

298787

La Mirada de Medusa

Ernesto Betancourt/Arquitectura
HIPÓTESIS Y OBRAS 1986-2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La Mirada de Medusa

HIPÓTESIS Y OBRAS 1986-2000.

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE ARQUITECTO.

ERNESTO BETANCOURT ARRIAGA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.
FACULTAD DE ARQUITECTURA

ARQUITECTO FELIPE LEAL FERNANDEZ.
ARQUITECTO ANTONIO MUSI AFIF.
DOCTOR JUAN IGNACIO DEL CUETO RUÍZ-FUNES.
SINODALES

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO. OCTUBRE DE 2001.

Como he dicho en alguna otra parte, creo que la arquitectura como nosotros tiene dos progenitores, el arte de construir como llamaba Mies van der Rohe a la arquitectura ha nacido de dos impulsos constructivos semejantes pero diferenciados. Siempre he creído que la arquitectura proviene de la habitación y el monumento, de la línea que marca la vida en la tierra y del recuerdo de ésta tras la muerte, así la casa y la tumba podrían ser considerados legítimamente como los progenitores del arte de construir, son a estas dos modalidades del habitar y rememorar que se les deben las mejores obras.

Pues bien el trabajo que presentaré a continuación es también más que ninguna otra cosa producto de la voluntad permanente de mis progenitores.

Si mi padre me transmitió siempre el deseo de construir, mi madre con su voluntad férrea a toda prueba fue y ha sido el motor incansable de cuanto he hecho. Su ejemplo y esfuerzo infinito es el mejor ejemplo que he tenido de la bondad y el cariño traducidos en logros, consejos, soporte, calor y apoyo incondicional. Ha sido gracias a mi madre que he podido concluir mis estudios y que en los momentos más difíciles de mi vida personal y profesional he logrado salir a flote, ella fue y seguirá siendo la brújula a la cual acudir en el extravío.

No podría iniciar este trabajo ni concluirlo sin dejar marcado un testimonio de reconocimiento y un intento del agradecimiento que nunca será suficiente para mi madre quien sin el menor reparo encaminó mi vida y le dio sentido cuando amenazaba con sucumbir. Dedico también este trabajo a quien calladamente ha sabido enseñarme la cultura del esfuerzo anónimo, desinteresado y titánico.

Índice

Presentación.....	i
Prólogo.....	iv
I. Introducción: Perseo y medusa.....	1
II. La ciudad sin dueño.....	19
III. El concreto cincelado, la geometría y la ciudad.....	39
III. El oficio y la práctica.....	53
V. Las letras y la arquitectura.....	65
VI. El bar hecho en México y la Jornada.....	111
VII. La Academia.....	135
VIII. Concursos y proyectos no realizados.....	159
IX. El rojo y el negro: El Zócalo.....	179
X. Proyectos finales.....	209
XI. Conclusión provisional: La Mirada de Medusa.....	247
Índice Analítico.....	259

Prólogo.

Prólogo.

En muchas ocasiones suele ser de utilidad ver el mundo de formas distintas e inusuales. Un conocido texto de Borges, explica la catalogación que hace de los seres de su basto imperio una remota enciclopedia china según una curiosa lista. Ahí encontramos las más raras categorías de pobladores del universo y que en realidad no son otras que la que conocemos y con las que cohabitamos de costumbre, la diferencia es la forma en que han sido clasificadas. Lo que sorprende de inicio y nos maravilla al mismo tiempo son las categorías que usa Borges a través del emperador para organizar el mundo visible. Así, los animales que de lejos se ven como hormigas ocuparán una categoría distinta de aquellos que al verme saltan como locos o de aquella otra que ocupan todos los que han sido pintados con un pincel finísimo de camello o los que acaban de romper un jarrón. Michel Foucault(2) en los años setenta revisó la historia y la sociología en “Las palabras y las cosas” siguiendo esta línea de pensamiento “marciano”, según Umberto Eco, y que aporta otras maneras de entender el entorno cultural y las relaciones sociales. Creo que con mayor frecuencia podríamos enfrentarnos al mundo cotidiano con una mirada así, fresca e intrigante capaz de develar lo que ha quedado atrapado en costumbres y hábitos de percepción, y capaz también de revelar lo que nos presenta el mundo de una sola forma y medida. Si observamos al derredor detenidamente el mundo de las ciudades y de las construcciones, como lo haría aquel hipotético marciano que no sabe nada de clasificaciones históricas o de tipologías, creo que tendríamos problemas para delimitar el mundo tan aparentemente conocido por los arquitectos, es muy posible que no todo lo que hemos aprendido a ver como arquitectura apareciera como tal y viceversa.

Si paseáramos por una ciudad cualquiera tendríamos que preguntarnos qué es un edificio ¿en qué se diferencia un avión de una torre de cien pisos? (1) por ejemplo, ¿no son ambos grandes y difíciles de abarcar con la vista?, ¿no uno y otro puede ser tan habitable o inhabitable como se quiera? ¿es la habitabilidad la que define la arquitectura? ¿y las prisiones, los gimnasios, los rastros, las fábricas u

otros edificios que no son diseñados con criterios normales de habitabilidad? ¿qué hace de un edificio o una construcción una obra de arquitectura? ¿qué hace similar a la catedral de Chartes con la pequeña cajita de vidrio en los bosques de Plano, Illinois que diseñó Mies en los años cincuenta? ¿qué asemeja la fachada del Gesú de Vignola con una estación de bomberos o con una caseta telefónica?. Si siguiéramos de este modo probablemente surgirían ejemplos sorprendentes e inesperados, llegaríamos incluso a comparar y preguntarnos qué diferencia existe entre un árbol y un edificio, qué los hace ser diferentes y si acaso pertenecen a categorías distintas de objetos. Anticipándome un poco diría que tal vez no sean sus características físicas o su linaje histórico lo que define el ámbito de lo arquitectónico, tal vez el rol que juegan ciertas construcciones en el orden civil o su capacidad clarificadora sea lo que lleve a hermanar a Chichén Itzá con Sydney en una misma familia cultural.

Lo anterior viene al caso para introducir el trabajo, las reflexiones e interrogantes que a continuación seguirán sobre la arquitectura y sus límites, su especificidad y sus objetivos. Es a partir de la catalogación y descripción de algunos de los edificios y proyectos que hemos realizado desde hace unas dos décadas que intentaremos dar cuenta de algunas reflexiones generales pero también personales sobre la arquitectura. Es probable que la clasificación e interpretación que sigue no siempre coincida con las habituales descripciones de edificios y sus partes: sin ocultar las incertidumbres sinnúmero que poseo trataré aquí de abordar la arquitectura de una forma ligeramente distinta, trataré de cambiar un poco las respuestas que normalmente nos damos a las preguntas sobre el tema. Tras años de formación académica y otros tantos de trabajo profesional la pregunta seguirá siendo idéntica, ¿qué es la arquitectura? Finalmente, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la arquitectura de una construcción? ¿qué podemos esperar de un edificio si lo vemos como arquitectos? la misma pregunta que supongo tratan de contestar las innumerables tesis que aquí se presentan: en ese punto empezaremos, por él transitamos y espero que llegaremos

finalmente a él, y si bien las respuestas espero que no serán la mismas, supongo que las preguntas sí.

Quede entonces claro desde ahora que no trato de dar una respuesta definitiva o única a estas interrogantes ni en el texto ni en la obra, en todo caso será más importante plantear la pregunta que responderla, plantearla y replantarla tantas veces como edificios se construyan, tantas como proyectos podamos realizar. Tal vez sea eso a lo que se han dedicado los arquitectos y queramos dedicarnos nosotros también, a plantear cien, mil veces en qué consiste el oficio, en qué consiste poner piedra sobre piedra, fierro sobre fierro, en qué consiste hacer arquitectura.

Hemos hecho una selección de obras no necesariamente con el fin último de describirlas o interpretarlas sino para tratar de catalogar de esa otra manera la realidad y la historia de su gestación, sus virtudes y defectos, sus logros y errores.

La historia que se narra a continuación intenta más que describir plantas arquitectónicas, técnicas constructivas o programas de necesidades, prefiere hacer el intento de descubrir el por qué de ciertos guiños, de ciertas obsesiones y de algunas estrategias. Esta historia no es exclusivamente aquella de locales y metros cuadrados y aunque estos datos no se omitan nos hemos concentrado principalmente en la historia del proceso de gestación y construcción, en los innumerables actores que toman parte en las obras, en la obsesiva carrera para tratar de vencer a las fuerzas que parecen impedir la realización de la arquitectura, la historia, que a semejanza con algunos mitos supone construir a partir de lo imprevisto, de lo contingente y de lo informe.

NOTAS:

(1). Este capítulo fue escrito antes de los atentados de N.Y. sin embargo la comparación resulta interesante. Ver conclusión pags. 247 y ss.

(2) Foucault Michel, Las palabras y las cosas, Siglo XXI editores, México 5ª edición. 1984.

I. introducción. perseo y medusa.

I. Introducción. Perseo y Medusa

La historia de las sociedades humanas parece ser la de la pugna permanente entre la civilización y la barbarie, desde el comienzo de la historia los seres humanos nos hemos visto encarados entre dos fuerzas contrarias tirando en sentidos opuestos: entre la guerra y la paz, la salud y la enfermedad o entre la belleza y la fealdad. La mitología antigua es muy rica en relatos que describen como algunos héroes pagan precios altísimos y debaten luchas cruentas con las potencias irracionales y destructivas del Erebo. La historia de Perseo y Medusa servirá como introducción a las ideas a partir de la cual examinaremos nuestro trabajo.

Perseo, joven licio hijo de Zeus y Danae, para auxiliar a su madre y evitar que se casara con Polidectes, el tirano de Serifos, se armó con las armas adecuadas para cumplir la promesa que liberaría a Danae del impuesto compromiso: matar a la gorgona Medusa cuyos ojos petrificaban a quien les miraba directamente. La gorgona ante cuya mirada nadie quedaba incólume representa los misterios más terribles e inviolables del mundo, en cambio Perseo representa el arrojo, el desafío de la verdad y la razón ante el infernal enemigo símbolo de lo oscuro y lo tenebroso. Con la astucia que caracterizaba a muchos héroes helenos y la ayuda de Atenea, -por cierto siempre relacionada con la sabiduría-, Perseo decapitó a la gorgona con las armas que había obtenido de los dioses. Tras esta hazaña como es bien sabido, del cuerpo decapitado de Medusa surgió impoluto Pegaso el caballo blanco y alado, sugiriendo que aún la vileza y la aparente fealdad esconde bellezas ocultas. Sin duda, como todos los mitos, éste también tendrá muchas posibles interpretaciones, pero la cultura helena prodiga en narraciones y oráculos tenía una visión clara sobre la naturaleza del caos y del orden, los griegos que sabían mucho de eso y no eran afectos a que el caos les gobernara, dejan testimonio de la dialéctica permanente entre el orden y el desorden en muchos relatos, el mito de Perseo y Medusa nos alerta y prepara sobre la dualidad eterna de la lucha entre el cosmos y el caos.



Los antiguos habitantes de la Hélade inventaron muchas formas civilizatorias para oponerse a la mirada petrificadora de lo informe y de la barbarie, del caos, del Erebo y lo yermo que son al mismo tiempo materia prima y objeto "cósmico" o "cosmético" -como se prefiera-, del arte (1).

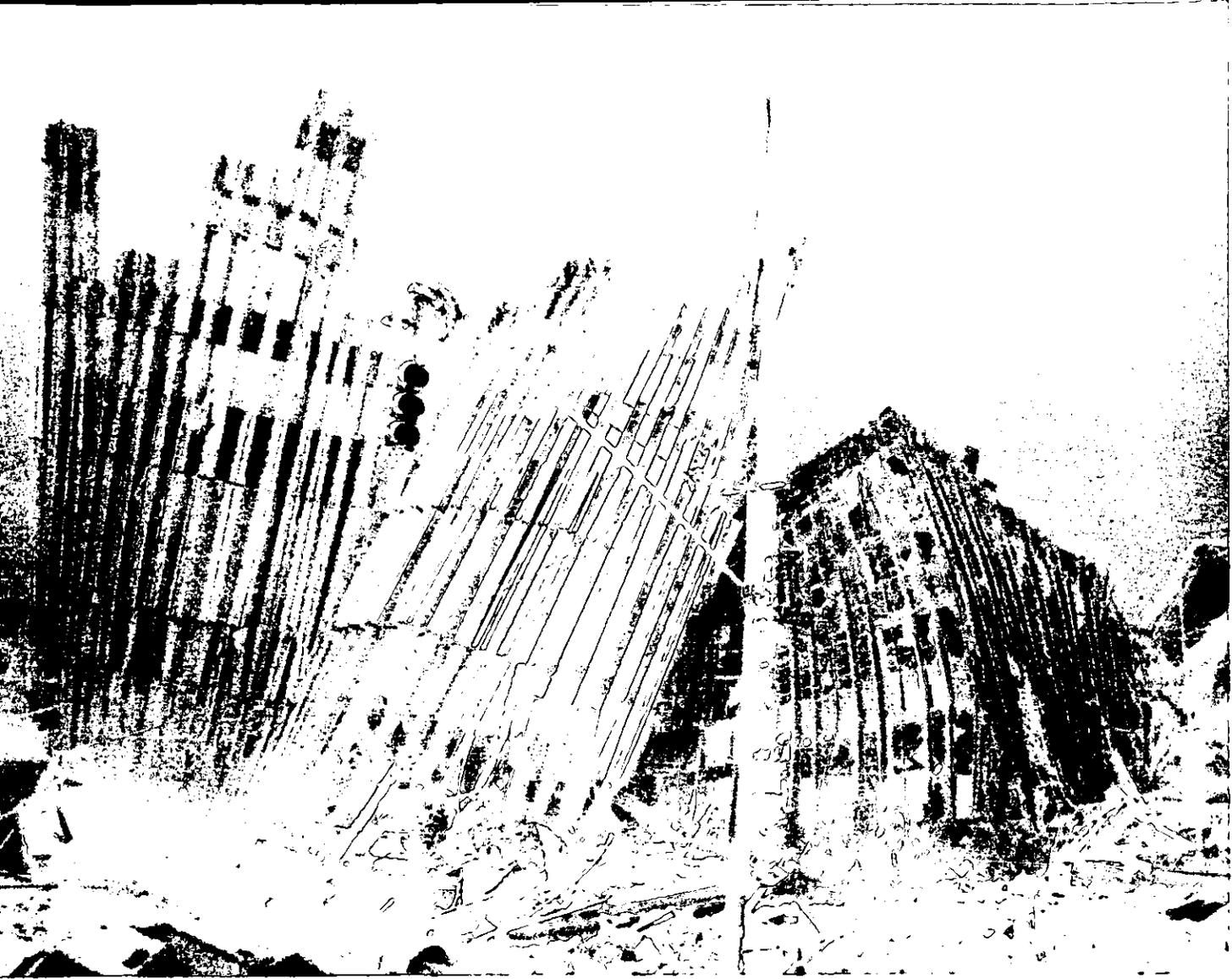
El arte de la arquitectura, como todos los demás, se ha venido debatiendo entre la conquista del caos y su sumisión, entre la domesticación de las fuerzas destructivas de la naturaleza o la colisión ante su vigor. La naturaleza fue vista como una de esas fuerzas hostiles y ante la que había que protegerse, la visión romántica que inventa el concepto de paisaje y que ve a la naturaleza como objeto de contemplación, data del siglo XIX justo cuando otras fuerzas -las de la industria-, quizás más devastadoras amenazaban con hacer lucir a aquellas como inofensivas y pintorescas. La naturaleza fue siempre una fuente de sustento y vida pero al mismo tiempo de destrucción y muerte. Una de las directrices -no la única ni la principal, si de las más contundentes y añejas del diseño arquitectónico- es y ha sido la adaptación de las edificaciones al medio físico en el que se construye. Las condiciones geográficas, climáticas y materiales de las regiones han sido componentes esenciales para producir una variedad de soluciones para la lluvia, el sol, el viento o la nieve y ha llevado a crear un sinnúmero de recursos para evitarlos, bloquearlos o aún gozarlos sin riesgo. Los arquitectos han sido muy prolíficos para inventar dispositivos y recursos que mitigan y docilizan los efectos de la naturaleza, y si no tenemos aún respuestas constructivas totalmente efectivas contra los sismos o ciclones de intensidades graves, podemos decir con cierta seguridad que la adaptación de la arquitectura a la naturaleza ha sido exitosa, a tal grado que hoy el problema se ha invertido: son las consecuencias de ese espíritu domador el que nos amenaza y que requiere frenos. Actualmente otras tareas y otros hilos tiran de la mano del arquitecto y el constructor aún en detrimento de la conveniencia ambiental. ¿cuáles son esas otras exigencias que parecen moldear nuestra arquitectura? ¿a qué otras fuerzas responden hoy nuestras edificaciones? ¿qué otros saberes deberíamos hoy agregar a la famosa lista de Vitrubio? (2).

Desde siempre hubiese sido ocioso tratar de leer la historia de la arquitectura o de cualquier edificio únicamente a partir de su mejor o peor adaptación al medio físico. Aquel hipotético marciano del que hablamos en la introducción se encontraría con muchos problemas si quisiera interpretar el edificio Chrysler de Nueva York, el museo Guggenheim de Bilbao o La Sagrada Familia de Barcelona a la luz de la adaptación al medio ambiental, si ello no es válido sólo para la historia antigua lo es mucho menos en la actualidad.

A fines del siglo XX con cierto margen de diferencia entre continentes pero de manera inequívoca en todo el mundo y particularmente en las ciudades más desarrolladas, el medio natural difícilmente determina las estrategias formales y constructivas de los edificios, como ya hemos dicho no es que en otros tiempos el arquitecto se dedicara exclusivamente a realizar parasoles o refugios para la lluvia pero hoy no sólo se han eludido muchos de los aciertos climáticos y ambientales sino que parece suceder lo contrario, en un afán por satisfacer otras pulsaciones la adaptación al medio por sí maltrecho, descompuesto y polucionado entorno físico ha quedado en un segundo o en un tercer plano.

Hoy hemos creado pacientemente una especie de atmósfera artificial de condiciones, emanaciones y trepidaciones tan violentas y destructivas como las naturales, un medio artificial, voraz, destructivo por encima del medio biológico, una especie de Frankenstein que no sabemos todavía como controlar o evitar que nos destruya. Un nuevo tipo de caos se impone ante nosotros y no podemos aún verle a la cara. Actualmente son muy variadas, complejas e inciertas las determinaciones y decisiones a las que un arquitecto débilmente equipado con las armas tradicionales debe enfrentar. La arquitectura y en general las actividades humanas que nos han llevado históricamente a entender y controlar el caos se ven nuevamente amenazadas por la nebulosa del mercantilismo, la banalidad, los fundamentalismos de cualquier signo o cualquiera de las fuerzas que hoy producen el espacio





chatarra al que se refiere Koolhaas(3) en detrimento de otro al que quisiéramos llamar espacio (o)culto. Si para algunos podría parecer un exceso hablar de un amenazador caos artificial habría que revisar las estadísticas actuales de mortandad por causas naturales y aquellas debidas a condiciones “artificiales” de vida, al estrés, problemas cardiacos, depresiones psicológicas, accidentes viales, violencia urbana, epidemias químicas o cualesquiera otra que se relacione con el medio social contemporáneo.

