramente que son completamente diferentes por la solución plástica con la que se resolvió cada uno de estos proyectos; ya que mientras Lazo sigue la corriente moderna en sus proyectos (Ilustraciones 226, 227) O'Gorman a su casa le integra esculturas y mosaicos en búsqueda de la integración plástica, con la intención de darle un sentido nacional, en caso similar al que se dio en Ciudad Universitaria con el movimiento de Integración Plástica. (Ver pp. 138,139,167)

De esta manera la casa O'Gorman incrustada en la roca, que más parece emerger de ella, es funcional y cuenta con los elementos necesarios del confort, pero gracias a su forma orgánica, a las esculturas y a los mosaicos de piedras multicolores que la cubren en su totalidad, la casa es única,



Ilustración 227 Fachada interior de la casa de Sierra Leona

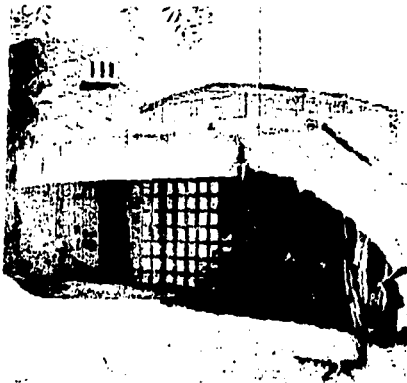


Ilustración 226 Fachada exterior de la casa de Sierra Leona

sin puato de comparación, salvo con la obra del maestro Antonio Gaudí y Cornet, pues cada obra del maestro catalán es un ejemplo y enseñanza de la integración que se puede lograr entre la arquitectura y las artes, así como de la arquitectura con la naturaleza cuando se respetan y retoman sus leyes, por lo que Le Corbusier calificara a Gaudí como "la mayor figura mundial de la arquitectura de fin de siglo" y en relación a este maestro catalán el maestro Juan O'Gorman afirma:

"Gaudí desencadenó a la arquitectura para regresar a su origen y ya sin límites ni obstáculos, llegó a crear forma expresiva que encarna todo lo que sentimos y somos de mineral, vegetal y animal, pero a la vez le reintegra al hombre su fe y amor para poder vivir en la esperanza de un mundo mejor (y al igual que su casa señala) El Templo de la Espiatorio de la Sagrada Familia, en Barcelona, nace en una época de plena decadencia académica: como un enorme gigante de piedra que sale de las entrañas de la tierra por un mar fangoso escurriendo todo que al nacer se le pegó sobre el cuerpo. Este fabuloso edificio, es un grito de alerta y de angustia en el desierto de una sociedad prácticamente sin cultura, a la que sólo le interesa el dinero."¹¹³

De esta manera vemos como existe gran paralelismo con la obra del maestro Gaudí, desde sus plantas orgánicas, pasando por el afán e interés por incorporar las artes plásticas hasta el lenguaje simbólico que emplean en sus mosaicos. (Ilustraciones 228, 229)

En relación al lenguaje simbólico que Gaudí plasmó en el parque Güelles sobresaliente el empleo que hiciera del hexágono (extraído de la conjunción de dos triángulos) que representa entre otras cosas a los cuatro elementos: el Fuego, el Agua, el Aire y la Tierra; estos elementos también fueron plasmados en el pórtico del templo de la Sagrada Familia (Ilustr. 230), e incluso para confirmar esta referencia a los cuatro elementos Gaudí explicó, al señalar el modo en que se debería de construir los pórticos:

¹¹³ Ida Rodríguez Prampolini, Juan O'Gorman arquitecto y Pintor, U N A M México, 1982. [258 p] p 127



Ilustración 228 Parque Güell, Barcelona. Antonio Gaudí, 1900-1914



Ilustración 229 Plantas de la vivienda del casero y del edificio de administración del parque Güell. Antonio Gaudí, 1900-1914

"En la plaza, delante del templo, irán dos monumentos: uno al agua y el otro al fuego, que son los dos medios de purificación que contiene la humanidad ... Cuatro grandes surtidores, en memoria de los cuatro ríos que circundaban el paraíso terrenal, lanzarán el agua a más de veinte metros de altura, ante la puerta de la penitencia habrá un monumental obelisco, rematado con tres grandes tederos, de este modo se reunirán también, delante del templo, los cuatro elementos: agua, tierra, fuego y aire."¹¹⁴



Ilustración 230 Signatura de los cuatro elementos del Porco del templo de la Sagrada Família y la salamandra (animal mitológico del fuego) del parque Güell

¹¹⁴ Ramón Casanelles, *Nueva visión de Gaudí*, Editorial Poligràfia, Barcelona 1965.

Por su parte en la obra del maestro Juan O’Gorman la signatura de los cuatro elementos la encontramos en el pretil de la fachada Norte de su casa, representados por el símbolo de Ollin (Ver pp. 137,138) (ilustraciones 231,126,146.), así mismo también y con la misma obsesión con la que el maestro Gaudí plasmara el hexágono en la escalinata del parque Güell, O’Gorman represento la estrella de seis puntas, formada por la conjunción de dos triángulos, que al unirse representan a los cuatro elementos en la Biblioteca central de Ciudad Universitaria, recordemos que en el muro norte de esta, represento a los cuatro elementos con simbología del mundo prehispánico (Ver pp. 138, 168, 173)

De esta manera si se continua con el estudio y análisis del simbolismo que se encontraba plasmado en la casa O’Gorman, podríamos descubrir el significado y mensaje que representan los mosaicos y esculturas, como los dos guardias que vigilan y



Ilustración 231. Fachada norte que da al jardín casa O’Gorman

enmarcan a manera de columnas la entrada a la casa (Ilustr. 267), hasta el por que de la escalera en forma espiral.

Por todo esto y en relación a los 11 puntos de la arquitectura con referencia prehispánica, y a pesar de que varias de las características de la casa son opuestas a estos 11 puntos, como:

La oposición a la forma piramidal escalonada, para lo cual O’Gorman afirmó, “por otra parte la composición plástica del conjunto tiene base en la forma piramidal con su centro más alto en la espiral que forma la escalera interior y que se remata en su exterior con la continuación de la misma espiral.”¹⁵⁵ (Ilustr. 231)



Ilustración 232. Fachada vista desde el jardín

¹⁵⁵ Ida Rodríguez Prampolini. La palabra de Juan O’Gorman. Selección de textos. Textos de humanidades/37. Difusión cultural U N A M. México 1983 [404 p.] p. 158



Ilustración 233 Vista parcial del jardín de la casa

Así como la asimetría y la oposición a la horizontalidad, que se debe a la intención de generar una arquitectura orgánica; por su parte el predominio del espacio abierto es difícil de comprobar, ya que únicamente se cuenta con la planta arquitectónica de la casa y no con la del conjunto, y por su parte las fotografías con las que se cuenta son esencialmente de la casa y algunas vistas de los patios y jardines, y siendo precisamente en base a estas fotografías se puede afirmar que efectivamente existía predominio del espacio abierto. (Ilustraciones 232,233)

Por su parte la delimitación clara y precisa de los elementos, no se cumple en lo absoluto, ya que en la casa no se utilizó *lo lineal* sino *lo pictórico* que se ve reforzado por la forma sinuosa de la casa con principios orgánicos.

Sin embargo en la casa es sobresaliente:

En primer lugar la estilización simbólica que se manifiesta en ella, destacándose el empleo de formas orgánicas y naturales como la cueva o el simbolismo de sus mosaicos.

La monumentalidad de la casa esta en estrecha relación con el dinamismo, ya que al dilatar la proporción vertical de la casa y al renatarla con los muros, que en sentido horizontal siguen la forma orgánica de la casa, pero en sentido vertical le imprimen dinamismo a la casa al estar recortados hacia el cielo, e incluso esto es reforzado por la escalera en espiral que fomenta el dinamismo ascensional del proyecto (Ilustr. 234)

En este sentido O'Gorman explica

"Los ejes de la planta y los trazos que esta genera en el espacio, estan en función de la geometría dinámica con objeto de producir perspectivas y proporciones de opuestos desiguales en relación armónica, en las tres dimensiones.



Ilustración 234 Fachada noreste que da al jardín

Esto equivale a proporcionar en el ánimo del espectador la sensación de una exageración de la forma tridimensional.¹¹⁶

Sin embargo de todas las características de la casa en relación a su referencia a la plástica prehispánica, sobresale ante todo, la integración plástica y su integración con la naturaleza.(Ilustr. 235)

Y en relación a la integración de la casa con la naturaleza, esta es clara y sobresale desde la forma, que en planta sigue las curvas de las rocas de lava petrificada, así como en alzado, respeta y reinterpreta las formas ascendentes y agresivas de los picachos, por lo que O'Gorman explica "...respeta las atrevidas y rígidas formas de los picachos que emergen del suelo transformándolos en águilas; representaciones de los cuatro elementos; vegetales y animales de la zona para que armonizaran con el colorido de la flora y de la fauna del lugar."¹¹⁷

Pero es en la integración plástica donde esta marcada esta referencia de una manera clara y precisa, ya que en los mosaicos se retoma y representa a la plástica prehispánica, a este respecto recordemos que (ver p. 167) es en la integración plástica y en su temática donde se marca su referencia prehispánica, así como su sentido nacionalista y regional, como sucedió en la Ciudad Universitaria con sus murales, mediante los que se busco dar el sentido nacional a la arquitectura funcionalista, a lo que O'Gorman comenta, "...la casa que construí en la avenida San Jerónimo No. 162 era, indiscutiblemente, un ejemplo de arquitectura a tono con la corriente de arte mexicano, nacional y regional y por estos motivos los arquitectos no le conceden valor. Las cosas pasan y la historia dirá."¹¹⁸ Esta afirmación fue hecha por O'Gorman por la destrucción de la casa en 1969 por Helen Escobedo de Kirsebom, directora del museo de ciencias y artes de la UNAM, a quien le vendió la casa O'Gorman en el mismo año, en el mes de Julio.



Ilustración 235 Mirador en el fondo del jardín

¹¹⁶ Ida Rodríguez Prampolini. La palabra de Juan O'Gorman.

Selección de textos Textos de humanidades/37 Difusión Cultural, U N A M. México 1983 [404 p.] p 158

¹¹⁷ O'Gorman Juan "*Todo es mensaje*" Obra. Edit Abeja, México Abril 1982 p 38

¹¹⁸ Ida Rodríguez Prampolini. La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos Textos de humanidades/37 Difusión cultural. U. N. A. M. México 1983 [404 p.] p 162

Proyecto: Casa O'Gorman

Año: 1948-52

Autor: Juan O'Gorman

Estilización simbólica:

La casa en su interior es una estilización de una cueva a la que se incorporaron los elementos necesarios para el confort, por su parte el exterior se encuentra saturado de símbolos prehispánicos, que son recreaciones de los realizados por los sabios precolombinos, de esta manera, en la casa se aprecian estilizaciones de serpientes, águilas, ocelotl, así como del Sol y la Luna entre otros. (Ilustraciones 269, 236,237)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

La monumentalidad de la casa, se debe principalmente al mayor desarrollo de la proporción vertical, a su vez la monumentalidad se ve fomentada por la escala de los mosaicos y las esculturas.



Ilustración 236 Interior de la estancia de la casa O'Gorman

Por su parte la pesantez es fácilmente perceptible gracias al empleo de materiales pétreos (como la piedra volcánica) que son asociados directamente como elementos pesados. (Ilustración 237)

Integración con la naturaleza:

La integración con la naturaleza es una de las principales características de la casa, esto se puede comprobar tanto en la planta como en el alzado, ya que la casa retoma y se integra al paisaje petrificado y orgánico de su entorno, retomando su forma sinuosa en la planta y los peñascos y siluetas en sus alzados, así como el empleo del mismo material del que esta formado el sitio, al utilizar la piedra braza con piedras multicolores como acabados. (Ilustraciones 236,238)



Ilustración 237 Juan O'Gorman a la entrada de su casa en San Jerónimo

Predominio del espacio abierto:

En este sentido más que espacio abierto diremos que es predominio del espacio no construido, ya que el medio geográfico en el que se ubica la casa, no cuenta con los clásicos espacios abiertos que son asociados directamente a espacios libres, ya que el predio en el que se edificó la casa tiene grandes desniveles producidos por montículos de piedra brasa a la par de contar exuberante vegetación, de tal manera que el espacio abierto es mínimo, sin embargo el construido es el de menor porcentaje que el no construido. (Ilustr. 238)

Valor autónomo de los elementos:

Por su parte y gracias a los mosaicos cada una de las partes que componen la casa puede ser estudiada y analizada aisladamente gracias al valor propio con que cuentan los mosaicos, sin embargo la casa fue concebida como un todo armónico y para lograr un mejor entendimiento de esta, es necesario estudiarla precisamente como un todo, a pesar de que se pueda estudiar la forma y la función por separado, así como el interior y exterior de la casa. (Ilustraciones 234,235, 237, 238)

Relación dinámica de la composición:

La casa cuenta con gran dinamismo desde la planta, gracias a su forma ondulante, hasta sus alzados por su juego de proporciones, que en combinación con sus formas y remates dan énfasis al sentido ascendente de la construcción. (Ilustr. 238)

Integración plástica:

La integración plástica es otra de las principales y más sobresalientes características de la casa, ya que en ella se funden la arquitectura con la escultura y la pintura en un solo ser indivisible, siendo un claro ejemplo de la integración plástica que intento desarrollar O'Gorman en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. (Ilustraciones 234,236, 237, 238)



Ilustración 238 Fachada vista desde el jardín

Forma piramidal escalonada:

En este sentido y como no resulta clara esta referencia, citare lo que el maestro Juan O'Gorman señala al respecto de la forma piramidal de la casa:

"...por otra parte la composición plástica del conjunto tiene base en la forma piramidal con su centro más alto en la espiral que forma la escalera interior y que se remata en su exterior con la continuación de la misma espiral."¹¹⁹(Ilustración 234)

¹¹⁹ Ida Rodríguez Prampolini. *La palabra de Juan O'Gorman*. Selección de textos. Textos de humanidades/37. Difusión cultural. U.N.A.M. México 1983 [404 p.] p. 158.

ENRIQUE YAÑEZ

En este caso nos encontramos con la obra de un arquitecto que en cierta medida podríamos decir, que es un ejemplo similar al caso del maestro Juan O'Gorman, ya que Enrique Yañez al igual que O'Gorman, se encuentra entre los iniciadores de la arquitectura funcionalista en México, por lo que Yañez al igual que varios de sus colegas, retomaron los postulados del funcionalismo (influenciados por Villagrán) para dar solución a la problemática de la arquitectura que fue la de satisfacer la falta de vivienda para los trabajadores, convirtiendo a la arquitectura en el satisfactor de las necesidades de las mayorías, y de esta manera el arquitecto fue visto como agente de cambio social, por tales motivos se derivó la "Unión de Arquitectos Socialistas" de la que Enrique Yañez formó parte. (Ilustr. 239)

Posteriormente a esta etapa de funcionalismo radical y técnico, le siguió una etapa en la que sin cambiar su ideología en favor de las mayorías, buscando incorporarle a la arquitectura funcionalista elementos nacionalistas, como se manifestó en el movimiento de integración plástica, en el que (al igual que O'Gorman) Enrique Yañez buscó dar a la arquitectura funcionalista otro sentir y sentido, al incorporarle nuevos valores expresivos por medio de la decoración plástica en los elementos arquitectónicos, desde las celosías hasta los protectores solares etc. A este respecto Rafael López Rangel, al igual que O'Gorman, señala:

"Se trata de una deliberada oposición al lenguaje del International Style que en ese momento se había vuelto hegemónico. Para Yañez, la neutralidad, la "pureza" y la simplicidad de ese lenguaje eran ajenas al espíritu barroco del pueblo de México. Así, se impuso la difícil empresa de erigir edificios funcionales, modernos, que al mismo tiempo cubrieran las necesidades psicológicas y estéticas del pueblo mexicano,"¹²⁰ y de esta manera, el conflicto entre modernidad universal y sentido nacionalista es resuelto en una síntesis arquitectónica que

¹²⁰ López Rangel Rafael. "Enrique Yañez y el nacionalismo arquitectónico mexicano." *EA. historias y teorías*, volumen UNO. U. N. A. M. México verano 1985 p. 3



Ilustración 239. Unión de Arquitectos Socialistas. Aparecen, entre otros, Enrique Yañez, Alberto T. Araú y Raúl Cacho. México. D.F. 1938

generará una arquitectura mexicana del tiempo en que vivimos. Siguiendo los nuevos postulados de integración plástica, Yañez desarrolló el Centro Médico Nacional y dos casas, una en la calle de Suchil y la otra en la de Cántil, esta última fue su propia residencia. Por estos motivos Agustín Hernández define a Yañez como un "gran mexicanista... quien buscó integrar elementos decorativos y simbólicos dentro de su arquitectura, con el fin de rescatar ciertos recuerdos ancestrales de nuestra cultura prehispánica."¹²¹ Sin embargo la referencia a la plástica prehispánica que desarrolló Yañez en sus proyectos no llegó a la exuberancia y profusión de la expresada por O'Gorman en su casa é incluso para algunos arquitectos como Margarita Chávez de Caso, la referencia que hizo Yañez fue únicamente la incorporación ornamental de ciertos elementos evocadores a la plástica prehispánica.

¹²¹ Urias Patricia y Ruiz Andries. "Arquitectura Mexicana el Arte de los Espacios." *Memoria de Papel* No 6. C. N. C. A. México Junio 1993 p. 67

Chávez de Caso Margarita. "La Ciudad Universitaria en la Arquitectura contemporánea." *Ciudad Universitaria*. Número extraordinario. Coordinación de Humanidades. U. N. A. M. México 1994 [68 p.] p. 26

CENTRO MÉDICO NACIONAL. 1954-61

Enrique Yáñez, Enrique del Moral,
José Villagran García

El Centro Médico Nacional, magna obra de la arquitectura hospitalaria mexicana, es una evidente muestra de la superación de los planteamientos ideológicos de la austeridad del funcionalismo fomentada por el "máximo rendimiento con el mínimo de inversión," que fuese utilizado de manera correcta y precisa en años anteriores, pero en estos años "superada" aquella etapa, los planteamientos arquitectónicos no se contraponen a los principios y criterios de mejorar el confort y dar un sentido plástico y estético a las edificaciones. Siendo en este sentido plástico en el que incluso se maneja una fuerte connotación nacionalista, que para lograr su objetivo en el Centro Médico se fomento y propicio la integración plástica en caso similar a lo ocurrido (en cierta medida) en Ciudad Universitaria; sin embargo existen serias diferencias entre Ciudad Universitaria y el Centro Médico Nacional a la par de que en ambas es sobresaliente el interés por desarrollar una integración plástica.

De las principales diferencias existentes se destacan:

1.- Cuando se desarrolla Ciudad Universitaria es cuando el movimiento de integración plástica cobro mayor fuerza, y en cambio cuando se construyo el Centro Médico Nacional este movimiento e integración plástica se encuentra en una etapa de flaqueza y declinación, al grado tal de que es precisamente este Centro el que rescata (en cierta medida) al movimiento de integración plástica.

2.- Una de las diferencias más sobresalientes entre ambos proyectos es la magnitud existente entre cada uno de ellos, ya que la escala del Centro Médico Nacional es menos monumental a la de Ciudad Universitaria, lo que propicio que el Centro Médico Nacional fuese desarrollado casi en su totalidad bajo la dirección de un solo arquitecto (ya que dentro del proyecto de conjunto únicamente la Unidad de Congresos y Asambleas, la Cafetería y el Hospital de Traumatología y rehabilitación fueron diseñados por José Villagran García y

Enrique del Moral respectivamente, a diferencia del proyecto de Ciudad Universitaria en el que florecieron las individualidades de más de veinte equipos de arquitectos.

3.- Como consecuencia lógica de que el proyecto del Centro médico Nacional, fue desarrollado por un solo arquitecto (con su equipo), se logró una centralización de decisiones y criterios y de esta manera se logró una directriz bien marcada y establecida como eje rector del proyecto.

4.- Por su parte para el desarrollo de la integración plástica en el Centro Médico Nacional se creo una coordinación encabezada por Fernando Gamboa, Alberto Beltrán e Iker Larrauri, "con el objeto de unificar o cuando menos compatibilizar los criterios estéticos y de contenidos, y lograr una integración que superara las discordancias que se dieron en Ciudad Universitaria, formo un equipo de analistas de esa problemática que hicieran las propuestas adecuadas."¹²¹ De esta manera el 25 de Junio de 1957 la coordinación presento el programa definitivo de los lineamientos plásticos del conjunto, que abarcaba tanto la expresión figurativa como los elementos formales (recubrimientos, celosías, jardineras e iluminación) todo ello aplicado para hacer conciencia de la importancia de la medicina social que infundieran confianza y seguridad en la medicina, y que fuesen sedantes pero promotores del optimismo en base a la "escuela realista mexicana" señalando:

"Que por constituir el Centro Médico Nacional una de las más altruistas expresiones del espíritu nacional. Concebido dentro de un concepto humanista del Estado, las obras de decoración artística deben estar orientadas por la corriente estética del arte realista mexicano, que resultante de la tradición plástica del país, es el que mejor interpreta la realidad mexicana."¹²²

¹²¹ Formado por Joaquín Sánchez Hidalgo, Enrique Guerrero, María Stella Flores, Jorge Carreón, Juan Martínez Romo, Guillermo Ortiz Flores, Alejandro Cruz González, Bertha Hernández Campos, Francisco Enriquez, Carlos Cortés y Alberto González Cetina.

¹²² Rafael López Rangel, Enrique Yáñez en la arquitectura mexicana, Edit. Limusa México 1989 [259 p.] p 110

¹²³ Rafael López Rangel, Enrique Yáñez en la arquitectura mexicana, Edit. Limusa, México 1989 [259 p.] p 109

De esta manera para la realización de las obras plásticas en el Centro Médico Nacional se contó con la participación de: David Alfaro Siqueiros (en cuyas obras procuro lo que llamaría "la tercera etapa del muralismo mexicano") José Chávez Morado, Alfredo Zalec, Francisco Zúñiga, Luis Nishizawa, Alberto Beltrán, Luis Ortiz Monasterio (elaboro la columna con el águila y el tigre, y se le atribuye también el símbolo del IMSS, ilustr. 264) y Diego Rivera quien pintaría una apología de la medicina y de la lucha contra el cáncer; sin embargo la muerte le impidió realizar esta obra. En relación a las diferencias existentes entre Ciudad Universitaria y el Centro Médico Nacional, Rafael López Rangel explica:

"La modernidad no se conflictuaba aquí por el nacionalismo plástico prehispánico -como es el caso de edificios como la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria- sino que se reafirmaba: la envolvente volumétrica con sus techumbres abovedadas de concreto conserva su expresión constructiva contemporánea al mismo tiempo que la escultura -no exenta de valores pictóricos- enriquece su arquitectura valorizada al edificio en una feliz conjunción de significante-significado; la historia de la medicina. De modo similar a lo que acontece en las construcciones prehispánicas, la plástica es en este caso, unitaria."¹²⁴

Sin embargo el Centro Médico Nacional conserva ciertos paralelismos con el conjunto de Ciudad Universitaria como:

1.- La intención de generar un microcosmos, al desarrollar el conjunto del Centro Médico Nacional en torno a una plaza central por la que transitaran los médicos, paramédicos y estudiantes de medicina, mientras que la periferia del conjunto, en completo aprovechamiento de las vialidades externas de éste, se destino para la circulación de los usuarios en general.

¹²⁴ Todas las obras pictóricas en este caso se realizaron en el interior de los inmuebles

¹²⁴ Rafael López Rangel, Enrique Yáñez en la arquitectura mexicana, Edit. Limusa, México 1989 [259 p.] p. 112

2.- Así mismo este campus (central), de forma rectangular con una gran área verde al noreste, mientras que su extremo sudeste se transforma en una gran plaza (Ilustraciones 240, 241). Pero esta plaza y campus en el caso del Centro Médico Nacional fue más el resultado del planteamiento funcional del proyecto, que un elemento regulador de la composición como sucediera en la Ciudad Universitaria. Pero a pesar de ello el campus y la plaza del Centro Médico Nacional, nos recuerda y hace alusión a las plazas de los centros prehispánicos, debido a su forma y a su conformación por edificios con relieves, escultura y pintura, como sucediera en el caso de las plazas de los centros ceremoniales, que se encontraban rodeadas de pirámides, templos, palacios etc. llenos de esculturas, relieves y colorido.

Por lo anterior podemos concluir que la referencia prehispánica del Centro Médico Nacional fue basada principalmente en torno a la integración plástica que alude claramente a la plástica prehispánica, por el tratamiento plástico-geométrico a manera de grecas que ostentaban algunos de los edificios; así como por el empleo de materiales pétreos en los extremos del

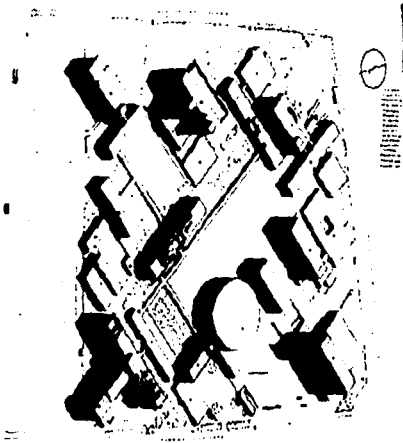


Ilustración 240 Planta de Conjunto del Centro Médico Nacional

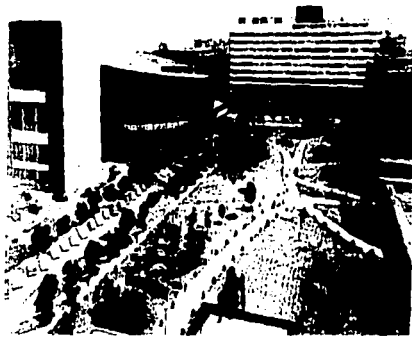


Ilustración 241. Vista general del Centro Médico Nacional

los edificios que integran al conjunto, para que expresaran la plástica figurativa a través de relieves con un sentido altamente escultórico y monumental como sucediera en el caso de la escultura Olmeca y posteriormente en la Azteca (Ilustraciones 242,243)

En relación a la integración plástica del Centro Médico Nacional, Enrique Yáñez explicó:

"Llámesese ornamentación, decoración o integración plástica, en el Centro Médico Nacional la pintura y la escultura participan íntimamente con la arquitectura en los propósitos de que el conjunto exprese a todo el mundo el pensamiento que ha impulsado su realización... Esa obra, en conjunto, constituye un hecho muy importante en el movimiento mexicano de conjugación de las artes plásticas, que puede suscitar críticas y discusiones, pero en el cual habremos de insistir, a despecho de teóricos europeos y europeizantes."¹²⁵

De esta manera el Centro Médico Nacional es, como lo describe Ramón Vargas Salguero, "el conjunto hospitalario más grande del país [que] incluía murales, relieves, esculturas, tal y como se

había hecho en la Ciudad Universitaria, pero, además", contaba con una serie de recubrimientos que aludían con llaneza a la ornamentación geométrica prehispánica. El colorido de todo ello sin menoscabo de su preciso funcionamiento médico."¹²⁶

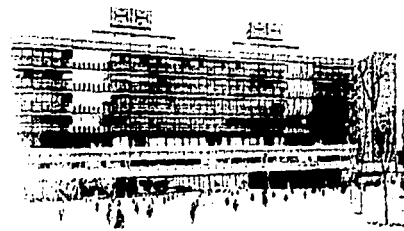


Ilustración 242. Habitación y escuela de enfermeras

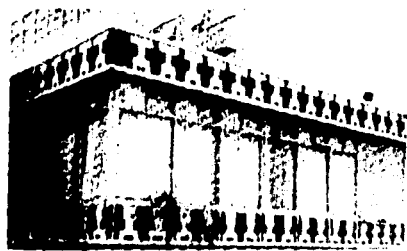


Ilustración 243. Detalle del edificio de Otorología

¹²⁵ Rafael López Rangel, Enrique Yáñez en la arquitectura mexicana. Edit Limusa, México 1989 [259 p] p. 114

¹²⁶ Fernando González Gortázar, Arquitectura mexicana del siglo XX. C. N. C. A. México 1994 [339 p] pp. 68

AULAS DEL HOSPITAL GENERAL

Dentro del conjunto del Centro Médico nacional es sobresaliente la integración realizada entre escultura y arquitectura, como la que se dio en las aulas del Hospital General con la monumental obra escultórica realizada por el maestro José Chávez Morado (quien realizara dos murales en C.U. ver pp. 175-177), que en este caso contó con la colaboración de su hermano (escultor) Tomás Chávez Morado, quienes insertaron esculturas en alto y bajo relieve sobre ocho ondulaciones y dos tableros laterales, todo ello fue diseñado en relación armónica con el conjunto, en base a una rítmica geométrica.

De esta manera en los relieves, los hermanos Chávez Morado plasmaron el desarrollo de la medicina, el cual inicia en los tiempos primitivos y concluye con la era espacial enfocándose principalmente en realzar "la conquista de la naturaleza por el hombre" y la "medicina para el pueblo". De esta manera la secuencia escultórica de la medicina se inicia, (al igual que en el caso del auditorio Alfonso Caso de C.U.) con el árbol del bien y del mal a partir de cuyo descubrimiento por parte del hombre, empezó su peregrinar, con lo que se inicia el camino del conocimiento humano, todo ello cuenta con un trasfondo mítico-prehispánico, que se ve manifestado por el Sol, la Luna, una serpiente recamada de signos equivalentes (en este caso) al conocimiento de la sociedad prehispánica (Ver pp. 46-48) con un Ocelotl que representa a Tezcatlipoca (Ver p. 49) e incluso se aprecia la representación de Tonatiuh, el Sol como niño precioso ó águila que emite luz y finalmente no podía faltar Quetzalcóatl (Ver pp. 36, 47, 50, 137, 224), que da la ciencia y el alimento al hombre convirtiéndose en su benefactor y protector; en este marco lleno de deidades prehispánicas se inscribe la enfermedad, el nacimiento etc. todo ello acompañado de rituales mágicos relacionados con la sabia comprensión de la naturaleza. De esta manera Chávez Morado recrea la manera de como en la época prehispánica la medicina estuvo estrechamente ligada al culto religioso, de tal manera que a los médicos se les consideraba sacerdotes de la salud.

Posteriormente se desarrolla la etapa médica durante la colonización española, donde sobresale la protección hospitalaria dirigida por órdenes monásticas, en especial por el

franciscano Pedro de Gante, quien en medio del desastre de la conquista da apoyo y ayuda al pueblo, del que surge el mestizaje, que es representado por una pareja que emerge de la conquista, siendo a esta nueva raza a la que le tocará una nueva medicina, que al igual a ellos será el fruto de la sabiduría de sus antepasados y culminara en la socialización de la medicina, que una vez establecida es fomentada y representada por una intensa secuencia de imágenes referidas a la enseñanza médica, así como también se representa la lucha médica contra las plagas, y la estrecha relación que debe existir entre el deporte y la medicina. Todo ello culmina con la conquista del espacio, que en realidad ocurrió en el mismo año en que los murales estaban en construcción, por lo que en ellos se plasmo el Spúntnik como emblema del triunfo del hombre al volar hacia el cosmos.

(Ilustr. 244)

En relación al simbolismo e interés de nacionalizar los relieves que maneja José Chávez Morado en el Centro Médico Nacional, tomaremos en la medida de lo posible la descripción que hiciera Raquel Tibol de la pintura que desarrollara Chávez Morado, por lo que es fácil suponer que el empleo del simbolismo e interés nacionalista es el mismo al empleado en el Centro Médico Nacional, ya que como apunta Raquel Tibol:



Ilustración 244. Relieves de las aulas del Hospital General

"Los atributos ilusorios de casi toda la pintura de Chávez Morado se deben al uso del lenguaje simbólico, gracias al cual logra sintetizar amplios capítulos de la historia y las luchas sociales. Su simbología no es retorcida, responde a intereses espirituales muy difundidos, a tradiciones elevadoras en diversos sectores sociales, y por lo mismo, fácilmente despiertan en el espectador las adecuadas asociaciones."¹²⁷

¹²⁷ Raquel Tíbol, *José Chávez Morado, imágenes de identidad mexicana*, Colección de arte 36, Coordinación de Humanidades, U.N.A.M. México 1980 [158 p.] p. 34.

Proyecto: Centro Médico Nacional

Año: 1954-1961

Autor: Enrique Yáñez de la Fuente,

Enrique del Moral, José Villagran García

Ante todo es necesario señalar que si bien varias de las características del Centro Médico Nacional cumplen con los puntos de referencia prehispánica, esto se debe al carácter funcionalismo del proyecto más que a la intención por hacer una referencia con la arquitectura prehispánica, siendo los motivos plásticos exteriores los que intencionalmente se desarrollaron con el propósito de hacer dicha referencia.

Estilización simbólica:

En este sentido la estilización simbólica más sobresaliente del Centro Médico Nacional es la desarrollada por el maestro Chávez Morado con sus relieves en las aulas del Hospital General, donde recreó simbólicamente "el desarrollo de la medicina" que inicia desde los orígenes de la humanidad y culmina con la conquista del espacio.

Así mismo pero en menor grado el Centro Médico Nacional cuenta con una estilización de grecas geométricas con que fueron decorados algunos edificios; estas grecas en cierta medida simbolizan y representan a la plástica prehispánica en la que de la misma manera se desarrollaron grecas geometrizadas. (Ilustr. 245)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

En este aspecto el Centro Médico Nacional fue proyectado desde su origen como una obra monumental, ya que este centro sería el conjunto hospitalario más grande del país y como tal, el Centro Médico Nacional es monumental, tanto en conjunto como en los elementos que lo conforman hasta sus detalles plásticos que también manejan una proporción considerable. La escala monumental del proyecto se ve claramente manifestada tanto en su plaza como en el campus, que se convierten en un vestíbulo de proporciones monumentales.

(Ilustraciones 241,245)

Integración con la naturaleza:

La integración del conjunto con la naturaleza en este caso es inversa, ya que la naturaleza se integro al conjunto, con el manejo de grandes áreas verdes a manera de campus, sin olvidar el empleo de áreas verdes que rodean a los edificios; paralelamente el conjunto aprovecha obviamente el parque (América) que se localiza en el costado poniente del conjunto cruzando la avenida Cuauhtémoc. (Ilustr. 241)

Predominio del espacio abierto:

Para comprobar el predominio del espacio abierto en el Centro Médico Nacional desafortunadamente únicamente contamos con la planta de conjunto y algunas fotografías debido a que el Centro Médico Nacional fue reconstruido y modificado en casi su totalidad debido a los sismos del 85, sin embargo en la planta de conjunto claramente podemos observar como el espacio abierto o libre es superior al construido ó edificado, ya que el predio en el que se desarrollo el conjunto contaba con una superficie de 156,000 m², de los cuales únicamente una tercera parte se destino a los inmuebles, dejando libres las dos terceras partes restantes. (Ilustraciones 240,241)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Por su parte el conjunto y los edificios cuentan con una clara y precisa delimitación, propiciada por su carácter funcionalismo en el que predomina la linealidad en la conformación de los edificios (Ilustraciones 240,241,245)

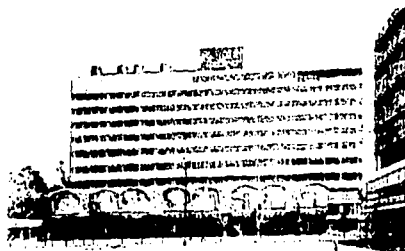


Ilustración 245 Fachada de las aulas del Hospital General

Valor autónomo de los elementos:

Esta característica se da principalmente por la diferencia de actividades y necesidades de cada uno de los edificios, ya que cada uno de ellos se desarrollo con un programa arquitectónico específico para el buen desarrollo de las actividades que requería la especialidad a la que fue destinado, de tal manera y como consecuencia lógica la solución volumetrica y plástica es diferente en cada uno de los edificios que conforman al conjunto, sin que este valor individual de los edificios le reste mérito al conjunto, sino por el contrario fomenta la calidad de este. (Ilustraciones 241, 245)

Predominio de la horizontalidad:

El predominio de la horizontalidad se aprecia principalmente (a pesar de la altura considerable de los edificios) por la dilatación horizontal con la que maneja el volumen de los edificios, ya que esta dilatación horizontal es mayor a la dilatación vertical. A su vez el predominio de la horizontalidad se ve reforzada por el empleo de franjas horizontales con las que se marco la volumetría de los edificios. (Ilustraciones 242, 246) Sin embargo en el conjunto existen excepciones, como el edificio de Gineco-obstetricia que acusa una clara verticalidad.

Relación dinámica de la composición:

Por su parte el conjunto cuenta con gran dinamismo, gracias al manejo de diferentes proporciones entre los edificios y al manejo de diferentes soluciones plásticas en cada uno de ellos, así como a la relación existente entre el espacio construido y el espacio libre. A la par de ello la dilatación horizontal de los edificios generaron formas dinámicas. (Ilustraciones 242,246)

Integración plástica:

Esta es la principal característica con la que se busco darle un sentido nacional a la arquitectura que a su vez fuera internacional. De esta manera en el conjunto podemos apreciar los alto relieves integrados a la arquitectura que a su vez esta llena de colorido con figuras geometrizadas, todo ello llenaba de colorido y un juego de luz y sombras al conjunto que era complementado en su interior por murales, de los que se destaca el de Siqueiros. (Ilustraciones 241, 242,245)

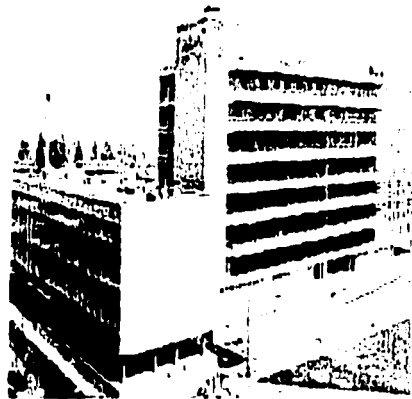


Ilustración 246 Neumología

CASA HABITACIÓN EN LA CALLE DE SÚCHIL, 1956-58. CASA HABITACIÓN EN LA CALLE DE CANTIL, 1957-59.

Enrique Yáñez.

En esta ocasión analizaremos paralelamente dos obras, ya que ambas son comunes y similares tanto por el medio natural en el que se desarrollaron (el pedregal) como por su solución arquitectónica, a pesar de que en la casa Súchil se desarrolló en base a un patio central con un esquema centralizado, que a juicio de Yáñez tiene mayor liga con la tradición mexicana, por su parte la casa de Cantil se desarrolló en torno a un esquema lineal, sin embargo en ambas casas es notable el planteamiento de penetración y relación existente entre el interior con el exterior y viceversa gracias al manejo de grandes ventanales, que a su vez se convierten en cancelos corredizos para poder pasar físicamente y no únicamente de una manera visual al exterior.

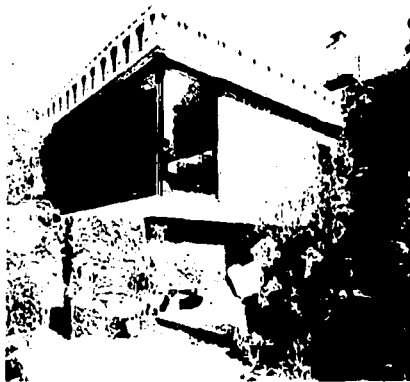


Ilustración 247 Casa habitación de Cantil



Ilustración 248 Casa habitación de la calle de Súchil

Ambas casas son una muestra de la arquitectura moderna desarrollada en la segunda mitad de los 50's, a la que se les incorporaron elementos plásticos que hacen referencia a la plástica prehispánica siguiendo los lineamientos del movimiento de integración plástica que ya había aplicado anteriormente el arquitecto Enrique Yáñez en el Centro Médico Nacional del que es sobresaliente la intensidad y similitud de la planta baja del edificio de Oncología (Ilustr. 202), con el manejo y tipo de escultura que se empleara en la solución plástica de ambas casas. (Ilustraciones 247,248).

Así mismo en ambas casas se buscó ligarlas a la tradición arquitectónica mexicana a través del empleo de materiales que son inmediatamente relacionados a dicha tradición constructiva, como la piedra brasa, el tezontle, la cerámica de Tonada e incluso el empleo de maderas como de celosías. (Ilustr. 248)

De esta manera en ambas casas, pero principalmente la de Súchil, se despliega la capacidad creadora de Yáñez en busca de

* Elemento espacial extraordinario legado tanto por la tradición prehispánica como por la colonial de la arquitectura mexicana.

generar una arquitectura moderna pero con características mexicanas donde "no se establece ninguna contradicción entre utilizar la morfología contemporánea y la morfología que recuerda lo prehispánico, la artesanía popular."¹²⁸

Por su parte en la casa de Cantil se contó con la colaboración de diversos artistas plásticos que participaron con Enrique Yáñez en el Centro Médico Nacional como José Chávez Morado que realizó un jaguar de piedra en la fachada, Olga Costa por su parte desarrollo la decoración del baño principal y el mosaico de vidrio del espejo de agua de la estancia, finalmente Francisco Zúñiga hizo una cabeza de serpiente.

Mérito aparte adquieren estas casas que junto con la del maestro O'Gorman se desarrollaron en tiempos en que existía polémica en torno al funcionalismo, de esta manera con sus casas Enrique Yáñez respetando el partido y esquema funcionalista de las casas, les integro elementos decorativos acorde al movimiento de integración plástica, rompiendo con el tabú de la ornamentación establecido por la arquitectura racionalista.

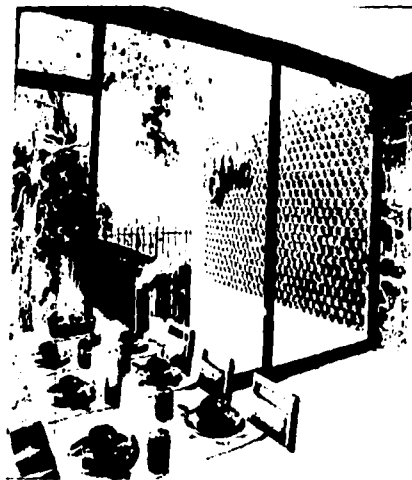


Ilustración 249 Interior de la casa de Sitch No. 151.

¹²⁸ Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*. U.A.M.-X. México 1990 [669 p.] p. 643.

Proyecto: Casa habitación en la calle de Súchil.

Casa habitación en la calle de Cantil.

Año: 1956-58, 1957-59.

Autor: Enrique Yáñez de la Fuente.

Estilización simbólica:

En este sentido la estilización con la que cuentan ambas casas, es el que se realizó en los pretilos que retoman en cierta medida las grecas y relieves prehispánicos, sin embargo nuevamente la estilización simbólica más sobresaliente corrió a cargo del maestro Chávez Morado al igual que en el caso del Centro Médico Nacional, quien en la casa de Cantil desarrolló un jaguar que es la estilización simbólica de Tezcatlipoca, que representa al cielo nocturno entre otras cosas. (Ver pp.47-50)

Integración con la naturaleza:

Gracias al manejo de amplios cancelos de piso a techo se logró que el interior se integrara al exterior, así mismo las casas se integran a la naturaleza a través de los materiales con los que están construidas, como lo es la piedra volcánica, siendo sobresaliente también el manejo de la jardinería en ambas casas, ya que en estos jardines se recrea el medio natural circundante. (Ilustraciones 248, 250, 251)

Predominio del espacio abierto:

El predominio del espacio abierto es otro de los factores que favorecen la integración de las casas con la naturaleza, ya que el espacio artificial formado por las casas es menor al espacio libre de los jardines. (Ilustraciones 248, 250, 252)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Por su parte las casas, gracias a su carácter funcionalista se desarrollaron con una claridad absoluta que es propiciada por el manejo de la linealidad con la que se caracterizó el funcionalismo, de tal manera que las casas y sus espacios están perfecta y claramente delimitados. (Ilustraciones 248, 250)

Predominio de la horizontalidad:

En este caso y nuevamente gracias al manejo funcionalista con el que se desarrollaron las casas, es predominante la horizontalidad, como se aprecia de una manera más clara en la casa de Cantil, ya que esta se desarrolló en base a un esquema lineal, sin embargo y a pesar del esquema centralizado de la casa de Súchil es notoria su horizontalidad; en ambos casos la horizontalidad es propiciada por el manejo de sus proporciones, siendo la horizontal la de mayor dilatación.

(Ilustraciones 248, 250)

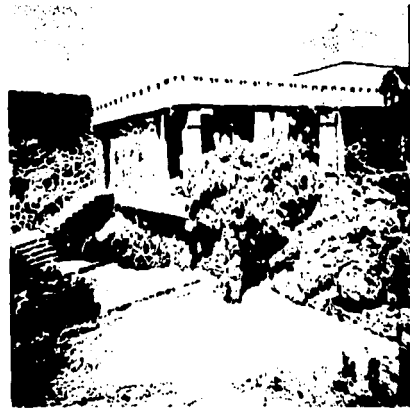


Ilustración 250 Vista parcial del jardín y de la casa de Cantil

Relación dinámica de la composición:

El dinamismo de las casas es resultado obvio del predominio de la horizontalidad, ya que con este se dilataron las proporciones en sentido horizontal, generando una perspectiva que inyecta dinamismo que es propiciado por el manejo de los espacios, al cerrarlos y abrirlos de una manera que imprimen el interés por penetrar en todos y cada uno de ellos, esta sensación es aumentada por el manejo de desniveles y por el juego de volúmenes de las casas. (Ilustraciones 248, 250)

Integración plástica:

La integración que se busco lograr en ambas casas es lo más sobresaliente de los proyectos a pesar de que esta integración hasta cierto punto pareciera ser simple ornamentación, sin embargo recordemos que son proyectos modernistas a los que se les integro la decoración con la finalidad de nacionalizarlas y romper con la frialdad de los cajones racionalistas , de esta manera en ambas casas se trato de lograr esa integración plástica, para lo cual cooperaron diversos artistas plásticos de renombre como el maestro José Chávez Morado, Francisco Súniga etc. (Ilustraciones 248, 250)



Ilustración 251 Vista del estanco de la casa de Suchi

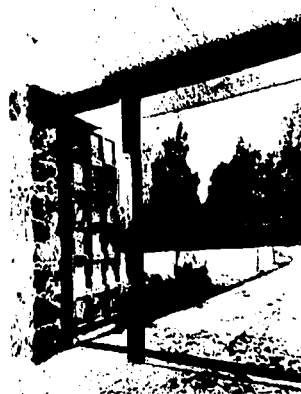


Ilustración 252 Acceso principal de la casa de Suchi

CONJUNTOS HABITACIONALES

En la década de los 50's se desarrollaron diversos conjuntos habitacionales, pero por sus características de integración plástica con la intención de retomar la tradición artística del pueblo mexicano y dar con ello a los conjuntos un sentir y carácter nacionalista con referencias prehispánicas, sobresalen ante todo, el Centro Urbano Presidente Juárez y la Unidad Habitacional Independencia, en los cuales desafortunadamente la referencia prehispánica básicamente se limitó en ser elementos decorativos que complementarían a la arquitectura, con la excepción de la plaza con foro al aire libre de la Unidad Independencias, que fue diseñada a la manera de las plazas de los centros prehispánicos, con plataformas, taludes, escalinatas y flanqueada por elementos arquitectónicos que son los que le dan forma (Ilustr. 253)



Ilustración 253 Plaza principal de la Unidad Independencia

CENTRO URBANO PRESIDENTE JUÁREZ, 1950-52

Mario Pani, Félix Sánchez, Salvador Ortega, Jenaro de Rosenzwey, J. Gómez Guitierrez, Carlos Mérida.

El Centro Urbano Presidente Juárez se encontraba ubicado en la Av. Cuauhtémoc y Coahuila, frente al parque América. Este centro urbano fue una consecuencia inmediata del conjunto urbano presidente Miguel Alemán, pero en el caso del conjunto Juárez, se contaba ya con doce diferentes tipos de departamentos a diferencia del conjunto Alemán que únicamente contaba con cuatro, este aspecto propicio una mayor variedad volumétrica en el conjunto Juárez, el cual acorde con las tendencias de integración plástica, con las que Mario Pani comulgaba muy bien como lo demuestra la constante integración que hiciera de escultura y pintura en sus proyectos, como en el caso del Conservatorio Nacional de Música (1944-46) en el que la escultura incorporada a la arquitectura es moderada con lineamientos clásicos (Ilustr. 254), en este sentido de integración plástica se destaca la Normal de Maestros (1945-48) donde Pani propicio y desarrollo ampliamente la integración plástica, como lo demuestra el foro al aire libre con "la alegoría nacional" de Orozco como fondo. En este foro de cierta manera las columnas de los edificios que conforman y enmarcan al foro, bien podían ser una estilización de serpientes (Ilustr. 255). Sin olvidarnos de la integración entre escultura, relieve y arquitectura desarrollada por los alto relieves del frontispicio de la fachada principal, obra de Luis Ortiz Monasterio (Ilustr. 256)

De esta manera para poder desarrollar los motivos plásticos del Conjunto Juárez, se contó con la participación de Carlos Mérida, quien se encargó de la decoración tanto de los muros exteriores como los de las escaleras y los carriles subterráneos y la guardería infantil.

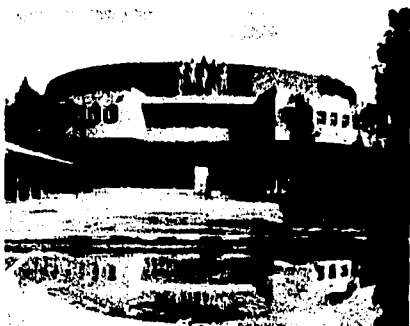


Ilustración 254 Conservatorio nacional de Música

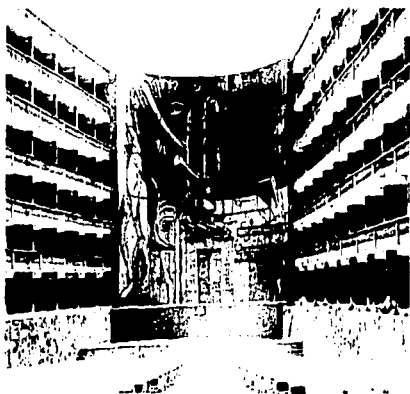


Ilustración 255 Foro de la Escuela Nacional de Maestros

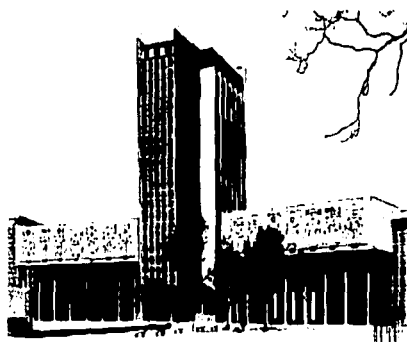


Ilustración 256 Fachada principal de la Escuela Nacional de Maestros (Normal)

Para el desarrollo de los motivos plásticos Carlos Mérida "consultó varios autores como Miguel León Portilla, Alfonso Caso, Angel Ma. Garibay, para precisar bien los personajes y los históricos que quería contar. La interpretación estilizada del mundo precolombino permitió al maestro sintetizar los elementos plásticos fundamentales, eludiendo la copia fiel de las figuras y relieves antiguos sin embargo la esencia de las raíces prehispánicas estaba ahí, a tal grado que los albañiles se referían a la obra como los "aztecas."¹²⁹ (Ilustr. 257)

De esta manera la decoración de los edificios quedó realizada con figuras simbólicas extraídas de la mitología prehispánica que fueron geometrizadas, abstraídas y cortadas del cemento vivo a manera de bajo relieves (Ilustr. 258), donde sobresalen las figuras de Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Coatlicue, Xochiquetzal y Chalchiuhtlicue, así también es notoria la representación de la leyenda del Quinto Sol y del Popol Vuh.

¹²⁹ Alfonso Soto Soria, Carlos Mérida, su obra en el multifamiliar Juárez, I S S T E. México 1988 [79 p] pp. 11-13.



Ilustración 257 Vista parcial del desaparecido Conjunto Juárez



Ilustración 258 Albañil modelando el cemento para formar los relevés

UNIDAD HABITACIONAL INDEPENDENCIA, 1959-60

Alejandro Prieto, José Mariá Gutiérrez, Francisco
Eppens, Luis Ortíz Monasterio.

Por su parte la Unidad Independencia desarrollada por el Arq. Alejandro Prieto y José Gutiérrez contó con la colaboración de Francisco Eppens, quien de manera similar a la realizada por Mérida en el Conjunto Juárez, decoró los balcones de la Unidad Independencia, con estilizaciones retomadas del mundo de la naturaleza y en especial de las aves, que hacen alusión a las representaciones plásticas que hiciera de estas el mundo precolombino.

Pero a diferencia de la técnica empleada en el Conjunto Juárez por Mérida, basada en el bajo relieve, la Unidad Independencia Eppens retomó el empleo de mosaicos multicolores como lo hiciera en el mural (mosaico) de la Ciudad Universitaria. (Ilustr. 259)

Paralelamente al trabajo desarrollado por Eppens, en la Unidad Independencia se contó con la participación de Luis Ortíz Monasterio, quien desarrollo la plaza cívica, en la que plasmó diversos elementos plásticos retomados del arte prehispánico, como las serpientes que sostienen la techumbre del foro, similares a las del templo de los Guerreros en Chichén Itzá, los discos que adornan el muro poniente de la plaza y la serpiente que resguarda la fuente principal. (Ilustraciones 260,261,262)

¹ Este tipo de columnas también fueron utilizadas en el acceso a la plaza principal del parque Unido



Ilustración 259 Vista parcial de la Unidad Independencia con los mosaicos de Francisco Eppens



Ilustración 261 Muro portante de la plaza principal



Ilustración 260 Foro al aire libre de la Unidad Independencia



Ilustración 262 Fuente principal de la Unidad Independencia

LUIS ORTÍZ MONASTERIO

En esta ocasión considero importante señalar la obra cronológica de Monasterio, ya que este artista fue uno de los principales precursores de la referencia prehispánica en la escultura que a su vez se manifestaba en la arquitectura, recordemos que con elementos plásticos se buscó dar a la arquitectura un sentido nacionalista, de esta manera vemos su influencia en la Escuela Nacional de Maestros, con los relieves del frontispicio de la fachada principal (Ilustr. 256), en el bosque de Chapultepec desarrollo la fuente de Nezahualcōyotl (Ilustr. 263), sin olvidar la columna de Centro Médico Nacional (Ilustr. 264) y la escultura de Quetzalcōatl en la Unidad Independencia (Ilustr. 265) que se encontraba dentro del programa de la plaza cívica que tuvo a su cargo. (Ver p. 203)

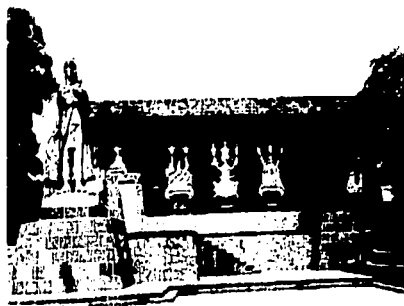


Ilustración 263 Fuente de Nezahualcōyotl en Chapultepec

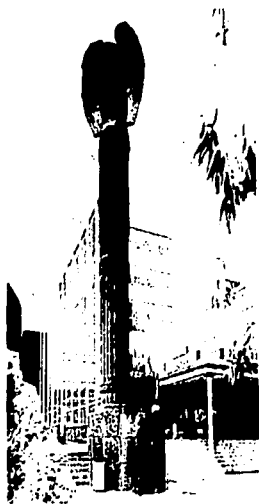


Ilustración 264 Columna del Centro Médico Nacional



Ilustración 265 Monumento a Quetzalcōatl

60'S

El ámbito social de la década de los sesentas, esta marcado por dos acontecimientos que quedarán grabados en la memoria de los mexicanos; el primero es el *despertar* del pueblo mexicano, (principalmente de su juventud) en busca de una mayor apertura democrática y social, que dio origen al movimiento del 68. Movimiento que fué drásticamente reprimido el 2 de octubre de 1968, cuando fuerzas armadas irrumpieron violentamente contra la concentración de personas reunidas en la plaza de las Tres Culturas, sin embargo como lo señalara Velasco Piña "...la luz surgida de la noche de Tlatelolco alumbraría el camino de México a lo largo de los milenios."

Por otro lado 10 días después de este acontecimiento, en el estadio olímpico de C.U. se inauguraban los juegos olímpicos que significaban la oportunidad de mostrarle al mundo los valores de la cultura mexicana.

En lo referente a la arquitectura desarrollada en esta década, algunos arquitectos la definen como la "imagen de estado", afirmando que esta se debe a la intensión gubernamental por manifestar la estabilidad y progreso del gobierno; así como del país, de esta manera en los proyectos desarrollados por el estado se pidió a los proyectistas "a plantear una nueva plástica que sin desdeñar las aportaciones de las corrientes vigentes, sea capaz de otorgar originalidad y presencia histórica al régimen de las patrocina. Con diversos matices de forma, esta condición se mantiene vigente hasta la fecha, y de ella podría deberse el hecho de que su elemento sustantivo es la exaltación de la monumentalidad."¹³⁰ donde como lo señalara Carlos G. Mijares Bracho, el edificio para la escuela de Ballet Folklórico de México desarrollado por Agustín Hernández; así como el Museo Nacional de Antropología e Historia de Pedro Ramírez Vázquez, anuncian y marcan un nuevo manejo formal y plástico que influiría de manera importante en el desarrollo de la

arquitectura mexicana, principalmente en la década de los setenta. De esta manera surgen algunos de los arquitectos que plantearon el cambio para la nueva generación de la arquitectura contemporánea como: Agustín Hernández, Teodoro González de León y Abraham Zabludowsky, que desarrollaron una armonía sobresaliente en el manejo de los espacios exterior e interior al reinterpretar a la manera Le Corbusiana elementos de nuestra cultura arquitectónica ancestral, sin olvidar el trabajo realizado por Pedro Ramírez Vázquez. Sin embargo todavía en algunos casos muy particulares persiste la intensión escenográfica de retomar e insertar copias de la plástica prehispánica, como se muestra en el siguiente casa ubicada en la esquina de Miramontes y Castellanos Quinto.
(Ilustraciones 266, 267)



Ilustración 266 Casa habitación de Castellanos Quinto esq. con Canal de Miramontes



Ilustración 267 Detalle de la casa de Castellanos Quinto

¹³⁰ Enrique X. de Anda. *Historia de la Arquitectura mexicana*. GG España 1995 [253 p.] pp 216

Carlos G. Mijares Bracho en "Arquitectura de Nuestro Tiempo." *Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*. Arte Moderno y Contemporáneo, Tomoli Edit. Herrero, Italia 1981[186 p.] pp 333

PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ

Dentro del ámbito de la arquitectura nacional, así como de diversas actividades públicas Ramírez Vázquez es uno de los personajes más destacados y sobresalientes, quien en la década de los cuarenta inicia su ardua labor en favor de la sociedad mexicana, siendo en esta década cuando materializa los postulados del maestro O'Gorman, con la construcción de treinta y cinco mil aulas prefabricadas. Ya que Ramírez Vázquez al igual que O'Gorman y Enrique Yáñez comparte el ideal de servir a la sociedad con una arquitectura que responda a sus necesidades, como lo a manifestado a través de su obra arquitectónica, que parte de un postulado en el que expreso:

*"En mi manera de hacer nunca he creído en la arquitectura de autor, en la arquitectura que tiene un sello y dice: mira esta es de fulano de tal. Eso es para el pintor, para el artista plástico, para el poeta tal vez es natural, pero para el arquitecto no, porque la finalidad no es servirse de ella sino servir con ella."*¹³¹

Posteriormente en la década de los cincuenta participó en el conjunto más importante de esta década, donde colaboro en el desarrollo de la Facultad de Medicina, donde trabajo con Francisco Eppens, sin embargo el Museo Nacional de Antropología e Historia desarrollado en la década de los sesenta, se puede considerar como su obra cumbre, en la que reafirmo su calidad, compositiva, plástica y técnica.

Sin embargo, y a pesar de no querer realizar una arquitectura de autor, Ramírez Vázquez a desarrollado una arquitectura propia, es decir una arquitectura que le es característica y muy propia a un grado tal que se a convertido en una arquitectura de autor, que se caracteriza entre otras cosas por su sencillez y fuerza como la definiera Robert Auzelle:

"La sencillez se manifiesta por la perfecta adaptación del programa y por el respeto inteligente y sensible al terreno. La

fuerza surge de un talento que busca con toda naturalidad su inspiración en el pasado arquitectónico de su país natal a fin de dominar mejor las técnicas contemporáneas".