Si la naturaleza se ha visto agresiva para con la edificación, no lo es menos hoy el medio en el que vivimos. Nos desarrollamos cotidianamente en un medio agreste, francamente hostil a muchas formas de cultura y civilización y la arquitectura es una de ellas. Habitamos en un caos tan incomprensible y despojado de orden como al que se enfrentaron los primeros pensadores helenos de los siglos VIII a.C. El mundo entonces, al capricho de fuerzas telúricas y ctónicas, indescifrables y caprichosas, era tan misterioso e indomeñable como lo es hoy para nosotros, un mundo implacable de cataclismos financieros, ecológicos y sociales ante el que nos presentamos despojados de armas seguras y potentes. Sin importar la naturaleza de éste es a esa tiranía del caos en cualquiera de sus rostros y modalidades que los griegos y otras culturas enfrentaron además de otras disciplinas su arquitectura. La brillante construcción “poética” de templos, plazas y ciudades ha servido como refugio ante la irracionalidad y el caos sea este natural o artificial.

Hoy en día ¿qué armas podríamos oponer ante este nuevo desorden? ¿ante esa realidad virulenta que estrategias tomar?, ¿cómo justificar el despliegue de recursos que requiere la arquitectura en una sociedad cuyas carencias son más urgentes que sus deseos?, ¿cómo actuar donde la inmediatez precede a la paciencia y donde el obnubilamiento de los medios narcotiza la conciencias y estimula la banalidad y la vulgaridad de la cultura chatarra?.

Es a ese medio al que tenemos que enfrentar, es precisamente ante la amenaza de esa especie de sociosfera rarificada que cualquier forma de ordenar la realidad para hacerla vivible será

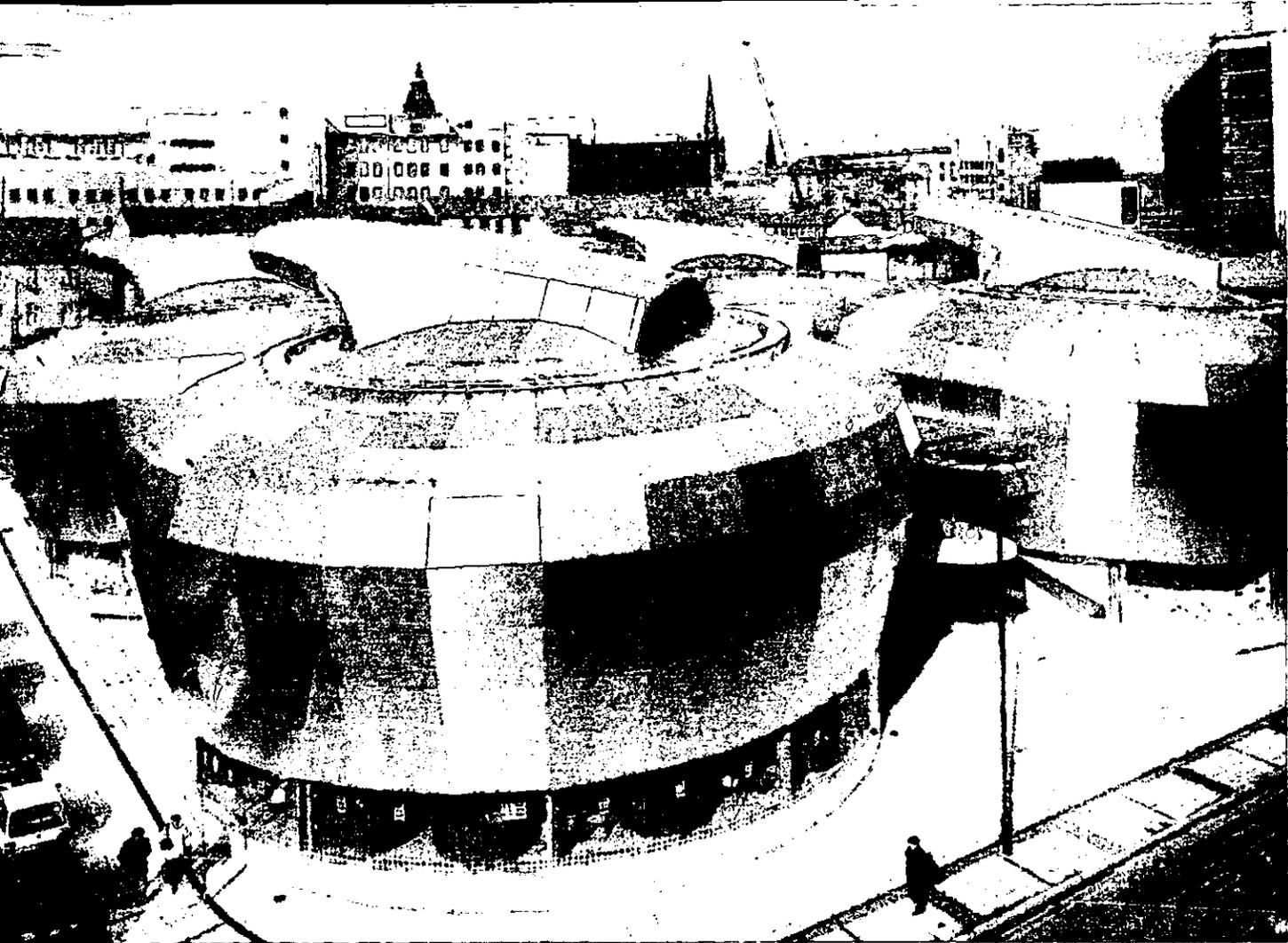


bienvenida. Si el medio físico está envirulado por ese otro medio irracional habrá que ir inoculando poco a poco la vacuna adecuada. Habrá que re-arquitecturizar el mundo, que no es otra cosa que darle forma a lo informe, construir con lo disperso, arreglar lo desarreglado. En el fondo de la etimología de arquitectura subyace la idea de construcción y de orden (4), y lo dicho no vale exclusivamente para el mundo de los edificios, a nadie extraña escuchar el término convertido en adjetivo aplicado a la economía, a los ordenadores o al genoma humano. La arquitectura es el orden que requerimos para habitar y pensar lo desconocido, es la estructura invisible del cosmos.

Es a ese medio saturado de publicidad, de insatisfacción y de hartazgo mercantil al que es necesario enfrentar hoy una práctica profesional reflexiva, crítica, ética y estética. Es a los intrínquilis de las innecesariamente complejas legislaciones urbanas, a los vaivenes de la bolsa, a los trueques políticos o a los lances corporativos a los que realmente se enfrentan hoy los arquitectos, es a lo contingente que se le dedica mayor tiempo, acuciosidad y esfuerzo que a otros temas. Nunca como ahora la naturaleza vejada y modificada hasta lo irreconocible requiere de mayor atención. El medio natural ha sido transformado en un híbrido de mil cabezas por ese otro invisible pero pertinaz monstruo artificial. Los arquitectos habremos de aprender de Perseo para liquidar a Medusa sin ser petrificados por su mirada en el intento.

La arquitectura que aquí presentaré y que de ningún modo creo que sea una condición exclusiva de mi experiencia, trata de adaptarse permanentemente a ese otro medio ambiente, hostil, agresivo y menos noble que el natural: el medio artificial, el medio social, la nueva manifestación del caos, trata de no dejarse arrastrar entre la bruma de la ignominia y mantener a pesar de la adversidad el estatus de arquitectura por extemporánea que tal actitud pueda parecer y claro, sin obtener siempre la victoria.

Creo que esta situación contemporánea ha sido reconocida y es una preocupación en diferentes latitudes del planeta y principalmente en Europa. Distintos arquitectos y escuelas de pensamiento

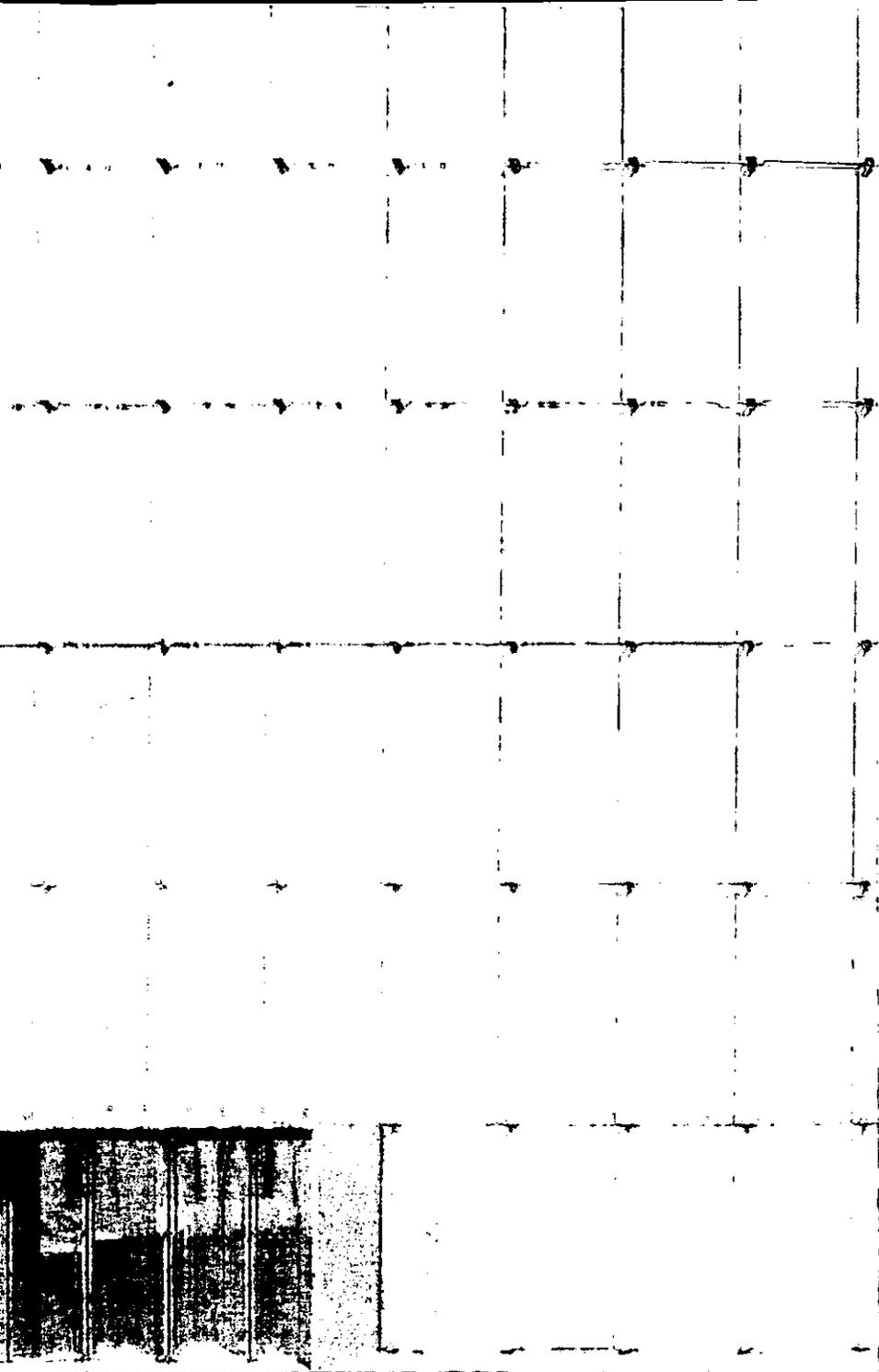


teórico han intuido inconscientemente unos, y desarrollado tendencias conscientemente otros las respuestas y posibles aproximaciones a ese caos contemporáneo y al que sus arquitecturas y teorías tratan de hacer frente, en unas, -sobre todo en las más relacionadas con el mundo anglosajón que con el mundo clásico mediterráneo- se prefiere el mimetismo y la fusión con el enemigo, se supone mejor unírsele ante la imposibilidad de vencerlo. Las formas líquidas, blandas y viscosas que abundan en la plástica de fin de siglo pecan de simulación y lasitud, una esquizofrénica forma de resistir el embate de la chatarra con exotismos formales y holocaustos simulados. El excentricismo de estas arquitecturas desesperadas equivalen a oponer ante la banalización de los medios de comunicación el pasquín en lugar de la literatura o el chiste vulgar en lugar del humor inteligente.(5)

La otra corriente más cercana a la tradición clásica se recrea y evade la realidad con una práctica onanista de hermosas cajas immaculadas que se posan virginales entre la basura y la podredumbre. Su impoluta doncellerz resiste poco la contaminación de la vecindad del medio y la suciedad del gusto: mobiliarios mal elegidos o clientes desparpajados impiden naturalmente la armonía de su presencia. No creo desgraciadamente que estos relicarios translúcidos sean mucho más que una moda, llena de hermosura y fineza pero una moda al fin incapaz de derrotar al poderoso enemigo.

No veo como la reproducción plastificada del excremento de la sociedad enajenada o la exaltación vitrificada de un esteticismo romántico puedan resistir -más allá de las páginas de los magazines especializados- los embates no sólo de los veleidosos mercados financieros sino de la creciente epidemia de malls, sprawls cities, villas miseria, ciudades perdidas, desgentrificación y todos los otros términos que se han inventado para describir el horror habitable contemporáneo

Si bien en ambas tendencias contemporáneas podríamos encontrar ejemplos notables y arquitecturas portentosas da la impresión de ser una vuelta de tuerca más en ese callejón sin salida en el que transita el arte a fin de siglo. Terminamos el siglo XX como lo iniciamos, en medio de un



repertorio de exotismos más o menos sordos a la ruidosa realidad moderna que se avecinaba, qué lejos parecen los palacetes eclécticos de “*fin de siècle*” pero que cerca está de nosotros esa arquitectura preciosista o exótica de salón que tanto gusta a las academias y los curadores de arte, y que tanto se parecen en la actitud.

Los artistas y los arquitectos deberíamos evitar ver de frente a Medusa, debemos aprender a mirar de soslayo a la bestia, usar el armamento adecuado y las estrategias que garanticen el nacimiento de Pegaso, no sucedáneos más o menos narcóticos que oculten o caricaturicen la realidad. Deberíamos aprender del carácter y los ejemplos de los artistas que nos orientan en esta batalla, no como emisarios de la moda o árbitros del gusto sino como pensadores inconformes y hacedores pertinaces, no hay formulismos fáciles en el trabajo de Lucian Freud, de Norman Foster, de Wim Wenders, de Xul Solar, de Renzo Piano, de César Portela, de Anselm Kipfer, de Peter Handecke, de Woody Allen, de Joseph Kosuth, de Álvaro Siza, de Peter Greenaway, de Gabriel Orozco o de Marco Antonio Montes de Oca por citar variados artistas contemporáneos. En realidad en todo momento han sido los artistas y los pensadores los que han prescrito los remedios adecuados contra la enfermedad cultural.

Este trabajo pretende hasta ahora llamar la atención sobre este tema y no para simular un linaje que no existe con los creadores brillantes como los que he mencionado, tampoco como programa metodológico, mucho más probablemente, porque inevitablemente las condiciones de trabajo socioculturales e históricas así me lo exigían -no había de otra-, mi trabajo lo veo como un trabajo en proceso, incompleto, tal vez porque ante la inexistencia de un remedio seguro oscile en muchas formulas inconclusas que aún intentan descubrir las leyes de la geometría que resista y se amolde al embate del caos actual. Tal vez abusando del término acuñado para la pintura de Paul Cezanne (6) que intencionalmente evitaba terminar sus cuadros, como si esa indefinición final tuviese que ser



completada posteriormente por el observador o por el tiempo que le daría un significado más preciso o tal vez más útil, así percibo mi actividad arquitectónica: como un trabajo inacabado, en continuo proceso, ciertamente por razones distintas que las de Cezanne pero de manera fortuita e inesperada mi experiencia me acerca a esa incompletud del pintor provenzal, la postergación de esta tesis podría probarlo.

Los trabajos que he seleccionado se traslapan en el tiempo, se funden y se con-funden, las soluciones de uno se trasladan al otro y viceversa. Como se verá, situaciones similares producen esquemas parecidos aún en condiciones geográficas distintas y ciertos temas aparecen y reaparecen en las condiciones más disimiles adecuándose a unos u otros. Asimismo las condiciones personales, económicas y políticas del momento en que se realiza una obra obliga a crear estrategias improvisadas y espontáneas de diseño y a convertirse en maestro de la improvisación y el "inachave". Es así como aprendí y puedo trabajar, las soluciones y los temas que he elegido en cada caso se sobreponen y en ocasiones se usan indistintamente, ésta no es una práctica dogmática o prefijada y sé muy bien que viola los cánones más ortodoxos del funcionalismo, pero en la práctica diaria así se conjugan y se producen los trabajos, por ello están en permanente cambio y evolución aún cuando esté concluido y construido formalmente. Una idea resurge en otro lado, se reinventa y se replantea en otra situación en ese constante intento de sobrevivir al artero medio en el que se realizan hoy las construcciones. He tratado de hacer jugar a mi favor las condiciones adversas de la hecatombe contemporánea para mantener en los edificios el estatus de arquitectura buscado. De eso tratará esta tesis, del recuento de esas razones adversas y de su traducción en defensivas geometrías arquitectónicas.

Esto no es mejor o peor que cualquier otra aproximación ni creo que el diseño arquitectónico no admita cualquier otro tipo de justificaciones. Parece más bien –insisto– que las condiciones locales e históricas del momento obligan a diseñar con gran rapidez, con gran pragmatismo y hasta con un cierto eclecticismo privado del que trataré de dar cuenta en este ensayo.

Es esa la lectura que propondré en los ejemplos que a continuación se describen, es a la metamorfosis de las ideas arquitectónicas, urbanas o constructivas que intentan adaptarse a esa logósfera y seguir cumpliendo su misión civilizadora a las que dedico estas reflexiones. Son las ideas arquitectónicas, estéticas y aún éticas las que se encuentran en permanente pugna por sobrevivir en un medio todavía hostil para con la arquitectura y que han de seguir teniendo la misión histórica de transformarlo para hacerle habitable de nueva cuenta.

Seguramente no tendría un interés particular el presentar esta obra aquí, más allá que el de un cierto testimonio de la obra de su autor. Este resumen abarca un espacio de unos tres lustros, desde los últimos años de mi carrera universitaria a la fecha. Es un recuento de los trabajos realizados en diversas circunstancias, preocupaciones y lugares. Como ya hemos dicho, la tesis general apunta más bien a tomar estos proyectos y edificios como un pretexto para un estudio más general sobre las condiciones y el entorno en el que fueron hechos. Quiero manifestar que el referente obligado es sin duda ese hermoso libro que leí en mis primeros años de estudio: “La autobiografía científica” de Aldo Rossi en el que relata la construcción de sus ideas y sus edificios como una parte inseparable de la biografía de su creador, en el que se percibe con claridad que los edificios y aún los proyectos son la historia de sí mismos en ello parecidos a ese árbol del poema rilkiano (7), los edificios nos hablan de ellos mismos, son autobiográficos, ellos son la historia misma de su construcción. Desde los primeros croquis e ideas sus dimensiones nos refieren al uso, a la prodigalidad de sus dueños, a la pericia de su arquitecto, a la calidad de sus materiales, igualmente relatan los avatares de su edificación, las huellas de su fabricación y a veces hasta la casualidad azarosa de la historia personal de su autor.

El trabajo no ha sido clasificado por orden cronológico estricto, en algunos casos se respeta la fecha de su realización pero en otros la obra se ha agrupado según otra catalogación que, siguiendo al emperador borgiano, presenta otra visión de lo mismo. En lo que sigue trataré de relatar algo de esa

historia, muchas veces complicada, otras divertida y afanosa, siempre fascinante, al menos de esa historia que tiene que ver con la realización de los edificios, la historia posterior, la de la vida de éstos la dejaremos para otra ocasión y para otras personas.

NOTAS:

(1) Las palabras cosmético y cósmico provienen de la misma raíz "*kosmos*" que sugiere orden, adorno, arreglo.

(2) Vitrubio en los famosos 10 libros de arquitectura incluye disciplinas como la música, la medicina, la astrología o la historia entre otros muchos saberes que los arquitectos deben de dominar. Vitrubio Polión, Los diez libros de arquitectura Alianza forma, Madrid 2ª. Ed. 2000 pp. 59 y ss.

(3) Koolhaas Rem, El espacio basura; de la modernización y sus secuelas. Arquitectura Viva número 74.

(4) Mucho se ha discutido la raíz de arquitectura pero sin duda esta la de ordenar y conformar, probablemente provenga del orden constructivo de la carpintería y la fabricación de navíos, en el canto VI de la Iliada existe un hermoso pasaje donde se habla de un Tectón hijo de Harmonía y constructor de las naves que uso Alejandro al robarse a Helena.

(5) Sobre la sprawl city

(6) El crítico Gustave Geffroy en el siglo XIX hablaba en una crónica del carácter inacabado de la obra de Cezanne y en una carta Camille Pissarro habla de la magnífica aunque inacabada obra del pintor provenzal. Cezanne, catalogo de la exposición del Museo de Arte de Filadelfia, Abrams, 1996.

(7) "Árbol que tal vez piensas por dentro..."

II. La Ciudad sin dueño.

II. La ciudad sin dueño.

El 1 de Enero de 1994 un grupo de rebeldes indígenas armados toman el Palacio Municipal de San Cristóbal de las Casas en el Estado de Chiapas frontera sur de México. Meses después, pero en la frontera norte, en la ciudad de Tijuana fue asesinado a tiros el candidato del PRI(1) Luis Donaldo Colosio en condiciones aún no del todo claras. Así comenzaba o terminaba -según se vea- de frontera a frontera, el ocaso del sistema oligárquico que gobernó el país por más de setenta años. Estos acontecimientos cerraban una época que había contado con la aceptación mayoritaria de ciudadanos deslumbrados por cierta bonanza económica, ficticia, por supuesto, y una más deseada que real internacionalización de México. El candidato presidencial sustituto: Ernesto Zedillo, se convertiría en el último presidente del PRI y tendría por cometido reestructurar las facturas que la marginación social e histórica de ciertas áreas y la descomposición de algunos sectores vinculados con el propio poder venían cobrando hacia el final del gobierno anterior de Carlos Salinas.

Son aproximadamente esos seis años de recomposiciones económicas y políticas los que enmarcan el trabajo que aquí se presenta. México había comenzado por una vía casi pacífica y no exenta de dificultades la transición hacia una democracia ciudadana mucho más auténtica que la que se creía tener. Es cierto que nunca existió en México un régimen totalitario como los del orbe soviético ni de terror militar como en las dictaduras sud y centroamericanas, pero aún así el régimen de partido único con un control omnímodo sobre medios de comunicación, política cultural e instituciones públicas distaba mucho de ser la democracia con libertades plenas que decía ser.

Por supuesto la ciudad como sensor fiel de los cambios de la sociedad registraría las oscilaciones políticas y sociales a través de su arquitectura y se transformaría, desgraciadamente, en muchos aspectos se transformaría mal.

La zona metropolitana de la Ciudad de México pasó de 3,000,000 habitantes a principios de los sesenta a 10,000,000 en la década de los setenta y a 19,000,000 en los ochenta.

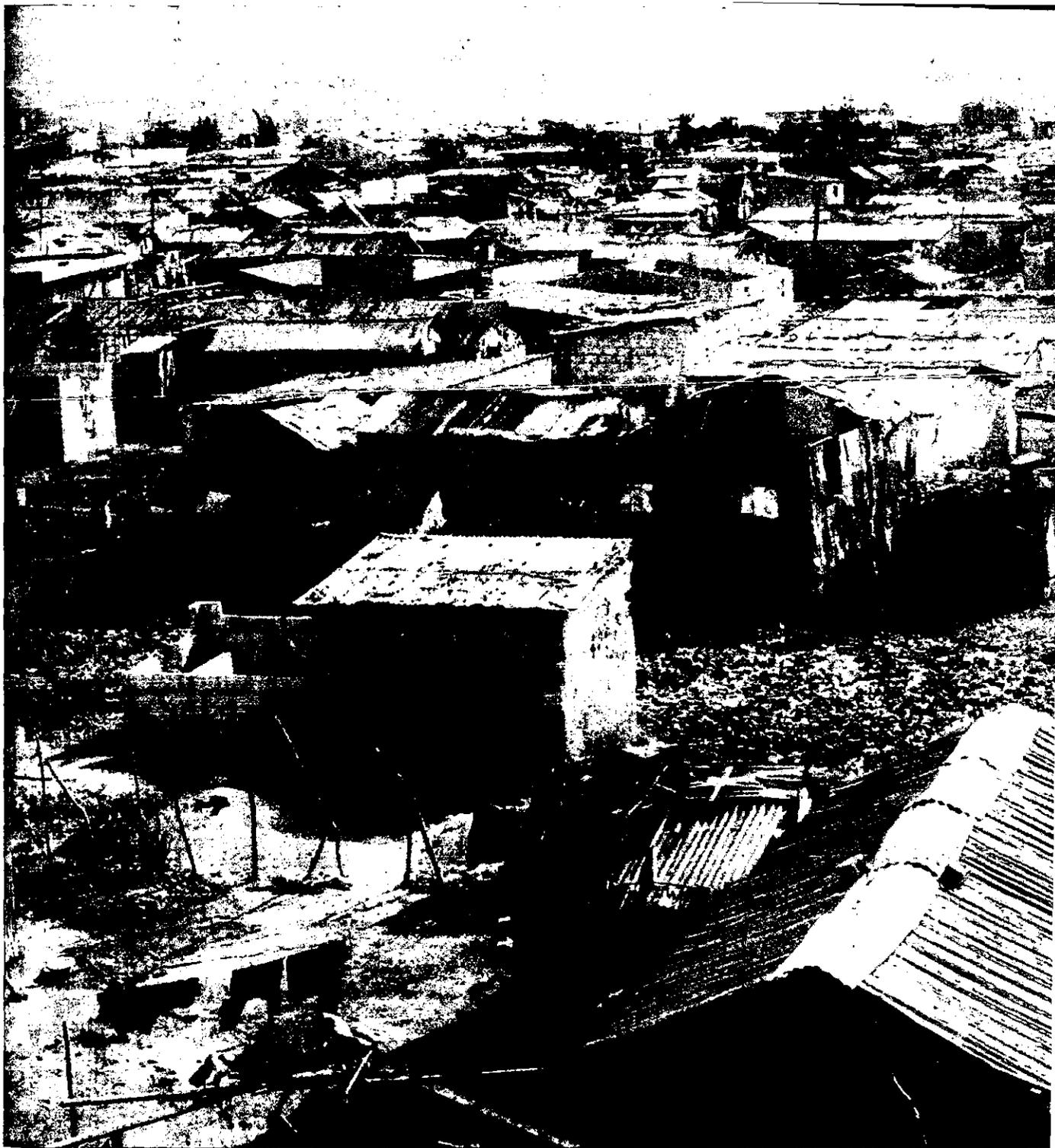
Las ciudades y el caso extremo de México se convertirían en una amalgama de edificios comerciales, de especulación inmobiliaria y viviendas precarias autoconstruidas por una población muy cercana a la miseria, así como de suburbios aburguesados de las clases medias y altas con algunos puntos aislados construidos por buenos arquitectos.

Hacia fines de los sesenta y comienzo de los setenta la progresiva invasión de construcciones banales y comerciales al lado de las viviendas de putrefacto mal gusto o viviendas precarias y marginales trajeron a la mesa la vieja discusión sobre la dicotomía entre modernidad y regionalismo, entre planeación urbana y liberalismo económico.

Una parte del gremio vió en la tradición un recurso para defenderse a su manera de la creciente destrucción de las ciudades, asociando -creo ingenuamente- mercantilismo con modernidad. Se culpó tajantemente al movimiento moderno de la destrucción de la ciudad y se trataron de desterrar muchos de los principios teóricos de las vanguardias de los años treinta.

Mientras los arquitectos y los teóricos discutían sobre la nacionalidad y la ideología de la arquitectura la ciudad cambiaba de forma y podría decirse, de dueños; sin la intervención real de arquitectos, las decisiones sobre el entorno urbano, la calidad del espacio público o las estrategias de crecimiento ya no serían de su competencia, no al menos de ese sector más creativo y talentoso del gremio. Las políticas y criterios urbanos recaerían en el terreno de la planificación urbana – útil herramienta quizás- pero que fue utilizada como instrumento de la clase política y de promotores y especuladores para sus propios fines. A este exilio involuntario y forzoso de los arquitectos se le suma el urbanismo espontáneo de supervivencia y manipulación creado por los migrantes pobres expulsados de sus sitios de origen y caciques oportunistas. Así, la recurrencia al regionalismo se tornó un mecanismo de defensa, una especie de huida hacia adelante ante la invasión de algo parecido a un virus urbano que infectaba el sano





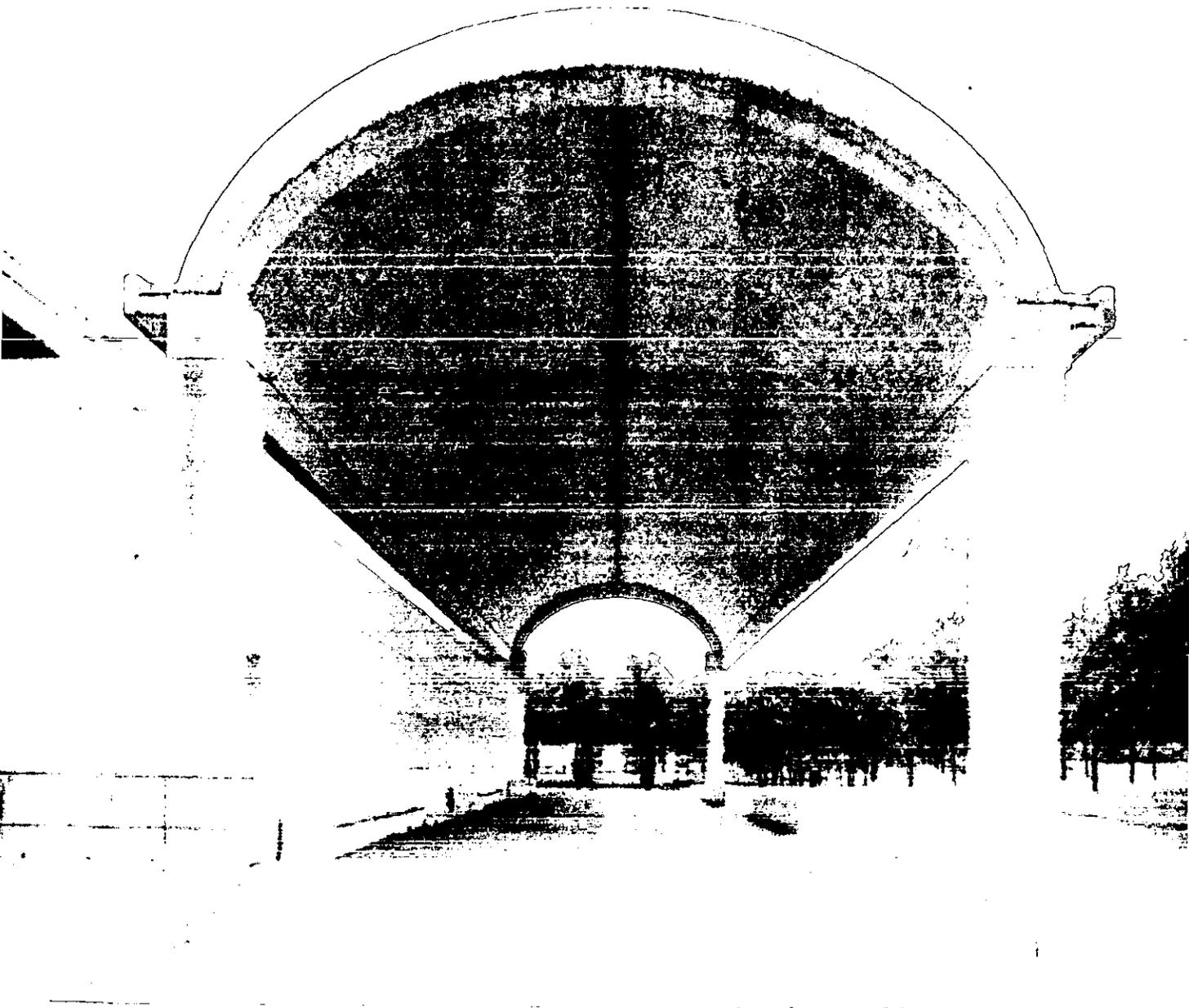
crecimiento de las ciudades, incluso férreos funcionalistas de los 30's como Juan O' Gorman dieron un viraje hacia una práctica opuesta 180° al racionalismo.

El desprecio justificado por las construcciones banales e inhumanas aunado a un ánimo distinto y más escéptico propio de la posguerra inspiró a los teóricos y algunos arquitectos a una revisión histórica, la mayoría de las veces historicista. La ciudad, el terreno natural de la reflexión y la creación arquitectónica le había sido arrebatada inevitablemente a los arquitectos y quedó prácticamente sin dueños como ha dicho Alejandro Rossi (2). El contubernio y la especulación crearon un deshuesadero donde cada cual obtenía las ganancias que su capital e influencia de poder le permitía sin reglas ni objetivos claros.

La discusión sobre los orígenes y la identidad se convertiría en esa huida hacia delante y fue volviéndose cada vez más una disertación de corte estilístico y academicista que quería desechar la modernidad y sus logros. Se vió en ésta un instrumento de la voracidad mercantil y se olvidó que en algún momento fue aliada de la sanidad, del confort, la justicia ciudadana y planteó nuevas formas de ver y de habitar el mundo. El postmodernismo internacional de los setenta coincidiendo con estos complejos fenómenos locales animó el espíritu ecléctico y regionalista.

A partir de esta década un porcentaje cada vez más bajo de construcciones civiles y de intervenciones urbanas fueron realizadas por los arquitectos digamos "cultos". La segunda generación de modernos participaría todavía en el diseño de notables edificios públicos y de vivienda social, pero ya la tercera generación nacida después de los cuarenta prácticamente no ha realizado edificios públicos y la vivienda social está hoy en día absolutamente en manos de promotores inmobiliarios y empresas constructoras.

Si bien buena parte de la crítica (3) ha querido leer en la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo una rebelión exclusivamente nacionalista que tendía a separar en dos bandos antagónicos a los arquitectos, creo más bien que los pocos arquitectos sensibles y cultos que no

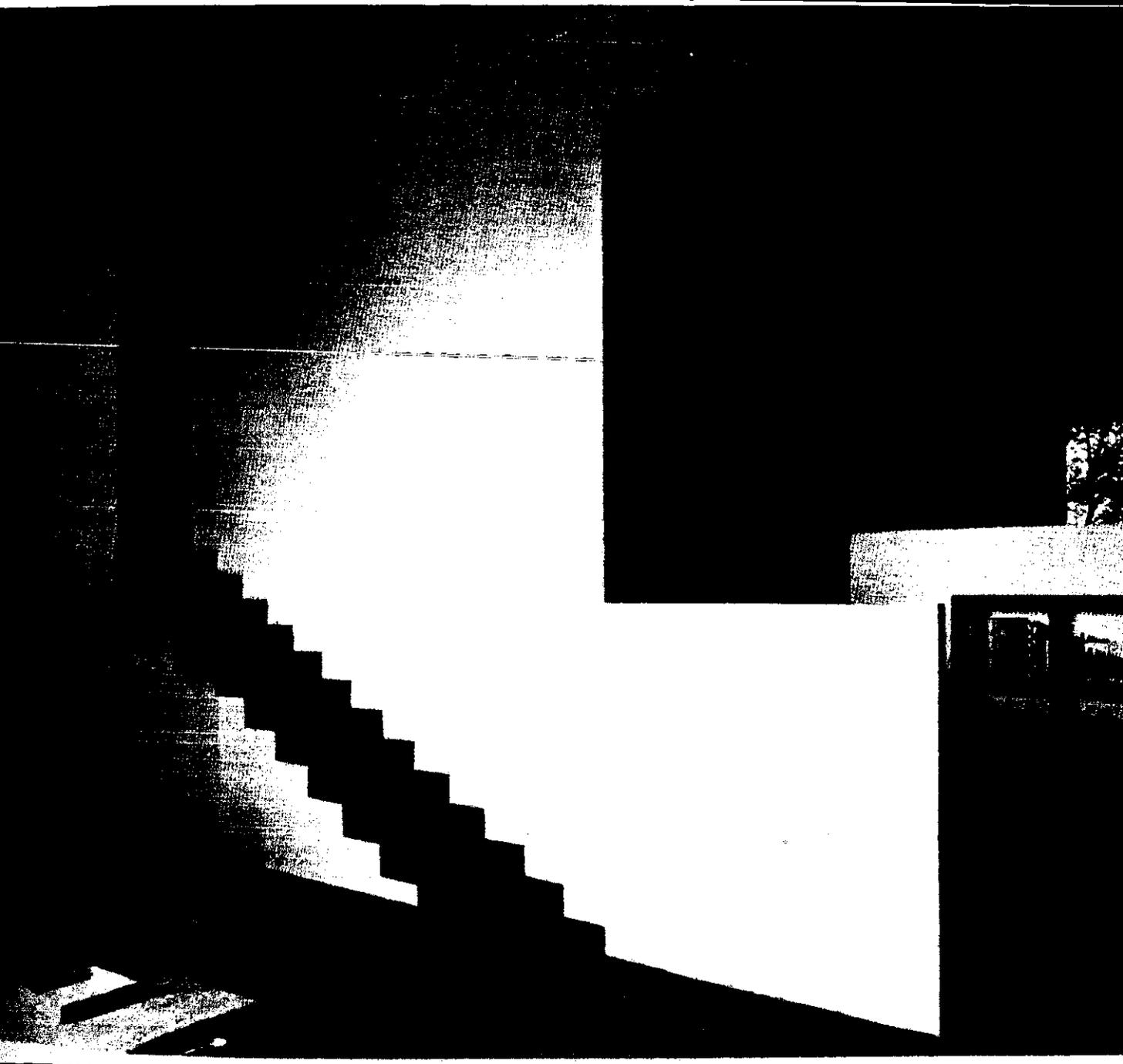


congeniaban bien con los círculos íntimos del poder o del dinero usaron estrategias más complejas y sutiles que convendría repensar para hacer nuestras discusiones de principios del XXI más fructíferas.