"No por ello debe suponerse que aspiramos a expresarnos con fórmulas arcaicas, el respeto a la tradición y por lo tanto a nuestra cultura, debe consistir en conservar esos valores mediante la aplicación de soluciones contemporáneas propias. En esa labor deben hermanarse las constantes culturales, las técnicas actuales y el paisaje, con la satisfacción que ha de darse a las necesidades contemporáneas en los espacios en que vive el mexicano."¹³²

Pero ante todo esta arquitectura es "propia" como ya fue señalado anteriormente, ya que si bien aprovecha las ventajas tecnológicas y científicas de la modernidad de los países desarrollados, los emplea incorporándolos a su arquitectura, que conserva un lenguaje íntimamente relacionado con nuestro país, a lo que Ramírez Vázquez señala:

"En la medida en que la tecnología va avanzando y los temas se van haciendo más específicos, más conocidas son todas esas carencias nuestras; la arquitectura mexicana se va definiendo de esa manera, pero no como una dominante porque paralela a esa inquietud legítima de expresarnos, de rescatar nuestra identidad, surge también la copia de las corrientes de la arquitectura internacional que se ven en las revistas. Así, un gran grupo de arquitectos contemporáneos se dedica a realizar en México lo que se realiza fuera.

Eso se sigue haciendo.

No pierdo la esperanza de que eso sea pasajero aunque todavía hay mucho prurito de estar haciendo las cosas en México como se hacen en Dallas."¹³³

¹³¹ Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*. U.A.M.-X. 1990, México. [669 p.] pp 539

Presidente de la academia de Arquitectura de Francia.

¹³² Javier Pizarro y Claudia Schroeder, *Ramírez Vázquez*. García Valdes editores México 1990 [269 p.] pp 6

¹³³ Pablo Quintero *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*. U.A.M.-X. México, 1990. [669 p.] p. 548

Por lo cual Ramírez Vázquez retoma el lenguaje plástico, espacial y compositivo de la plástica prehispánica, al que renueva y recrea con los avances tecnológicos, científicos y con la nueva visión plástica de nuestro tiempo, generando de esta manera la continuidad del legado arquitectónico que nos han heredado nuestros antepasados, para que a su vez los heredemos a las generaciones futuras, con un lenguaje que manifieste la modernidad (cultural, técnica, científica, etc.) en la que vivimos. De esta manera Ramírez Vázquez recrea los aspectos formales que han permanecido en la arquitectura mexicana a lo largo de los siglos, como lo son la pesantez, "la concepción generosa del espacio, el respeto por el color y la textura de los materiales y el sentido audaz y permanente de su construcción."¹³⁴ Esta teoría y principios los dejó plasmados en el Museo Nacional de Antropología e Historia, donde a través de sus volúmenes y formas modeladas por la líneas y texturas evoca nuestro pasado con medios modernos.

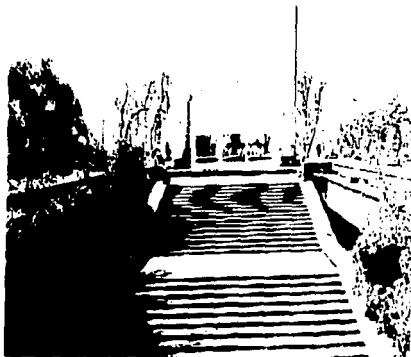


Ilustración 268 Fachada principal del Museo Nacional de Antropología e Historia

MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA 1963-64

Ramírez Vázquez, Rafael Mijares, Jorge Camuzano,
Jorge González Camarena, José Chávez Morado,
Raúl Anquiano, Rufino Tamayo.

El Museo Nacional de Antropología e Historia es un conjunto en el que se lograron resolver una gran diversidad de necesidades y "problemas", que surgieron desde la decisión para su ubicación en el bosque de Chapultepec, pues no se podía irrumpir violentamente con un edificio de gran monumentalidad que contrastara y hasta cierto punto rechazara al contexto natural que le rodea, tampoco se podía romper violentamente con el medio, el museo debería resaltar de él, ya que de no ser así, se corría el grave riesgo de que el museo se perdiera en la vegetación que lo circunda. De tal manera que, en primer lugar se logró la integración del edificio con el medio natural, al generar un proyecto horizontal, que permite relacionar su altura con la del bosque, no rompiendo con la horizontalidad de éste, a la vez de que el proyecto fue fragmentado exterior e interiormente en cuatro cuerpos, para permitir el tránsito visual del interior del museo hacia la vegetación exterior.

Por su parte para enfatizar al museo y que éste no perdiera presencia en el bosque, primero se generó una plaza (que nos recuerda el binomio plaza-pirámide de la arquitectura prehispánica), que permite enfatizar y enmarcar la fachada principal del edificio sin romper drásticamente con el medio que le rodea; en segundo lugar se manejaron los volúmenes de su fachada principal de una manera monumental basada en el manejo de sus proporciones así como de los materiales empleados dándole monumentalidad y pesantez visual que se ve reforzada por la incorporación de un puente a desnivel que aumenta el efecto de monumentalidad al salir de él, a su vez las escalinatas refuerzan la referencia prehispánica, complementando la dualidad formada por la plaza-pirámide con ellas, que aluden claramente a las escalinatas prehispánicas. (Ilustr. 268)

¹³⁴ Pedro Ramírez Vázquez, Ramírez Vázquez en la arquitectura mexicana, Diana, México, p. 257

Esta monumentalidad se encuentra expresada también en el interior, con el manejo de grandes volúmenes que se manifiestan en los edificios que circundan la plaza y interior, así como en el enorme paraguas que protege a los visitantes de las inclemencias del tiempo cuando estas se presentan, pero sin cerrar el espacio, ya que genera una sensación de libertad que hubiese sido difícil de lograr con otra solución, de tal manera que se genere un espacio a cubierto pero sin cerrarlo, pues deja gran libertad visual.

Es precisamente en relación a la composición arquitectónica del patio interior y de los edificios que lo conforman, donde encontramos claramente reflejadas las referencias a la plástica prehispánica, como:

La estilización simbólica, representada por la celosía de elementos tubulares que simbolizan serpientes, que ascienden y descienden; el predominio del espacio abierto, la delimitación clara de los espacios y elementos, los cuales cuentan con valor propio; el predominio de la horizontalidad, el equilibrio simétrico de conjunto, la relación dinámica de su composición y la integración plástica, de esta manera se aprecia una arquitectura nueva y contemporánea, pues de la plástica prehispánica se extrajo la concepción y principios, mismos que se desarrollaron con un lenguaje y tecnología modernos, a lo que Ramírez Vázquez señala:

"He querido conservar en el patio, sin ninguna imitación ni repetición, las proporciones y el criterio estético de la arquitectura maya; una planta baja sobria y apacible y un piso superior saliente, son sus claroscuros que hacen jugar a la luz y a las sombras."¹³⁵ (Ilustraciones 269, 270)

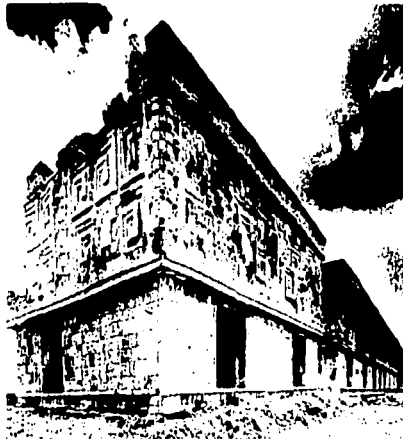


Ilustración 269 Edificio del Gobernador en Uxmal

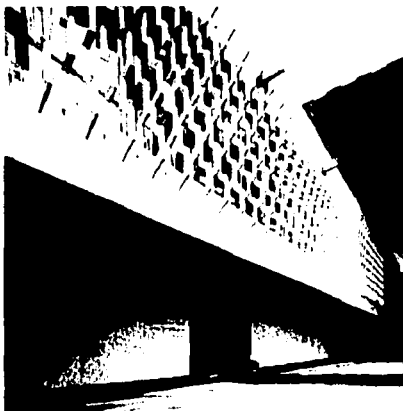


Ilustración 270 Vista parcial del ala Oriente del Museo

¹³⁵ Glusberd Jorge. "Pedro Ramírez Vázquez." *Seis Arquitectos Mexicanos*. Edit. de arte Gaglianona, Argentina 1983 [68 p.] p. 60



Ilustración 271 Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal

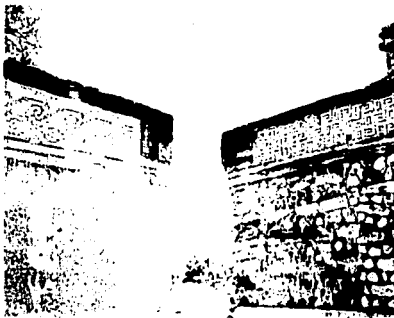


Ilustración 272 Detalle de los edificios de Monte Albán



Ilustración 273 Detalle de la libertad y fluidez existente entre los edificios del Museo

De esta manera vemos expresada una sobresaliente comprensión y reinterpretación de la plástica prehispánica aplicada en la arquitectura contemporánea, ya que pareciese que las proporciones de los volúmenes y sentido plástico del edificio del Gobernador de Uxmal (con un cuerpo liso en planta baja y un cuerpo superior decorado), hubiesen sido transportados al museo con un compás de alta precisión con sus respectivas diferencias, pues en el caso del museo debido a las necesidades de las salas, la parte superior no es ciega, para lo cual se empleó una celosía de serpientes estilizadas, sin embargo compositiva y fundamentalmente se respetó el contraste de texturas entre la pureza de la planta baja y la volumetría plástica de la parte superior (Ilustraciones 269, 270)

Simultáneamente, en relación a la composición del conjunto de edificios que conforman el gran patio o plaza central, esta composición se relaciona directa y claramente con los esquemas compositivos de la arquitectura prehispánica, donde se limitan los espacios sin cerrarlos completamente al dejar libertad visual y peatonal a través de ellos, logrando de esta manera una fluidez espacial entre el interior, exterior y el medio ambiente. De esta manera se continuó con uno de los valores que a permanecido en la arquitectura mexicana a lo largo del tiempo, como lo podemos observar desde el Cuadrángulo de las Monjas, en Monte Albán, etc. donde los elementos que conforman al conjunto no se cierran en las esquinas para dejar libertad, fluidez y continuidad espacial. (Ilustraciones 271, 272, 273). De esta manera vemos como en el Museo se realizaron diferentes tipos de referencias a la plástica prehispánica, que van desde la composición general hasta los detalles de los plafones como es demostrado en el libro de Javier Pizarro y Claudia Schroeder, de los que se destacan

1.-El manejo de los espacios abiertos. (Ilustración 274)

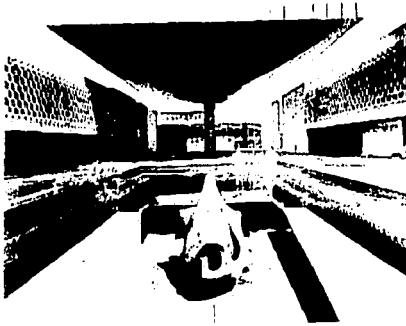


Ilustración 274. Vista general de patio interior del Museo

2.- La ornamentación. (Ilustración 275)

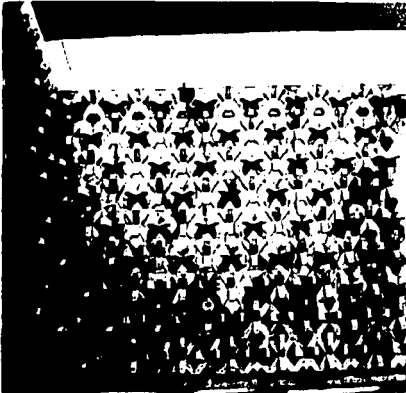


Ilustración 275. Celosía del vestíbulo principal.

3.- Salientes y uso de los materiales (Ilustr. 276,277)



Ilustración 276. Detalle de juego de pesta de Chichen Itza

4.- Entradas. (Ilustraciones 277, 278)

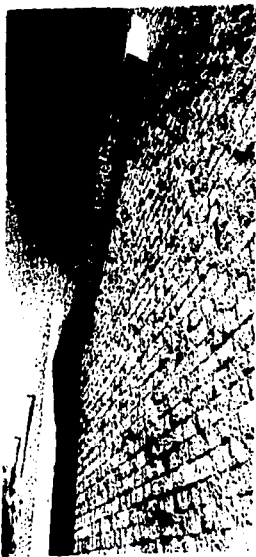


Ilustración 277 Detalle de la fachada principal del Museo

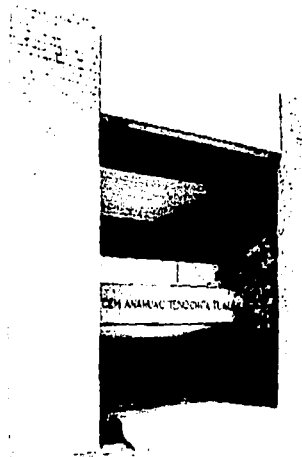


Ilustración 278 Acceso a la sala Mexica

5.- Formas similares. (Ilustraciones 279,280)



Ilustración 279 Pirámide de Cuicuilco

6.- Transparencia del paisaje. (Ilustraciones 281,282)



Ilustración 281

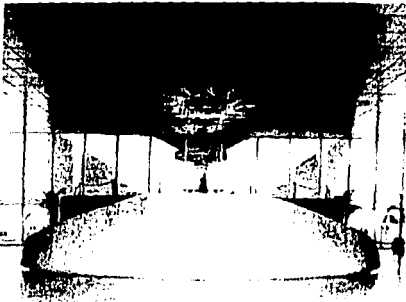


Ilustración 280 Vestibulo principal del Museo

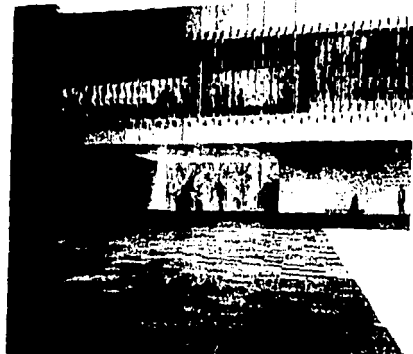


Ilustración 282 Vista parcial de la pasarela del Museo

Por su parte el aspecto simbólico esta expresado desde el acceso principal del Museo, sobre el cual se localiza el Escudo Nacional que vigila y flanquea la entrada (Ilustr. 283), este acceso nos recuerda el empleado por Amabilis para el pabellón mexicana de la Feria de Sevilla en 1929 (Ilustr.128), pues ambos casos pareciese que fueron inspirados por el edificio anexo al Cuadrángulo de las Monjas en Chichén Itzá. (Ilustr. 127) A su vez el simbolismo contenido en el museo tambien se observa en la representación de los cuatro elementos: el fuego por la parrilla (en la que en ocasiones especiales se quema copal), el agua del estanque, el aire se encuentra representado por el caracol (Ver pp. 224,225) y la tierra se represento con el área de piedra color ocre. (Ilustr. 274)

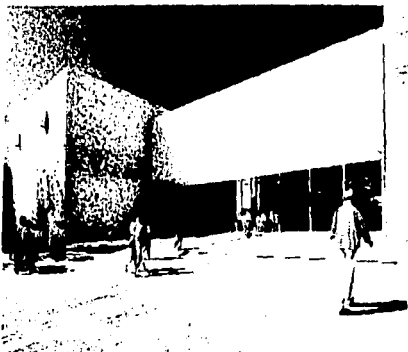


Ilustración 283 Acceso principal del Museo con el Escudo Nacional vigilando la entrada

En el Museo es sobresaliente tambien la integración plástica que se logro al conjugar el trabajo de diversos artistas plásticos, tecnólogos, escenógrafos y diseñadores que colaboraron en la creación de esta obra, que es un ejemplo de alta calidad plástica, estructural y funcionalidad. Pero siguiendo con el aspecto simbólico que se encuentra presente en el Museo y entrando a su vez en el punto de la integración plástica se destaca el paraguas cuyo "desarrollo escultórico sigue una composición simbólica. Sus ejes apuntan hacia los cuatro

puntos cardinales y en cada uno de ellos se representa un aspecto distinto de la historia de México."¹³⁶

En esta obra realizada por los hermanos José y Tomás Chávez Morado, dejaron plasmado en su base el pasado prehispánico con la dualidad del águila y el jaguar que son separados por la espada que representa la conquista y etapa colonial, esta se incrusta en base de una ceiba, la cual en su parte superior se transforma en los rostros base de nuestro mestizaje: el indígena y el español, sobre los cuales se posa el emblema del México actual representado por el escudo nacional.

En el lado oeste de la columna se represento la proyección de México hacia el mundo, que se inicia con la expedición mexicana a las islas Filipinas; de esta manera podemos observar una representación del águila a la manera prehispánica sobre la cual se coloco un Sol Poniente que emerge de una ceiba que a la altura del fuste está cruzada por una viga de acero en cuyo centro se localiza la Rosa de los Vientos, continuando esta ceiba se abre a la altura del capitel dando origen al símbolo de la fusión nuclear ... "sobre el que un hombre se apoya con los brazos extendidos y las entrañas descubiertas, al hombre lo enmarcan dos ramas de olivo y una paloma para significar su entrega total a la paz.

En las vistas Norte y Sur se representa la lucha del pueblo mexicano por su libertad. En ambos costados aparecen tres armas que hieren al cuerpo de la columna, cada una corresponde a una de nuestras tres grandes etapas: la de la independencia, la de la reforma y la revolución agraria."¹³⁷ (Ilustr. 284)

¹³⁶ Javier Pizarro y Claudia Schroeder, "Ramírez Vázquez". García Valdes editores México 1990 [269 p.] pp. 30.

Simbolo maya de la fundación de los pueblos.

¹³⁷ Javier Pizarro y Claudia Schroeder, "Ramírez Vázquez". García Valdes editores México 1990 [269 p.] pp. 30.



Ilustración 284 Columna con relevés simbólicos



Ilustración 285 Mural de Rufino Tamayo



Ilustración 286 Mural de Chávez Morado

Por su parte en el interior del Museo se contó con la participación de artistas de gran calidad que colaboraron con obras de diversos tipos, que a pesar de sus diferencias contaron con la referencia a la plástica prehispánica como elementos común entre ellos. De estos se destaca el mural del vestíbulo principal de Rufino Tamayo, en el que represento la lucha entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (Ilustr. 285, ver pp. 36,47,50), con temática similar pero más densa en simbolismo el maestro Chávez Morado desarrolló el mural de la sala de Mesoamérica (Ilustr. 286), por su parte Matías Goeritz desarrollo un mural formado por lazos de ixtle ó yute de diversos colores y tonalidades, como homenaje a los artesanos mexicanos (Ilustr. 287), a manera similar el mural de Carlos Mérida retoma y refleja el colorido de los Huicholes (Ilustr. 288), por su parte el mural del maestro González Camarena muestra la fusión de todos los pueblos en una sola raza universal (Ilustr. 289), finalmente Raúl Anguiano representa el simbolismo mitológico del maíz y la humanidad. (Ilustr. 290)

Por todo lo anterior el Museo se convierte en un verdadero legado para el México del presente y el del futuro, y como lo señala Enrique X. de Anda: "...ha venido a ser al paso del tiempo uno de los edificios más distinguidos de la moderna construcción mexicana donde ...la escala del edificio, la presencia de materiales de alto contraste por su acabado y textura y el minucioso cuidado en la solución de los detalles, han conferido a este edificio de inobjetable calidad plástica, múltiples reconocimientos internacionales."¹³⁸

¹³⁸ Enrique X. de Anda. Historia de la Arquitectura mexicana. GG. España 1985 [253 p.] p. 212.



Ilustración 267 Mural de Matías Goetz



Ilustración 269 Mural de Gonzales Camarena

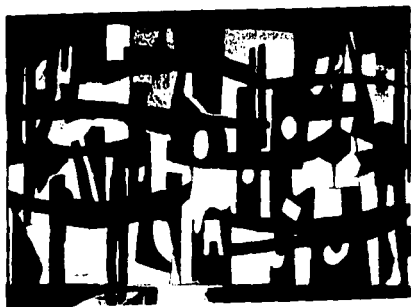


Ilustración 288 Mural de Carlos Menda



Ilustración 290 Mural de Raúl Anguano

Proyecto: Museo nacional de Antropología e Historia.

Año: 1963-64

Autor: Pedro Ramírez Vázquez.

Estilización simbólica:

En el museo es sobresaliente la estilización simbólica que se realizó en la cancelería de las salas superiores, ya que esta cancelería se asemeja serpientes en un recorrido bidireccional, ya que es tanto ascendente como descendente; a la par de esta estilización, en el patio central se encuentran representados los cuatro elementos, así como el simbolismo contenido en la columna del paraguas. (Ilustr. 274)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

El manejo de la monumentalidad y pesantez visual del edificio se aprecia de una manera más clara y evidente en su fachada principal, que por el manejo de sus proporciones y materiales empleados se evidencia el predominio del macizo sobre el vano confiéndole de esta manera pesantez visual a la fachada del museo; así mismo la monumentalidad se ve reforzada por la plaza de acceso y por las escalinatas que enmarcan y engrandecen el acceso. (Ilustr. 268)

Integración con la naturaleza:

La integración del edificio con el medio natural que lo rodea se logra, en primer lugar por el desarrollo horizontal del proyecto, respetando de esta manera la altura y horizontalidad del medio natural; paralelamente a ello el Museo se integra al medio natural y este a su vez se integra al museo a través de la libertad visual que se dejó en los vanos del museo. (Ilustr. 291)

Predominio del espacio abierto:

El predominio del espacio abierto es evidente desde su exterior con la plaza de acceso, así mismo en el interior este predominio se manifiesta por la gran dimensión y proporciones de la plaza interior que sirve de vestíbulo a las salas que conforman a esta plaza; esta plaza a pesar de contar con un gran paraguas que protege a los visitantes de las inclemencias del tiempo, no cierra la libertad visual y por su altura no genera la sensación de cerrarlo ó de reprimir el espacio. (Ilustraciones 268, 274)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Por su parte la delimitación clara y precisa de los espacios y elementos se ve propiciada por el manejo lineal con el que se desarrollaron los elementos, así como por el manejo volumétrico en base a figuras trapezoidales simples. Todo ello conjugado dio como resultado una pureza volumétrica y espacial que, como lo señalo Ramírez Vázquez hace referencia a los centros ceremoniales prehispánicos. (Ilustr. 274)

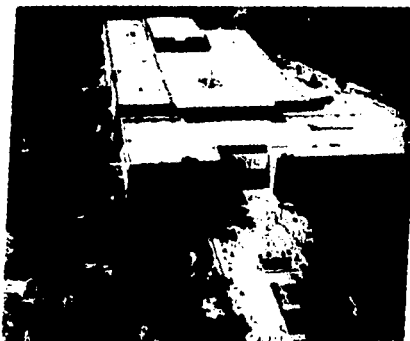


Ilustración 291 Vista aérea del museo

Valor autónomo de los elementos:

Así mismo y propiciado en gran medida por la delimitación clara y precisa de los elementos, estos cuentan con valor propio y pueden ser apreciados y valorados de manera aislada al conjunto sin que pierdan valor; incluso se puede señalar que en los elementos que conforman al museo se encuentra manifestada la esencia del conjunto. (Ilustr. 274)

Predominio de la horizontalidad:

El museo como se menciona desde un principio fue diseñado como un proyecto horizontal para no romper con la horizontalidad de su entorno. De esta manera el museo se desarrolló en base a cuatro trapecios plenamente horizontales que enmarcan un patio interior. La horizontalidad de los elementos se ve reforzada por las franjas estructurales que enmarcan al segundo nivel, así como por el cerramiento horizontal que corona a los edificios. (Ilustr. 274)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos:

El equilibrio y simetría de tipo espejo del museo se puede apreciar desde su planta, y en alzado pareciese que el proyecto siguió un eje simétrico que se trazo desde las escalinatas exteriores cruzando el edificio hasta la sala mexicana, de esta manera vemos como a lo largo de este la composición es totalmente simétrica, ya que lo que aparece de un lado de este eje es reproducido del otro lado. (Ilustraciones 268, 274)

Relación dinámica de la composición:

El museo por su dilatación horizontal adquiere un dinamismo volumétrico en su composición que se ve reforzado por la linealidad y pureza de sus elementos, que en conjunto forman un espacio de gran dinamismo que atrae e invita a recorrer el museo, a su vez esta invitación se ve reforzada por el manejo de los vanos. (Ilustraciones 274, 291)

Integración plástica:

La integración plástica en el museo logro gran desarrollo y calidad, ya que en el se funden las artes plásticas formando un todo indisoluble, como lo demuestra el relieve del escudo nacional del acceso principal. Por su parte en los edificios que conforman el patio interior es sobresaliente el manejo de las celosías formada por elementos tubulares planos, que son esculturas de serpientes estilizadas. Este patio interior se encuentra complementado por trabajos escultóricos de alta calidad como el paraguas con la columna con relieves simbólicos y el enorme caracol del estanque y el estanque mismo con su vegetación que le confiere gran calidad y colorido al patio interior. Sin olvidarnos de los murales que se desarrollaron en el interior de las salas y las celosías y plafones. (Ilustraciones 274, 283)

Forma piramidal escalonada:

Por su parte la forma piramidal en el museo fue empleada en el vestíbulo principal con una estilización de la pirámide de Cuicuilco de la que retoma el volumen y sentido ascensional de sus taludes. (Ilustr. 280)

AGUSTÍN HERNÁNDEZ NAVARRO

La obra arquitectónica de Agustín Hernández se a caracterizado por el manejo y reinterpretación que ha hecho de los conceptos y simbolismos prehispánicos para aplicarlos en sus proyectos, pero es importante señalar que su caso es especial, ya que no copia, ni imita y mucho menos la incorpora como simple ornamentación, sino por el contrario, profundiza en el contenido plástico y estético de los elementos, poniendo especial atención en el sentido trascendente que expresan y comunica la plástica prehispánica a través de su simbolismo, siendo este el que retoma y reinterpreta con la tecnología y los avances de nuestro tiempo, de tal forma que sin caer en la replica absurda de la plástica del pasado, extrae de ella su esencia y la recrea con un lenguaje, técnica y tecnología modernos, motivo por el cual sus obras están a la vanguardia de la modernidad arquitectónica, logrando de esta manera que el simbolismo perdure y se preserve para las generaciones futuras, tal y como nos lo heredaron nuestros antepasados.

Esta tendencia y característica de su arquitectura la podemos observar desde su examen profesional (1954), con el proyecto "Centro Cultural de arte Moderno", sobre el que el maestro Diego Rivera señaló:

"En este terreno, la arquitectura de Agustín Hernández, es un aporte muy importante en beneficio y favor de su país, México, por que llena las condiciones positivas: puede examinarse desde la planta, resultado del programa realista de acuerdo con las necesidades del país, y el proyecto logrado con los métodos constructivos ultramodernos, más simples, menos costosos, una adecuación completa a la función de sus edificaciones y un juego de volúmenes en el espacio que al mismo tiempo trata un coeficiente de nuevo, que no calca estados preteritos ni imita otras producciones contemporáneas, y sin embargo, está modularmente conectado con la gran tradición plástica mexicana, dentro de su novedad y modernidad nadie puede imaginar a este conjunto arquitectónico desligado de nuestro país, ni en el tiempo, ni en el espacio. Este Centro Cultural de Arte Moderno es profundamente mexicano, intensamente funcional, como lo ha sido siempre, y sigue siendo, la arquitectura popular mexicana."
139

¹³⁹ Louise Noelle, *Agustín Hernández, U.N.A.M. México* 1986 [142 p] p. 11

Estas características de la arquitectura de Agustín Hernández señaladas por el maestro Rivera, se complementaron poco a poco al incorporar el amor por el paisaje, el dominio de la forma y por consiguiente del espacio, así como el manejo y aprovechamiento de la luz y del color en combinación con las texturas de los edificios, pero ante todo manteniendo el simbolismo inmerso en la herencia arquitectónica de México prehispánico, "... así la recuperación de la herencia cultural precolombina se convierte en una preocupación constante en este arquitecto, que ha sabido traducir en su quehacer los rasgos autóctonos de manera acertada y actual."¹⁴²

Paralelamente a ello la arquitectura de Agustín Hernández se a combinado con la propuesta arquitectónica de Frank Lloyd Wright, quien como ya fue señalado anteriormente, también retoma y se inspira en la arquitectura prehispánica. (Ver pp. 117,179)

Por todo lo anterior podemos establecer ciertos paralelismos existentes entre los maestros Juan O'Gorman y Agustín Hernández como:

El hecho de que ambos están influenciados en cierta forma por Frank Lloyd Wright, como lo demuestran los diseños de casas orgánicas que ambos desarrollaron, en el caso de O'Gorman fue su propia casa (Ver p. 177), y en el caso de Agustín lo es la casa Alvarez (1975) y la casa Neckelman (1980). Paralelamente a ello ambos arquitectos están en contra del mercantilismo arquitectónico, como puede apreciarse en sus escritos, para lo cual hasta cotejar lo señalado por Juan O'Gorman (ver pp. 178-185) y lo anunciado por Agustín Hernández:

"La arquitectura nace y evoluciona paralelamente a la dialéctica real de la historia dentro de la actuación armónica el binomio diseño-sociedad, relación que, en todas las épocas fue siempre directa y personal, sin interés mercantilista; es ahora, en la época contemporánea cuando esta armonía se rompe, al empezar el interés utilitario y el volverse tan impersonal esta relación, consecuentemente lo mismo ha pasado con la división del trabajo, que separa cada vez más al proyecto de la ejecución y a la teoría de la práctica.

¹⁴² Louise Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México* Edit Trillas, México 1985 [272p] p. 7

La preponderancia de la función utilitaria y el mercantilismo han hecho que se pase a segundo término la importancia de lo biológico, lo psicológico y lo estético; debemos saber subordinar estas funciones, así también como las necesidades cuantitativas y cualitativas a un todo espacial en donde se concilien estética, estética y economía para poder expresar la idea arquitectónica en su totalidad."¹⁴¹

Finalmente existe otro personaje común entre ambos arquitectos, el cual no se puede decir hasta que punto influye en la obra de ambos (O'Gorman y Hernández), pero lo cierto es que lo conocieron y de cierta forma este maestro pudo haber influido en ellos, me refiero al maestro Diego Rivera, quien fuera íntimo amigo de Juan O'Gorman y posiblemente también lo fuera de Agustín Hernández, como lo demuestra el texto que le escribiese el maestro Rivera sobre la tesis profesional de Agustín Hernández.

Sin embargo, con influencias directas, indirectas o sin ellas, Agustín Hernández es uno de los más importantes representantes de la arquitectura con referencia prehispánica que no se limita únicamente a la arquitectura, sino que también a incursionado y participado en las áreas del diseño gráfico, como lo demuestra el logotipo del centro cultural Ollin Yoliztli, y el logotipo de su despacho. (Ilustraciones 292, 293)



Ilustración 292



Ilustración 293

De esta manera con sus proyectos llenos de simbolismo, creatividad e ingenio, remarca una búsqueda por alejarse del común dominante, encontrando y fortaleciendo su propio lenguaje en cada una de las obras que desarrolla, al enfrentar cada obra nueva como un nuevo reto a resolver, y al solucionarlo, genera una arquitectura de alto impacto visual y emocional a la vez de ser funcional, a lo que Agustín Hernández señala.

*"En general puedo decir que estoy satisfecho con mis obras, pues veo que en las casas que he construido vive la misma gente, mis edificios públicos funcionan bien, no me arrepiento de lo que he hecho. Entre ellas podría citar el de mi taller, la casa de mi hermana Amalia, el Colegio Militar, los hospitales en Río Magdalena... En mi caso, he intentado hacer una arquitectura basada en las planeaciones urbanas de los centros ceremoniales prehispánicos. Mi búsqueda, entonces, se ha centrado en lograr una arquitectura mexicana, lo mismo que González de León, Sabludovsky y Legorreta... aunque podría decir que la arquitectura nacionalista, que es aceptada en el extranjero, por su fuerza y por que causa asombro por ser diferente, es en general escasa."*¹⁴²

Finalmente citemos la opinión de algunos arquitectos y artistas plásticos sobre la obra de Agustín Hernández.

Ricardo Legorreta señala:

*"Toda la arquitectura, aunque tenga matices regionales, se hace referencia a lo que somos, se adapta a nuestra forma de vida, a nuestro carácter, es arquitectura mexicana. Por ejemplo, entre estas corrientes mexicanas está Agustín Hernández, que tiene una gran imaginación y creatividad, muy propias de nuestros sentir."*¹⁴³

¹⁴¹ Louise Noelle, Agustín Hernández, U. N. A. M. México 1988 [142 p.] pp. 15-17.

¹⁴² Urias Patricia y Ruiz Andres, "Arquitectura mexicana el arte de los espacios," Memoria de Papel No. 6, C. N. C. A. México Junio 1993 p. 96

¹⁴³ Urias Patricia y Ruiz Andres, "Arquitectura mexicana el arte de los espacios," Memoria de Papel No. 6, C. N. C. A. México Junio 1993 p. 70

Pedro Ramírez Vázquez escribe:

"En México existen tendencias de un aprendizaje sólido, de una teoría que tiene tradición [que] ...recupera el muro en las soluciones formales, pero con aportaciones técnicas propias, con una gran personalidad en donde se reflejan nuestras raíces prehispánicas, ...que estos arquitectos logran por medio de soluciones formales muy imaginativas, creativas, pero al mismo tiempo funcionales y técnicas como sucede en el caso de Agustín Hernández."¹⁴⁴

Enrique X. de Anda describe:

"La obra del arquitecto Agustín Hernández Navarro se ha venido caracterizando desde finales de la década de los setenta, por estar concebida dentro de la personal interpretación que el autor ha hecho de algunos conceptos de la cosmogonía náhuatl. Poseedor además de una singular voluntad formal, el arquitecto Hernández ha dado origen a una serie de edificios de notoria calidad estética, en los que cada uno de los elementos geométricos y espaciales obedecen a conceptos que concilian tres aspectos: el significado de la obra de acuerdo a su personal interpretación del arte mesoamericano, la originalidad de las formas, y el valor expresivo y de uso de los espacios internos."¹⁴⁵

Federico Silva por su parte, al referirse a la obra Agustín Hernández señala:

"...La obra de este artista no puede ser comprendida o valorada dentro del esquema reducido de quien toma la arquitectura como medio de vida, sino de quien la toma como medio de existencia.

La contribución de Agustín Hernández a la arquitectura actual ha sido romper con aquellos espacios penumbrosos levantando en campo abierto sus formas solares, como flores en el desierto, anticipándose a lo que habrán de ser las bases para una

nueva cultura mexicana, [donde]... Tlatilco, Teotihuacan, Chichén Itzá para Agustín Hernández son remotas referencias, pero que al proyectar sus volúmenes y claroscuros deben estar presentes como vibraciones sensibles de la piel o quizá de la memoria, pero no para copiar soluciones formales, sino para provocar un acto de esencial importancia, trascender el presente."¹⁴⁶

En relación a Federico Silva es importante señalar que este artista plástico ha sabido retomar y hacer suyas las vibraciones y el simbolismo presente en la plástica prehispánica y las ha plasmado con un lenguaje y materiales nuevos inmersos en la corriente del pensamiento y sentir contemporáneos, como lo demuestran sus obras expuestas en el museo de Arte Moderno en Noviembre de 1980, dentro de las que sobresale, la escultura de Quetzalcóatl (Ilustraciones 294, 295, 296), así como las esculturas de la exposición que se llevo a cabo en la plaza del Palacio de bellas Artes en Noviembre de 1996. (Ilustraciones 297, 298, 299) Sin olvidarnos del trabajo que realizara en C.U. como la serpiente del Pedregal.

"Ninguno de frente a estas macizas entidades petrificadas puede ignorar su parentesco, no sólo con obras del pasado precolombino, sino también con la atmósfera que todavía guardan los lugares de la gran civilización mexicana, como los de Monte Albán o de Uxmal."

Enrique Bostelmann

¹⁴⁴ Urias Patricia y Ruiz Andrés. "Arquitectura mexicana el arte de los espacios." *Memoria de Papel* No. 6, C N C A México Junio 1993 p. 73

¹⁴⁵ Enrique X. de Anda. *Historia de la Arquitectura mexicana*. GG España 1995 [253 p.] p. 232

¹⁴⁶ Louise Noelle. *Agustín Hernández*. U. N. A. M. México 1988. [142 p.] p. 8.



Ilustración 284. Quezalcóatl



Ilustración 286. Muerte presente



Ilustración 295

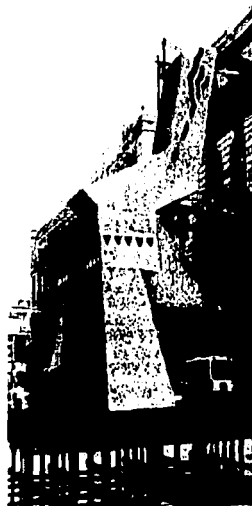


Ilustración 297.

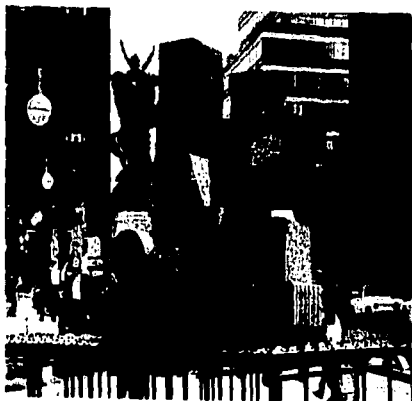


Ilustración 298

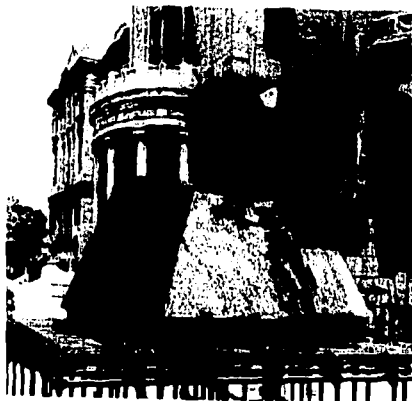


Ilustración 299 Homenaje a los Reyes muertos

ESCUELA DEL BALLET FOLKLÓRICO MÉXICO, 1968.

Agustín Hernández Navarro

La Escuela del Ballet Folklórico que "emerge del suelo prehispánico para la danza de flor y canto a la monumentalidad" como lo señalara Agustín Hernández; puede ser considerada como la primer obra pública inspirada en el pasado prehispánico con la que inicia esta tendencia interpretativa la carrera de Agustín Hernández, quien muestra claramente desde este edificio hasta sus mas recientes obras su creatividad y sapiencia para la reinterpretación simbólica a través de la conformación y distribución de espacios y volúmenes con tendencia a una expresión monumental, como sucediera en las construcciones prehispánicas.

"El edificio ofrece volúmenes reminiscentes de otros tiempos que se conjugan con elementos significativos, tanto constructivos como decorativos; es el caso de la estela que enmarca el ingreso (Ilustraciones 300, 301), o de algunas molduras, sin que se trate de simples transposiciones, sino mas bien de una verdadera reinterpretación de las culturas antiguas, de nuestra herencia enterrada,"¹⁴⁷ como definiera a nuestra cultura prehispánica Agustín Hernández.

En relación a este edificio mucho se ha escrito, pero en este caso nos evocaremos principalmente al aspecto simbólico que representa, ya que este edificio es una clara y evidente muestra de la estilización simbólica llevada a sus mas altos niveles, en donde se funden, como las grandes obras de arte, la ciencia con la filosofía y la religión; por tal motivo considero primordial para poder comprender el simbolismo que encierra, estudiar su base conceptual, ya que en ella Agustín Hernández dejo plasmado un alto contenido simbólico, del cual podemos decir que en general gira entorno a la animación de la materia, es decir, a la vida. De esta manera seguiremos el orden de los símbolos inspiradores iniciando con el caracol. (Ilustr. 302)



Ilustración 300 Acceso principal a la escuela



Ilustración 301 Arco del Palacio del Gobernador

¹⁴⁷ Louise Noelle, Arquitectos contemporáneos de México. Edit. Trillas, México 1989 [272p.] p. 7

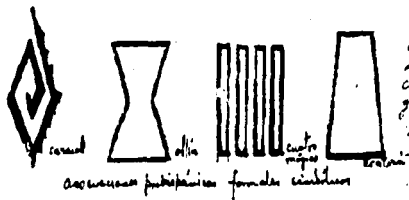


Ilustración 302 Análisis conceptual. Dibujo Agustín Hernández N

El caracol para el hombre prehispánico era considerado como un objeto sagrado, ya que gracias a él podía escuchar la voz de los dioses, de esta manera cuando los sacerdotes hacían salir el soplo por el caracol (usándolo como trompeta) se escuchaba la voz divina ... "que es el mandato creador, el fiat de los cristianos, que es el verbo, la palabra creadora; los dioses creaban con un soplo, como lo dice el código Vaticano,"⁴³ y lo confirma el Popol Vuh:

"Entonces vino la palabra: vino aquí de los dominadores, de los poderosos del cielo, en las tinieblas, en la noche: fue dicha por los dominadores, los poderosos del cielo; hablaron; entonces celebraron consejo; entonces pensaron, se comprendieron, unieron sus palabras, sus sabidurías."

Popol Vuh

* En caso similar tenemos al tabaco que tiene la fuerza mágica de hacer visible lo invisible: el aliento, que se convierte en humo dentro del cuerpo, y de esta manera cuando es exhalado el soplo divino tiene color y olor palpable, es decir, se vuelve visible como lo describe Paul Westheim. De esta misma manera la unión del Sol y el agua forman el vapor que le da un aspecto sensible para los sentidos al soplo divino, que al elevarse forma visualmente una T como lo señalara Agustín Hernández

⁴³ Enciclopedia México, p. 6779

** La palabra: la palabra de manto, de construcción, de formación, la palabra que instantáneamente da la forma a la materia: la pronunciación del nombre exacto, del nombre justo de voz, obra sobre la materia, forma, crea, habiendo dicho los dioses la palabra justa para tierra, esta nace al instante, como es señalado en el libro del consejo, (UNAM Coordinación de Humanidades, México, 1964 [194 p.] p. 4.)



Ilustración 303 Corte de un caracol natural

De esta manera, el caracol es símbolo masculino de la creación y su contraparte femenina es la concha que representa a la vulva materna. Todo ello nos ayuda a comprender el simbolismo de los atavíos de Quetzalcoatl como dios del viento Ehecatl que desde su nombre quiere decir "viento, soplo, espíritu" como lo describe el diccionario Náhuatl, esto se ve reforzado por el Ehecailocozcatl o jero del viento (que portan los dioses creadores) representado por el pectoral de caracol recortado (Ilustr. 303), que muestra la espiral de la palabra o del verbo, similar a la que sale de la boca de los personajes de las pinturas para representar que están hablando, otro objeto que usa generalmente es el Ehcahuetli, Coaoatl del dios del viento, que es un cetro con forma de boluta en su parte superior con algunos círculos en su centro y bordes, por su parte en algunas representaciones lleva en su mano izquierda el Ehecalacatzcayochimalli, que es un escudo con el jero del viento. Sin embargo, el rastro más característico de Ehecatl es su máscara de pico de ave en la boca, que le permite generar el soplo divino (ik) como lo llaman los mayas. (Ilustraciones 304, 305)



Ilustración 304 Representación de Quetzalcóatl como dios del viento, Ehecatl



Ilustr. 305 El caracol es el emblema principal del Quetzalcóatl. Cortes transversales llevados por el dios como pectoral

Todo esto tiene una compleja y total correlación con el significado del aliento, sopro divino o verbo del cristianismo como lo muestra el génesis:

"Entonces, Yavé formó al hombre con polvo de la tierra, y sopló en sus narices aliento de vida, y lo hizo un ser viviente."

Génesis 2:3

Así como el evangelio según San Juan; que curiosamente termina con el amor que representa a Jesús el Cristo y en caso similar también es característico de Quetzalcóatl. (Ver p. 36)

"En el principio existía El Verbo y el verbo estaba junto a Dios y el Verbo era Dios. El verbo está en el principio junto a Dios. Todo se hizo por él y sin él no existe nada de lo que se ha hecho. En él había vida y la vida es la luz de los hombres. La luz resplandece en las Tinieblas y las Tinieblas no la han detenido. Y el Verbo se hizo carne y hábito entre nosotros, y nosotros hemos visto su gloria, la que corresponde al hijo Único del padre. En el Todo era Amor y Fidelidad."

Génesis 1:1-14

De esta manera vemos como en el edificio, por medio de sus formas, evoca la espiral del caracol y queda manifestada tridimensionalmente para los sentidos de la vista y del tacto que nos recuerda los tableros con grecas de Mirla en donde de la misma manera nos hablan del caracol y por consiguiente de Ehecatl. (Ilustraciones 272,306)

Recordemos que para el sentido auditivo se empleó el caracol, y para el olfato el tabaco.

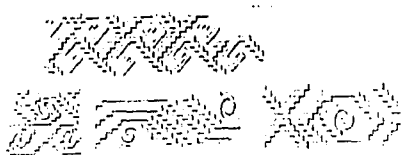


Ilustración 306 Relieves de los edificios de Mda

"En efecto, el espíritu esta representado por la oquedad del caracol (soplo divino) ...se trata en realidad del soplo espiritual que permite los nacimientos interiores es el símbolo que arrastra las leyes que someten a la materia: el aproxima y reconcilia a los opuestos; convierte la muerte en verdadera vida y hace brotar una realidad prodigiosa del opaco dominio cotidiano."¹⁴⁹

Por todo lo anterior el soplo divino, que da vida es la base del edificio; y que mejor elemento temático para una escuela cuya base esencial es la animación, es decir, la vida expresada por medio de la danza, que a su vez es la manifestación palpable, visual y auditiva de este soplo divino, y del universo mismo, recordemos que la danza para el hombre prehispánico substituía a la oración convirtiéndose en una alabanza a los dioses.

*"Bailad, Nosotros os admiraremos, dijeron los dioses.
Entonces dieron principio a sus cantos y a sus bailes."
Popol Vuh*

De esta manera la danza ..."es oración, en que las energías físicas puestas en acción, substituyen al verbo."¹⁵⁰

Siguiendo el orden de los símbolos prehispánicos que inspiraron al edificio, continuamos con Ollin, que es el movimiento que pone en acción la vida de todo lo existente, cuyo símbolo se forma por la unión de cuatro puntos que se unen al centro formando el quinto punto que en su conjunto era llamado Quincecunco sinónimo del cinco, que curiosamente coincide con el número de ramificaciones o puntos del joyero del viento (corte

transversal de un caracol, Ilustr. 304) que lleva Quetzalcóatl como pectoral.

Paralelamente a ello el símbolo de Ollin representa la unión en armonía de los contrarios, ya que sus cuatro puntos representan la unión del fuego con el agua y del aire con la tierra, recordemos que los contrarios únicamente se pueden unir por el amor, y es precisamente el amor otro de los atributos de Ollin y Quetzalcóatl. (Ver pp. 135,136)

De esta manera en el edificio se expresa filosóficamente que las fuerzas y elementos (contrarios) al actuar en equilibrio y armonía generan una fuerza superior, este aspecto se ve reforzado con el macro relieve central de la fachada, al igual que en el contorno general de edificio, pues en ambos casos se expresa claramente el movimiento originado por el soplo divino que pone en acción a los contrarios en una armonía y equilibrio tal que generan una fuerza superior y transcendente, que se dirige a niveles mas altos, pues por la forma en que Agustín Hernández plasmó todo ello nos recuerda aquella frase de "materializar el espíritu y espiritualizar la materia," en caso similar a lo expresado en el Yin-Yang de las civilizaciones orientales. (Ilustraciones 307,308,309)



Ilustración 308 Escudo de Curtáhuac



Ilustr. 309 Yin-Yang símbolo oriental de la armonía, dualidad etc

¹⁴⁹ Guillermo Marin, *Mita*, Edit Tlalocan, México 1993 [12 p] p 8

¹⁵⁰ Paul Westheim, *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*, F. C. E. México 1991, [327 p] p 188

Esta afirmación de materializar el espíritu y espiritualizar la materia, se ve reforzada por el aspecto simbólico que representa el cuatro mágico, que simboliza a los cuatro elementos: fuego, agua, aire y tierra; a los cuatro rumbos cardinales: oriente, poniente, norte y sur; a las cuatro estaciones: primavera, verano, otoño e invierno (Ver p. 53); todo ello se encuentra representado en los cuatro elementos verticales expuestos en el costado del edificio a manera de talud seccionado, que por su forma inclinada acusa un claro sentido ascensional, de tal forma que mientras la materia asciende se intercepta, relaciona, y complementa con su contraparte no manifiesta que descende, formando de esta manera la unión entre contrarios. (Ilustr. 307)

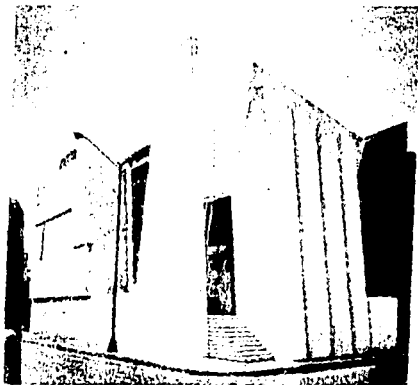


Ilustración 307 Vista exterior de la escuela

Este sentido ascensional se ve remarcado por la verticalidad de la crestería de la fachada principal que a su vez se complementa con los elementos descendentes que enmarcan a las ventanas. (Ilustr. 310)

Por todo ello en el edificio encontramos manifestados los campos del conocimiento humano a través del arte, ya que en el se expresa en conocimiento religioso representado por el simbolismo del caracol y sus soplos divinos; el conocimiento filosófico fue plasmado por la armonía y equilibrio de fuerzas

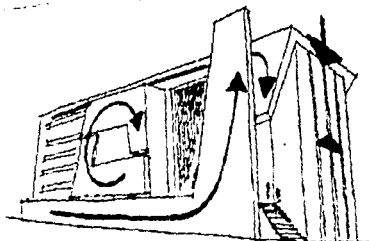


Ilustración 310 Análisis conceptual en que es representado el dinamismo del edificio
Dibujo Agustín Hernández N

que expresa el símbolo de Ollin, y finalmente el conocimiento científico se encuentra presente en el cuatro mágico. Todo ello enfocado para expresar el dinamismo mágico y a la vez místico por medio de formas tridimensionales, que son una abstracción y síntesis de esquemas y símbolos prehispánicos que están plasmados en los muros inclinados (ascendentes) de geometría simple al igual que sus macro relieves de formas igualmente dinámicas, de tal forma que el edificio en sí, desde su forma, así como la articulación de sus espacios, hasta el más mínimo detalle en el expresado, es una alegoría al movimiento y a la vida misma, donde se dejó claramente manifestada la armonía y correlación existen entre lo estético, lo simbólico, lo funcional y lo estructural, logrando de esta manera una relación armónica entre el todo y las partes que lo componen, cumpliendo con la máxima expresada por Vitruvio: "un edificio bello a de contar con tres cosas: comodidad, estabilidad y placer." En relación a este edificio Agustín Hernández expresó.

*"La escuela de Ballet folklórico de México fue diseñada como una escultura-block cuyos espacios vacíos fueron cavados, que es por lo que los olmecas lograron una monumentalidad. El simbolismo con el cual se representa el movimiento está manifiesto en todo el edificio. Todos sus elementos cúbicos arquitectónicos son una lucha de fuerzas mantenida en equilibrio, logrando así la fuerza contenida. Son espacios que se suman y entrelazan, girando y culminando en sí mismo para volver a nacer."*¹⁵¹

¹⁵¹ Hernández Navarro Agustín "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico," Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana No. 9, U N A M, México 1987 [98 P.] p. 90.

Proyecto: Escuela de Ballet Folklórico de México

Año: 1964-68

Autor: Agustín Hernández Navarro.

Estilización simbólica:

La principal característica del edificio es su estilización simbólica, ya que en él se logró plasmar por medio de sus muros, la unión de los contrarios, que a su vez anima a la materia, que una vez puesta en marcha se genera el movimiento que hace posible su materialización y espiritualización para transmutarse en algo superior. (Ilustr. 311)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

La monumentalidad la adquiere gracias al manejo de sus volúmenes, los cuales al ser inclinados, exaltan la proporción vertical del edificio; por su parte la pesantez se logra por el manejo de sus elementos horizontales y se fortalece por el material empleado, así como por el predominio de los macizos. Demostrando de esta manera que "la monumentalidad es propiedad cualitativa y no únicamente cuantitativa" como lo manifestara Agustín Hernández. (Ilustraciones 311, 313)

Predominio del espacio abierto:

En este sentido por las limitaciones del terreno no se pudo contar con grandes plazas o espacios libres en el exterior, pero en su interior se dejaron grandes áreas libres, como el vestíbulo principal con su doble altura. (Ilustr. 312)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Gracias a la pureza de las formas geométricas con las que se desarrolló el edificio, se pudo lograr una delimitación clara y precisa de todos y cada uno de los elementos que conforman al edificio, propiciado por sus características lineales con las que se desarrolló. (Ilustr. 311)



Ilustración 311 Vista general de la Escuela de Ballet Folklórico

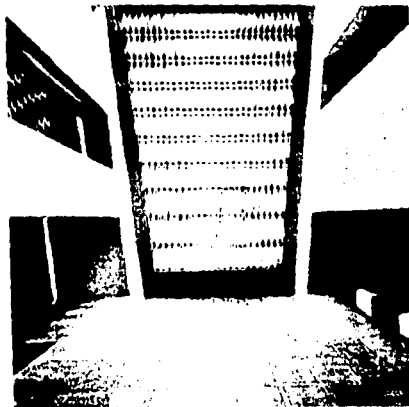


Ilustración 312 Vestíbulo principal

Valor autónomo de los elementos:

Por su parte y gracias a la delimitación clara y precisa de los elementos, así como al simbolismo que representan, estos elementos cuentan con un valor propio, de tal manera que podríamos seccionar al edificio y sus elementos conservan el simbolismo y riqueza plástica del conjunto, ya que en este caso las partes están en el todo como el todo esta en las partes. (Ilustraciones 311, 312, 313)

Predominio de la horizontalidad:

Este edificio a pesar de sus muros inclinados a manera de talud con clara exaltación a la verticalidad es un edificio básicamente horizontal; propiciado en primer instancia por la dilatación horizontal con la que manejaron sus proporciones, esto se ve enfatizado por el manejo de líneas horizontales con las que se trabajo la fachada principal. (Ilustración 314)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos:

El edificio a pesar de no ser simétrico a manera de espejo, cuenta con gran equilibrio, tanto de volúmenes como de texturas y materiales. Si observamos la fachada principal, el elemento mas pesado (y masivo) se localiza centralizado en el edificio, a cuyo costado izquierdo para armonizar la masividad y pesantez se coloco una celosía que aligera este extremo del edificio, y por su parte para darle mayor pesantez al lado derecho del edificio y que este quedara en equilibrio con el extremo opuesto, se aumento el volumen con elementos macizos en su parte superior del edificio. (Ilustraciones 311,313, 314.)

Relación dinámica de la composición:

A este respecto creo que la siguiente ilustración demuestra clara y perfectamente el dinamismo del edificio, basado en formas altamente dinámicas de perfiles inclinados y formas ascendentes y descendentes. (Ilustraciones 310,311, 313,316)



Ilustración 313 Volumetra exterior de los salones de ensayo

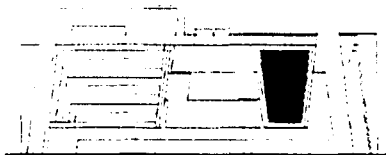


Ilustración 314 Fachada principal Dibujo Agustín Hernández N

Integración plástica:

En este sentido creo que el edificio mismo, siendo arquitectura, es una obra escultórica por la manera plástica en que fue desarrollado. Por su parte para integrar la pintura al proyecto, Agustín Hernández, no utiliza colores artificiales como maquillaje, sino por el contrario, utiliza el color y la textura de los materiales, que a su vez los combina con el manejo de las luz, como sucede con el manejo de los ventanales y celosías, como sucede en este caso. (Ilustraciones 311,315,316)

Forma piramidal escalonada:

En este sentido cabe señalar que si bien el edificio no es una pirámide estilizada, sus elementos primordiales forman parte de los elementos de las pirámides como lo son los taludes, que son la base de los muros inclinados del costado del edificio. (Ilustr. 311) En este sentido Enrique X. de Anda señaló que...“el elemento generador de las formas totales es el talud, lo mismo bajo el aspecto de masividad, que como contorno que califica la silueta de los planos.”

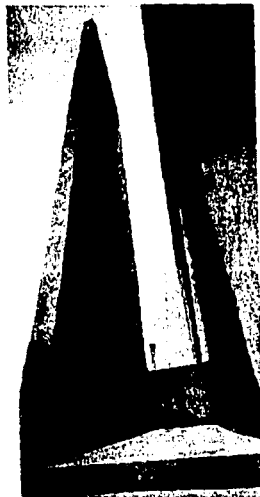


Ilustración 316. Detalle del acceso principal

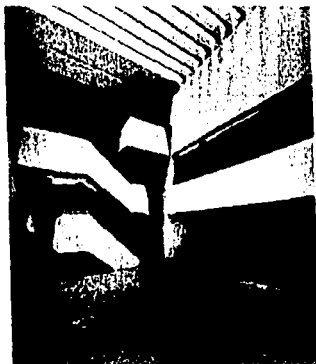


Ilustración 315. Vestibulo principal de la escuela

70'S.

En esta década es importante recordar la situación económica del país, ya que en la primera mitad de los 70's México cae en un espejismo de riqueza propiciado por el auge petrolero, siendo en estos años en los que se sigue promoviendo por parte del gobierno la monumentalidad de sus obras, de las que se destacan (con referencia prehispánica):

- El edificio de I.P.I.C.SA. David Muñoz Suárez, 1972-72.
- Centro Hospitalario Villa Obregón, Agustín Hernández N. 1973-76.
- El Heroico Colegio Militar de Agustín Hernández. 1974-76.

Dentro de este género, pero con referencias muy puntuales a la plástica prehispánica se destacan:

- La embajada de Cuba en México de José Luis Buendía, 1976.
- Delegación Política Gustavo A. Madero, 1979.

Pero como la situación económica empezó a desequilibrarse con la afloración de una crisis económica, la cual continua y aumenta hasta nuestros días, obligó al gobierno a ceder paso a la construcción desarrollada por la iniciativa privada; esta realiza varias obras con referencia prehispánica, de las que se destacan el taller de Agustín Hernández y la casa habitación proyectada por Manuel González Rul, quien colaborara con Agustín Hernández en el proyecto del Heroico Colegio Militar.

Estos cambios propiciaron que, a mediados de esta década se criticara la originalidad de la arquitectura obligando de esta manera a reflexionar en torno a la distensión de formas, por lo que la tendencia arquitectónica fue caracterizada por la búsqueda de unidad en el proyecto generando un nuevo concepto plástico. "Se trato con ello de revalorar al edificio en su calidad tangible alejándose del exclusivismo del concepto espacial que, si bien a principios de los cincuenta elaboró estructuras de una innegable calidad ambiental -la C.U. es uno de los ejemplo más valiosos en este sentido-, veinte años después había olvidado casi por completo la calidad formal de la obra."¹⁵² Esto propicio

la creación de nuevas reglas y consecuentemente de nuevas formas que son tratadas principalmente para su apreciación externa, "donde el edificio se concibe a partir del encadenamiento de las formas que serán apreciadas por el espectador; ellas mismas y dentro de un proceso involutivo, van dando lugar al tejido espacial interno,"¹⁵³ por lo que adquieren gran importancia las áreas descubiertas dentro del discurso arquitectónico, generando una arquitectura a la que podríamos denominar como escultura habitable, ya que la arquitectura adquiere gran expresividad plástica por su manejo volumétrico y espacial. A este respecto Louise Noelle afirma, que es a fines de esta década y debido al consabido cansancio del funcionalismo como se generaron dos corrientes paralelas: el posmodernismo y el regionalismo, siendo este regionalismo el que conserva algunos principios del funcionalismo, pero son complementados por las situaciones geográficas, culturales y económicas del sitio donde se desarrolla el proyecto.