Es cierto que los mecanismos de composición tradicionales eran ya insuficientes y limitados, la composición arquitectónica de cara ante las nuevas condiciones sociales y culturales de la posguerra inspiraba propuestas distintas a la del rígido funcionalismo. En el ámbito internacional ejemplos como los de Carlo Scarpa, Louis Kahn e incluso el último Le Corbusier anunciaban un cambio de espíritu.

En México, ante la presión urbana y las condiciones cambiantes del medio, los arquitectos de calidad tomaron lo poco que quedó, interpretaron los lugares de otro modo y crearon estrategias con sus edificios para tratar de aminorar los impactos externos. La ciudad estaba cambiando muy rápidamente, el crecimiento demográfico era un fenómeno con el que no se había contado lo suficiente, la imagen de la ciudad cambiaba, como ya hemos dicho, al lado o detrás de la inteligencia arquitectónica pero en muy contados casos con ella.

Esta será la lectura que propongo de la arquitectura mexicana de la última mitad del siglo XX: lo que creo hicieron los arquitectos cultos desde mediados de los sesenta hasta bien entrada la década de los ochenta, más o menos arrinconados por el populismo político o por la voracidad especulativa, fue tratar de recrear permanentemente aquellos espacios perdidos que generación a generación veía desaparecer irremediamente. La búsqueda de identidad tan reclamada por los críticos se convirtió inconsciente en la búsqueda de los ambientes y memorias donde aquella segunda generación de arquitectos modernos habían crecido y se habían formado y que en mucho menos tiempo de lo que dura una generación, habían desaparecido. Aquellos espacios íntimos y románticos de una ciudad de menor escala, la soledad de las ruinas prehispánicas cubiertas de césped sin la invasión turística o las texturas finas de materiales nobles serán las que podemos ver recreadas poéticamente en los austeros espacios de Luis Barragán, en los



taludes y volúmenes de González de León o en las elegantes tabiquerías de Carlos Mijares, arquitectos formados dentro del credo funcionalista, discípulos casi todos de los primeros racionalistas mexicanos: Pani, Villagrán, del Moral o incluso maestros extranjeros como Le Corbusier, en el caso de González de León, todos con una inteligente y temprana obra moderna pero que en sus años de madurez dedican buena parte de su esfuerzo arquitectónico a este afán diríamos evocativo de la arquitectura.

La llamada recuperación regionalista de estos notables arquitectos es para mí la recreación poética de espacios, escalas, colores y texturas que se habían vivido y perdido irremediabilmente y no necesariamente la recreación del espacio de un pasado histórico, mítico, abstracto y remoto como algunos lo han querido ver. No hay aquí búsquedas metafísicas de identidades o reivindicaciones nacionalistas que tanto gustaban a los sofistas de la profesión. Sin renunciar a la espacialidad compleja de la modernidad, podría decirse que los arquitectos fueron literalmente a la búsqueda del tiempo perdido, no cabían en el talento de estos arquitectos simplonas citas prehispánicas ni mañosas artimañas colonialoides, tampoco hay repudio al modernismo que los formó y abrigó venturosamente un buen tiempo. Sí hubo, en cambio, cuidadosos y finos ejemplos de reinterpretación de la materia de la arquitectura, de la vocación arquitectónica por hacer ciudad y que aparentemente no encontraba cabida en la atrofia urbana a la que nos conducía la crisis de fin de siglo.

En la actualidad cada generación de ciudadanos ha visto como se pierden muy rápidamente los espacios que han vivido y que guardan sus mejores recuerdos. No es raro que hoy estemos viviendo entre los arquitectos de mi generación una especie de *revival* de la plástica racionalista de los cincuenta y sesenta en la que nacimos y crecimos y en el momento en que algunos de nuestros mejores edificios modernos son forrados de espejos o transforman sus traveses y columnas en vulgares arcadas de bisutería.



Nuestro mejor regionalismo ha sido una reacción nostálgica natural al deterioro del hábitat espacial y temporal y no una renuncia al modernismo como algunos lo ven. Es en el mejor de los sentidos posibles un romanticismo que al igual que el romanticismo decimonónico, fue una sublimación ante un mundo en incipiente industrialismo que cambiaba sin remedio y apresuradamente. El regionalismo crítico como en su momento lo llamó Keneth Frampton devino en un “romanticismo crítico” no en nacionalismos chabacanos de corte político o académico.

Indiferente a las discusiones académicas sobre identidad, modernidad, posmodernidad o hipermodernidad poco a poco el crecimiento informe desbarataba las estructuras urbanas en las que se fundamentan nuestros marcos de referencia y destruía la convivencia racional y humana de los ciudadanos.

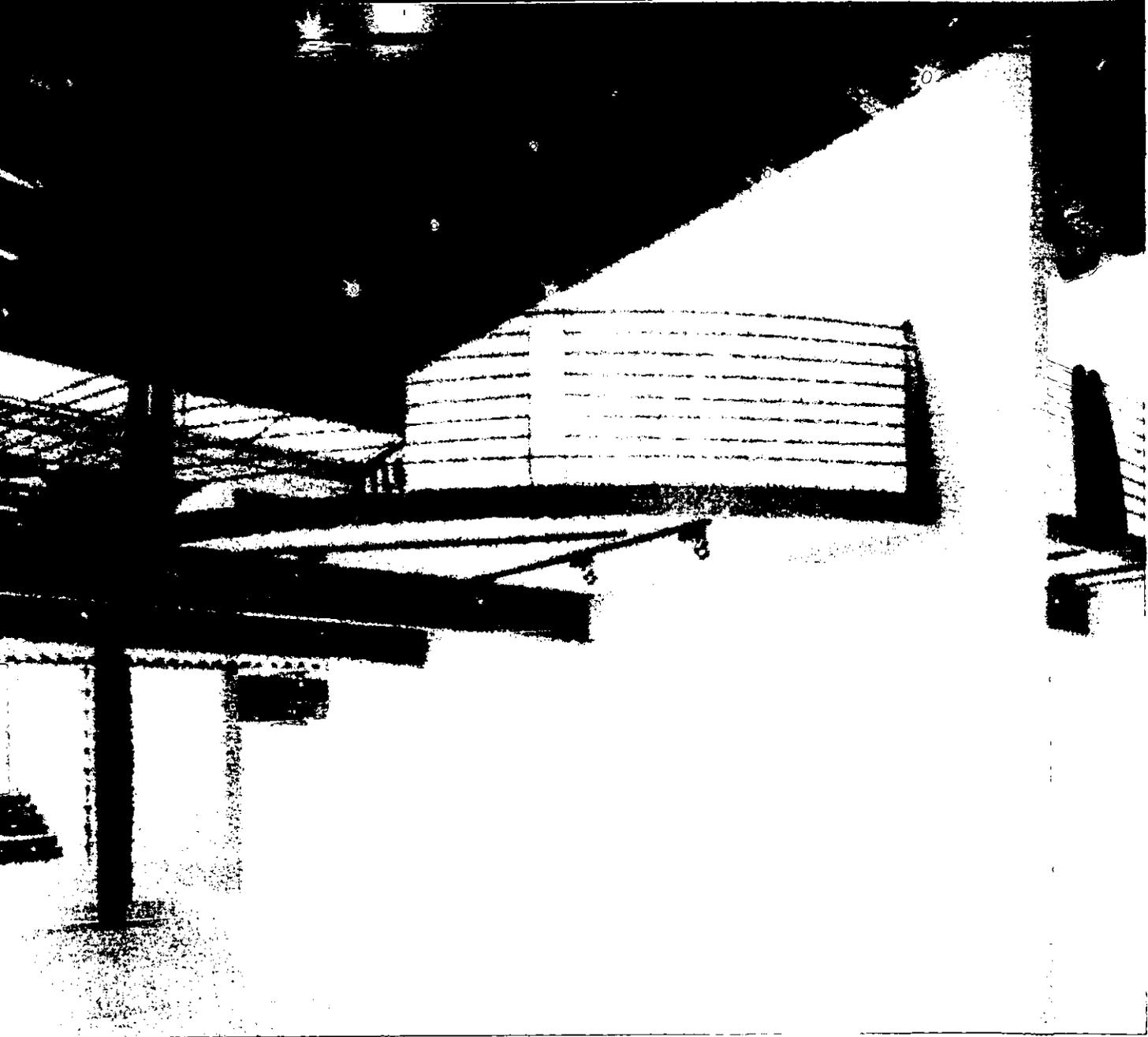
El inicio de mi práctica profesional, propiamente dicha, se inicia en medio de esta discusión y en el entorno urbano de la ciudad de México del gobierno de Miguel de la Madrid en los años anteriores al sismo de 1985. Atrás habían quedado los años del crecimiento aparentemente ilimitado con recursos públicos que arrojaba el auge petrolero y que había tratado de impulsar la construcción social a fin de saldar cuentas pendientes, más de forma que de fondo, para con los movimientos sociales de aquellas décadas.

Mi generación por esos años tenía que lidiar con dos fenómenos opuestos aunque complementarios entre sí, y que de algún modo definirán el curso de la reflexión y la práctica arquitectónica de las siguientes décadas: por un lado la apertura comercial y el comienzo de la revolución tecnológica y de comunicaciones hacía mucho más accesible el intercambio de ideas, información y posibilidades de contacto con otras arquitecturas fuera de las estrechas fronteras de lo nacional y lo regional, y al mismo tiempo México se adentraba al último trecho del siglo envuelto en una pesada crisis económica cargada de obligaciones financieras, con ese mundo a punto de globalizarse y con un

desgaste político que infundiría en el panorama social un ambiente de corrupción, desaliento y pesimismo. Así, los arquitectos que iniciábamos nuestra educación y nuestra práctica nos enfrentábamos irremediabilmente a una contradicción difícil de conciliar con la materia de la arquitectura; incipiente apertura externa entreverada con una pesada recesión interna. Si bien esta naciente mundialización simbolizada sobre todo por la caída del muro de Berlín con todo y su andamiaje ideológico vislumbraba un panorama de apertura, vanguardia, fluidez y relativización del pensamiento, en un país maniatado por la carga financiera, un obeso y corrupto aparato burocrático, y una sociedad civil apática y pesimista, las condiciones no eran demasiado prolíficas para el ejercicio libre de la arquitectura, o al menos no como la entendíamos algunos en aquellos años.

Por ese entonces la irrupción de una joven generación, inmediatamente anterior a la mía, que había salido fuera a realizar sus estudios de posgrado y que no siempre provenía de familias de origen mexicano o tradicional, le declaró la guerra al regionalismo ramplón en el que se habían abrigado algunos grupos recargados en la reciente fama de Luis Barragán, y que refugiados en una arquitectura de apariencia regionalista la mayoría de las veces folklórica conservaba en el mejor de los casos parte del compromiso social de los sesenta, pero en el peor, evitaba la creatividad y la frescura mirando obstinadamente hacia un pasado simplista y paralizador. Este chauvinismo formal hacía eco con el desencanto social que veía como el futuro no dejaba de parecer oscuro y desesperanzador. No había mucho espacio para discursos de vanguardia internacionalista que a veces tomaba tintes más bien estadounidenses y a los ojos de funcionarios y público en general parecía cómplice de las instituciones financieras y políticas que mantenían sumido al país en crisis recurrentes. Sin embargo la apertura que les tocó apadrinar a arquitectos como Enrique Norten, Roberto Albin, Isaac Broid o Alberto Kalach era el único escape posible al callejón sin salida que ofrecía el regionalismo.

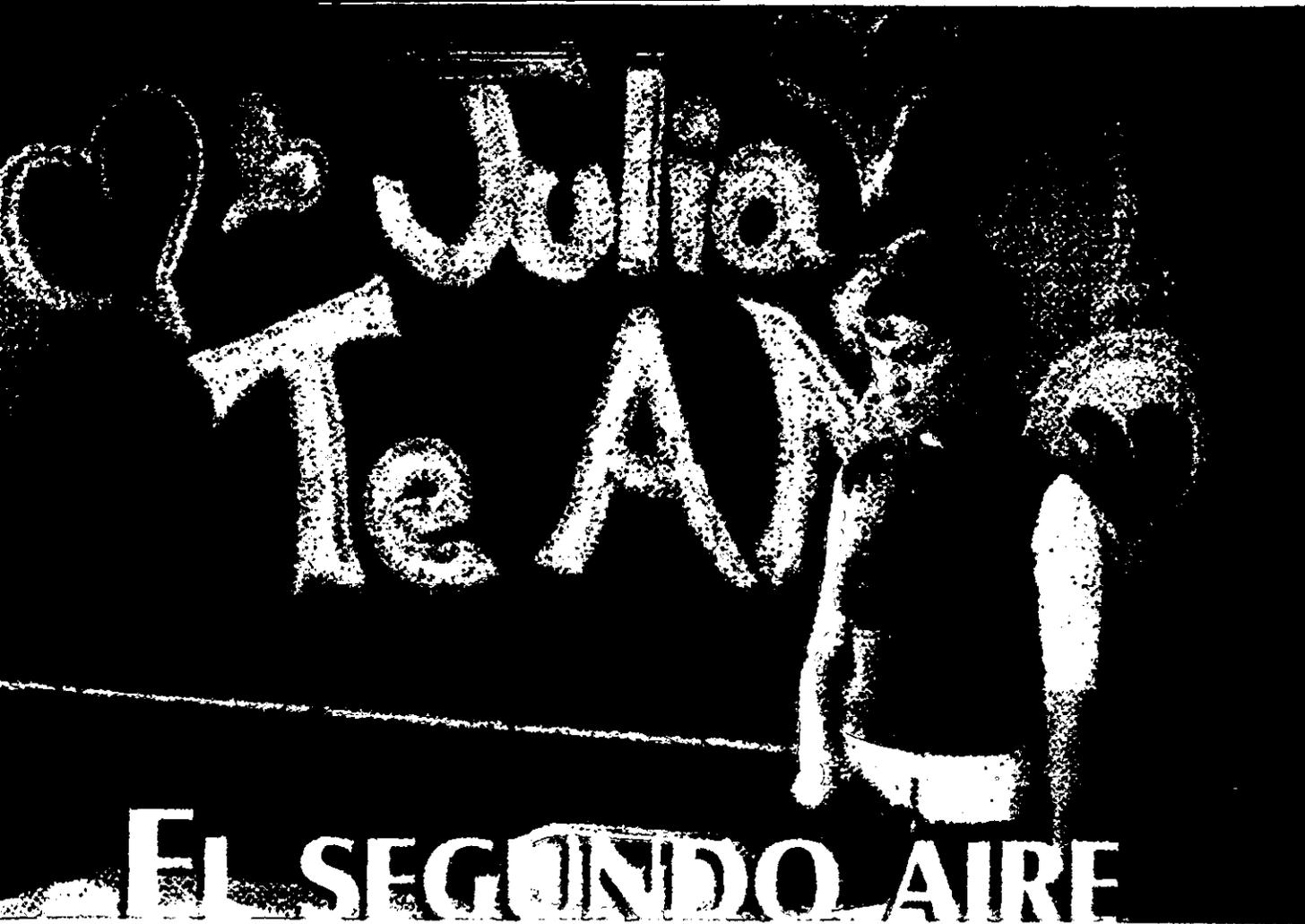
El eclecticismo posmoderno de inicios de los ochenta fue la ecuación que aparentemente conciliaba los términos de aquella contradicción. Sin embargo el desvío de lo que hasta ahora había sido la



ortodoxia racionalista, el localismo barato y los excesos comerciales de la especulación inmobiliaria sirvió igualmente en dos frentes: daba a las jóvenes vanguardias un arma para desembarazarse de la rigidez funcionalista que prescribía todo aquello que no respondiera a un fin útil y que con el tiempo se tornaba utilitarista, y al mismo tiempo servía a los detractores de la vanguardia, a los regionalistas nostálgicos como justificación para una práctica agazapada en la cultura del pastiche, el remedo y la copia y que renegaba y culpaba al modernismo de los excesos mercantiles de los negociantes.

El panorama se complicaba pues la euforia posmodernista también servía a los especuladores y promotores de la peor arquitectura comercial para adornar con nuevos motivos kitch sus negocios inmobiliarios. El sismo del 85 que hace aflorar muchos de los vicios, excesos y carencias del sistema y del desarrollo metropolitano de la Ciudad de México, la gravedad de un crecimiento injustificado, inhumano, la irregularidad de los usos y destinos de muchos inmuebles, las crecientes necesidades de una población sin muchos recursos, y la corrupción inmobiliaria cómplice en muchos casos del poder gubernamental acabó por derrumbar lo que las fuerzas naturales no lograron hacer.

La Ciudad de México no fue la misma a partir de ese momento, el proceso de reconstrucción, -que digamos de paso no ha concluido aún-, se combinó con la irrupción de franquicias internacionales, sobre todo estadounidenses cambiando la fisonomía de aquella Ciudad de México modernista, austera, menos áspera y todavía en cierta medida provinciana por una más caótica, de espejos reflejantes, impersonal, posmoderna, pero también mejor comunicada, más cosmopolita y mejor equipada. Moría la ciudad del cardenismo y el alemanismo y nacía la del salinismo. La responsabilidad pública de los espacios de educación, habitación, ocio y aún los viales(4) se fueron cediendo cada vez más a la iniciativa privada sin normas eficientes, claras y con casos de corrupción alarmantes. La ciudad, terreno natural de la arquitectura, se había ido dando desde



EL SEGUNDO AIRE

entonces la forma que la corrupción, la especulación y el clientelismo político de caciques populistas moldearon a partir del pillaje y del engaño.