España 1995 [253 p.] p. 213

¹⁵³ Enrique X. de Anda, *Historia de la Arquitectura mexicana*, GG.

España 1995 [253 p.] p. 213

¹⁵² Enrique X. de Anda, *Historia de la Arquitectura mexicana*, GG.

LA EMBAJADA DE CUBA EN MÉXICO

Desarrollada por el arquitecto cubano José Luis Buendía en 1976. Dentro de la composición arquitectónica, sobresale el manejo de una plaza delimitada por los edificios que conforman a la embajada, de los que, el edificio principal se localiza al frente a un nivel más alto que el resto del conjunto. En la solución plástica del conjunto se destacan los faldones y pretilos con los que fueron coronados los edificios, ya que estos, nos recuerdan la arquitectura prehispánica del altiplano mexicano. (Ilustr. 317) Otro aspecto sobresaliente de esta embajada es la solución formal de los edificios que flanquean la plaza, los cuales volumétrica y plásticamente, nos recuerdan las cabezas de serpiente del templo de los Guerreros y del templo de los Jaguares. (Ilustr. 318)

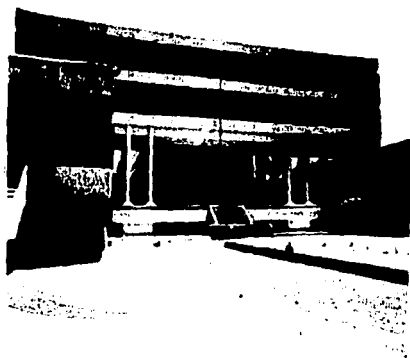


Ilustración 317. Fachada principal de la Embajada de Cuba en México

En relación a la referencia a la plástica prehispánica con que se desarrolló la embajada José Luis Buendía señala:

"Para el tratamiento de la fachada, se pensó en masas horizontales expresivas de las funciones y de la tradición cultural de la arquitectura prehispánica, así como de las líneas aerodinámicas del diseño contemporáneo. Para acentuar este efecto de horizontalidad se eliminaron las líneas verticales materializadas por los manguetes de las ventanas."¹⁵⁴



Ilustración 318. Detalle del edificio sur de la Embajada de Cuba en México

¹⁵⁴ Buendía José Luis, "La embajada de Cuba," *Obras*, Edit. Abeja, México Septiembre 1976 [80 p.] p. 23.

DELEGACIÓN POLÍTICA GUSTAVO A. MADERO

Inaugurada en 1979, en su fachada cuenta con un manejo volumétrico y formal que nos recuerda las fachadas de los edificios prehispánicos. De la fachada principal de la delegación sobresalen los elementos estructurales que soportan la sala de espectáculos y enmarcan con un volado el acceso principal. Estos elementos en su conjunto, nos recuerdan las columnas serpentinas que flanquean el acceso a los templos prehispánicos (Ilustraciones 320, 2).

Todo ello aunado al manejo volumétrico y espacial con tendencias a la monumentalidad que se ve reforzada con la plaza de acceso; por su parte la dilatación horizontal de sus columnas, le imprime dinamismo, pero a pesar de la dilatación horizontal del edificio este se desarrolla de manera simétrica, lo cual se puede comprobar por la delimitación clara y precisa con la que se maneja el edificio y le da valor autónomo a los elementos y espacio del proyecto. (Ilustr. 319)

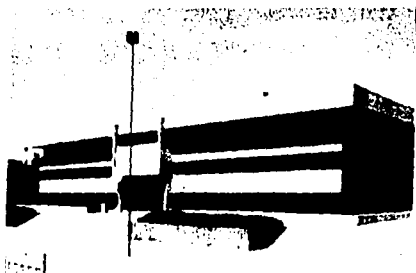


Ilustración 319 Vista general de la delegación Gustavo A. Madero

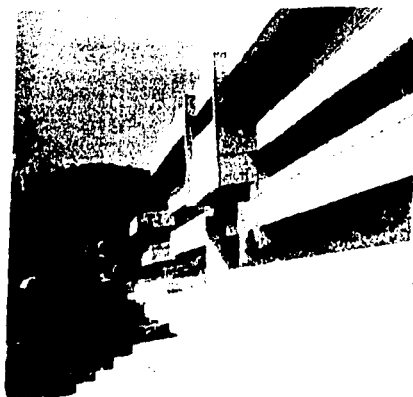


Ilustración 320 Acceso principal de la Delegación Gustavo a. Madero

CASA HABITACIÓN GONZÁLEZ RUI.

De esta casa ubicada en la esquina de Monte Ararat y Siera Gorda en las Lomas de Chapultepec, González Rui, en relación a la referencia prehispánica con la que cuenta señala:

"... la fachada principal no tiene ventanas y su composición está inspirada en la arquitectura prehispánica:

Un gran muro pantalla que no es fingido, por que sirve como apoyo de la estructura, haciendo juego plásticamente con dos cuerpos volados que corresponden a los dos elementos principales de la casa (por eso están acusados así).

Últimamente estoy intentando que los muros no sean totalmente verticales, es decir buscando formas triangulares 'que es muy nuestro'. se puede observar que el muro pequeño de la fachada que cierra la escalinata, tiene una terminación inclinada cuyo talud es paralelo a la pendiente de la misma. Lo prehispánico lo veo en la escalinata, en los muros cerrados, en la plaza y en el talud mencionado."¹⁵⁵

(Ilustraciones 321, 322, 323)

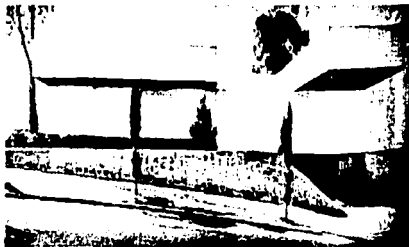


Ilustración 321 Fachada principal de la casa González Rui



Ilustración 322 Vista de las escalinatas para volados



Ilustración 323 Escalinatas del acceso principal

¹⁵⁵ González Rui Manuel. "Una casa con vida interior." *Obras*. Edit Abeja, México Mayo 1973 p. 24

TALLER DE ARQUITECTURA, 1972-75.

Agustín Hernández Navarro

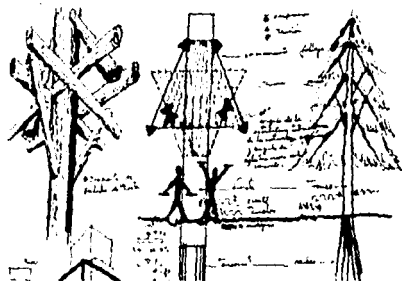
Este proyecto es considerado como una de las obras más sugestivas, audaz y novedosa de Agustín Hernández, ya que en este proyecto desplegó la audacia constructiva en completa y total relación entre lo funcional, lo estético y, por supuesto con todo un mensaje simbólico como lo es característico en las obras de Agustín Hernández. Toda esta combinación de conceptos y características están presentes en esta estructura de gran calidad plástica por sus volúmenes y perfiles formados por cuatro elementos polihédricos, que como lo señala Louise Noelle, se asemejan a dos pirámides entrelazadas, que se encuentran apoyadas en una escuadra de concreto armado que las une a la tierra. (Ilustr. 324)

"Es un ejemplo de cómo el conocimiento de las estructuras naturales pueden proporcionar claves para nuevas soluciones a los problemas técnicos que se presentan dentro de la creatividad formal."¹⁵⁶ (Ilustr. 325)

De esta manera se dio cauce a la libertad creativa, dejando que la habilidad compositiva trascendiera a la simple respuesta volumétrica de una solución funcional del partido arquitectónico, pues una vez resuelto el programa, se arman las formas, los volúmenes y los materiales, y da como resultado una verdadera arquitectura-escultórica o escultura habitable, que puede ser apreciada tanto exterior como interiormente ya que sus cualidades están en el todo y en cada una de las partes que lo integran.



Ilustración 324 Vista exterior del taller



Ilustr. 325 Concepto estructural basado en la forma arborea. Dibujo Agustín H

¹⁵⁶ Louise Noelle, Agustín Hernández, U.N.A.M. México 1988 [142 p.] p. 122.

En torno con la referencia a la plástica prehispánica del taller, vemos como a simple vista el taller se compone de la intersección de dos pirámides, pero si observamos su contorno, este nos recuerda el perfil de algunas pirámides prehispánicas, como la del Tajín Chico, (Ilustraciones 326, 327) la de Tulum ó la de Misantla, como lo señala Agustín Hernández en los bosquejos compositivos de taller, donde además describe la voluntad esotérica y simbólica con la que desarrollo el taller, motivo por el cual para su mejor análisis separaremos los elementos simbólicos que lo integran. (Ilustr. 328)

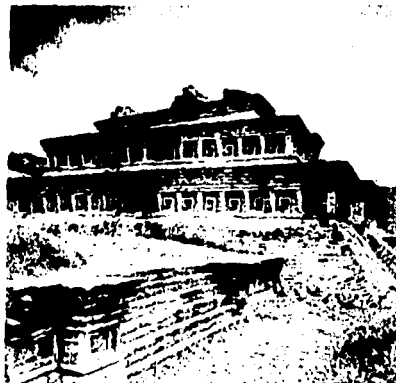


Ilustración 327 Tajín Chico

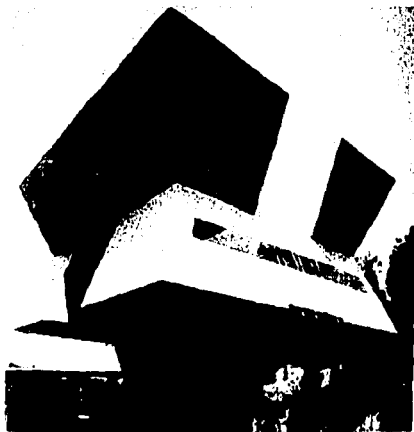


Ilustración 326 Taller de arquitectura, vista exterior

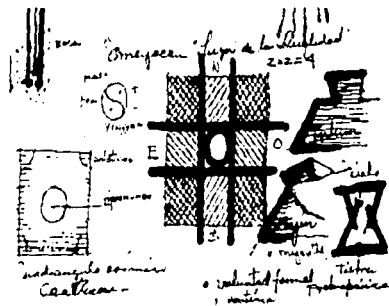


Ilustración 328 Análisis conceptual Dibujo Agustín Hernández

En primer lugar analizaremos el simbolismo que representan estas dos pirámides entrelazadas (Ilustr. 326), que bien podrían ser la representación tridimensional de su homóloga bidimensional que es la estrella de seis picos, formada por la conjunción de dos triángulos, que entre otras cosas representan a los cuatro elementos (Ver pp. 138,181-183) y como lo señala Rudolf Koch, representa la unión perfecta que junta al hombre con la mujer, de tal manera que estos triángulos ó pirámides entrelazadas, simbolizan también la unión de los contrarios, pero la unión en armonía. Este aspecto se ve reforzado por que el taller esta formado por cuatro "ik" o "Tau" (Ver pp. 263,264, ilustr. 329), de tal manera que paralelamente al simbolismo que por si mismos representan las formas del taller en su conjunto, los elementos que la integran reafirman su carácter y sentido simbólico, ya que cada una de las "tau" puede corresponder a cada uno de los elementos que se complementan para formar un todo, e incluso a cada uno de los rumbos cardinales por su orientación.

De esta manera vemos como el soplo divino anima a los elementos para que se relacionen en armonía, logrando de esta manera la unión de los contrarios representado por la intersección de las dos pirámides, que simbolizan la unión del cielo y la tierra, es decir la dualidad u "Omeoyocan" como lo expreso Agustín Hernández en los bosquejos compositivos del taller, de tal manera que aunque la apariencia haga suponer

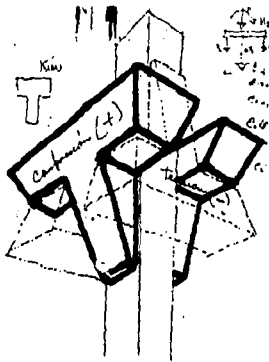


Ilustración 329 Análisis estructural del taller Dibujo Agustín Hernández

que el tema principal es el de los taludes prehispánicos, el sustento en realidad es el concepto prehispánico de la dualidad, traducido en este edificio en el equilibrio, tras la compensación de fuerzas estructurales como lo apuntara Enrique X. de Anda.

En relación a este proyecto su autor declara:

"Mi taller de arquitectura tiene una marcada influencia simbólica que, junto con la solución estructural y la solución arquitectónica, se combina para obtener integralmente un todo. Esta formado por cuatro prismas iguales suspendidos del fuste, de los cuales dos están en compresión y dos en tensión, y en cuyas intersecciones se generan dos pirámides que, en la cosmología prehispánica, significaban la unión cósmica del cielo con la tierra y de la tierra con el cielo, voluntad formal de la última época de la arquitectura prehispánica. Aquí aparece a través de la apariencia formal y constructiva de la dualidad, de la lucha de fuerzas contrarias que logran mantenerse en equilibrio, que era la dialéctica del mundo prehispánico."¹⁵⁷

¹⁵⁷ Hernández Navarro Agustín. "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U N A M México 1987 [98 P.] p. 90.

Proyecto: Taller de arquitectura.
Año: 1972-75
Autor: Agustín Hernández Navarro.

Estilización simbólica:

La estilización y simbolismo del taller se manifiesta en los elementos que lo componen, basado en la "Tau", así como la agrupación de estos elementos generan formas piramidales, que al fusionarse forman la unión de los cuatro elementos, del cielo y la tierra, del hombre y la mujer. De esta manera el taller es una clara alegoría a la unión de los contrarios, que al estar en armonía expresan el equilibrio universal. La estilización simbólica se puede apreciar hasta en la solución estructural del taller, la cual se basó en una estructura arbórea formada por un tronco o fuste que se ancla a la tierra de manera similar al árbol con sus raíces, y el coronamiento o fallaje esta compuesto por los módulos poliédricos que trabajan a tensión y compresión. (Ilustr. 324)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

El taller a pesar de no ser un edificio de grandes proporciones con lo que comúnmente es asociada la monumentalidad, esta se logra por el manejo de sus volúmenes, texturas y acabados, que visualmente le imprimen pasantez, masividad y monumentalidad al taller. (Ilustr. 324)

Integración con la naturaleza:

Un deseo de respetar la naturaleza circundante y el condicionante de una pendiente de cuarenta y cinco grados en el terreno, auspiciaron una solución arbórea que retoma los modelos naturales que circundan al taller, permitiendo que su volumen se relacione con el medio, ya que comparten estructuras similares. (Ilustr. 330)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Por la pureza de sus formas, que se ve remarcada por la calidad lineal con la que se manejaron, es posible apreciar claramente los elementos que integran al taller, desde el fuste, hasta los cuatro módulos poliédricos que lo conforman. (Ilustr. 324)

Valor autónomo de los elementos:

la delimitación clara de los elementos favorece y a la vez es propiciada por el valor autónomo de los elementos que integran al taller, los cuales de manera aislada tienen un alto valor simbólico, estético y estructural, basado en la "Tau" que en combinación con otra generan una pirámide. De esta manera vemos como es posible analizar al elementos aislado como "Tau," o bien como pirámide cuando se conjugan dos "tau" y finalmente en su conjunto formado por cuatro "Tau" que generan dos pirámides que se fusionan para formar al taller. (Ilustraciones 324, 330)

Equilibrio simétrico conjunto o elementos:

El equilibrio es una de las principales cualidades y bases conceptuales del taller. "Aquí aparece a través de la apariencia formal y constructiva de la dualidad, de lucha de fuerzas contrarias que logran mantenerse en equilibrio,"¹⁵⁸ que se logra por la simetría de los elementos que componen al taller. (Ilustraciones 324, 330)



Ilustración 330 Vista aérea del taller

¹⁵⁸ Hernández Navarro Agustín, "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U N A M México 1967 [95 P] p. 90

Relación dinámica de la composición:

La relación dinámica del taller es debida a que los elementos que lo conforman son volúmenes altamente dinámicos basados en la forma triangular de la "Tau," que en su conjunto forman pirámides que geométrica y visualmente son de las figuras más dinámicas existentes. Sin embargo en el caso del taller el dinamismo ascensional de la pirámide es equilibrado con el dinamismo descendente de una pirámide invertida con la que se intercepta, generando de esta manera un dinamismo ascendente y descendente de manera equilibrada.

(Ilustraciones 324, 330)

Integración plástica:

En este caso el taller por su manejo formal y calidad plástica con la que se desarrollaron sus elementos forman un volumen escultórico; logrando de esta manera el desarrollo de una obra que eleva a la arquitectura a niveles plásticos y artísticos sobresalientes, donde se fusionan las artes plásticas, formando un todo en completa armonía. (Ilustraciones 324,330)

Forma piramidal escalonada:

El empleo de la forma piramidal en el proyecto es clara, ya que este taller esta compuesto por dos pirámides que se fusionan para formarlo; la fusión de ambas pirámides fue posible por el empleo de esta forma invertida que se entrelaza con la pirámide ascendente gracias a aunque ambas están compuestas por dos elementos en forma de "T" que propicia el ensamble volumétrico y estructural. (Ilustraciones 324,330)

EDIFICIO ADMINISTRATIVO

U.P.I.I.C.S.A., 1972-74

David Suárez Muñoz

La obra arquitectónica de David Muñoz (quien colaboro con Ramírez Vázquez en el proyecto de la U.A.M.-X. en 1975-78 y el proyecto para el edificios de gobierno de Dodoma, nueva capital de Tanzania) se distingue por su rigurosidad técnica y plástica, auspiciadas por el diseño depurado con el que elabora sus proyectos, sobresaliendo por su precisión y meticulosidad con la que resuelve hasta el más mínimo detalle.

Muestra de ello es el cuerpo prismático de base cuadrangular que se ve remarcado por la pureza de líneas que modelan y enmarcan al volumen del edificio administrativo de la unidad profesional del I.P.N., en el que se fusionaron la arquitectura prehispánica con la arquitectura y tecnología contemporánea en un ejemplo de integración entre el pasado y el presente con proyección al futuro. Cabe señalar que este edificio fue condecorado con el gran premio y medalla de oro en la Bienal de Sofía, Bulgaria en 1985. Todos estos principios arquitectónicos se basan en la teoría de David Muñoz, señalando:

*"Lo que está bien diseñado, es lo bien proporcionado. La proporción que procuro es la que adoptan en un proyecto la forma y el contenido."*¹⁵⁹

*Considero muy importante no dejarse deslumbrar por corrientes arquitectónicas efímeras. Los diseños sencillos, funcionales, bien proporcionados y bellos, son perdurables. El arquitecto en lugar de sonidos o palabras articula y organiza los espacios en que el hombre desarrolla su vida. De este modo, la arquitectura debe tender a lo trascendente y a la permanencia; así, lo que se proyecta puede soportar con dignidad el paso del tiempo."*¹⁵⁹

"Así dicho edificio y todas las obras de Muñoz Suárez son una lección encaminada a demostrar que el estudio y aprovechamiento de las aportaciones modernas, hábilmente conjugadas



Ilustración 332 Fachada principal del edificio de gobierno

con una creatividad controlada, tienen resultados duraderos en tiempo y espacio."¹⁶⁰

En relación a este edificio su autor señala:

"La arquitectura prehispánica me asiste en este caso, como creo que en otras muchas de mis construcciones, mediante la importancia definitoria del volumen construido, lo cual se ha derivado al estudio exhaustivo de las proporciones.

En la serie de edificios aislados y con dominio de la proporción horizontal que este inicia, el estudio de la masificación y sus proporciones ha sido un componente importante de la expresividad."¹⁶¹

De esta manera y en base a la lámina descriptiva del proyecto, podemos observar claramente como el desarrollo del edificio parte del principio de organización centralizada basada en el palacio de Quetzalpapálotl de Teotihuacan; (Ilustr. 331) mientras tanto en la fachada principal se retoma la monumentalidad y masividad de las construcciones prehispánicas, esta monumentalidad es resaltada por la plaza y escalinatas de

¹⁵⁹ Muñoz Suarez David, "Herencia de la arquitectura mexicana," Enlace, México Junio 1995 pp 34-39

¹⁶⁰ Louise Noelle, Arquitectos contemporáneos de México, Edit. Trillas, México 1989 [272p] p 103

¹⁶¹ Muñoz Suarez David, "Herencia de la arquitectura mexicana," Enlace, Junio 1995 p 39

acceso al edificio, formando de esta manera la dualidad plaza-pirámide de los centros prehispánicos que es resaltado por los taludes que enmarcan a la plaza y confinan a las escalinatas. (Ilustr. 332)

Finalmente considero importante transcribir lo enunciado por David Muñoz en relación a la plástica prehispánica y incorporación en la arquitectura contemporánea mexicana.

"Los arquitectos mexicanos tenemos una gran herencia en las extraordinarias construcciones que nos legaron nuestros antepasados. La arquitectura prehispánica y virreinal pueden tomarse como referencia y fuente de inspiración en nuestros proyectos, no como una copia, sino tomando en cuenta conceptos importantes como la sencillez, la pureza del diseño, el estudio de la proporción, el predominio del macizo sobre el vano y el manejo del claroscuro en un país lleno de sol, como el nuestro. Aspectos decorativos de origen prehispánico o mozárabes, de trazos geométricos, pueden inspirar el diseño de la arquitectura contemporánea."¹⁵²



Ilustración 332. Lámina descriptiva del proyecto

Proyecto: Edificio administrativo U.P.I.I.C.S.A.

Año: 1972-74

Autor: David Muñoz Suárez.

Estilización simbólica:

La estilización que se desarrolla en este edificio, es la de retomar la dualidad básica de los centros prehispánicos formada por la relación del binomio plaza-pirámide, que en este caso se retoma y expresa con la plaza de escala considerable que es delimitada por los edificios de docencia y por el edificio de gobierno que se localiza al frente de la plaza a un nivel más alto, por lo que se emplearon escalinatas y taludes como se hiciera en la época prehispánica. (Ilustr. 331)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

La monumentalidad del edificio es enmarcada por la escala del conjunto, ya que este edificio es el de mayor proporción y ocupa el lugar primordial del conjunto, resaltando de esta manera su carácter e importancia como edificio de gobierno. Por su parte la pesantez se logró por su dilatación horizontal que favorece esta sensación de pesantez y masividad, ya que esta dilatación en combinación con las texturas y acabados convierten al edificio en un bloque estrechamente relacionado con el suelo del que emerge. (Ilustr. 331)

Integración con la naturaleza:

La horizontalidad del edificio le permite integrarse al contorno físico inmediato, así como al paisaje del valle que le rodea, ya que respeta la horizontalidad de la planicie en la que se ubica, y es precisamente la altura moderada del edificio lo que permite la libertad visual del entorno. (Ilustr. 331)

Predominio del espacio abierto:

El predominio del espacio abierto del edificio se debe principalmente al tipo de composición con el que se desarrolló, de esta manera en primer lugar cuenta con un patio central de amplias dimensiones que es enmarcado por el edificio, (Ilustraciones 332, 333) el cual a su vez es rodeado por el espacio abierto en todas sus fachadas, siendo la fachada principal la que cuenta con mayor espacio abierto por la plaza de amplias dimensiones que la enmarca. (Ilustr. 331)

¹⁵² Muñoz Suárez David, "Herencia de la arquitectura mexicana," *Enlace*, Junio 1995, p. 34.

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Por la pureza geométrica del edificio desarrollado como un prisma cuadrangular con un espacio abierto al centro, que toma la forma del edificio, es posible apreciar claramente la volumetría del edificio, así como sus espacios, esta apreciación se debe al desarrollo ortogonal de la lineal del edificio.

(Ilustraciones 331, 332, 333)

Valor autónomo de los elementos:

En este aspecto, debido a que el edificio se compone de un solo volumen, la autonomía de sus elementos se puede dividir principalmente en: el desarrollo exterior del edificio y la calidad de su interior, de esta manera podemos observar como el edificio a la vez que se abre al exterior puede generar un microcosmos de espacio claustral en su interior. (Ilustraciones 331, 332, 333)

Predominio de la horizontalidad:

El predominio de la horizontalidad es una de las principales características del edificio, ya que es esta horizontalidad la que lo integra al medio que lo rodea como fue señalado anteriormente. Esta horizontalidad se ve remarcada por el manejo de faldones y pretilas completamente horizontales que enmarcan la dilatación de la proporción horizontal del edificio. Esto lo podemos apreciar tanto en el exterior como en el interior del edificio. (Ilustraciones 331, 332, 333)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos:

Por la forma trapezoidal con la que se desarrollo el edificio, este cuenta con gran equilibrio volumétrico por la simetría intrínseca de una composición cuadrangular, que se ve reflejada por el manejo simétrico con el que se desarrollo su exterior, como lo demuestran las escalinatas de su exterior.

(Ilustraciones 331, 332, 333)

Relación dinámica de la composición:

El dinamismo del edificio se debe principalmente a la dilatación de su proporción horizontal que convierte al edificio en un volumen kinético y dinamismo pues pareciese que sus esquinas se fueran al infinito. Por otra parte por su composición claustral se generan espacios que se encierran en una escala menor en su interior, de los cuales se pasa a espacios monumentales en su

exterior, generando un recorrido de espacios que se abren y cierran conforme transita el usuario por ellos. (Ilustraciones 331, 332, 333)

Integración plástica:

La plasticidad del edificio y su integración con la escultura y la pintura se debe principalmente al manejo escultórico con el que se desarrollo el edificio, pues por su pureza de formas y calidad lineal pareciese que fuera un bloque de concreto cortado con esmeril o con cincel y martillo como se hacen las esculturas. Por su parte el colorido lo obtiene por los materiales y texturas con las que se desarrollo el edificio, que en combinación con el verde de los jardines y las tonalidades azules del cielo llenan de colorido al edificio. (Ilustración 331)

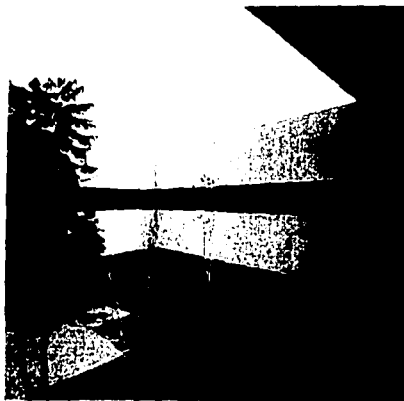


Ilustración 333 Vista del patio central

CENTRO HOSPITALARIO "VILLA OBREGÓN." 1973-76

Agustín Hernández Navarro

El Centro Hospitalario "Villa Obregón" del Instituto Mexicano del Seguro Social conformado por el Hospital T-1 y el Hospital de Gineco-Obstetricia No. 8, se localiza al sur de la Ciudad de México sobre Río Magdalena, en un predio de forma irregular, siendo precisamente esta forma irregular la base para la disposición general del conjunto, que dio como resultado una forma cóncava que da física y psicológicamente la impresión y sensación de receptibilidad y acogimiento al usuario; a su vez esta forma cóncava se ve reforzada por el empleo de líneas curvas que rematan en la fachada desarrollada como elemento totalmente circular, cuya base conceptual fue la pirámide de Ehecatl de Calixtlahuaca, que en el caso del centro hospitalario, a diferencia del modelo original fue colocada de manera invertida, ya que si bien en forma ordinaria señala claramente el sentido ascensional a lo superior, en el caso de la fachada posiblemente simboliza que lo superior haya para remediar los males del hombre; recordemos que el dios Ehecatl es un dios creador de vida, (Ver p. 224) lo que refuerza esta explicación del porque de su forma circular y su posición invertida. (Ilustr. 334)

El conjunto está desarrollado en varios volúmenes que son fáciles y claramente diferenciados, pero están en relación armónica y diálogo permanente, esto se debe al tratamiento con el que fueron edificados, al basar el sistema constructivo en el empleo de estructuras de hormigón armado con predominio del macizo sobre el vano, lo cual se logró con el empleo de elementos precolados (de hormigón armado) en las fachadas. Estos elementos son precisamente los que le dan la calidad plástica al conjunto, ya que en este caso, a diferencia de otros conjuntos hospitalarios donde se buscó desarrollar la integración plástica con la incorporación de esculturas, relieves y pintura en los edificios, (como sucedió en el caso del Centro Médico Nacional) en el caso del Conjunto Villa Obregón la escultura está integrada a la arquitectura, es más las formas arquitectónicas son la escultura misma, logrando de esta manera la difícil tarea de que el edificio de vuelta, es decir que sus fachadas se continúen y no se interrumpen al doblarse, formando de esta

manera un todo armónico como lo señalara Frank Lloyd Wright. (Ilustr. 335) Estos elementos escultóricos están desarrollados en base a formas y esquemas plásticos de la arquitectura prehispánica, principalmente relacionados con los tableros en escapulario de Monte Alhán, que en este caso, con una nueva interpretación plástica y constructiva son usados como faldones que enmarcan los vanos de la cancelaría; de esta manera gracias a sus cualidades se generan claroscuros que en combinación con la polarización de los cristales, resaltan la volumetría del edificio y del conjunto, el cual al tener como acabado y textura materiales claros, estas cualidades le permiten tomar los distintos tonos emitidos por el Sol a lo largo del día. (Ilustraciones 335, 337)

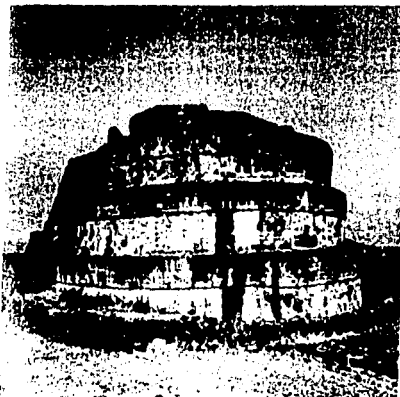


Ilustración 334 Pirámide de Ehecatl en Calixtlahuaca

De esta manera la tendencia formal con clara orientación hacia lo escultórico de Agustín Hernández quedó plasmada en el conjunto dándole calidad plástica, pero sin descuidar el aspecto funcional y práctico que implica el nosocomio, pues paralelamente al manejo volumétrico-escultórico con el que se desarrolló el conjunto, se lograron resolver con gran acierto los requerimientos de un conjunto hospitalario de tal envergadura.

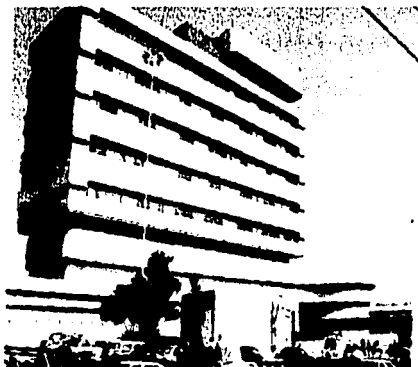


Ilustración 335 Vista general del Centro Hospitalario Vía Obregón

Todo ello con el único fin de brindarle el mayor bienestar posible a los pacientes a pesar de las limitantes con la que se lidio, ya que ..."lo arquitectónico, lo escultórico, lo monumental no van con el mayor costo ni con el desperdicio de metros cuadrados construidos (como lo señalo Agustín Hernández, quien añade)... en una época donde se nos daban setenta metros cuadrados por cama incluyendo la consulta externa, diseño y ahí está (enfrente del Pedregal 70) en conjunto Hospitalario...que tiene setenta metros cuadrados por cama. Total, podemos lograr una arquitectura con forma y con diseño y que represente una función superior a lo planimétrico."⁶³

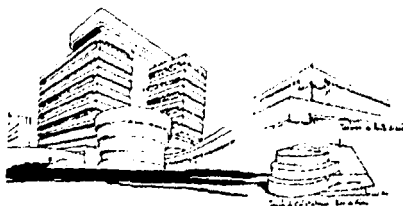


Ilustración 337 Análisis conceptual. Dibujo Agustín Hernández N



Ilustración 336 Plaza comercial de Periférico y Tlalpan

En relación al empleo de estos tableros, parece ser que sirvieron de modelo para algunos proyectos que se desarrollaron en años posteriores, como la plaza comercial ubicada en la esquina de Periférico y Calzada de Tlalpan donde le dan forma a la cubierta, pretil y cornisa de la plaza (Ilustr. 336)

⁶³ Pablo Quintero, Modernidad en la Arquitectura Mexicana. U A M - X México, 1980 [669 p] p 194-195.

Proyecto: Centro Hospitalario Villa Obregón.

Año: 1973-76.

Autor: Agustín Hernández Navarro.

Estilización simbólica:

La estilización en el conjunto esta representada, en primer lugar en el empleo de la pirámide circular de Calixtlahuaca como modelo para la farmacia y auditorio del conjunto en el que se utilizo de manera invertida; y en la sintetización y reinterpretación plástico-formal y constructiva de los tableros de Monte Albán que se utilizaron como faldones para enmarcar a los vanos de la cancelería. (Ilustr. 337)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

El conjunto adquiere monumentalidad y pesantez por el manejo de sus proporciones y de su volumen, en el cual predomina el macizo sobre el vano, de tal manera que con ello se aumenta esta sensación de monumentalidad y pesantez visual, que es favorecida por los materiales empleados. (Ilustr. 338)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

La delimitación de los espacios y elementos, a pesar de estar íntima y totalmente vinculados y relacionados por sus formas ya que sus volúmenes se encuentran e interceptan y en otros casos se prolongan como extremidades de un mismo cuerpo, son claramente diferenciables por sus formas y cuando estas son similares, la separación se logra por la pureza del volumen y la calidad lineal con la que se desarrollaron. (Ilustr. 338)

Valor autónomo de los elementos:

Al estar desarrollados todos los elementos que integran al conjunto, con la misma calidad escultórica y por su delimitación clara, es posible apreciarlos de manera aislada a bien como conjunto, sin que se le resten cualidades plásticas. (Ilustr. 338)

Predominio de la horizontalidad:

Este predominio de la horizontalidad se debe en primer instancia al manejo de las proporciones de los elementos, donde es remarcada la dilatación de las proporciones horizontales con la linealidad horizontal de los faldones, esta linealidad es prolongada a todo el conjunto. (Ilustraciones 338, 339)

(Relación dinámica de la composición)

El dinamismo del conjunto y de sus elementos se debe en primer lugar al empleo de formas dinámicas que son dilatadas para aumentar esta sensación de dinamismo, así como por el manejo de formas circulares que invitan a penetrar en el interior de espacios que resguardan. (Ilustraciones 338, 340)

Integración plástica:

La integración entre arquitectura, escultura y pintura en el conjunto se logra al convertir los elementos arquitectónicos que conforman los volúmenes del conjunto en esculturas monumentales, estos volúmenes al desfasarse y complementarse con otros de diferente forma para generar un contraste armónico, logrando de esta manera una nueva escultura de mayores proporciones, que podemos definir como escultura urbana, que retoma el reflejo de los rayos solares para obtener su color, el cual en combinación con la discreta coloración de su cancelería, genera claroscuros que resaltan la plasticidad y colorido en el edificio. (Ilustración 338,340)



Ilustración 338 Vista parcial del conjunto

Forma piramidal escalonada:

El empleo de la forma piramidal esta claramente plasmado en el edificio que alberga la farmacia y el auditorio; ya que este volumen es una estilización de la pirámide de Calixtlahuaca, pero desarrollada de manera invertida, ya que en lugar de marcar el sentido ascendente característico de las pirámides, en este caso se empleo de manera invertida. (Ilustración 337,338)

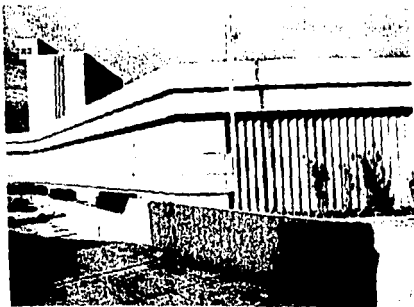


Ilustración 398 Clínica-Hospital, consulta externa y hospitalización

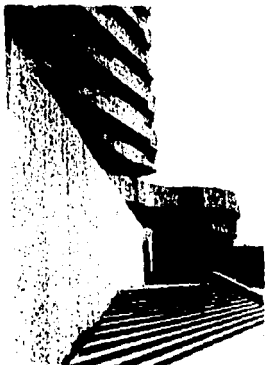


Ilustración 340 Acceso principal al hospital

HEROICO COLEGIO MILITAR, 1974.76

Agustín Hernández Navarro,
Manuel González Rul.

El Heroico Colegio Militar es un conjunto cuya principal característica es su monumentalidad, que fue hábilmente tratada con la combinación de espacios abiertos y espacios construidos con una traza y concepción espacial y volumétrica de clara referencia a los centros ceremoniales prehispánicos, (Ilustr. 341) esta referencia es reforzada por el empleo de perfiles inclinados en los edificios que aluden claramente a los taludes piramidales; de esta manera el conjunto del Colegio Militar comparte los principios de los centros ceremoniales prehispánicos, pues paralelamente a lo anterior, en el colegio se encuentra manifestado el binomio básico conformado por la dualidad plaza-pirámide, que en este caso se forma por la plaza y los edificios que la circundan, los cuales aluden claramente a las pirámides y más aun, como todo centro ceremonial, el colegio cuenta con su montaña sagrada, de la cual emerge el órgano rector de este microcosmos, representado por el edificio de Gobierno, que es una estilización simbólica de un mascarón maya del dios Chac, considerado como símbolo de poder y autoridad, y como tal fue colocado en la parte más alta del conjunto, emergiendo de una montaña, la cual a su vez fue estilizada con taludes para remarcar y señalar claramente el simbolismo que representa la pirámide como estilización de una montaña Vver pp. 25,51); de esta manera el edificio de gobierno se localiza sobre el tercer talud de la montaña. (Ilustr. 341)

Por todo ello y por su ubicación geográfica podríamos decir que este edificio representa el oriente y como tal al astro rey que gobierna y dirige las actividades de este microcosmos de manera similar al Sol que rige la actividad en nuestro mundo.

Siguiendo este mismo esquema y como alguien que bajase de esta montaña o edificio de gobierno, el planteamiento de los edificios siguió una forma antropomórfica; de tal manera que la cabeza al ser el miembro del cuerpo más cercano al Sol y órgano rector del cuerpo se colocó al frente del edificio de gobierno, en un inmueble que alberga la comandancia de oficiales; siguiendo con este esquema, se localizan los comedores, los servicios de asistencia, el cuarto de máquinas, baños y vestidores, que en el



Ilustración 341 Montaña -pirámide y edificio de Gobierno

cuerpo humano este esquema equivaldría al del aparato digestivo; de tal manera que el aspecto físico representado en el hombre por los pies es igualmente representado en el Colegio por la zona deportiva que se localiza en el extremo opuesto a la cabeza o comandancia de cadetes, de cual en la extremidad derecha del conjunto se localiza la zona destinada a la docencia y aprendizaje; extremo que concuerda perfectamente con el lado racional del cuerpo humano, y a su vez el extremo izquierdo, emotivo o inconsciente del cuerpo humano es utilizado en el colegio para albergar la zona de dormitorios. (Ilustraciones 342, 343)

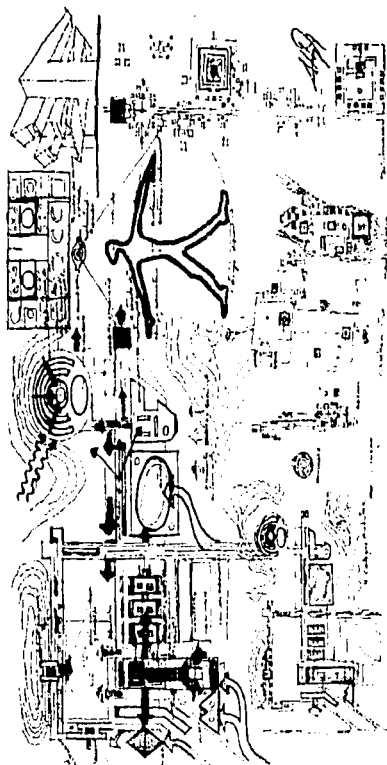


Ilustración 342 Análisis conceptual. Dibujo Agustín Hernández

Esta división del cuerpo humano en racional y emocional, el hombre prehispánico la representaba con Ocelotl, que corresponde a la razón, a lo físico y Quetzalcóatl representaba la emoción, intuición, la inspiración, recordemos que Quetzalcóatl es lo que podríamos denominar como el patrono de las artes. (Ver p. 63) Así mismo esta dualidad la podemos observar en diversas culturas, como las orientales en la que se representaba por la dualidad formada por el tigre y el dragón

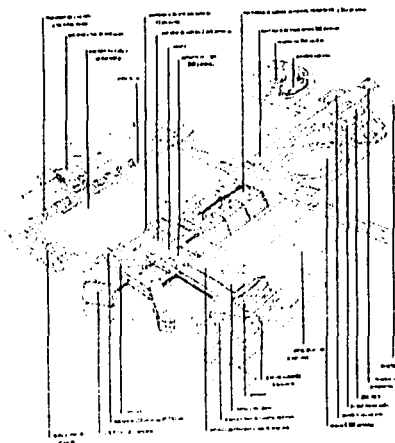


Ilustración 343 Vista general y validades. Dibujo Agustín Hernández

De esta manera el conjunto del Colegio Militar esta basado tanto en un esquema antropomórfico, así como en base a la geometría cósmica de los centros ceremoniales prehispánicos, de los que recrea sin copiar, las majestuosas plazas y escalinatas con las monumentales pirámides que las circundan, que en este caso son evocadas por los taludes de los edificios y la montaña que circundan a la plaza de maniobras, logrando de esta manera una armonía entre lo manifiesto y lo no manifiesto, es decir entre el espacio construido y el espacio abierto, de manera similar a lo que hicieron los calquetzamneez en los centros ceremoniales prehispánicos, por tal motivo al ver este grandioso complejo, de nuestro subconsciente despierta aquel recuerdo dormido de nuestros antiguos centros ceremoniales como Teotihuacan, Monte Albán, de tal manera que como lo señala Felipe Leal Fernández¹⁶⁴ en C.U., en este caso diría: al encontrarnos en la plaza de maniobras, la evocación de las

¹⁶³ Calquetzamne - Arquitecto en Nahuatl

¹⁶⁴ Felipe Leal Fernández. "La ciudad Universitaria en 1994". La arquitectura Ciudad Universitaria. U.N.A.M México 1994 [198 p] p 177

explanadas prehispánicas es inevitable, su entorno se ve reforzado por las plataformas y escalinatas, rodeado de edificios con taludes, donde se asientan los edificios, que analógicamente podrían ser los templos que rodean la explanada de Monte Albán o la Calzada de los Muertos en Teotihuacan. Por tales motivos, Enrique X. de Anda¹⁶⁵ define al Colegio Militar como la recreación de un evento comprometido con la arquitectura prehispánica, con sus dilatadas explanadas confinadas por enormes paramentos inclinados. De esta manera Agustín Hernández logró por medio de su arquitectura rescatar y revitalizar aquellos recuerdos de los elementos arquitectónicos del pasado, y solo eso, logró proyectar estas formas y elementos al porvenir, heredándolos a las generaciones futuras.

Por todo ello en el Colegio Militar, se conjuga el pasado prehispánico con el presente y su nuevo lenguaje y tecnología, que a su vez se proyecta al futuro dándole continuidad a nuestra herencia ancestral.

En relación a este proyecto Agustín Hernández comenta:

"El conjunto del Heroico Colegio Militar está basado en los centros ceremoniales prehispánicos donde se conjugan los espacios vacíos y construidos"¹⁶⁶ y estos con el espacio interior/ reminiscencia de los centros ceremoniales prehispánicos/ reflejo urbano y una cosmogonía geometrizada."¹⁶⁷

"El eje rector obedece a una simetría orgánica para ser estructurado formal y funcionalmente dentro de una concepción antropomorfa. Todo el conjunto tiene como ciclorama el cerro del Tepochcalli -que significa Casa de los Guerreros jóvenes del pueblo- labrado como una pirámide, nace de él Edificio de Gobierno.

El diseño del edificio de Gobierno se asemeja a un mascarón maya, en cada una de cuyas partes componentes se aloja la Dirección, Subdirección, etc.

Del otro lado, la gran plaza está delimitada por los dormitorios y por los edificios escolares. El diseño en talud de estos edificios fue de gran ayuda para lograr, por medio de su forma dinámica, una de las plazas mayores del mundo, pues con edificios de forma tradicional no se podría haber delimitado ésta,¹⁶⁸ [ya que] "delimitar una plaza no se logra con la continuidad estática de las fachadas sino con esta volumetría dinámica que se obtiene con el talud."¹⁶⁹

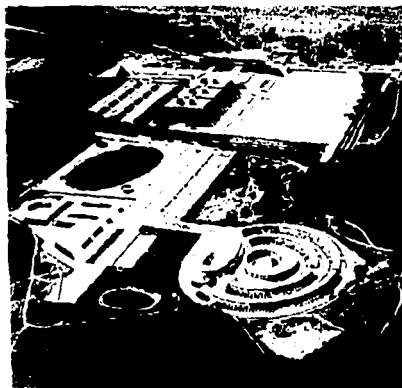


Ilustración 344 Vista general del conjunto

¹⁶⁵ Fernando González Cortazar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, C. N. C. A. México, 1994 [339 p.] p. 297

¹⁶⁶ Hernández Navarro Agustín, "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U. N. A. M. México 1987 [96 P.] p. 90

¹⁶⁷ Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*, U. A. M. -X. México 1990 [669 p.] p. 182

¹⁶⁸ Hernández Navarro Agustín, "Arquitectura y Simbolismo Prehispánico," *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* No. 9, U. N. A. M. México 1987 [96 P.] p. 90.

¹⁶⁹ Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*, U. A. M. -X. México 1990 [669 p.] p. 182

Proyecto: Heroico Colegio Militar

Año: 1974-76

Autor: Agustín Hernández Navarro, González Rul.

Estilización simbólica:

El proyecto en sí, es una estilización simbólica desde su conjunto que es una estilización de los centros ceremoniales prehispánicos, así como del cuerpo humano; hasta los elementos que conforman al conjunto, como: el edificio de gobierno, que es un mascarón de Chac estilizado, y los edificios que circundan la plaza con sus taludes estilizados como el caso de los dormitorios y los taludes de la montaña, sin olvidar el depósito de armas que es una pirámide, ni la forma circular de las caballerizas que aluden a la circunferencia de la pirámide de Cuicuilco y la estilización de la capilla ecuménica (Ilustraciones 344, 354)

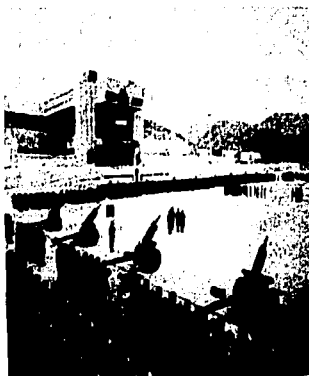


Ilustración 345 Plaza de manobras

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

La monumentalidad del Colegio esta manifestada desde la organización de conjunto, así como en cada una de las partes que lo integran; propiciado en primer lugar por la gran escala de los elementos y del conjunto mismo, así como por el manejo plástico y volumétrico y la estratégica planeación de sus proporciones. Todo ello se ve reforzado por el material y texturas enlegiadas, ya que el concreto transmite la sensación y pesantez y monumentalidad. (Ilustraciones 344, 345)

Integración con la naturaleza:

El conjunto del Colegio Militar al igual que Monte Alban, si bien modifico el aspecto físico del sitio, respeta, retoma y se integra a su contexto al retomar la silueta y contorno del medio natural que lo rodea (Ilustr. 402); logrando esta integración y relación del conjunto con el medio natural que lo rodea por el predominio del espacio abierto, de tal manera que incluso la integración y relación del exterior se prolonga y extiende al interior de los edificios a través de los grandes ventanales que permiten esta penetración y escape visual del interior al medio circundante. (Ilustración 346,347)



Ilustración 346 Relación existente entre la silueta de las montañas y el talud de los edificios

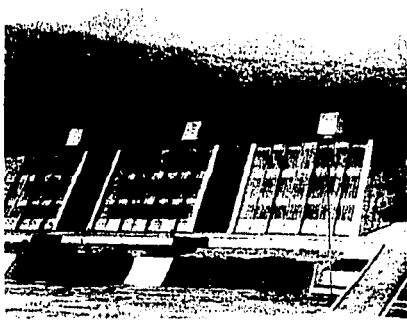


Ilustración 347. Vista parcial de conjunto



Ilustración 349. Edificio de Gobierno

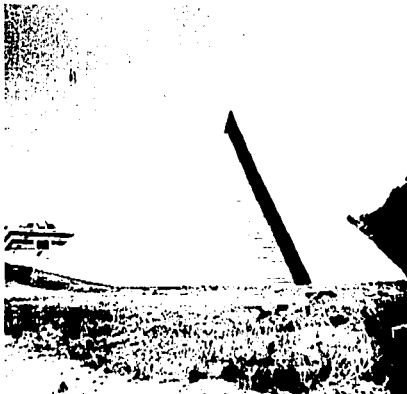


Ilustración 348. Depósito de armas



Ilustración 350. Vista general del conjunto

Predominio del espacio abierto

Como ya fue señalado, el conjunto se integra al medio natural gracias al predominio del espacio abierto a través del cual se permite la penetración del medio natural circundante. El predominio del espacio abierto es claro y evidente en el proyecto y para demostrarlo, basta señalar el caso de la plaza de maniobras. Pero a pesar de que el porcentaje del espacio abierto es mayoral cubierto, la sensación del predominio del espacio abierto es aumentada por el manejo de los volúmenes y formas de los edificios, que cuentan con una clara tendencia a la dilatación horizontal (Ilustraciones 344, 345)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

En este sentido a pesar de que el conjunto esta conformado por una íntima y total relación entre sus elementos, estos están claramente delimitados unos de otros gracias al manejo de la linealidad, la pureza de sus formas y volúmenes, que a pesar de tener un mismo concepto y la base en torno al talud piramidal, así como por las variantes con las que se trabajaron las formas de los edificios. (Ilustraciones 344,347,349)

Valor autónomo de los elementos:

En este sentido este es uno de los pocos conjuntos en el cual se logra que todos y cada uno de sus elementos manifiestan y expresan un valor propio pero que esta en completa relación y armonía con el conjunto, de tal manera que podríamos analizar de manera aislada a los edificios que integran al conjunto, como el edificio de gobierno, el depósito de armas, la capilla ecuménica etc (Ilustraciones 347,348,349,350)

Predominio de la horizontalidad:

El Conjunto del Colegio Militar a pesar de estar conformado por edificios de diversos volúmenes, todos ellos tienen un punto en común que es precisamente la dilatación en sentido horizontal, lo cual es remarcado por el contorno lineal así como por la pureza de las formas empleadas en los edificios y por las franjas horizontales con las que se remarcaron los edificios, todo ello se ve reforzado por el predominio del espacio abierto. A su vez la horizontalidad propicia la pesantez visual de los elementos y del conjunto. (Ilustraciones 344,352)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos

El proyecto a pesar de no ser simétrico cuenta con equilibrio en su conjunto, ya que los grandes volúmenes de los dormitorios encuentran su contraparte del otro lado de la explanada de la plaza de maniobras en el edificio de gobierno con la montaña en la que esta incrustado; y a su vez el estadio con su forma propiamente plana está íntimamente ligado al llano que esta frente a el y finalmente el conjunto formado por la gasolinera, el parque motorizado y el picadero descubierto tiene su como contraparte las caballerizas y el picadero a cubierto. (Ilustr. 344)

Relación dinámica de la composición:

El conjunto en si, es un conjunto dinámico propiciado por el juego de volúmenes con el que fue conformado, ya que la variación de proporciones de los elementos genera una silueta de gran dinamismo. Esto de ve reforzado por el manejo rítmico entre espacio abierto y espacio construido. El dinamismo del conjunto se debe también en gran medida al dinamismo con el que fueron diseñados los elementos que lo conforman con base al talud piramidal (Ilustraciones 344, 347, 348, 352, 354)

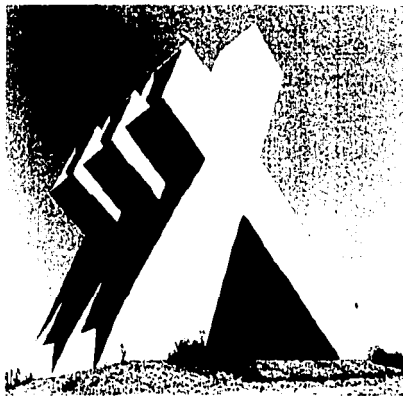


Ilustración 351 Capilla ecuménica

Integración plástica

En este sentido, al igual que en la mayoría de las obras de Agustín Hernández, el conjunto y sobre todo los elementos que lo integran tienen tal calidad plástica que se pueden considerar y analizar como esculturas que fueron modeladas por las manos de un gigante, como lo demuestra el edificio de gobierno, que de manera discreta pero precisa es una escultura monumental, y paralelamente a ello cuenta con esculturas, que al igual a las prehispánicas flanquean y vigilan el acceso como si fuesen guardias están colocadas al pie de las columnas que enmarcan el acceso. (Ilustr. 349)

Forma piramidal escalonada:

La forma piramidal es más clara y evidente en los taludes escalonados que sirven de fondo al edificio de gobierno y en el edificio dedicado a la docencia, así como en el conjunto formado por los dormitorios y las escalinatas con sus correspondientes explanadas, al igual que en el caso de la comandancia de oficiales. (Ilustraciones 345, 347, 352, 353, 354)

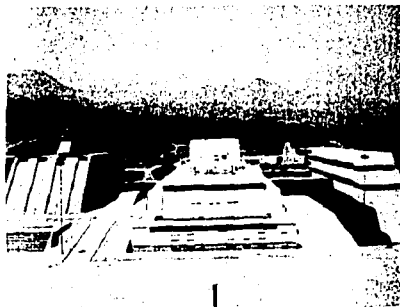


Ilustración 352 Dormitorios, comedor y zona de docencia



Ilustración 353 Pirámide del Advino



Ilustración 354 Comedor y dormitorios

80'S.

Esta década esta marcada por el desastre financiero y la creciente crisis que propicio un clima de desconcierto financiero tanto en el gobierno como en la iniciativa privada, siendo esta quien asume la mayoría de las construcciones por lo que las principales obras que se realizaron fueron: bancos, oficinas y plazas comerciales, siendo sensible la falta de la participación gubernamental en la construcción. Sin embargo en la arquitectura mexicana se desarrollaron obras de alta calidad que, siendo modernas y funcionales, están relacionadas con los materiales, recursos, geografía y tradiciones de México, pero sobre todo con su capacidad económica.

En esta década la obra que sobresale con referencia prehistórica realizada por el gobierno fue el Congreso de la Unión, diseñada por Ramírez Vázquez en 1980 y un Centro comercial de PEMEX.

Por su parte la iniciativa privada a la par de sus obras características (Bancos, oficinas, plazas comerciales) desarrollo algunos proyectos con dicha referencia como: el Templo Mormón del Arq. Emil B. Fetzer (1983), el edificio para los laboratorios Janssen proyectado por el matrimonio Caso en 1986 y el Centro de Meditación de Agustín Hernández (1986).

De esta manera vemos como la década de los 80's se encuentra definida por capacidad económica para el desarrollo de proyectos, capacidad que se vio altamente afectada por la crisis originada por la baja en el mercado petrolero, que propicio el aumento exorbitante de la deuda externa e interna, por lo que el gobierno se vio obligado a replegar las alas en la construcción al reducir su presupuesto, quedando de esta manera la iniciativa privada como principal fuente de trabajo para la industria de la construcción, de forma que la construcción que se genero fue mercantilista principalmente, pero en la iniciativa privada también se inicio la austeridad y restricción económica (como resultado lógico de la crisis), siendo nuevamente la industria de la construcción la primera en verse afectada. A este respecto y en relación al tipo de proyectos que desarrollo la iniciativa privada, caracterizada por el desarrollo de edificios revestidos con espejo Enrique X. de Anda señala:

"Mi opinión es que se trata de la antarquitectura por dos razones: se cancela la posibilidad de un diseño a profundidad toda vez que la única solución al planteamiento estético es la del uso extensivo del vidrio espejado (en su mayoría se trata de edificaciones para amplia explotación comercial), y en segundo, se niega la capacidad y presencia física del edificio, al provocar que sea el reflejo del entorno (y del celaje mismo) el único que tiene que ver, en el aspecto externo del edificio. Los interiores siguen generalmente el régimen de menos calidad y más posibilidad de venta de espacios."¹⁷⁰

De tal manera que podríamos decir que es en esta década cuando se empieza a dislumbrar de una manera más clara y evidente que los valores espirituales y de servicio que sustentaban al arte y a la arquitectura en otras épocas se empiezan a desvanecer ante los intereses netamente mercantiles, publicitarios, enajenantes y materialistas que controlan (directa e indirectamente) la producción arquitectónica, pero lo más crítico que este control mercantilista aumenta paulatinamente en la siguiente década.

¹⁷⁰ Enrique X. de Anda, *Historia de la Arquitectura mexicana*, GG. España 1995 [253 p.] p. 238.

TEMPLO MORMÓN. 1979-83

Emil B. Fetzer, Ricardo Espirit Mendivil

En este inmueble Emil B. Fetzer intento retomar y recrear la grandeza de la arquitectura Maya, la cual impresiono a este arquitecto en su visita a México. Por tal motivo, señala Ricardo Espirit, "Fetzer adquirió la certeza de que el templo debería guardar este perfil, y buscando las raíces representativas de los mayas llegar a una arquitectura simbólica. De esta manera... en el exterior se representan distintas etapas históricas, que van desde taludes lisos en el desplante del edificio principal hasta la geometrización de las grecas en materiales modernos en los que se eligió el blanco como simbolo de pureza. el interior, ...se realiza con detalles importantes como el de conservar la greca, o la semeblanza del arco maya en el cuarto celestial. Este recinto en el que culmina la actividad del templo y por tanto el lugar más importante, esta ubicado en la parte más alta del interior, guardando un paralelismo con la costumbre maya de localizar los altares en la cúspide de los lugares sagrados."¹⁷¹ (Ilustr., 355)

Sin embargo y a pesar de su contenido simbólico y a la recreación del talud prehispánico, este templo se relaciona más con aquellos pabellones de 1929 para la feria Iberoamericana de Sevilla (Ver pp. 122-124) en los cuales a la plástica prehispánica se le tomaba principalmente como ornamentación, lo cual podría ser el caso de este templo, en el que pareciese que fueron recreados estos pabellones con tecnología y materiales modernos; ya que más bien este templo parece un retroceso de la arquitectura con referencia prehispánica, al utilizar la plástica precolombina como ornamentación y no como modelo inspirador del que se extrae su esencia para la creación de un nuevo elemento arquitectónico con raíces ancestrales, como sucede en los proyectos con referencia prehispánica que se generaron en los últimos años como la Escuela de Ballet Folklórico de México, el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Heroico Colegio Militar, etc.



Ilustración 355 Vista general del templo

En relación a este proyecto, algunos arquitectos como Oscar Olivo señalan

"El templo mormón de la Ciudad de México puede considerarse como el primer edificio Post en nuestro país... que pretende ser estilo neomaya, de la estilística arquitectónica y de nuestra cultura, claro, pues es Post. Se construyó en la Aragón, con altísima tecnología importada y un costo superior al doble del de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, también Post, pues intenta parecer una gran tienda de campaña. Aunque varios arquitectos nacionales han mostrado interés por someterse a los planteamientos Post, sus proyectos no van más lejos de parecerse a los publicados por la revistas extranjeras, que todavía llegan a México."¹⁷²

¹⁷¹ Espirit Ricardo "El templo mormón". *Obras*. Edit Abeja, México Diciembre 1983. [80 p.] pp 14-16.

¹⁷² Olivo Oscar "Un ojo al Post y otro al garabato". *Escuela Nacional de Artes Plásticas*, No. 3, U.N.A.M. México abril 1985. pp. 30-31.

EDIFICIO DEL CONGRESO DE LA UNIÓN, 1980-82.

Pedro Ramírez Vázquez, David Muñoz,
José Caves Morado.

El palacio Legislativo Federal desarrollado por Ramírez Vázquez, retoma elementos formales, compositivos y plásticos del Museo Nacional de Antropología e Historia, como el manejo del acceso mediante la dualidad escalinata-plaza que a su vez forma la trilogía plaza, escalinata, palacio.