Es posible que sea el cine nacional el que registre con mayor precisión el cambio de una sociedad predominantemente rural a otra urbana: una nueva sociedad más pujante, más joven y más moderna aunque aún anclada en viejas estructuras de poder, de relaciones sociales y de desfases generacionales. El nuevo cine mexicano realizado en su mayoría por jóvenes universitarios a partir de los noventa no únicamente retrata la sociedad media que va emergiendo, sino el contexto y los espacios donde se desarrolla y vive. Es claro que en películas desde "Lola" de 1987, hasta "Solo con tu pareja", "Sexo, pudor y lagrimas" o "Amores perros" en los noventa, la sociedad y el hábitat que retratan es otro y se relaciona con sus moradores de manera diferente a los del "Castillo de la pureza", "El lugar sin límites" o "La mujer de Benjamin" (5). El México de fin de siglo requería de otros lenguajes, otros ambientes y otros escenarios, los partidos políticos se multiplicaron, la publicidad refleja otras tendencias y por supuesto la arquitectura participará de ese cambio. Los que nos iniciábamos en la arquitectura en ese momento teníamos dos caminos a elegir: cultivar ese nacionalismo tricolor aplaudido por los colegios y las academias de entonces o abordar esa incierta balsa comandada por unos jóvenes, rebeldes, internacionalistas y un poco deslumbrados por la moda. La otra vía la de los autores consagrados tenía un sello tan personal y era tan autoreferencial que se cerraba en sí misma.

Pese a todo el panorama comenzaba a mejorar: para 1998 existían en México por lo menos tres revistas de arquitectura contra una en 1993 o ninguna en la década anterior (6). Por mucho tiempo no existieron congresos de arquitectura o conferencias magistrales con figuras internacionales, mientras que para la década de los noventa las universidades, revistas y algunos organismos públicos organizan congresos, ponencias o mesas redondas sobre diversos temas relacionados con la arquitectura y la ciudad; Norman Foster, Rem Koolhaas o Jean Nouvell por citar algunos de los más famosos fueron invitados desde mediados de los noventa a dar conferencias al país.

Hay que decir que no todo fue negativo, tal vez lo que mejor funcionó en la era priista fue la política cultural más o menos bien dirigida, si bien de modo oficialista pero con personajes ilustres de la creación y el mundo cultural. Esta contradicción entre áreas de promoción y desarrollo de alta cultura (Conaculta, Fonca, Bellas Artes.) con un contexto metropolitano viciado, contaminado, empobrecido, desarticulado y casi siempre desaliñado y feo permitió tener muy buenos edificios solistas dentro de un coro de edificaciones mediocres y decadencia urbana.

Si como hemos dicho el ambiente cultural y académico parecía despertar, las condiciones sociales y económicas en cambio seguían sin ser las idóneas para un repunte de calidad arquitectónica general. Las obras públicas difícilmente eran concursadas y se otorgaban o a firmas muy consolidadas o bien a burócratas incondicionales. La ley que rige aún la contratación y desarrollo de las obras: “la Ley de Obra Pública”, creada para impedir componendas en la otorgación de contratos y regir sobre la asignación de recursos no ha servido para frenar la corrupción y en cambio ha provocado un descenso notable en la calidad de construcción y una crisis en la industria que tardará todavía mucho tiempo en remontar (7). En lo que a la obra privada se refiere los clientes en general toman pocos riesgos; contratan generalmente a arquitectos comerciales y mercantilistas, las elevadas tasas de interés hacen que el tiempo de proyecto sea visto como una pérdida económica y la visión pesimista que hasta ese momento se tenía del futuro conduce a los clientes poco ilustrados a preferir soluciones nostálgicas y retrogradadas.

Este tan -en cierto sentido - desalentador panorama es sucintamente en el que da el inicio mi práctica profesional en la Ciudad de México. Así se iniciaría una historia espoleada en distintas direcciones por las que había que transitar y de las que tal vez con algo de suerte y mucho por aprender habría de surgir un Pegaso. Altas expectativas y un mundo amplio por explorar en ideas arquitectónicas pero en un campo de acción urbano, político y social francamente limitado por la

estrechez de recursos y de apoyo, el arranque de la posible adaptación de la arquitectura a ese medio artificial hostil comenzó para mí en 1986 en el taller de Teodoro González de León.

NOTAS:

(1): PRI son las siglas del Partido Revolucionario Institucional, heredero de los grupos victoriosos de la revolución Mexicana de 1910 y que bajo distintos nombres y tendencias gobernaron México desde entonces hasta el año 2000 con componendas, fraudes electorales y altos índices de corrupción

(2): *"... siempre he pensado que las ciudades ilustres han tenido, para decirlo con una palabra tal vez chocante aunque expresiva; un "dueño": un monarca, una aristocracia, una iglesia, una familia, un estado o una clase social económicamente dominante."* Rossi Alejandro, Juegos de Magia, Ensamblajes y Excavaciones; La obra de Teodoro González de León 1968-1996. México 1996.

(3): Algunos críticos relacionados generacionalmente con la segunda mitad del siglo XX como Louise Noelle, Salvador de Anda o Toca Fernández sostienen tesis en este sentido ver De Anda Salvador, Arquitectura mexicana contemporánea, Ed. Panorama, México. Toca Fernández, Arquitectura latinoamericana vols. 1 y 2, 1989, ed. Gustavo Gili, México.

(4): Los ejemplos más significativos en este sentido han sido la sesión del transporte público de superficie o la autopista México Acapulco a grupos empresariales privados.

(5): Lola de María Novaro 1987, Solo con tu Pareja de Alfonso Cuarón, Sexo Pudor y Lágrimas de Antonio Serrano, Amores Perros de Jorge Fernández Iñarritu del 2000, El Castillo de la Pureza de 1972 y El Lugar sin Límites de 1969 de Arturo Ripstein y La mujer de Benjamín de 1989 de

(6): Las revistas de Arquitectura que existieron tras la desaparición de la revista de Mario Pani en 19.. fueron Arquitecto, Arquitectura y sociedad, Traza y Entorno pero no sobrevivieron arriba de los 10 números en promedio.

(7): véase el capítulo "las letras y la Arquitectura" más adelante págs. 65 y ss. donde se aborda este tema ampliamente.

III. El Concreto, la geometría y la Ciudad.

III.- El concreto, la geometría y la ciudad.

Un feliz encuentro en el taller de Teodoro González de León, lugar de mi enseñanza definitiva, me formó una conciencia certera del oficio de arquitecto. No es este el lugar para detallar la trayectoria de González de León, únicamente haré referencia a la etapa en la cual colaboré en su taller y la interpretación y su repercusión para con el tema que me ocupa.

Para 1986 año en el que ingresé a su oficina, ni un año después del sismo que derrumbó tantos edificios en la ciudad de México, Teodoro González de León ya había realizado algunas de sus obras emblemáticas: El Colegio de México, El Infonavit y El Museo Rufino Tamayo, realizadas entre 1975 y 1980 todas en ese concreto cincelado que será característico en toda su obra.

Para este momento se encontraba realizando trabajos básicamente para dos instituciones distintas pero relacionadas ambas con el gobierno; una fue la obra concebida para la ciudad de Villahermosa, Tabasco que era gobernado por el ilustre Jorge González Pedrero quien junto con su esposa Julieta Campos tratarían de dotar a la capital Villahermosa, de reformas urbanas e infraestructura cultural acorde con el crecimiento e ingresos excedentes de la producción petrolera.

La otra institución era el Banco Nacional de México (Banamex), que había sido estatizado durante el gobierno de José López Portillo a fines de los setenta en un desesperado intento de detener la fuga de capitales ante la debacle financiera de años de inversiones gubernamentales a fondo perdido y cargas financieras impagables contratadas con la banca extranjera durante el “boom” petrolero.

Las obras que entonces realizaba González de León se caracterizan por una transición en un momento de dudas e incertidumbres generalizadas en el terreno de la arquitectura. Pasaban ya los años triunfales de los gobiernos benefactores y mecenas de las artes publicas, pasaban también ya los años de la fe en el llamado estilo internacional y en las ideologías redentoras de las izquierdas europeas, todo se veía con una óptica de incertidumbre característica de los ochenta; hacía tiempo

que los maestros modernos habían muerto y pocas o ninguna obra tardomoderna se iguala a las grandes realizaciones de las décadas anteriores. Muy pocos intelectuales seguían confiando ciegamente en las virtudes incuestionables del socialismo y mucho menos del comunismo soviético, chino o centroeuropeo. En México las economías centralizadas y la rectoría exacerbada del estado “priista” habían desgastado toda confianza en iniciativas gubernamentales.

Teodoro González de León no era indiferente a este estado de cosas, viró de una obra casi siempre rectilínea, de esquemas geométricos claros, estables, seguros, concreto de color gris sin molduramientos, aplicaciones en otros materiales o referencias históricas, a esquemas de geometrías mixtas, con curvas, inflexiones y desgajes, concretos de color rosáceo o alusiones a temas figurativamente históricos y juegos perspectivísticos antes impensables en su obra. Si bien algunos aspectos formales estaban en plena ebullición de cambio, otros permanecían sólidos y ganaban en madurez y oficio. La preocupación constructiva, funcional en el mejor sentido de la palabra y urbana de González de León se mantenía incuestionable.

Los proyectos para Banamex en que yo colaboré estaban marcados por esas dudas e interrogantes, por ejemplo para el edificio en la Avenida de los Insurgentes y la calle de Encanto al sur de la Ciudad de México se tienen decenas de croquis donde las variaciones son todas de juegos formales en las fachadas, quitando o agregando quiebres, inflexiones o molduras, mientras que la planta una vez definida cambio muy poco mientras las elevaciones se mantenían en continua transformación.

Después de colaborar en varios proyectos y anteproyectos y un breve receso durante el cual trabajé unos meses con Enrique Nortén y realicé con Rosana Oscos dos proyectos de casas habitación(1), el primer edificio en el taller de González de León del que me hice cargo casi por completo desde el principio, fue la sede para la ilustre casa editorial Fondo de Cultura Económica. Fondo editorial que cuenta con algunos de los títulos más importantes de las letras mexicanas y traducciones clásicas de autores fundamentales para las ciencias sociales, la literatura, la filosofía y el arte. Institución que tendrá una relevancia sobresaliente por más de una razón en mi carrera (2). El inicio del proyecto



comienza impulsado por el antes citado Jorge González Pedrero, ex gobernador de Tabasco, amigo personal del arquitecto y nombrado director de la editorial por el entonces flamante presidente de México: Carlos Salinas de Gortari.

Aquel 1988 fue un año de fuerte activismo político en México, por primera vez se deja sentir la posibilidad de un cisma en la cadena del poder, el grupo disidente de las filas del PRI, encabezado por Cuahutémoc Cárdenas, Porfirio Muñoz Ledo y el apoyo de algunos grupos de izquierda ponen en jaque la elección presidencial de ese año de la que de todos modos saldrá victorioso Carlos Salinas pero con serias dudas sobre su triunfo y del partido que comenzaba a verse vulnerable. El nombramiento de González Pedrero quien a pesar de su carrera política dentro del PRI fue bien visto por los intelectuales, Don Enrique gozaba de respeto en el mundo de la cultura por su trayectoria de pensador político y sus nexos con personalidades como Octavio Paz o Rufino Tamayo. El Fondo había sido dirigido tradicionalmente por hombres de letras de la talla de García Terres, José Luis Martínez o Daniel Cosío Villegas. Sin embargo, el nombramiento del tabasqueño en la editorial no duró mucho tiempo acaso por su similar liga y afinidad con los intelectuales que habían apoyado a los grupos opositores del gobierno en curso o por que tal vez se requería dejar la difusión de las letras del gobierno en manos de un político puro. Al poco tiempo el ex presidente Miguel de la Madrid fue nombrado nuevo director de la editorial y a pesar de todo retomo una iniciativa anterior del ex-director Enrique González Pedrero para cambiar de lugar la sede de la editorial a un terreno al pie del Ajusco. Ya desde la época de José Luis Martínez, Teodoro había realizado un proyecto en los terrenos que había adquirido la casa editora, un proyecto bajo, con diferente programa y de menor dimensión al construido finalmente.

Miguel de la Madrid comenzó con la expansión editorial enfocada fuertemente a la difusión y comercialización de libros y a la producción de títulos con cierto sesgo político. Esto llegaría a reflejarse en las instalaciones que se construirían más tarde (3).

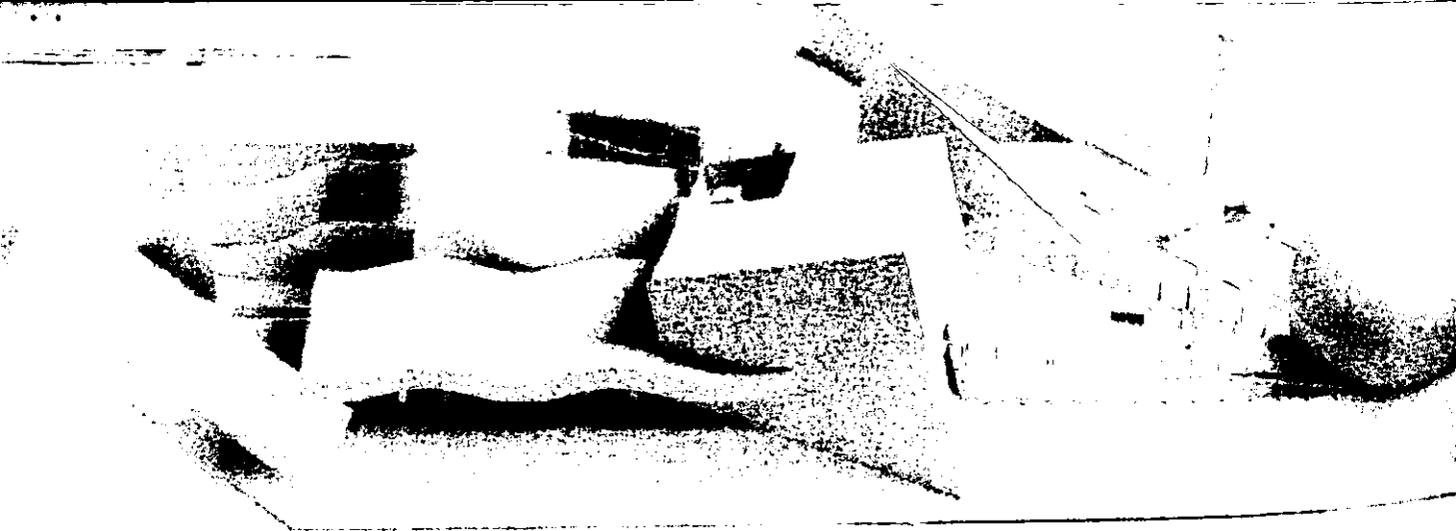
El programa de la sede se resolvió en una torre de ocho pisos con planta libre, sin apoyos interiores que recibe toda la carga estructural en los muros perimetrales de concreto aparente y que al mismo tiempo crean las diferentes soluciones de ventanas y parteluces según la orientación (4). El edificio que se yergue con una solución en altura entre otros dos edificios también realizados por González de León en diferentes tiempos ilustra a la perfección el viraje formal del arquitecto con respecto de sus etapas anteriores, a diferencia de la UPN o el Colegio de México que flanquean al edificio de la editorial este posee muros curvos, concreto cincelado de color rosáceo y paños desplomados.

La experiencia y construcción de este edificio me acercó definitivamente al pensamiento de González de León y me enfrentaba por primera vez al mundo real del medio en el que se gesta y construye la arquitectura.

Además de este y otros proyectos posteriores(5), tres en especial dejan una marca definitiva en mi formación y mi memoria arquitectónica: el concurso para el Museo del Niño, La Galería Mexicana en el British Museum y el Conservatorio de Música del Centro Nacional de las Artes.

El primero fue un concurso por invitación convocado por un fideicomiso privado en combinación con Desarrollo Integral de la Familia que, como era tradicional, presidía la esposa del Presidente en turno en este caso la Sra. Cecilia Occeli de Salinas. Al concurso fueron invitados además de González de León los despachos de Ricardo Legorreta y de Enrique Norten.