En relación al manejo conceptual y volumétrico del palacio, este se desarrollo de manera similar a la del museo, ya que se retomo en él la incorporación centralizada del acceso que es enmarcado en sus extremos con muros ciegos, así como la incorporación del escudo nacional sobre el acceso principal. Sin embargo en el congreso de la Unión el manejo volumétrico del edificio se desarrollo para enfatizar y engrandecer la monumentalidad que requería este edificio gubernamental; recordemos que la monumentalidad esta intimamente relacionada con el poder (Ver pp.20-22), de tal manera que en este caso se ampliaron las proporciones del edificio y se enfatizaron los muros que enmarcan el acceso sacándolos perpendicularmente del paño de la fachada, así como por la textura y color de sus acabados. (Ilustr. 356) En este sentido es importante señalar la textura, colorido y sobre todo el manejo plástico y simbólico con el que José Chávez morado desarrollo los relieves que enmarcan al escudo nacional. En relación a este mural escultórico su autor señala:

"En el palacio legislativo, si vez cualquiera de las miles de fotografías publicadas, encuentras la dinámica de la gente que llega con sus mantas, sus pancartas, sus demandas. Y resulta que yo hice abajo justamente eso, y luego arriba puse una serie de manos que representan de una manera (no muy clara) las diferentes pociones: el cristianismo, el marxismo y el liberalismo. En fin ése fue el paquete más grande que he tenido en mi vida. No es un ejemplo de mi mejor trabajo, aunque sea muy lucidor. a mí lo único que me gusta es haber puesto en cierto modo los mismos movimientos de las multitudes que llegan a la cámara de diputados. No me presionaron directamente, pero yo no podía hacer retrato de grandes legisladores

del pasado, como hizo Adolfo Mexiac adentro. Eso estaba bien adentro, pero afuera no. Afuera era el símbolo del poder, disque el poder legislativo, el símbolo de la nación. La pretensión era proclamar el pluralismo político y yo le di importancia a la fuerza del movimiento de masas."¹⁷³ (Ilustr. 357)

De esta manera con la colaboración de Chávez morado se logro la integración plástica tan buscada en la arquitectura, que propicio el manejo simbólico del edificio, como lo señala Ramírez Vázquez, "en el conjunto se representan una serie de simbolismos. Nuestros colores nacionales se muestran también en estos materiales: el verde a través del bronce, con el que se forjaron el escudo y el gran mural que hizo José Chávez Morado a la entrada, el blanco por medio de franjas de mármol y el rojo con el cálido tezontle de los muros."¹⁷⁴(Ilustr. 356)

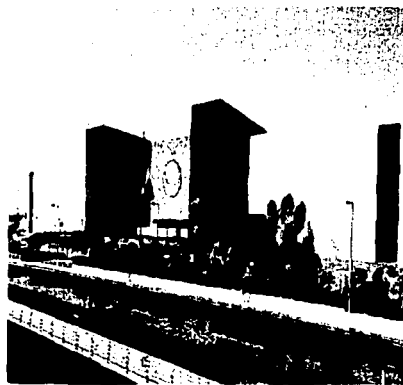


Ilustración 356 Vista general del Congreso de la Unión

¹⁷³ José Chávez Morado. Para todos Internacional. Banco Internacional. edit. Patria México 1989 [86 p.] p. 26.

¹⁷⁴ Javier Pizarro y Claudia Schroeder. Ramírez Vázquez. García Valdés editores. México 1990 [269 p.] p. 180



Ilustración 357. Mural escultórico de José Chávez Morado

Por su parte en el desarrollo compositivo del conjunto se siguió el esquema de patio central rodeado por edificios horizontales, que en su lecho inferior son lisos, con transparencia y libertad visual en algunos casos, mientras tanto la parte superior se encuentra ornamentada con decoración profusa. (Ilustr. 358)

En este aspecto de la decoración y ornamentación con la que se creó la celosía con la que se recubre la parte alta de los inmuebles, es importante señalar la recreación que se hizo de los relieves prehispánicos que sirvieron de modelo inspirador, ya que de ellos se retomó la forma, pero en el caso del Congreso de la Unión se les cambió (en parte) la función, ya que de ser elementos únicamente decorativos y simbólicos, se transformaron en elementos decorativos y prácticos como celosía sin perder su calidad plástica y simbólica. (Ilustraciones. 359,57)

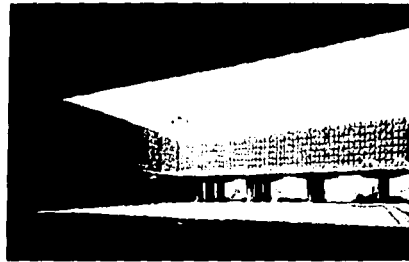


Ilustración 358. Vista parcial del patio interior

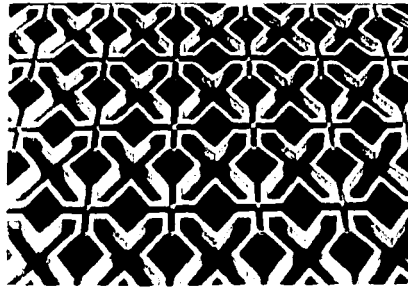


Ilustración 359. Celosía del Congreso de la Unión

Proyecto: Congreso de la Unión

Año: 1980-82

Autor: Pedro Ramírez Vázquez, David Muñoz,
José Chávez Morado.

Estilización simbólica:

La estilización más clara y evidente de este edificio es el manejo del colorido de los materiales, que retoman y reflejan los colores de la bandera nacional, que se ve complementada por el macro relieve del escudo nacional al centro de la composición. (Ilustr. 356)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

En el congreso de la Unión el manejo volumétrico del edificio es monumental, como le corresponde a un edificio gubernamental para reflejar el poder de este inmueble y lo que representa; por tal motivo este edificio es un claro ejemplo de la llamada arquitectura del poder, que es fácilmente asociable con la monumentalidad del edificio, que a la par refleja la "estabilidad" y "firmeza" de la institución que resguarda. (Ilustr. 356)

Predominio del espacio abierto:

Por su parte y a pesar de la masividad y monumentalidad de los macizos del edificio, el conjunto cuenta con grandes áreas libres como lo son la plaza de acceso, las áreas verdes que rodean al edificio, así como el gran patio o plaza interior del inmueble. (Ilustraciones 356,358)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

El conjunto del Congreso de la Unión al estar desarrollado en base a trapecios regulares de formas simples y puras, las cuales únicamente son dilatadas en la mayoría de los casos, pero al conservar sus cualidades lineales mantienen de esta manera la delimitación clara y precisa de las formas de cada uno de los elementos y espacios del proyecto. (Ilustraciones 356, 358)

Valor autónomo de los elementos:

Por su parte la delimitación clara y precisa de los elementos permite valorar las calidades plásticas y formales de cada uno de los elementos que conforman al conjunto; de tal manera que podemos apreciar el valor autónomo de estos elementos de manera aislada al conjunto como sucede en el caso de la fachada principal con sus relieves o el patio interior con la celosía, sin que esto signifique que no forman parte armónica de un todo, sino que por el contrario, gracias a estas cualidades se resalta el valor plástico del conjunto. (Ilustraciones 356,358)

Predominio de la horizontalidad:

El predominio de la horizontalidad esta presente en el Congreso de la Unión principalmente en el patio interior, con el manejo volumétrico de los edificios que lo conforman, ya que los volúmenes de estos edificios fueron dilatados horizontalmente, a la par de esto, esta horizontalidad de los volúmenes se ve remarcada por la linealidad de la celosía que enmarca una franja horizontal que recubre a los inmuebles. (Ilustr. 418)

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos:

Así mismo y siguiendo la tendencia a la simetría de tipo espejo con la que se desarrollo el Museo de Antropología, el Congreso de la Unión es altamente simétrico, cuyo eje se encuentra marcado por el escudo nacional, que a manera de punto focal, marca el eje del edificio, a cuyos extremos se desarrollaron los volúmenes y espacios a manera reflejante. (Ilustr. 356)

Relación dinámica de la composición:

El conjunto del Congreso es un proyecto de gran dinamismo, propiciado tanto por el manejo de sus proporciones, por el juego de sus volúmenes y proporciones, así como por el desarrollo de sus espacios abiertos y de sus recorridos, que desde las escalinatas ascendentes hasta el descubrimiento de grandes plazas abiertas con volúmenes de gran escala y pasar a espacios totalmente cerrados de menor escala para descubrir posteriormente en patio interior, que por los elementos que lo conforman generan un microcosmos interno del Congreso de la Unión. (Ilustr. 358)

Integración plástica:

En relación a la integración plástica, es sobresaliente el logro alcanzado en el manejo plástico y volumétrico del conjunto que se conjuga con el colorido y texturas de sus materiales y de sus áreas verdes, sin olvidar el trabajo desarrollado por el maestro Chávez Morado con el macro relieve que aumenta la calidad plástica y colorido de la fachada principal, y la celosía en forma de "X" que recubre la parte superior de los edificios que rodean al patio interior. (Ilustraciones 356, 358)

CENTRO COMERCIAL Y SOCIO-CULTURAL LA PIRÁMIDE, 1980-85. PEMEX

Este centro comercial y socio-cultural de forma piramidal ubicado en Periférico Sur 4091 en la colonia Fuentes del Pedregal, nos recuerda claramente al monumento a la Raza desarrollado por Luis Lelo de la Rea (Ver pp.132), ya que en este inmueble de PEMEX se retomó o mejor dicho se utilizó y recreó con materiales y tecnología moderna un volumen piramidal de forma escalonada inspirado en las pirámides prehispánicas, de las que guarda mayor parentesco con las del altiplano mexicano, como lo demuestran los taludes lisos, sin relieves que maneja, pero por su composición volumétrica y por los elementos estructurales que enmarcan la cancelería que divide de manera simétrica a los taludes, se asemeja a la pirámide de Kukulcán de Chichén Itzá, con sus escalinatas flanqueadas por serpientes estilizadas con la cabeza en el suelo. (Ilustraciones 360, 83)

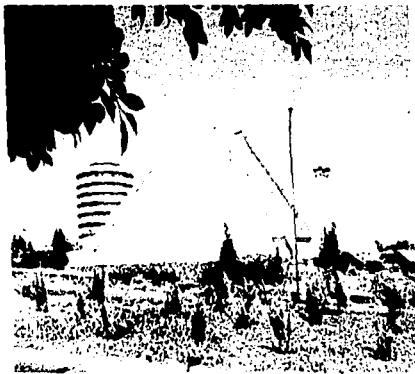


Ilustración 360 Centro comercial y socio-cultural la pirámide

Sin embargo a pesar estos paralelismos existentes entre estas pirámides (prehispánicas, monumento a la Raza, y la de PEMEX) existen grandes diferencias, de las que se destaca en primer lugar la escala y su función. Ya que mientras el monumento a

la raza se diseñó y construyó, la pirámide de PEMEX si bien retoma las cualidades altamente escultóricas intrínsecas de la forma piramidal, este centro se diseñó como un inmueble habitable, dentro del cual se pudieran desarrollar diferentes actividades; siendo este una de las principales condicionantes de su escala, y su vez es precisamente este planteamiento de aprovechar el interior de un volumen de la forma piramidal lo que considero más importante del proyecto, ya que independientemente de su desarrollo plástico externo que se puede considerar como un revival de las pirámides prehispánicas, lo que diferencia a el centro de PEMEX de sus predecesoras prehispánicas (sin contar las diferencias constructivas y tecnológicas) es esta propuesta de aprovechar el interior sin que esto afecte o modifique substancialmente las cualidades plásticas del volumen piramidal. A pesar de esto, es recomendable que las formas piramidales que se empleen en proyectos contemporáneos fuesen más estilizadas, creando formas, elementos y volúmenes que si bien sean referentes a la plástica prehispánica no sean una simple copia escenográfica de los modelos originales.

Por tal motivo nuevamente reitero la propuesta de extraer y retomar la esencia de la plástica prehispánica, ya que al retomar esta esencia y reinterpretarla con un nuevo lenguaje que responda a las necesidades (Físicas, sociales, tecnológicas, etc.) de nuestro tiempo aprovechando sus ventajas (científicas y tecnológicas) se logrará crear un proyecto nuevo y contemporáneo que puede proyectarse al futuro sin perder sus raíces ancestrales. Todo ello gracias a la comprensión y reinterpretación de la esencia del arte contenida en el símbolo, ya que este es el puente que une al pasado con el presente y se proyecta al futuro a través de su lenguaje universal, que "establece un lazo entre los hombres y favorece el diálogo con el mundo divino. Animado, lleno de vida, tal es su especificidad más profunda."¹⁷⁵

¹⁷⁵ Francois-Xavier y Thierry Enel, *La Biblia de piedra*, Edit. Robin Book, España 1991 [235 p.] p. 37

Proyecto: Centro Comercial y Socio-cultural la Pirámide.

Año: 1980-85

Autor: PEMEX

Estilización simbólica:

La estilización simbólica del centro la pirámide, es como su nombre lo indica es simbolismo que le confiere su forma piramidal escalonada, que como se ha señalado repetidamente, es una estilización simbólica que se ha hecho (principalmente en la antigüedad) de las montañas, con el propósito de alcanzar lo superior. (Ilustr. 361)

Monumentalidad y/o pesantez visual de los elementos:

Por su parte, la monumentalidad la adquiere con el manejo de sus proporciones aunado a la solución piramidal que enfatiza la proporción vertical del proyecto, aunado a la pesantez que le imprime el predominio de macizo sobre el vano; esta monumentalidad y pesantez se ve propiciada por el empleo del concreto aparente como acabado final de la pirámide (Ilustr. 362)

Integración con la naturaleza:

En este sentido el inmueble la pirámide se asemeja y adquiere las cualidades de integración con la naturaleza de sus predecesoras prehispánicas, ya que pareciese que emerge del suelo, al igual que emergieron las montañas del valle, con las que se relaciona y dialoga al tener formas similares. (Ilustr. 361)

Predominio de espacio abierto:

A este respecto y gracias que se retoma la dualidad plaza-pirámide de los centros prehispánicos, el centro la pirámide cuenta con gran espacio abierto por la plaza que lo rodea en primer plano y por las áreas verdes que lo circundan en segundo plano, así como por el estacionamiento que flanquea a este centro en dos de sus costados. Todo ello aunado a la forma misma de la pirámide que de gran libertad visual le dan predominio al espacio abierto. (Ilustraciones 361, 362, 363)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Gracias a la gran geometrización a la que se sometió esta pirámide y a su modelamiento lineal es posible apreciar clara y perfectamente todos y cada uno de los elementos, así como los espacios que la circundan. (Ilustraciones 362, 363)



Ilustración 361. Integración de la pirámide con el medio que la rodea

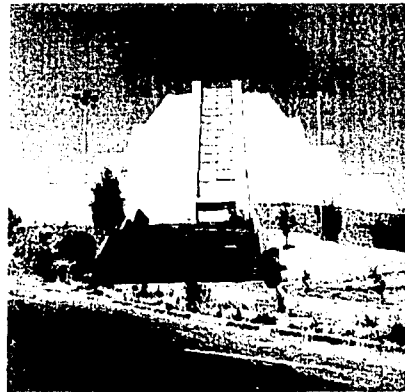


Ilustración 362. Vista general de la pirámide

Valor autónomo de los elementos:

En este sentido es difícil determinar y apreciar el valor autónomo de los elementos a pesar de que estos estén clara y perfectamente delimitados, ya que forman parte de un solo elemento, la pirámide y en caso contrario al de las pirámides prehispánicas no es posible separar sus elementos para poder analizarlos de manera aislada al conjunto.

Equilibrio simétrico de conjunto y/o elementos:

La pirámide es altamente simétrica tanto longitudinal como transversalmente, e incluso es simétrica en cualquiera de sus vértices; esta simetría se ve reflejada tanto en planta como en alzado. (Ilustraciones 362, 363)

Relación dinámica de la composición:

El dinamismo de este proyecto en primer lugar se debe a su forma piramidal, que por su solución volumétrica le confiere un gran dinamismo ascensional que se ve complementado por el juego volumétrico de sus taludes que le imprimen ritmo a la pirámide, así como un juego de claroscuros por las sombras que proyectan. (Ilustraciones 362, 363)

Integración plástica:

En relación a la integración plástica, esta pirámide únicamente cuenta con la calidad y el valor plástico de su volumen que si bien podría considerarse como si fuese una escultura que adquiere coloraciones y tonalidades por los claroscuros de sus sombras y el colorido del paisaje. (Ilustraciones 361, 362, 363)

Forma piramidal escalonada:

Este inmueble es uno de los pocos en donde se puede apreciar tan claramente su forma piramidal escalonada, por lo que bien puede adquirir el título de copia, al faltarle estilización y abstracción a su volumen. (Ilustraciones 362, 363)

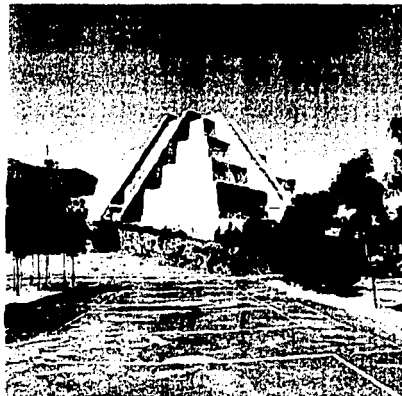


Ilustración 363 Vista general de la pirámide y el estacionamiento

CENTRO DE MEDITACIÓN. 1984-86

Agustín Hernández Navarro.

Para el estudio y análisis de este edificio, es necesario retomar los apuntes básicos en los que se basó el proyecto, donde Agustín Hernández describe los conceptos simbólicos en los que se inspiró para desarrollar el Centro de Meditación. (Ilustración 364)

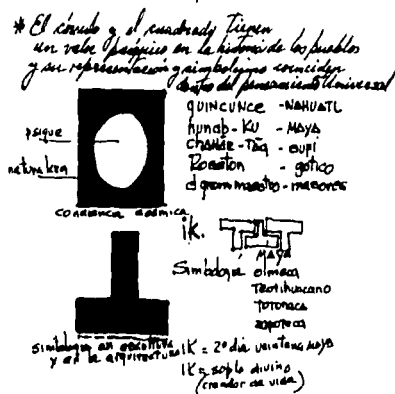


Ilustración 364. Análisis conceptual. Agustín Hernández N

En base a estos bosquejos es fácilmente perceptible cuáles son las bases conceptuales y compositivas del proyecto, pues el Centro de meditación es la representación tridimensional de estos símbolos, los cuales están expresados en el edificio con un lenguaje y tecnología de nuestro tiempo, pero no por ello pierden su significado y simbolismo trascendente, sino que por el contrario, por el manejo conceptual con el que los maneja Agustín Hernández logra plasmar y armonizar en este edificio, el simbolismo cosmogónico que podríamos llamar universal, con un manejo volumétrico y plástico que hace referencia al arte prehispánico a través de un lenguaje y tecnología modernos. De esta manera vemos como el edificio fue conformado básicamente por tres elementos: El círculo-cuadrado, la tau y el cero maya. Por tal motivo trato de describir el significado de

cada uno de estos símbolos para ver su relación y sentido que le dan al mensaje que manifiesta el edificio.

Iniciaremos primero con la dualidad formada por el círculo-cuadrado, que como lo describe Agustín Hernández... "el círculo y el cuadrado tienen un valor psíquico en la historia de los pueblos y su representación y simbolismo coinciden dentro del pensamiento universal"¹⁷⁶ y para demostrarlo enlista los nombres con los cuales era calificado este mándala, dependiendo de cada cultura:

Quincunce - Nahuatl
Hunab ku - Maya
Chahar tag - Sufi
Quincunco - Aztecas

Este símbolo se puede decir que era de tipo ocultista, pues era lo misterioso que solamente los iniciados podían conocer, como lo demuestra el hecho de que estuviera grabado en la planta de los pies de la Coatlicue, remarcando con ello que el círculo-cuadrado es la base de lo manifiesto ó material; sin embargo esta mándala también se encontraba a la vista del pueblo en general como lo demuestran las pirámides de Ehecatl (Ver pp. 23, 53,55) que están formadas por un elemento cuadrangular y otro circular, del mismo modo también lo podemos observar en la planta del Caracol de Chichén Itzá, que esta formada por un círculo inscrito en un cuadrado (Ver p. 23) Pero es precisamente la relación existente entre el círculo-cuadrado con el dios Ehecatl que da la vida a la materia con su soplo divino (ver pp. 224,225) y curiosamente el cuadrado representa a la materia (ver pp 53, 227) y al igual que en el cuerpo humano en su interior anida el círculo (alma) que anima al cuerpo o a la materia. Este aspecto se ve reforzado en el Centro de Meditación por la integración de la "Tau" o "Ik" que significa soplo divino,¹⁷⁷ "símbolo de la creatividad que se manifiesta en el altar del templo y en las ventanas que envuelven el edificio."¹⁷⁸ (Ilustr. 365)

¹⁷⁶ Louise Noelle. Agustín Hernández. U N A M México 1988 [142 p] p 131

¹⁷⁷ Louise Noelle. Agustín Hernández. U N A M México 1988 [142 p] p 131

¹⁷⁸ Hernández Navarro Agustín. "Una Obra para la Meditación". Orlas. Edit Abeja, México Marzo 1986 p. 23.



Ilustración 365. Arco del templo

Como complemento señalemos lo descrito por Rudolf Koch en relación a los elementos que conforman la Tau:

*"El trazo vertical representa la unidad de Dios, o la divinidad en general; también simboliza el poder que descende sobre la humanidad desde las alturas. Representa también el anhelo humano de elevación. -En el trazo horizontal, por otra parte, vemos a la tierra, en la cual la vida fluye uniformemente y todo se mueve en el mismo plano."*¹⁷⁹

De esta manera vemos como el edificio representa el soplo divino que anima a la materia, dentro de la cual habita el principio supremo. Todo ello representado por el círculo inscrito en el cuadrado, así como la psique habita en la mente y el alma en el cuerpo, de tal manera que en el edificio esta plasmada la unión de lo superior con lo inferior, el principio activo y el pasivo representado por la "Tau" y del cielo con la tierra representado por el círculo inscrito en el cuadrado, todo ello vigilado por el ojo de Dios que todo lo ve y de lo que todo surge, como lo demuestra su simbolismo al ser el cerro de los mayas, es decir la nada de lo que todo surge. (Ilustr. 366)

¹⁷⁹ Rudolf Koch, *El libro de los Símbolos*, Edit. Tomo II, México 1994 [130 p.] p. 9



Ilustración 366. Vista general del Centro de Meditación

Todos estos símbolos en su conjunto forman un mándala monumental que en su conjunto representa al Sol, por el círculo central, la Luna por el medio círculo¹⁸⁰ frontal y la tierra por la forma trapezoidal que envuelve a los círculos, de tal manera que podríamos decir que este edificio es alusivo al Mercurio, pues al mezclar estos componentes geométricos con un poco de cambio en relación a la figura del cuadrado, pero no en su simbolismo obtenemos el símbolo de este elemento (Ilustr. 367), y que mejor elemento para representar la transmutación¹⁸¹ de la materia o el cuerpo por medio de la práctica Yoga que se ocupa del desarrollo de "Yo" por vía de la acción física del Karma yoga, del dominio de la emoción por medio de Bakti Yoga, y del dominio mental a través del Raja Yoga (Ilustración 368)¹⁸². Para reforzar y favorecer esta evolución por medio de la transmutación, el Centro de Meditación se ubica en el eje de los grandes centros místicos prehispánicos (Maninako, Cholula, Tepoztlán), en torno al eje magnético de los 19 grados. (Ilustr.

¹⁸⁰ Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*, U A M - X México 1990, [669 p.] p. 190

¹⁸¹ Alberto González Ayala, Apuntes del curso "Arquitectura Arte y Esoterismo," UAM-X mimeógrafo 1992

¹⁸² Alberto González Ayala, Apuntes del curso "Arquitectura Arte y Esoterismo," UAM-X mimeógrafo 1992

369) "Así con este hábil manejo de la geometría, se logra dejar en todo el Centro de Meditación, una huella profunda de su fuerza formal y espiritual, dotando de un ambiente excepcional propio al practicante de esta disciplina."¹⁸³

Ilustración 367. Símbolo del Mercurio

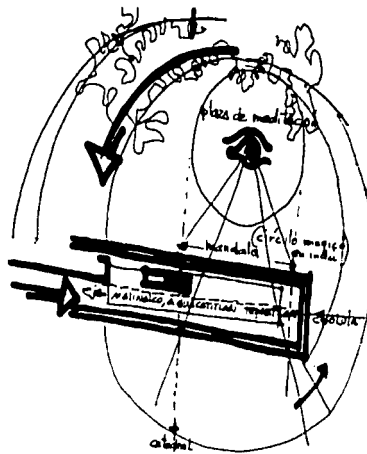


Ilustración 369. Alineación del entro de meditación

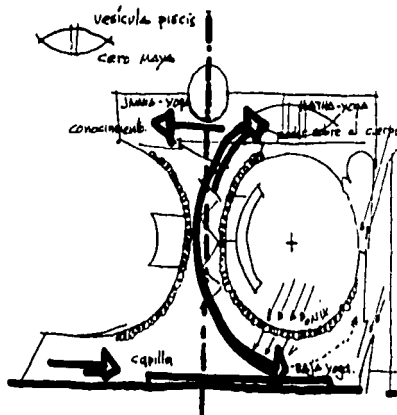


Ilustración 368. Análisis conceptual. Agustín Hernández N

Este edificio en relación a su volumetría, se asemeja a las cabezas de serpiente que se localizan en la base de las columnas de la entrada a los templos de los Guerreros y de los Jaguares en Chichén Itzá, como lo demostró Agustín Hernández en la conferencia expuesta en el Colegio de Arquitectos en Noviembre de 1996, (Ilustraciones 2, 370, 371) donde vemos las semejanzas existentes entre el edificio y las esculturas; desde la lengua, la trompa abierta, el círculo que marca la unión de las fauces y los ojos, mientras que las escamas de la serpiente, en el edificio se manejaron y evocaron con el manejo del tabique aparente, que a su vez nos recuerdan los relieves de Mitla y los del Cuadrángulo de las Monjas. Con esta similitud se refuerza aun más el simbolismo del edificio, por lo que representa la serpiente (Ilustraciones 57, 61).

¹⁸³ Pablo Quintero, Modernidad en la Arquitectura Mexicana, U.A.M. -X México 1980, [669 p.] p. 190.



Ilustración 370 Cabeza de serpiente de templo de los Jaguares en Chichén Itzá



Ilustración 371 Vista general del Centro de Meditación

En relación a este "bordado" de tabique, Agustín Hernández señala:

"En este proyecto hemos buscado una identidad con México, representada no solo en el uso del aplanado de los muros, sino en el muro mismo, que se asemeja a la artesanía mexicana, como el bordado de una tela, que es un detalle que se tiene en Mitla. En estos detalles del arte prehispánico y en el colonial se encuentra la habilidad que tiene el artifice mexicano para hacer un bordado de tabique."¹⁸⁴ (Ilustr. 373)

¹⁸⁴ Hernández Navarro Agustín, "Una Obra para la Meditación" de Obras. Edit. Abeja, México Marzo 1986. pp. 23-24.

Proyecto: Centro de Mediación

Año: 1984-86

Autor: Agustín Hernández Navarro

Estilización Simbólica:

El edificio cuenta con un rico y variado simbolismo, que desde la estilización del Sol, la Luna y la Tierra, dominada por el ojo que todo lo ve, (Ilustr. 372) la representación del soplo divino que anima a la materia, hasta la transmutación de esta, sin olvidar la estilización del edificio que se asemeja una cabeza de serpiente y lo que esta representa. (Ilustraciones 370, 371)

Monumentalidad y/o pesantez visual:

Por su parte gracias al manejo de sus proporciones, se logró resaltar la escala y masividad del inmueble, otorgándole una monumentalidad y pesantez que subyuga a quien se encuentra cerca de ella. (Ilustr. 373)

Integración con la naturaleza:

En este sentido tomemos lo señalado por Agustín Hernández: "Sus proporciones monumentales se integran al entorno gracias a su silueta y una sencilla jardinería, hábilmente realizada, creando un ambiente de cierta manera mágico,"¹⁸⁵ [donde] "la naturaleza, la madre que eternamente crea, está de fiesta al reafirmarse su nuevo entorno donde la imaginación metafísica se extiende a la vegetación/ coreografía de troncos curvos, follaje verde y vibrantes paredes a la misma escala que comulgan y danzan en el jardín de la meditación."¹⁸⁶ (Ilustraciones 366, 371, 373)

Delimitación clara de los espacios y elementos:

Gracias a la calidad y pureza plástica con la que se desarrollaron los volúmenes de los elementos, es posible apreciar claramente a todos y cada uno de los elementos que conforman al edificio, propiciado por el manejo lineal con el que fueron tratados. (Ilustr. 366)



Ilustración 372 Interior de la sala Karma-Yoga



Ilustración 373 Vista parcial del Centro de Mediación

¹⁸⁵ Louise Noelle, *Agustín Hernández* U N A M México 1988. [142 p.] p. 130

¹⁸⁶ Pablo Quintero, *Modernidad en la Arquitectura Mexicana*. U. A. M.-X. México 1990 [669 p.] p. 183

Valor autónomo de los elementos:

Así mismo por la cálida y pureza de los elementos, es posible apreciarlos y analizarlos de manera aislada al conjunto, de esta manera al analizarlos en combinación con el simbolismo que representan, adquieren valor propio, que a su vez complementa el simbolismo y significado del conjunto. (Ilustraciones 366, 371, 372)

Relación dinámica de la composición:

El Centro de Meditación le debe su dinamismo principalmente al empleo de elementos circulares con los que cuenta, ya que estos rompen la estática del cuadrado que los enmarca, el cual a su vez es dinamizado visualmente, por su dilatación horizontal, debida a la incorporación de otro medio cuadrado, de tal forma que el elemento resultante es el de un rectángulo dinámico. Todo este dinamismo es fomentado por el manejo de vanos que cruzan al edificio. (Ilustraciones 366, 371)

Integración plástica:

En este aspecto citaré nuevamente lo expuesto por Agustín Hernández a este respecto, tomando este mismo comentario para reforzar la interpretación simbólica que se a realizado del Centro de Meditación:

"Pregunta- ¿El Centro de Meditación podría ser más escultura que un lugar habitable? ¿Podría darnos más datos del por que se hizo así?

Respuesta- Mira, mi arquitectura es escultórica; es lo que yo tiendo a hacer. Creo que es el único camino que tiene la escultura urbana, ser habitable. Si no es escultórica la arquitectura, para mí es una construcción, una construcción más. Cada vez más estoy convencido de ello... si se puede hacer habitable la escultura, ¿por que no buscar la integración de las artes?

Creo también que la escultura siempre ha tenido necesidad de un simbolismo; un capitel dórico tenía un significado esotérico, oculto, ¿que había dentro de ese misticismo profundo a través de esas dos volutas?, traspasar el vértice de dos remolinos;

nosotros vivimos entre la vida y la muerte, dos espirales que se juntan y vuelven a nacer. Así como te hablo de eso, te hablo del edificio del Centro de Meditación, que esta hecho a base de simbolismos."¹⁸⁷

De esta manera vemos como el Centro de Meditación al igual que la mayoría de las obras de Agustín Hernández, es un proyecto escultórico, que en este caso se ve enriquecido por los relieves formados por el bordado de tabique que le confieren textura y claroscuros que relatan la calidad plástica del edificio (Ilustraciones 366, 371, 373)

¹⁸⁷ Pablo Quintero, Modernidad en la Arquitectura Mexicana, U.A.M. -X. México 1990 [669 p.] p. 189.

Ante todo es necesario aclarar que es en esta década cuando México se encuentra inmerso en una etapa de adaptación cultural arquitectónica, propiciada en primer instancia al alto nivel de influencia de la arquitectura extranjera a través de diversos medios de comunicación tendientes a engrandecer las concepciones plásticas, espaciales y tecnológicas de la arquitectura que se genera fuera de México. Y en segundo lugar se tiene la "esperanza" de ser partícipes en el comercio mundial, por medio de diversos tratados comerciales como el T.L.C. por ejemplo, que obliga ineludiblemente a dar una imagen de modernidad, prosperidad y preparación para la internacionalización. Paralelamente a ello el T.L.C. en primer instancia puede tener ante todo, una repercusión directa sobre la construcción, desde el diseño hasta la edificación misma, siendo muy probable que sean compañías extranjeras que proyecten, desarrollen y construyan los proyectos, dando como resultado obvio, en primer instancia el aumento de arquitectos que buscarán trabajo en otras actividades. Y en relación al tipo de arquitectura que se desarrollará es muy posible que esta cada vez cuente con menor relación física, pero sobre todo emocional y cultural con nuestro país y nuestra gente.

Por todo ello considero que es imprescindible retomar nuestras raíces arquitectónicas, asumiendo el reto de generar una arquitectura en la que se armonice la integración de la modernidad con la sabiduría que no hereda la tradición, sin caer en las tendencias de repeticiones historicistas, evitando las réplicas que se han dado tanto en el pasado como en los tiempos modernos. Ya que se deben crear obras al servicio del hombre y no un canto al ego, pues la soberbia insensibiliza y hace perder la capacidad de síntesis al desintegrar con su vertiginoso afán de originalidad, sin entender que lo origina, que como lo enseña la palabra, es volver al origen, a la síntesis que nos dio el ser como lo anunciara Ignacio Díaz Morales.¹⁸⁸

De esta manera vemos como "...la condición que ha identificado al gobierno Mexicano del periodo 1988-1994 es el rompimiento

de límites virtuales que a México formar parte de organizaciones económicas y mercantiles más amplias; todo hace suponer que esta misma actitud penetrará en el campo de la cultura, el arte y la técnica, por lo menos en una primera etapa prácticamente inmediata, la presencia de formas arquitectónicas totalmente ajenas a las tradiciones y costumbres locales era un hecho definitivo; la segunda etapa será la de la confrontación, la crítica, la intercomunicación y finalmente la creación de nuevos elementos distintivos, que potencialmente puedan generar otros estilos en el futuro."¹⁸⁹

Por tal razón es imprescindible revalorar y retomar nuestras raíces arquitectónicas prehispánicas y coloniales, ya que la producción arquitectónica de estos últimos años será la base de los caminos que seguirá la arquitectura mexicana del futuro. Recordemos que... "México es más grande y tiene más posibilidades, de lo que ciertas visiones denigratorias le escatiman, pero es insoslayable que tiene aún muchos retos que resolver y que sólo reconociendo y respetando la multiplicidad de sus recursos, climas, culturas y gentes se podrá lograr un país moderno e integrado. No se intenta reivindicar un nacionalismo rabioso ante los avances de la tecnología, se intenta simplemente ser... y ser diferente."¹⁹⁰ Sin embargo en la arquitectura contemporánea de esta última década se han desarrollado algunos ejemplos aislados en los que se retoma la plástica prehispánica (Ilustr. 374)

Este conglomerado panorama de la arquitectura mexicana que inicia en la Colonia y continua hasta nuestros días, nos presenta la gran complejidad y riqueza del desarrollo de la arquitectura con referencia prehispánica, mostrándonos el cruce e interpelación de caminos con la participación de una amplia variedad de estilos e influencias que si bien en ocasiones son aparentemente opuestas o antagónicas, estas de una manera directa o indirecta han influido y se han interrelacionado, ya sea estética o tecnológicamente que dan como resultado la arquitectura mexicana del siglo XX.

¹⁸⁸ Enrique X de Anda. *Historia de la Arquitectura mexicana*. GG. España 1995 [253 p.] p. 243

¹⁹⁰ Fernando González Gortázar. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. C N C A México 1994 [339 P.] p. 290

¹⁸⁸ Díaz Morales Ignacio "Veinte años de Arquitectura en México." *Obras*. Edit Abeja, México Octubre 1993 p. 71.

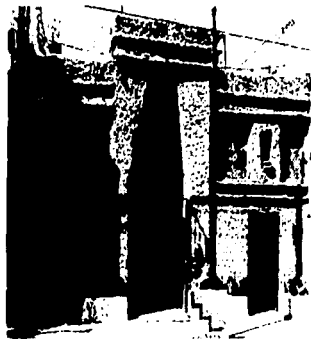


Ilustración 373. Restaurante KUKULCAN, ubicado en División del Norte 3167 (1996)

A lo largo de la historia de la arquitectura mexicana (como ya se a señalado), la arquitectura con referencia prehispánica podríamos decir que se ha mantenido de cierta manera constante con algunos altibajos dentro de la temática arquitectónica mexicana. Donde en algunos casos fue tomada como simple ornamentación o como recreación textual del pasado, como sucedió hasta el Porfiriato, sin embargo dentro de esta tendencia también han existido verdaderas propuestas innovadoras que retoman la esencia del arte prehispánico para reinterpretarlo y perpetuarlo para el futuro como sucediera en la arquitectura desarrollada a partir de los 40's. En este sentido debemos recordar que la arquitectura con referencia prehispánica en ciertas ocasiones a tomado mayor fuerza e importancia, como sucedió en el Porfiriato, así como en los 50's con el movimiento de integración plástica, en el que principalmente los muralistas y escultores retoman la temática prehispánica para desarrollar sus obras, que se incorporaban a la arquitectura para darle un sentido nacional, o bien como sucediera de la década de los 60's a 80's en la que cobro nuevamente importancia este tipo de arquitectura, principalmente para manifestar la solidez y desarrollo del estado y el país, donde los proyectos desarrollados se transformaron en verdaderas estilizaciones de la plástica y simbolismo prehispánico.

Por tal razón es importante remarcar el espíritu de algunos arquitectos por buscar y mantener un lenguaje propio que este inmerso de nuestras tradiciones y costumbres, tanto prehispánicas como coloniales, así como de las características geográficas con las que cuenta el país, es decir, de nuestra cultura y medio ambiente, siendo Luis Barragan el pilar y soporte principal de la arquitectura con referencia vernácula y regionalista, por su parte, en la arquitectura con referencia prehispánica han existido diversos arquitectos que representan las distintas etapas de este tipo de arquitectura, de los que se destacan:

Manuel Amábilis.

El maestro Amábilis fue de los primeros arquitectos en retomar el simbolismo prehispánico como base del proyecto arquitectónico, como lo demuestra el pabellón de México para la feria Iberoamericana de Sevilla en 1929, donde, en la planta del edificio retomo el simbolo de Ollin. Así mismo contribuyó al desarrollo de esta arquitectura con referencia prehispánica a través de diversos escritos, de los que sobresale en el que recomendó la dirección para un arte nacional nuevo, el cual considero personalmente que tuvo influencia en el movimiento de integración plástica.

Este postulado se tomo como una de las bases teóricas para definir las características de la arquitectura con referencia prehispánica, ya que Amábilis señaló:

El estudio de nuestras artes arcaicas, nos ha descubierto la manera que tuvieron nuestros antepasados de interpretar y de sentir las cosas de la vida, como supieron forjar su morada euritmica con el ambiente que les rodeaba; por que sistema de eliminación y abstracción lograron sintetizar sus ritmos y hacerlos armónicos, expresando con formas no naturales, es decir, no copiadas de la naturaleza, movimientos y vida naturales; como se lanzaban al aire libre, en plena naturaleza, a copiar el movimiento o vida de todo lo bello que les rodeaba y como se servían de los objetos y seres materiales para expresar la vida que late en ellos, interpretándolos por esta vida, jamás por su materialidad. Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, por que la

*naturaleza es policromía por excelencia nos enseñaron que la simetría diagonal genuina de esas artes, es la que mejor expresa nuestra exuberante naturaleza americana, y no la simetría vertical u horizontal de los europeos.*¹⁹¹

Juan O'Gorman.

Por su parte el maestro O'Gorman es el siguiente de los arquitectos que se han preocupado por rescatar el simbolismo que se expresa a través de la plástica prehispánica al incorporarlo en la arquitectura contemporánea, e incluso plantea al igual que Amábilis, que la plástica prehispánica sea tomada como base de la arquitectura contemporánea, para lo cual señalo las características de lo que denominara la verdadera arquitectura mexicana:

- a) La forma piramidal (ordinaria o invertida) de la composición
- b) La relación dinámica de ejes y proporciones.
- c) La decoración profusa realizada con escultura, policromía y pintura en armonía con la arquitectura en su carácter y estilo.
- d) La exageración tridimensional del volumen y del espacio.
- e) La armonía de forma, color y material con el lugar o paisaje del sitio donde se encuentra la arquitectura.¹⁹²
- f) "La asimetría del eje".¹⁹³

Sin embargo y a pesar de no señalar dentro de estos puntos al simbolismo como uno de los más importantes, lo retoma y utiliza como elemento primordial en su arquitectura, como lo demuestra su casa.

Alberto T. Arai.

En caso similar al de Amábilis y O'Gorman, Arai formuló y lego una teoría explicativa de la génesis de la arquitectura prehispánica a partir del simbolismo basado en la concepción que tenía el mundo prehispánico de la realidad. Con lo que inicio la lucha por la reinterpretación plástica de las formas prehispánicas, pero en base a la geometría y funcionalismo contemporáneo, como lo demostró en los Frontones de C.U.

¹⁹¹ Amábilis Manuel. *La Arquitectura Precolombina en México*, Edit Orion, México 1956, pp 36-37

¹⁹² Iida Rodríguez Pranolini. *La palabra de Juan O'Gorman*. U. N. A. M. 1983 [404 p] p 156

¹⁹³ O'Gorman Juan. "La búsqueda de una Identidad". *Obras*, Edit Abeja, México Octubre 1978 [88 p] p 60

Pedro Ramírez Vázquez.

Ramírez Vázquez es el arquitecto que sin formar parte del Sindicato de Arquitectos Socialistas, materializa los postulados de Juan O'Gorman con la construcción de numerosas escuelas. Sin embargo su obra más representativa es el Museo Nacional de Antropología e Historia, donde plasmó su inquietud por la referencia a la plástica prehispánica en la arquitectura contemporánea, sin caer en la réplica del pasado. Así mismo en su obra y escritos, dejó de una manera clara el respeto que se le debe a la tradición y a la cultura.

De esta manera en su obra nos enseñó, que en la labor arquitectónica deben hermanarse los contrastes culturales, las técnicas actuales y el paisaje, con el fin de dar respuesta a las necesidades contemporáneas.

Agustín Hernández Navarro.

"Desde los estudios y propuesta de Amábilis y Arai, no se ha realizado un intento tan serio como el de Hernández para relacionarse con el legado arquitectónico prehispánico sin acudir a concesiones escenográficas."¹⁹⁴

De tal manera el maestro Agustín Hernández es desde sus inicios un arquitecto que se ha preocupado por preservar y mantener una relación con la plástica y simbolismo prehispánico, pero sobre todo es quien a retomado y reinterpretado esta plástica y su simbolismo sin caer en la replica vana del pasado, sino por el contrario retoma su esencia para expresarla un lenguaje y tecnología contemporáneos, logrando de esta manera la continuidad entre el pasado, presente y futuro con un lenguaje universal y trascendente que despierta emociones dormidas de nuestro interior por su alto contenido simbólico, que en general es un homenaje a la vida que, en armonía se dirige a lo superior.

¹⁹⁴ Antonio Toca/Anibal Figueroa. *México. Nueva Arquitectura*. G G España 1992 [191 p] p 14

**E.- RECOMENDACIONES
A DOCENTES
Y ESTUDIANTES
DE ARQUITECTURA
EN MÉXICO**



Los pueblos prehispánicos gracias a que llegaron a la síntesis del conocimiento se expresaron por medio de un arte de imágenes simbólicas, en las que encerraron el conocimiento (religioso, filosófico y científico) de su tiempo.

Para llegar al simbolismo, se purificaba el conocimiento y la forma natural mediante un proceso de abstracción, para espiritualizándolo de esta manera, buscando ante todo, la fuerza de la expresión universal, con la finalidad de establecer un lazo entre los hombres y favorecer el diálogo con lo divino. Estos símbolos no se pueden comprender con una visión racionalista o cónica, pues su origen creativo fue ante todo de índole espiritual, ya que encierran una enseñanza superior, para ser comprendido en su amplia y total magnitud únicamente por el espíritu, gracias a que el subconsciente del hombre tiene la capacidad y facilidad de crear y comprender al símbolo, pues su subconsciente cuenta con la cualidad de llegar a la síntesis, es decir a la verdad que libera al hombre de sus cadenas y ataduras. Así cada generación hereda los símbolos y conceptos de las generaciones anteriores, los cuales adopta y complementa con nuevos símbolos creados con los conocimientos de su tiempo, y los expresa a través del arte y de esta manera los hace perdurar a las generaciones futuras.

Por todo lo anterior, vanidoso sería quien creyese haber comprendido totalmente al arte y al simbolismo que encierra, ya que:

** Los maestros de la piedra
celosamente ocultaron
en sellos lapidarios
la mística del número,
la proporción de las partes
y el todo.
Simbólica señal
del conocimiento oculto.
Pensamiento superior,
producto de larga meditación.**

Agustín Hernández Navarro

Para lograr la creación de una obra de arte, el artista se preparaba mediante cierto tipo de retiro o aislamiento para poder concentrarse en el proyecto, siendo este uno de los puntos más recomendados por:

Louis Khan, quien decía..." en el silencio se crea, por eso es necesario aprender a estar solo y en silencio".

Le Corbusier, por su parte señala que..."el arte del mañana se basa en la meditación".

Picasso, nos enseñó que "la inspiración llega, pero tiene que encontrarte trabajando, en este mismo sentido Louis Khan decía: "cuando trazo la primer línea, para expresar el sueño, el sueño se hace menos", recordemos que los arquitectos también somos constructores de sueños.

Por eso el arquitecto no debe apresurarse a proyectar por encargo, sino que debe sentir y comprender la finalidad de su trabajo como lo señala Agustín Hernández.

A la par de todo lo anterior, el artista debe adiestrarse y esforzarse en cultivar los talentos o dones con los que cuenta; sin olvidar que el "verdadero artista todo lo saca de su corazón, obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, acompaña las cosas, obra hábilmente, crea, arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten."¹⁹⁵

"El arte es universal y es necesario experimentar el misterio del amor y la creación."

Todo ello se pueden aplicar a la arquitectura contemporánea, continuando de esta manera el legado que nos heredaron nuestros antepasados, pero cuidando que este, no pierda sus cualidades sustantivas de fortaleza y energía contenidas en ellas, ya que este arte puede ser incorporado a la arquitectura y progreso de nuestro tiempo mediante un proceso de adaptación y estilización, creando formas, elementos y volúmenes, que si bien son referentes a la plástica prehispánica, no sean una simple copia escenográfica de los modelos originales, pues...

"no es el reino de las formas lo que más nos acerca a la tradición sino es esencia del espíritu que las creo, pues con sistemas constructivos avanzados o con una alta artesanía podemos continuar la inercia creadora ancestral, colocando un tabique sobre otro con gran cuidado y colocar un tercero como lo ya planeado."¹⁹⁶

Por tal motivo nuevamente reitero la propuesta de extraer y retomar la esencia de la plástica prehispánica, ya que al retomarla y reinterpretarla con un nuevo lenguaje que responda a las necesidades (físicas, sociales y espirituales) de nuestro tiempo, aprovechando las ventajas científicas y tecnológicas que ofrece y de esta manera crear un proyecto nuevo y contemporáneo que pueda proyectarse al futuro (soportando con dignidad el paso del tiempo) con bases firmes y bien cimentadas, para que este proyecto cuente con bases ancestrales, que como lo han demostrado al paso del tiempo, son trascendentes y universales.

De esta manera la referencia a la plástica prehispánica esta "presente como vibración sensible de la piel o quizá de la memoria, pero no para copiar soluciones formales, sino para provocar un acto de esencial importancia, trascender el presente" como lo expreso Federico Silva, quien agrega:

"... cuando el arquitecto no copia sino inventa, no suplir sino crea, no repite sino inicia, esta proponiendo en su nombre lo mejor de toda la comunidad, le da a su obra... carácter de símbolo de lo típico como expresión situada en la vanguardia y valor de instrumento transformador de la sociedad."¹⁹⁷

Todo ello se puede lograr con la comprensión y reinterpretación del lenguaje simbólico, ya que el símbolo es el puente que une al pasado con el presente y se proyecta al futuro estableciendo la hermandad entre los hombres y favoreciendo "el diálogo con el mundo divino, animado, lleno de vida, tal es su especificidad más profunda,"¹⁹⁸ ya que la finalidad de llegar al

¹⁹⁵ Enciclopedia Salvat. "El arte mexicano", Tomo I, México, Edit. Salvat, 1986(141p) p. 19

¹⁹⁶ Pablo Quintero. Modernidad en la Arquitectura Mexicana. U A M -X México 1990 (668 p) pp. 182-183

¹⁹⁷ Louise Noelle. Agustín Hernández U N A M México 1988 (142 p) pp 7-8

¹⁹⁸ Francois-Xavier y Thierry Etel. La Biblia de Piedra. Edit Robin

símbolo es sintetizar el conocimiento, para que este perdure a través del tiempo y logre llegar a las generaciones venideras, despertando las ideas que duermen en nuestra conciencia dándole paso a la verdad oculta que mora en nuestro espíritu.

Por tal motivo es recomendable que todas y cada una de las experiencias se vivan intensa y profundamente al grado tal de que dejen huella en el interior ó subconsciente para que este se manifieste en el momento de la creación, dándole poesía a la forma ya que "la poesía de la forma es a la arquitectura como el follaje al árbol, las flores a la planta o la carne al cuerpo,"¹⁹⁹ recordando que "el cuerpo es el reflejo del alma", por tal motivo es importante no caer en la comercialización, ya que cuando la cultura y el arte se comercializan, pierden su calidad, su poder, sensibilidad y valor espiritual para convertirse en un objeto de cambio, de compra venta al mejor postor.

Book. España 1991 [235p] p. 37.
¹⁹⁹ César Novoa Magallanes. Espacio y forma en la visión prehispánica. U. N. A. M. México 1992 [198 p.] p. 17.

BIBLIOGRAFÍA

- "*Arqueología Mexicana*", Vol. III, Núm. 13, I.N.A.H. México Mayo-Junio 1995.
- "*Arqueología Mexicana*", Vol. III, Núm. 15, I.N.A.H. México Septiembre-Octubre 1995.
- "*Arqueología Mexicana*", Vol. III, Núm. 16, I.N.A.H. México Noviembre-Diciembre 1995.
- A. Sáenz, "*Quetzalcóatl*", I.N.A.H. México 1962 [87 p.]
- Alamán Lucas, "*Disertaciones*", T-II, México, Edit. Jus. 1942.
- Amábilis Manuel, "*La Arquitectura Precolombina en México*", Edit. Orion, México, 1956. [p.]
- Amábilis Manuel, "*El pabellón de México en la exposición iberoamericana de Sevilla*", Talleres gráficos de la nación, México 1929 [78 p.]
- "*Arquitectura*", Edit. México, Noviembre 1967. [50 p.]
- "*Arte Público*" No. 2, Año 2, Edit. México, Noviembre de 1954 febrero de 1955 [50 p.]
- Bigamí Silva, "*Mitos y Leyendas de América*", Edit. Almagesto, Argentina 1992 [103 p.]
- Caso Alfonso, "*El pueblo del Sol*". F.C.E. México.
- Casanelles Ramón, "*Nueva visión de Gaudí*". Edit. Poligrafía, Barcelona 1965. [p.]
- "*Ciudad Universitaria*", Número extraordinario, Coordinación de Humanidades, 1994. [68 p.]
- "*Color en la Arquitectura Mexicana*", Edit. Litoprocess, México 1992 [262 p.]
- "*Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*" No.9 , U.N.A.M. México 1987 [96 p.]
- Cottell Arthut, "*Diccionario de Mitología Universal*", Edit. Ariel, México 1992 [284 p.]
- "*Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*", Arte prehispánico, Tomo I, Italia, Edit. Herrero 1981 [186 p.]
- "*Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*", Arte Prehispánico, Tomo II, Italia, Edit. Herrero 1981 [186 p.]
- "*Cuanta Siglos de Arte Mexicano*", Arte Moderno y Contemporáneo, Tomo I. Italia. Edit. Herrero 1981 .
- "*Cuarenta Siglos de Arte Mexicano*", Arte Moderno y Contemporáneo, Tomo II. Italia, Edit. Herrero 1981.
- Chávez Morado José, "*Para todos Internacional*", Banco Internacional, edit. Patria. México 1989. [86 p.]
- D. Ching Francis, "*Arquitectura: forma, espacio y orden*", G.G./México 1989 [396 p.]
- Duglas Jack D. y M. Johnson "*Existencial Sociology*", Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- "*Enlace*", Junio 1995. David Muñoz Suárez en, "Herencia de la arquitectura mexicana," C.A.M.-S.A.M. México 1995 [62 p.]
- Enciclopedia "Quid"*, Tomo 11, México, Promociones editoriales mexicanas, 1983 [160 P.]
- Enciclopedia "Salvat"*, El arte mexicano, Tomo I, Edit. Salvat, México 1986 [141p.]
- Enciclopedia "Salvat"*, El arte mexicano, tomo II, Edit. Salvat, México 1986 [301 p.]
- "*Espacios*" No. 9. Febrero 1952. Alberto T. Arai en Caminos para una arquitectura mexicana, Edit. México.

- "*El Nacionalismo y el Arte Mexicano*" (IX Coloquio de Historia del Arte). U.N.A.M. México 1986 [410p.]
- "*Escuela Nacional de Artes Plásticas*", No. 3, U.N.A.M. México abril 1985. [p.]
- "*Facultad de Arquitectura*", Documentos, Volumen UNO, U.N.A.M. México Verano 1985 [22 p.]
- "*Facultad de Arquitectura*", Historias y Teorías, volumen UNO. UNAM. México verano 1985. [20 p.]
- Fernández Adela, "*Diccionario ritual de voces nahuas*". Edit. Panorama, México 1990 [783 p.]
- Francois-Xavier Héry, Thierry Enel, "*La Biblia de Piedra*", Edit. Robin Book , España 1991 [235 p.]
- Galindo Trejo Jesús, "*Arqueología en la América Antigua*", España, C.O.N.A.C.Y.T. 1994 [263 p.]
- García Barragan/Sehneider Luis Mario, "*Diego Rivera y los Escritores Mexicanos*", U.N.A.M. México 1986 [251 p.]
- González Ayala Alberto, Tesis de Maestría, "*El significado de las morfologías urbanas antiguas y una caso de estudio Teotihuacan.*" U.N.A.M. México 1996.
- González Ayala Alberto, Apuntes del curso "*Arquitectura Arte y Esoterismo*," U.A.M.-X. México mimeógrafo 1992.
- González Ayala Alberto, "*Programación arquitectónica*", mimeógrafo, México 1995.
- González Gortázar Fernando, "*La Arquitectura Mexicana del siglo XX.*", C.N.C.A. México 1994 [339 p.]
- Glusberd Jorge, "*Seis Arquitectos Mexicanos*". Edit. Gaglianona., Argentina 1983 [68 p.]
- Hang Erich "*Meditación y Práctica del Kung Fu*", Edit. Posada, México 1984 [183 p.]
- Herner Irene "*Siqueiros, el lugar de la utopía*", catálogo de la exposición, I.N.B.A. México, Mayo 1994. [p.]
- Katzman Israel, "*La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*" I.N.A.H. S.E.P. México 1963 [205 p.]
- Koch Rudolf, "*El libro de los Símbolos.*" Edit. Tomo II, México 1994 [130 p.]
- "*La arquitectura de la Ciudad Universitaria*", U.N.A.M. México 1994 [198 p.]
- Marín Guillermo, "*Mita*", Edit.Tlalocan, México, 1993 [12 p.]
- Leuthäuser Gossel "*Arquitectura del Siglo XX*", Alemania Edit. Benedikt Taschen 1991 [431 p.]
- Lilia Vázquez Carlos "*Para una historia de la arquitectura mexicana*", UAM-Azcapotzalco-Tilde, México 1990 [202 p.]
- López Rangel Rafael, "*Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana.*" S.E.P. México 1986 [139 p.]
- López Rangel Rafael, en "*Enrique Yáñez en la arquitectura mexicana*", Edit. Limusa, México 1989 [259 p.]
- Mangino Tazzer Alejandro, "*Arquitectura Mesoamericana*", México, Edit. Trillas. 1990 [239 p.]
- "*Memoria de Papel*" No 6, C.N.C.A México Junio 1993 [108 p.]
- "*Modernidad en la Arquitectura Mexicana*", compilador Pablo Quintero, U.A.M. -X. México, 1990 [669 p.]
- Murillo José, "*Leyendas para todos*", Edit. Guadalupe, Argentina 1978 [p.]
- Noelle Louise, "*Agustín Hernández*," U.N.A.M. México 1988 [142 p.]
- Noelle Louise, "*Arquitectos contemporáneos de México*". Edit. Trillas, México 1989 [272p.]

- Noval Magallanes César, *"Espacio y Forma en la Visión Prehispánica"*, U.N.A.M. México 1992 [198 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Mayo 1973 [80 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Septiembre 1976 [80 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Octubre 1978 [80 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Marzo 1982 [88 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Abril 1982 [88 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Enero, 1983 [88 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Diciembre 1983. [88 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Marzo 1986 [88 p.]
- "Obras", Edit Abeja, México Octubre 1993 [88 p.]
- Prat José Ma. "Kung Fu- Wu Shu, camino de la vida", Edit. Alas, España [125 p.]
- Pere Bosch Gimpera, *"La América Prehispánica"*, Edit. Ariel, España 1975 [368 p.]
- Pizarro Javier y Schroeder Claudia, *"Ramírez Vázquez"*. Garcia Valdés editores, México 1990 [269 p.]
- Ramírez Vázquez Pedro, *"Ramírez Vázquez en la arquitectura mexicana"*, Edit. Diana, México [p.]
- Rampa Lobsang, *"El cordón de Plata"*, Edit. Troquel, Argentina 1989 [250 p.]
- Rodríguez Prampolini Ida, *"Juan O'Gorman arquitecto y Pintor"*, U.N.A.M. México 1982 [258 p.]
- Rodríguez Prampolini Ida, *"La palabra de Juan O'Gorman"*, Selección de textos. Textos de humanidades/37. Difusión cultural. U.N.A.M. México 1983 [404 p.]
- Shaévelzon Daniel *"La polémica del arte nacional en México, 1850-1910"*, México, F.C.E. 1988 [368 p.]
- Saint-Exupéry Antonie, *"El principito"*, Edit. Porrúa. México, 1975 [90 p.]
- Sejourne Laurette, *"Pensamiento y religión en el México antiguo"*, F.C.E. México 1990 [200 p.]
- Sejourne Laurette, *"El universo de Quetzalcóatl"*, F.C.E. México 1989 [205 p.]
- Simeon Remi, *"Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana"*, Edit. S. XXI, México 1992 [783 p.]
- Soto Soria Alfonso, *"Carlos Mérida, su obra en el multifamiliar Juárez"*. ISSSTE, México 1988 [79 p.]
- Street-Porter Tim, *"La Casa Mexicana"*, Edit. Noriega, Japón 1992 [272 p.]
- Schure Edward *"Los Grandes Iniciados"*, Editores Mexicanos Unidos, México 1979 [644 p.]
- Tibol Raquel, *"José Chávez Morado, imágenes de identidad mexicana"*. Colección de arte 36, Coordinación de Humanidades, U.N.A.M. México 1980 [158 p.]
- Toca Antonio / Figueroa Anibal, *"México: Nueva Arquitectura"*, G.G. España 1992 [191 p.]
- Torres Adolfo, *"La llave de la vida y del éxito"*. Edit. Orion. México 1995 [136 p.]
- "Universidad de México"*, Número extraordinario, U.N.A.M. México 1994 [68 p.]
- "Uno más Uno"*, México, Febrero 2, 1982. Entrevista de José Ortiz Monasterio a Juan O'Gorman, II y último, pp.18
- Velasco Piña Antonio, *"Regina, dos de octubre no se olvida"*, Edit. Grijalbo. México 1997 [535 p.]
- "Varón México"*, Año 1 No. 4. Novedades editores, México Noviembre 1990 [131 p.]
- Westheim Paul, *"Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México"*, F.C.E. México 1991 [327 p.]
- X. de Anda Enrique, *"Historia de la Arquitectura Mexicana"*, GG. España 1995 [253 p.]