Este concurso fue uno de los proyectos más interesantes, divertidos y fluidos en su elaboración que yo recuerde. Teodoro concibió un esquema basado en prismas puros dispuestos en el predio de forma aparentemente azarosa en un terreno que se ubica en los límites del Bosque de Chapultepec a un costado del Periférico hacia el poniente de la Ciudad de México con vistas y accesos hacia el parque pero con una presencia importante hacia la vía de alta velocidad. Con esa forma tan contundente y atractiva fue muy fácil encontrar soluciones y esquemas que resolvieran las áreas del programa. Dentro de esos paralelepípedos se desarrollaban plataformas a diferentes alturas intercomunicadas por puentes que permitían pasar de un cuerpo a otro y de un nivel a otro según

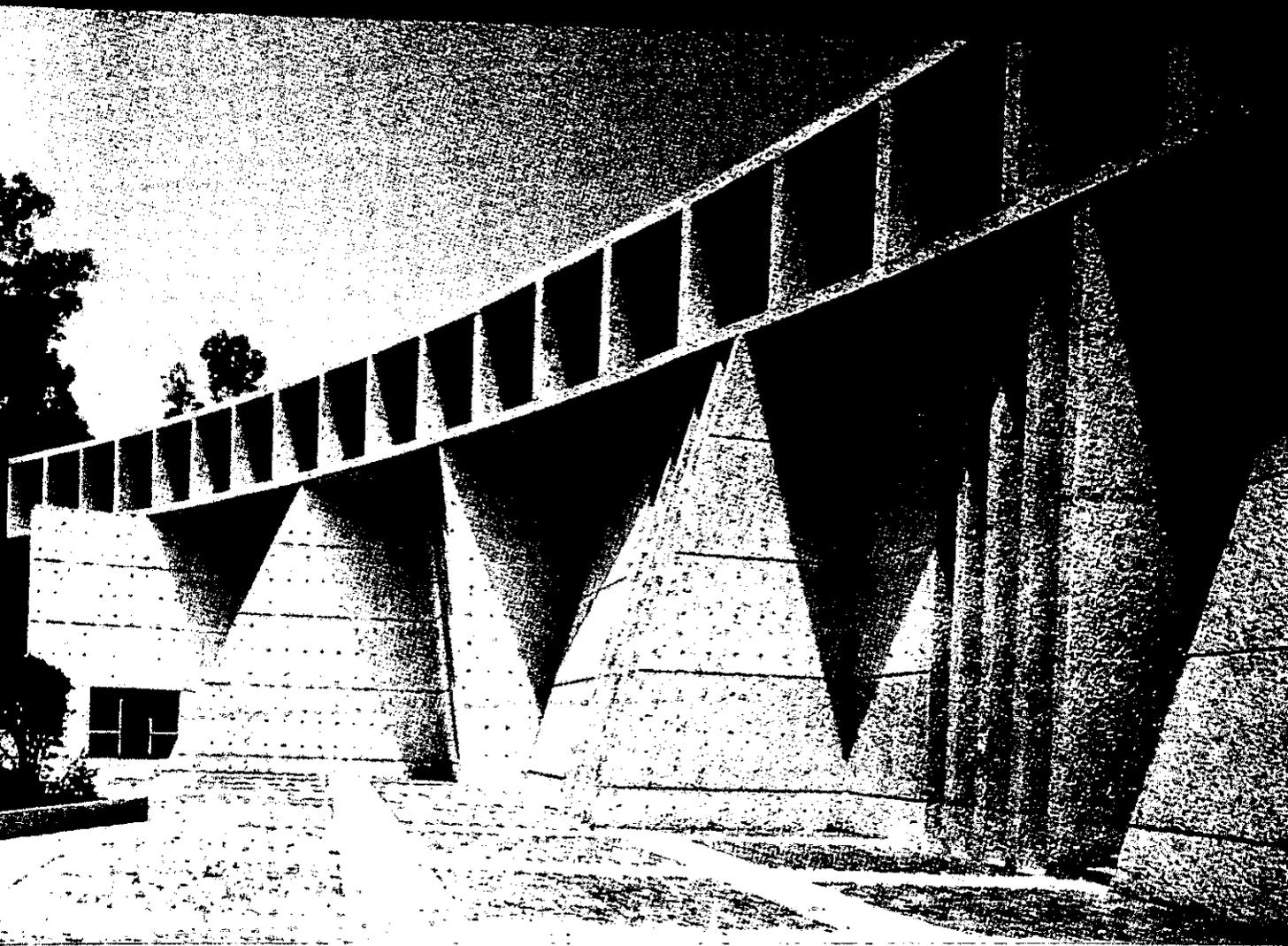


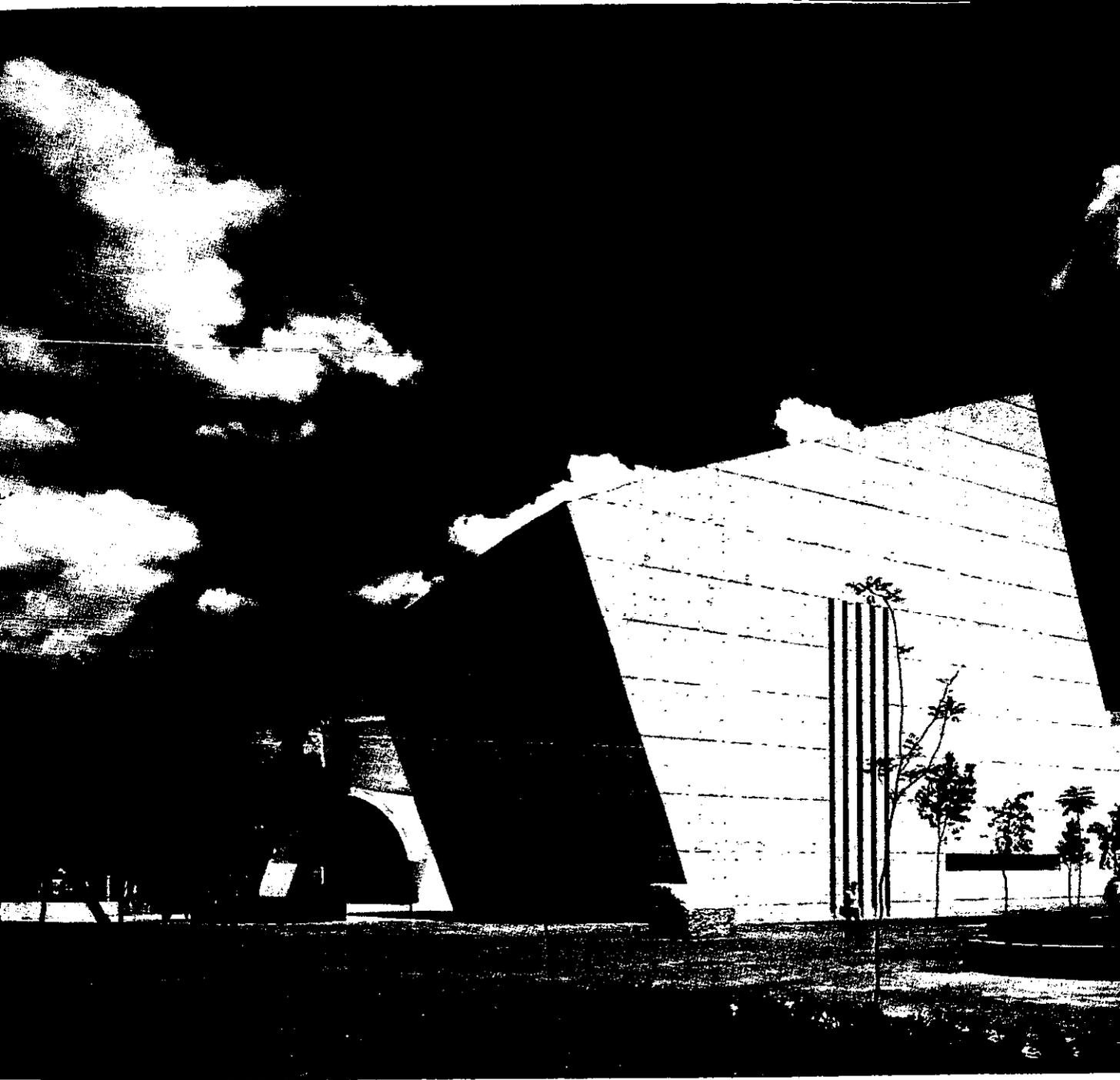
requería el guión museográfico, quiebres, desfases y yuxtaposiciones unidas por rampas y puentes de sabor suprematista, diría yo. La composición purísima, divertida y muy arquitectónica engranaba a la perfección los requerimientos del programa, la imagen del museo y la ubicación del predio.

Tras la presentación en los recintos oficiales ante Manuel Camacho Solís entonces Regente de la ciudad, la esposa del Presidente y el jurado del concurso (5) estaba yo seguro de que el encargo sería para la oficina de González de León. Ninguno de los otros dos proyectos en mi opinión invocaba o solucionaba de manera tan contundente programa e imagen, sin duda, y no únicamente por haber participado en él. Creo que nuestro proyecto era el mejor, y sin embargo el primer premio fue para el proyecto de Ricardo Legorreta cuyo imbricado esquema y consabidas referencias a Barragán convencieron al jurado. Creo que la cantidad de proyectos contratados entonces por el gobierno de la ciudad con el arquitecto influyó en el resultado, tal vez la imagen que deseaba transmitir el entonces popular gobierno de Salinas oscilaba entre la solidez pétreo de los edificios de González de León y el nacionalismo naif de los colores legorretianos.

Los otros dos proyectos muy diferentes en escala, situación y programa coincidirían simultáneamente en el momento de su realización: El Conservatorio de Música y la galería mexicana del Museo Británico.

Si para el gobierno de Miguel Alemán, Ciudad Universitaria sería el proyecto emblemático, el Centro Nacional de las Artes trató de ser visto y planteado como el gran proyecto del gobierno salinista. El concurso también ganado por Ricardo Legorreta, incluía las diferentes escuelas de arte que anteriormente se encontraban desperdigadas en diferentes zonas de la ciudad y que fueron encomendadas para su diseño a cada uno de los distintos despachos participantes en el concurso: Enrique Norton la escuela de Teatro, Luis Vicente Flores la escuela de Danza, Alfonso López Baz y Javier Calleja el Teatro de las Artes, al propio Ricardo Legorreta la escuela de Artes Plásticas y el módulo principal de servicios y a Teodoro González de León el Conservatorio de Música.





El conjunto no tiene por supuesto ni la escala ni la trascendencia de Ciudad Universitaria pero sin duda será un referente de la arquitectura en México hacia finales de siglo XX y última gran obra de los regímenes priistas. En él están reflejadas prácticamente todas las tendencias que en ese momento acuñaban la arquitectura mexicana. El conjunto resulta disparejo en sus tipologías, en sus propuestas y confuso en su organización espacial: lo último sin duda debido a la poca coordinación y aceptación de un plan maestro entre los distintos arquitectos, pero que sin embargo refleja la multiplicidad caótica del urbanismo de fin de siglo, edificios que se encuentran, colisionan y aún se repudian entre sí en un plan discontinuo y quebradizo, sea por intensión, omisión o culpa del plan maestro los edificios del Centro Nacional de las Artes reflejan el estado de las cosas en la arquitectura mexicana en la última década del siglo.

El edificio del conservatorio es un planteamiento complejo, lleno de temas anteriores como taludes, rampas, grandes paños ciegos de concreto y amplios espacios de circulación, aunque aquí articulados y ensamblados en una composición digamos "atonal" que inaugura una nueva época en la plástica de González de León. Si bien el esquema y la espacialidad del conjunto son sobresalientes, la ejecución y algunos detalles son muy deficientes, así también en la realización física de las obras se podrán leer las condiciones reales en las que se ejecutaron esos trabajos; calendarios regidos por tiempos políticos, constructores desobligados amparados por una obsoleta ley de obras públicas y programas arquitectónicos hechos al vapor. La ejecución final desgraciadamente deja mucho que desear.

En contraste, el trabajo de la Galería del Museo Británico se trata de una pequeña obra hecha con gran cuidado por mano de obra inglesa, con un guión museográfico concienzudo y acabado y con muchos menos metros cuadrados por construir, condiciones todas que se conjugaron para hacer un trabajo sobresaliente. En el proyecto y realización contamos con la participación de Miguel Cervantes: museógrafo, pintor, marchand d'art, bon vivant y magnífica persona cuya cultura y amistad he disfrutado desde entonces en muchas otras ocasiones y trabajos (6).



El proyecto para el salón destinado a la colección de arte mesoamericano que originalmente se encontraba en el Mankind Museum de Londres, apenas rebasa los 200 m² y se trata casi de una instalación de planos, plataformas y vidrieras que sirvan de fondo a las magníficas piezas prehispánicas.

No obstante tratarse de un trabajo de interiores, Teodoro no renunciaría al uso pétreo de las superficies tan afín a su personalidad arquitectónica, los paños, pisos y superficies fueron tratados con piedras areniscas y pizarras, todo matizado por una luz muy tenue y algunos fondos en aplanado de estuco coloreado que añadía cierto dramatismo al conjunto. Como hemos dicho, la ejecución es impecable y la escala del salón hacen de esta obra un espacio museográfico muy intenso y lleno de personalidad.

Si en el momento de mi ingreso Teodoro comenzaba a registrar con su particular forma de entender la arquitectura los cambios y oscilaciones sociales de aquellos años con muchas dudas, experimentos, virajes e inseguridades, cuando deje el despacho a la terminación de ese contradictorio gobierno de Carlos Salinas de Gortari, Teodoro navegaba con mayor seguridad por un camino si no menos ambiguo ni exento de incertidumbres si más confiado y que empezaba a conocer mejor. Buena parte del éxito de González de León y que ha impedido sea visto como arquitecto de un solo mandatario o ideología es además de su gran oficio y cultura, su facilidad para adaptarse y reinterpretar las oscilaciones del gusto, de las tendencias y de las corrientes de pensamiento arquitectónico. Con el Conservatorio de Música del Centro Nacional de las Artes, los proyectos de casa de Moscú, el concurso del Museo del Niño, el edificio de oficinas "Arcos" y su propia casa, González de León asume plenamente y con maestría la ambigüedad, diversidad y relativismo de fin de siglo. Teodoro ha sido un arquitecto que ha sabido tratar con gran desenvoltura temas públicos y privados y aún en estos la impronta culta nunca deja de sentirse. Probablemente en su momento González de León no haya tenido rival en cuanto a la cultura y

sapiencia arquitectónica. Actualmente el arquitecto cultiva un pragmatismo formal que se adapta a cada situación con un estricto rigor geométrico, elegancia constructiva, austeridad en sus detalles y juguetes formales extraídos de su obra pictórica.

En ese momento separaba yo mi vida profesional, personal e intelectual de la del taller que tantas herramientas me había dado para continuar trabajando por mi propia cuenta, muchas cosas adoptaría ya como propias de la experiencia del taller de Teodoro y otras muchas me diferenciaban. Entré a su taller en el momento en que Teodoro se despojaba de una forma de hacer arquitectura para intentar otras, el periodo que viví en su despacho me facilitaba no comprometerme con una sola visión de la forma, en todo caso no era un estilo lo que había ido yo a aprender ahí, sino la manera de hacer arquitectura.

Recuerdo que siendo estudiante escuché una charla de Teodoro, poco tiempo antes de haber descubierto dos edificios magníficos que me llenaron de placer e inquietud, el Infonavit y el Colegio de México, en aquella ocasión descubrí una personalidad intensa, apasionada y culta, ahí aconsejaba a los jóvenes acercarse a trabajar cerca de un buen arquitecto, ver, como lo había hecho el mismo con Le Corbusier, como se toman decisiones, como se piensa un proyecto, como se desechan ideas. Fue eso exactamente lo que hice, me acerqué a su taller a pedir trabajo y me lo dió, ahí aprendí de que se trata este oficio, es esa mi mayor deuda con Teodoro González de León (7).

NOTAS:

(1): Ver pags. 56 y 57

(2): Ver "Las letras y la arquitectura pags. 65 y 55

(3): Ídem.

(4): Ver entrevista con Teodoro González de León, apéndice La idea y la obra. pp...

(5): El jurado incluía además e personalidades del fideicomiso al Arq. Francisco Serrano socio del propio Teodoro en algunos trabajos como la Suprema Corte de Justicia o la Embajada de México en Berlín.

(6): Ver currículum pp...

(7): Ver apéndices pp...

III. El oficio y la práctica.

III.-El oficio y la práctica.

Aún siendo hoy profesor universitario no puedo responder con certeza a la pregunta ¿Cuándo comienza uno a ser arquitecto? Por supuesto que caben muchas respuestas, desde las más insustanciales que tienen que ver con la genética, hasta cualquier otra en cualquier momento del proceso de formación y el ejercicio profesional. Sin embargo, creo que hay un momento, seguramente distinto para cada uno en el que se descubre un universo particular y conciso. Rafael Moneo en su discurso de aceptación del Pritzker (1) menciona saberse muy satisfecho de haber elegido vivir su vida viendo el mundo como arquitecto, -sí, creo que ser arquitecto tiene que ver con una visión del mundo determinada, seguramente distinta a como lo vería un abogado, un médico o un músico-.

Mi vocación por este oficio no coincide con mi ingreso a la universidad, es bastante previo aunque sería difícil de datar, no sé exactamente cuando caí en cuenta de lo que trata la arquitectura. Fue durante mis años universitarios, un poco desordenadamente entre dos escuelas, distintos catedráticos, programas de estudio, materias aburridas y pasiones -desmedidas a veces- que fue formándose la idea de arquitectura que aún mantengo. Entre mi primer obra construida y aquel momento median algunos magníficos maestros, muchos proyectos escolares, un buen número de lecturas azarosas e invaluable, muchas tertulias y algunos fracasos.

Las desordenadas ideas que en esos momentos trataba de estructurar y decantar en un discurso útil y coherente tomaron forma en un texto producido a la luz de un seminario de semiología que compartí con Lucrecia Escudero, una de las mentes más lucidas que he conocido, discípula de Umberto Eco en Bolonia, y con Ignacio González Tejada, Mariros Bonifaz y Cesar Gordillo. El texto se tituló Arquitectura y Poética (2) publicado por la División de estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura y era más una especie de carta de intenciones de lo que creía y en muchos aspectos sigo creyendo que debía ser esa arquitectura que por momentos no acertaba a descubrir

dentro de las aulas universitarias. En todo caso la realización de aquel texto sirvió para revisar cuanto libro caía en mis manos sobre semiótica y estructuralismo, y si hoy esta rama de la lingüística ya no está tan en boga, en aquel momento me dió una herramienta de análisis y lectura muy poderosa para enfrentar parte de la complejidad arquitectónica.

Quizás la carencia que más echaba yo de menos en mi formación era la educación artística. En esos años de confusión transitoria entre el funcionalismo reiterativo, la sociología marxista y el posmodernismo frívolo parecía no haber el arte y la estética en sentido auténtico. En las disertaciones y programas educativos la palabra arte no era nada frecuente; la arquitectura se enseñaba como una técnica, como un remedio a males sociales o como un léxico formal pero difícilmente se abordaba como un problema estético. En buena medida por que el arte en general pasaba por una crisis de identidad en todo el mundo, la década de los setenta no había sido precisamente muy fértil en propuestas importantes, pero también por las causas sociales y políticas descritas antes (3). En un ambiente que se debatía entre la precariedad económica y la seducción mercantil difícilmente había espacio para la discusión de problemas estéticos y toda aproximación por la vía artística era vista con cierta sospecha.

Para el final de mi carrera me era claro que no sería ahí donde entraría en contacto con esos temas, eran otras las materias que ahí aprendí y otros los espacios donde se daría la feliz comunión entre rigor y goce, disciplina y creación. Sin duda esa etapa la viví en el taller de Teodoro González de León que ya he comentado brevemente. Aún así contemporáneamente a mi trabajo y aprendizaje en aquel taller pude diseñar dos pequeñas casas en los ratos libres y realizar mi primer viaje a Europa.

Los años ochenta en México no serían especialmente abundantes en construcción y mucho menos en concursos de arquitectura. Un joven que quisiera comenzar a proyectar y construir o bien lo hacía indirectamente a través de despachos consolidados o en empresas constructoras o si siendo heredero de un capital económico o social importante le permitiera comenzar con inversiones familiares. Yo me encontraba en el primer caso pero desde luego no en el segundo y sin embargo se





dió la feliz circunstancia de conseguir dos clientes muy distintos entre sí pero con la misma intención de construirse una casa. Como en el caso de aquel primer texto teórico de semiótica, estos proyectos suponen más un amasijo de ideas entremezcladas que una composición totalmente acabada. Las dos casas pertenecían a jóvenes parejas de profesionistas pero con ideas y conceptos bien distintos entre sí.

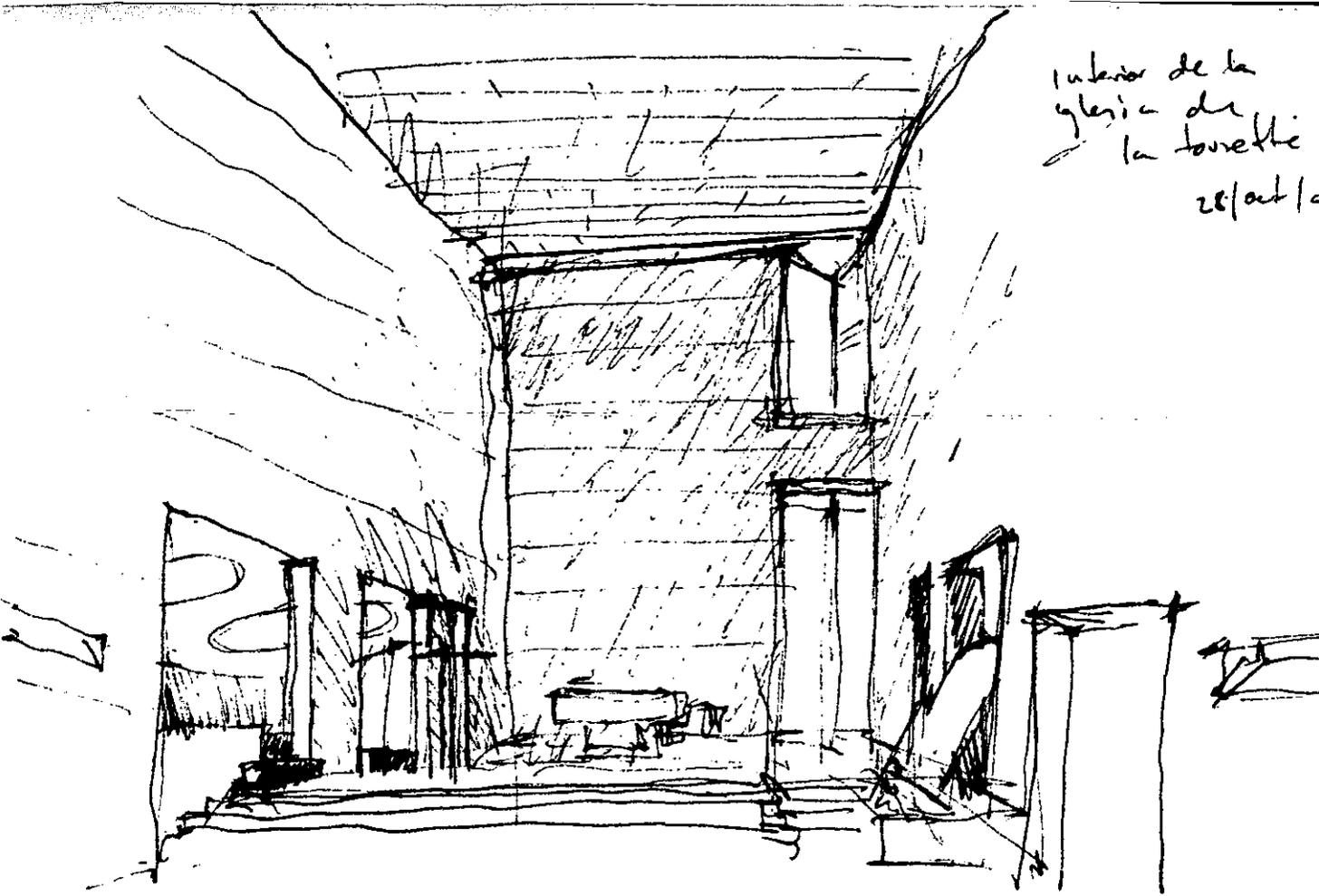
La primera realizada con un presupuesto muy escaso en un predio localizado al sur de la ciudad, en una de esas zonas que fueron transformándose en urbanas por la presión económica sobre los terrenos que alguna vez fueron de siembra. Algunos intelectuales desde los años sesenta ocuparon esta zona dentro de un enclave rural para no renunciar a las ventajas de escala y cierta rusticidad y que afortunadamente en sus comienzos se logró gracias a que algunos de los desarrollos previeron densidades bajas que permitieron mantener grandes extensiones verdes.

El partido de la casa se desarrolló en dos niveles muy condicionados por un sistema constructivo ligero y económico a base de bóvedas de ladrillo y bloques de cemento, arena y barro prefabricados in situ. Si bien en el conjunto donde se encuentra la casa todas las demás compartían el mismo sistema constructivo, afortunadamente había un consenso entre los clientes y nosotros, ninguno queríamos sujetarnos totalmente a las limitaciones formales que imponía la tipología del conjunto. El resultado fue una pequeña estructura que se debatía entre la ortogonalidad impuesta y algunas distorsiones espaciales que hacían el espacio no solo más dúctil, sino más flexible ante un programa abierto y cambiante.

La otra casa se ubicaba en un ambiente muy distinto, también al sur de la ciudad pero en una de esas urbanizaciones de clase media alta con todos los servicios, absolutamente unifamiliar y con construcciones modernas tipo chalet en que fue degenerando la arquitectura habitacional. Por el contrario en este caso la intención fue usar la fuerza expresiva del tabique aparente, y concentrarse hacia los ambientes interiores que de alguna forma niegan el panorama artificial del fraccionamiento.



interior de la
glezia de
la tourette
28/oct/0



Estos proyectos no exentos de fallas y riesgos fueron realizados en colaboración con Rosana Oscos con quien en ese momento compartía la misma visión de la arquitectura, del mundo y de la vida.

Concluidas mis asignaturas, con esta tesis pendiente desde entonces, mi trabajo con González de León continuaba mientras tanto en diversos proyectos de los que como ya se ha dicho el del Fondo de Cultura Económica marcó un hito en mi vida personal y profesional.

La responsabilidad que se me había asignado con ese trabajo había sido difícil, exigente y también extenuante, tal vez el primer encuentro real con Medusa, -apenas los primeros roces-, pero reportaba un considerable monto de conocimientos y por fortuna también un ahorro económico que me permitió hasta entonces realizar el viaje que había planeado con tanta antelación para conocer de cerca tantos edificios, ciudades y museos que habían acompañado mi incipiente vida de arquitecto por mucho tiempo.

Los meses que viajé por Europa con Cecilia fueron definitivos e irremplazables en mi vida, si bien en otros viajes he visto y disfrutado de magníficas visitas y paseos, nada se compara con el primer enfrentamiento con La Tourette, la arquitectura de Wagner, París, Roma, Bernini, la Acrópolis y todos esos edificios que había visto cientos de veces en fotos. Muy pocas cosas cambiaría a la felicidad plena de sentarse bajo un enorme laurel en la Plaza Sintagma de Atenas tras haber visitado la Acrópolis una mañana de invierno, recuerdo pocos momentos en mi vida tan plenos y gozosos. El mundo helénico ha sido en mi vida un referente constante de esa rara mezcla de corrección, proporción, oficio, poesía, cultura mediterránea y sapiencia, que creo solamente Borges, Le Corbusier o Picasso transmiten con aproximaciones semejantes. La importancia formativa de esos viajes está incuestionablemente apuntalada por la larga cadena de arquitectos peregrinos, el “voyage a Orient” de Corbu es sólo uno de tantos testimonios de arquitectos y artistas ante esa experiencia vital, plasmada en los maravillosos croquis de los carnets de viaje. Tal vez la impronta definitiva que queda de ello más allá de posibles inspiraciones formales, recursos constructivos o cultura

si pasamos que la proporción
es casi todo en arquitectura.

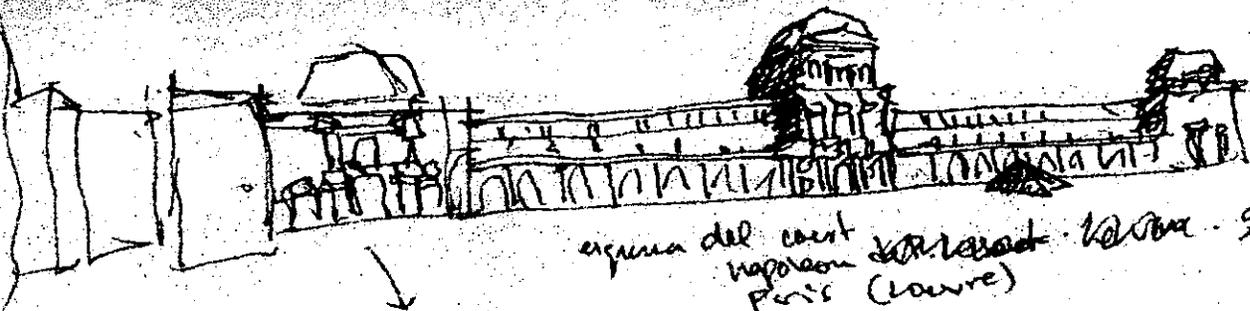
Vay que investigar los
siguientes temas:

el espíritu de la ornamentación
(casi siempre de autor elementos
arquitectónicos como: ventanas
trabes etc. o en la articulación
de estos junteras o aberturas)
el espíritu de la tipología.

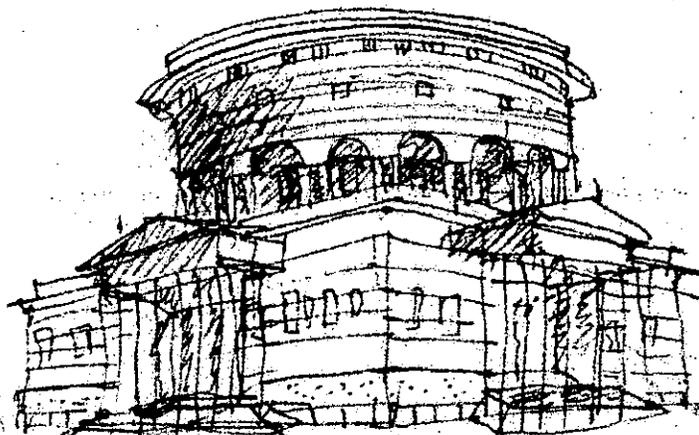
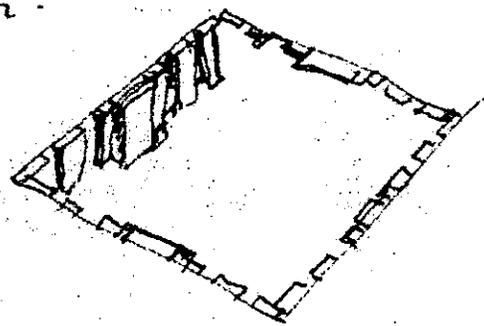
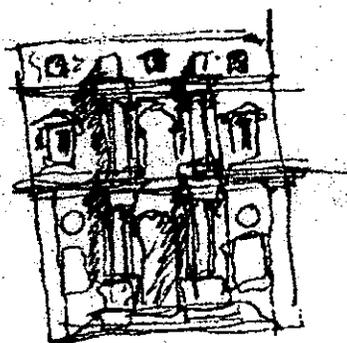
el carácter (?) que si a priori

origen: elegancia,
composid. .
mayor diversidad
autoridad.
coherencia. etc.





esquina del cast
napoleon ~~del Louvre~~ - Louvre - Paris
8/12/1912



La barrière de Lecloux.

creo que las observaciones
de Kowitzman si son
efectiva Lecloux despoja
de todo ornamento este
edificio para hacer hablar por
si misma a la volumetria
acaso solo las referencias
(muy esquematizadas por cierto)
al clasicismo sean como
emblemas. creo que acaso
la ornamentacion confunde
en este edificio de si enti
como un fallo de un manejo
muy feliz de los volumenes.

arquitectónica sea hallar la certidumbre de que aún en condiciones adversas, aún en ese medio hostil la arquitectura siempre es posible, que a pesar de las inconveniencias o las dificultades al momento de diseñar y realizar una obra hay en ocasiones la oportunidad de mantener a toda costa la posibilidad de acceder a la arquitectura luminosa y potente. Perseo pudo vencer Medusa, se necesitan únicamente las armas apropiadas.

NOTAS:

- (1).- Discurso de aceptación del premio Pritzker por Rafael Moneo... *"I'm immensely grateful to architecture for allowing me to see the world through it's eyes..."* Getty Center, Los Angeles. 1996
- (2).- Betancourt Ernesto et al: *Arquitectura y Poética*, División de Estudios de Posgrado Facultad de Arquitectura, UNAM. 1984
- (3).- Ver pags. 19 y sigs.

V. Las letras y la arquitectura.

V. Las letras y la arquitectura.

Los edificios para el Fondo de Cultura Económica.

Si Europa fue un parte aguas en mi visión teórica de la arquitectura, en el terreno práctico faltaba muy poco para iniciar una carrera independiente. Un ciclo estaba por concluir; eran ya sólo necesarias tres condiciones: primero, por supuesto tener por lo menos un cliente, segundo un sitio y medios para realizar el trabajo, y tercero, tal vez lo más importante, una particular gana e impulso para tomar el riesgo de comenzar con una oficina propia. Esto último parecería sencillo, pero es tal vez lo más difícil, son muchas las dificultades que hay que librar, habría que pensar de nuevo en los obstáculos que hubo de sortear Perseo en su expedición antes del enfrentamiento con el monstruo de mil cabezas siguiendo con nuestra metáfora mitológica.

El primero de los requisitos surgió del trabajo que había yo realizado para el Fondo de Cultura Económica durante mi estancia en el despacho de González de León. Pronto la editorial tuvo la necesidad de realizar un pequeño edificio en el predio donde se ubicaban las bodegas para lo cual me propusieron para su realización. El segundo requisito fue llenado de manera un tanto perentoria aunque sin problemas, en la misma casa en que vivía en ese momento, habilitando una habitación con lo mínimo indispensable para el funcionamiento de un minúsculo taller.

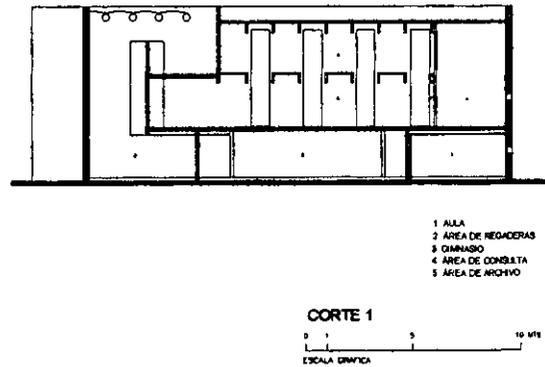
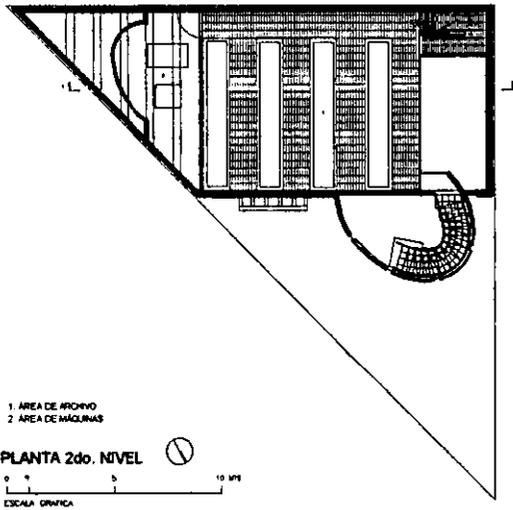
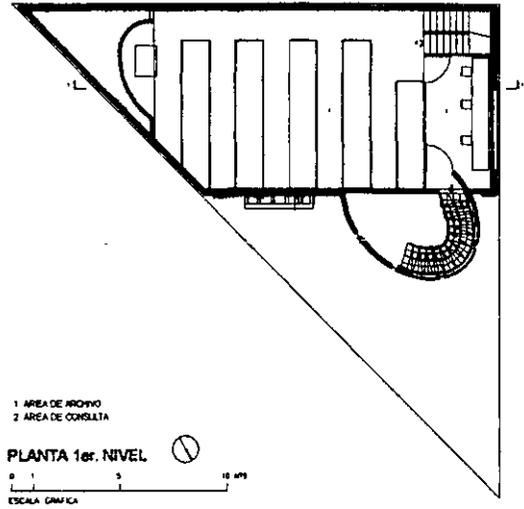
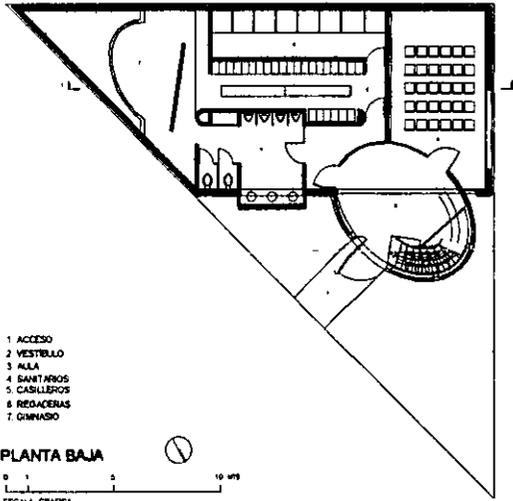
La tercera condición fue sin duda la más importante provino de Cecilia Cortes, para quien nunca tendré suficiente gratitud porque sin su apoyo, ayuda y cariño nunca hubiese sido posible ni Europa, ni mi oficina ni probablemente hubiese tenido el arrojo para tomar el riesgo de comenzar esta aventura. Hoy solo me queda rendir un justo reconocimiento y reconocer mi deuda para con quien sin aparecer siempre estuvo alentado la inspiración de todos los proyectos, los realizados y los que quedaron por realizar.

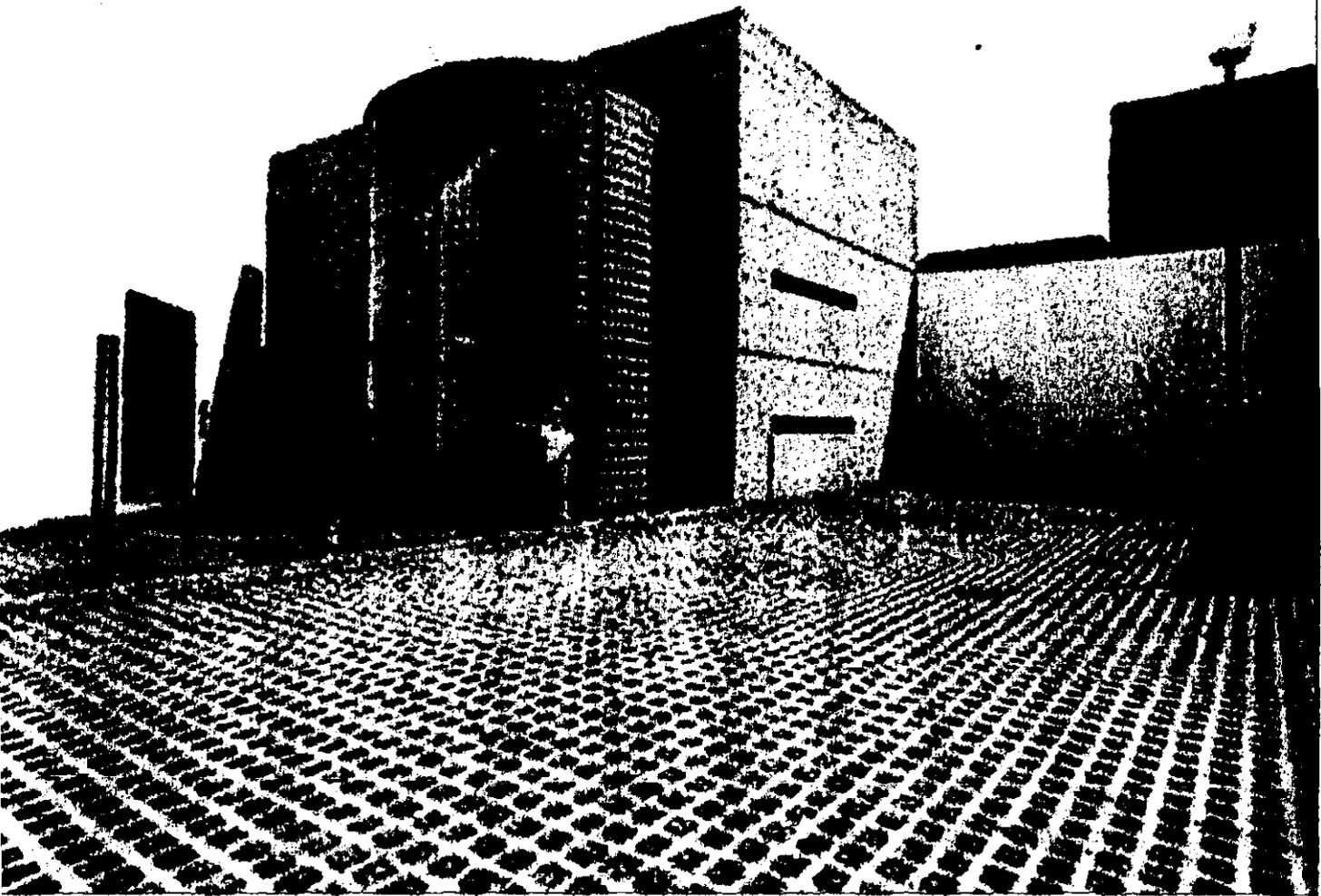
Con estas valiosas armas dos fueron las primeras obras que realizamos para ellos y que definieron en parte las estrategias de diseño que luego aplicaríamos en los otros trabajos: el archivo de negativos (1996) y el primer proyecto para la librería de Av. Universidad (1996).

Archivo de negativos.

Como ya se ha dicho el Fondo (1) implementó una política de expansión y de difusión intensa que facilitaba la presencia de un ex-presidente en la dirección; el poder de gestión, convocatoria y obtención de recursos difícilmente sería la misma con un director, digamos, civil. Si bien esta nueva política acarrearía vicios como la excesiva burocratización de la casa editorial, es necesario reconocer por otro lado que el Fondo tuvo un crecimiento y un nuevo mercado de lectores que nunca antes había alcanzado. Esta expansión haría necesario construir más puntos de venta, reformar algunas instalaciones y rediseñar parte de la imagen de la editorial.

A raíz de las desincorporaciones de empresas del sector público, la editorial que maquilaba el trabajo de impresión para el Fondo de Cultura Económica fue vendida a la iniciativa privada y por lo tanto se requería una reestructuración no solo administrativa sino incluso física de algunas instalaciones entre las que se encontraban: la reconfiguración del predio que compartía con la editorial dirigida por de la Madrid y la reubicación de los archivos de originales y negativos que se encontraban ahí almacenados. Estos últimos contenían documentos autógrafos y manuscritos de escritores como Juan Rulfo, Octavio Paz o Alfonso Reyes por lo tanto se requería construir un local adecuado para la protección y resguardo de este valioso material. Es curioso como las decisiones y políticas nacionales tan aparentemente alejadas de la arquitectura pueden llegar a afectar las condiciones y circunstancias del trabajo diario.





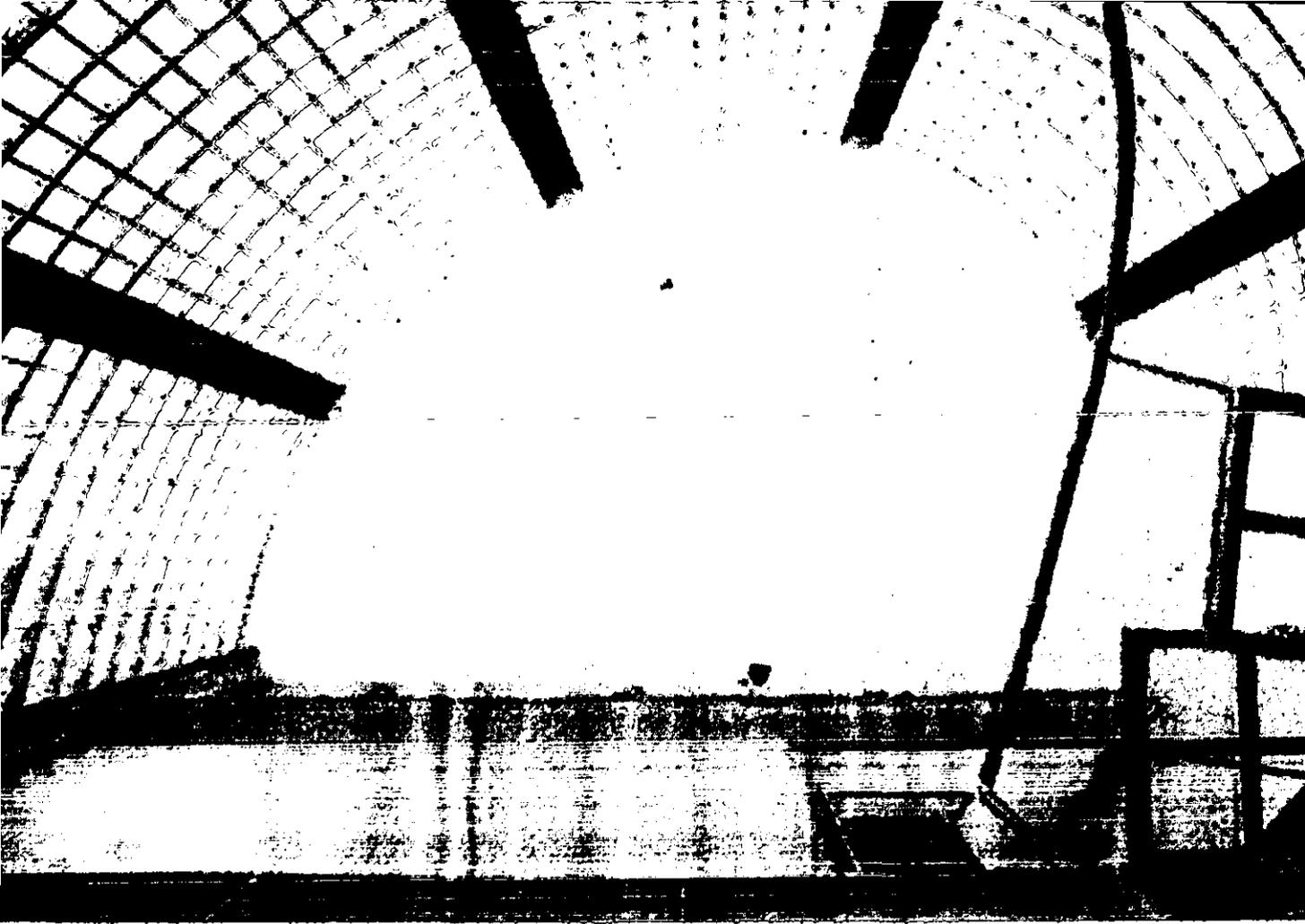
Una vez realizada la regularización y redefinición de los linderos del predio, quedó un pequeño residuo triangular de aproximadamente 250 m² dentro del terreno donde ubicar el archivo de negativos. Este predio que albergaba la antigua impresora y las bodegas se encuentra situado al sur-orientado de la ciudad en una zona árida, llena de bodegas, talleres y casas de precaristas nacidas en esa expansión desparramada de la ciudad, casi al pie del Cerro de la Estrella, en una zona característica por su falta de características. La peculiar forma del terreno y su posición con respecto de las demás instalaciones marcarían reglas ineludibles para organizar el programa y el partido.

El programa debía incluir el espacio de guardado necesario y las adecuaciones ambientales requeridas para la conservación de los documentos, un área de registro y consulta, y un cuarto de máquinas para el acondicionamiento de aire. Todo este acervo debía ubicarse en alto como prevención de las posibles inundaciones que las deficiencias urbanas de la zona pudiesen provocar. Estas peculiaridades nos dejaban con un área limitada y geoméricamente singular para desplantar el edificio.

El programa básico se resolvió en alto como pedía la seguridad de los documentos a custodiar dejando la libertad de ubicar los servicios en planta baja, desarrollando el concepto total dentro de una caja cerrada con clima controlado y dos pequeñas aberturas que permitieran iluminación solar, una para el área de almacén hacia la fachada principal y la otra en la fachada lateral para el área pública de registro y consulta. El archivo alto se desarrolló en dos alturas con circulaciones elevadas a base de rejillas metálicas que permiten el paso libre del aire acondicionado.

En la parte baja ocupamos el espacio libre con algunos servicios para los trabajadores de las bodegas que consistían en área de gimnasio, vestidores, baños públicos y un aula de capacitación. La difícil punta del triángulo se utilizó para el área de gimnasio en triple altura con iluminación cenital.





La ubicación dentro del terreno fue resuelta aprovechando los lados del triángulo que forman el ángulo recto para contar con ejes ortogonales y superficie suficiente para albergar todos los servicios.

La situación oblicua del acceso que conectaba la bodega con el solar imponía una inflexión de ejes que pudiera tomar esa desviación y al mismo tiempo sugería para el acceso y el vestíbulo una forma dúctil y equilibrada que no privilegiara ninguna dirección específica. Este vestíbulo conecta horizontalmente los distintos locales en la planta de servicios y verticalmente las distintas funciones en elevación. Es sin duda la zona con mayor énfasis arquitectónico pues es el área de encuentro y comunicación, la singularidad de las escaleras de vidrio, la geometría elíptica y el efecto luminoso que permite el block de vidrio usado refuerzan la intención y naturaleza de este espacio.

La apariencia general del edificio intencionalmente tomó la forma de una caja ortogonal, cerrada, de concreto aparente y únicamente alterada por el volumen del vestíbulo con una de apariencia ligera a base de block vítreo y estructura metálica con aplicaciones de color.

Quizás la intención principal de este pequeño edificio haya sido la de llevar a ese páramo desabrido de Iztapalapa un trozo del entonces nuevo edificio sede de la editorial. Este pequeño edículo trataba de ser una especie de conexión entre las dos sedes, la editorial y la de servicios, por ello utilizamos el concreto cincelado con agregados pétreos de mármol y arenas rosáceas de tezontle, idéntico en color, textura y modulación al empleado en la sede del Ajusco.

Librería Universidad; primer proyecto.

De manera casi simultánea al proyecto de los archivos comenzamos a trabajar en un proyecto para el solar que retuvo el Fondo en los terrenos de sus antiguas oficinas en la Avenida Universidad. Jorge Farías, entonces gerente general y Aarón Palacios, director de mantenimiento y colaborador

en la construcción del edificio del Ajusco fueron los que instrumentaron y materializaron esa política de crecimiento y mejoramiento de instalaciones y con quienes comenzamos a trabajar en conjunto para los proyectos. Aarón Palacios fue el auténtico motor de muchos de los proyectos que hicimos para la editorial y sin cuyo convencimiento en las virtudes de la arquitectura nunca hubiésemos logrado concretar muchas ideas; es a él a quien se debe que la editorial no únicamente se hiciera de más inmuebles y puntos de venta, sino que éstos fueran acordes con la producción de la casa editora, es decir diseñadas con el mayor cuidado y con decidida calidad arquitectónica.

El primer proyecto que realizamos para ese sitio no llegó a construirse, pero algunas de las conclusiones formales a las que ahí llegamos alimentarían muchos otros proyectos no únicamente del propio Fondo, este ejercicio será un proyecto de referencia permanente en mi trabajo posterior, y si no se llegaría a construir nunca, algunas de sus partes reaparecerán en diversas formas, tamaños y escalas en otros proyectos. Es así que el trabajo se convierte en un proceso permanente de creación y recreación, no creo en soluciones únicas o deductivas como suponía el funcionalismo ingenuo, creo más en la maduración progresiva de las ideas y los temas, "la arquitectura no se inventa cada lunes" apuntaba Mies van der Rohe (2).

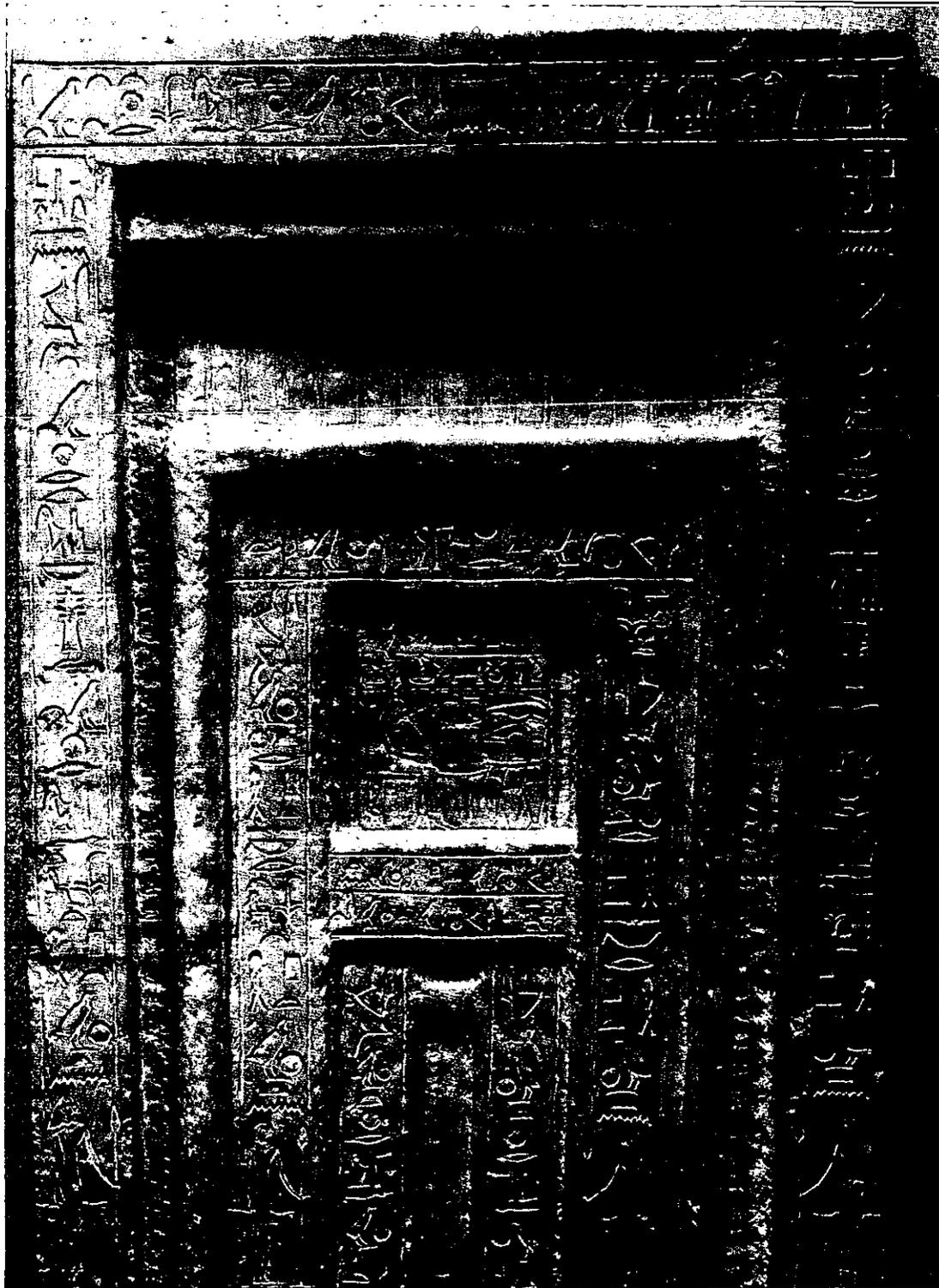
El proyecto incluía área de estacionamiento en un semisótano, librería en planta baja y oficinas en los niveles superiores, entre las distintas partes se requería independencia funcional. Estas tres premisas y sus resultados arquitectónicos configuraron la solución del proyecto.

El semisótano requería de una capacidad tal de automóviles que obligaba a dos niveles hundidos, con las implicaciones de costo que eso suponía. La respuesta a este problema fue hacer un solo sótano de altura y media y plantear estacionamientos con elevador que en la inversión final resultaban más económicos.

La librería ocuparía la planta en el ámbito de calle y un mezzanine, las oficinas en los niveles tercero y cuarto con un acceso lateral que permitía subdividir las plantas en distintas áreas con independencia entre sí.

El elemento más característico y singular del edificio unificaba la fachada y cumplía la función de cartel organizando simbólicamente la imagen del edificio; consiste en una gran celosía metálica de cuatro alturas ideada como una inmensa plancha de tipografía con el nombre de la editorial, después de todo una editorial y una librería no hacen sino producir y vender letras que es justamente lo que anuncia y anticipa la fachada del recinto. Fue para mí una gran decepción que no hayamos llegado a construir esa fachada y aunque en otros proyectos construidos introducimos el tema de la tipografía como elemento arquitectónico no hemos tenido aún la ocasión de construir un letrero celosía de esa escala.

El tema de las letras como elemento arquitectónico surgió por primera vez en ese proyecto que aunque por razones económicas y de estrategias comerciales de la editorial no se llegó a realizar, significaba para mí un hallazgo que ofrecía un recurso plástico, simbólico, funcional y lúdico y abría un camino mucho más amplio que una solución particular de una circunstancia específica. El surgimiento de esta idea hacía resonar en mí tal cantidad de posibilidades que excedía en mucho los límites de un proyecto al grado que este recurso lo he convertido hasta cierto punto en un elemento emblemático de mi producción. Históricamente ha existido una liga muy estrecha entre escritura y arquitectura, normalmente los muros y fachadas han servido de soporte para mensajes y leyendas, no únicamente cuando los edificios suplían el papel de la imprenta antes de su invención sino que en la actualidad y tal vez con más intensidad que nunca las fachadas se llenan de anuncios comerciales y graffitis, así recuperan un rol comunicativo franco en que la transformación de una especie de página tipográfica en figura arquitectónica estaba plenamente justificada por el tema del edificio más allá de este caso en particular. La tipografía en la arquitectura no es desde luego una novedad, existen infinidad de ejemplos de todos los tiempos que se pueden citar donde el lenguaje y la escritura se con-funden con la arquitectura para sugerir, delinear, consignar mensajes e ideas, esta sutil referencia histórica le daba al tema un peso cultural, estético y tectónico insoslayable. Desde los jeroglíficos egipcios, hasta los graffitis urbanos existe una larga tradición de simbiosis



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

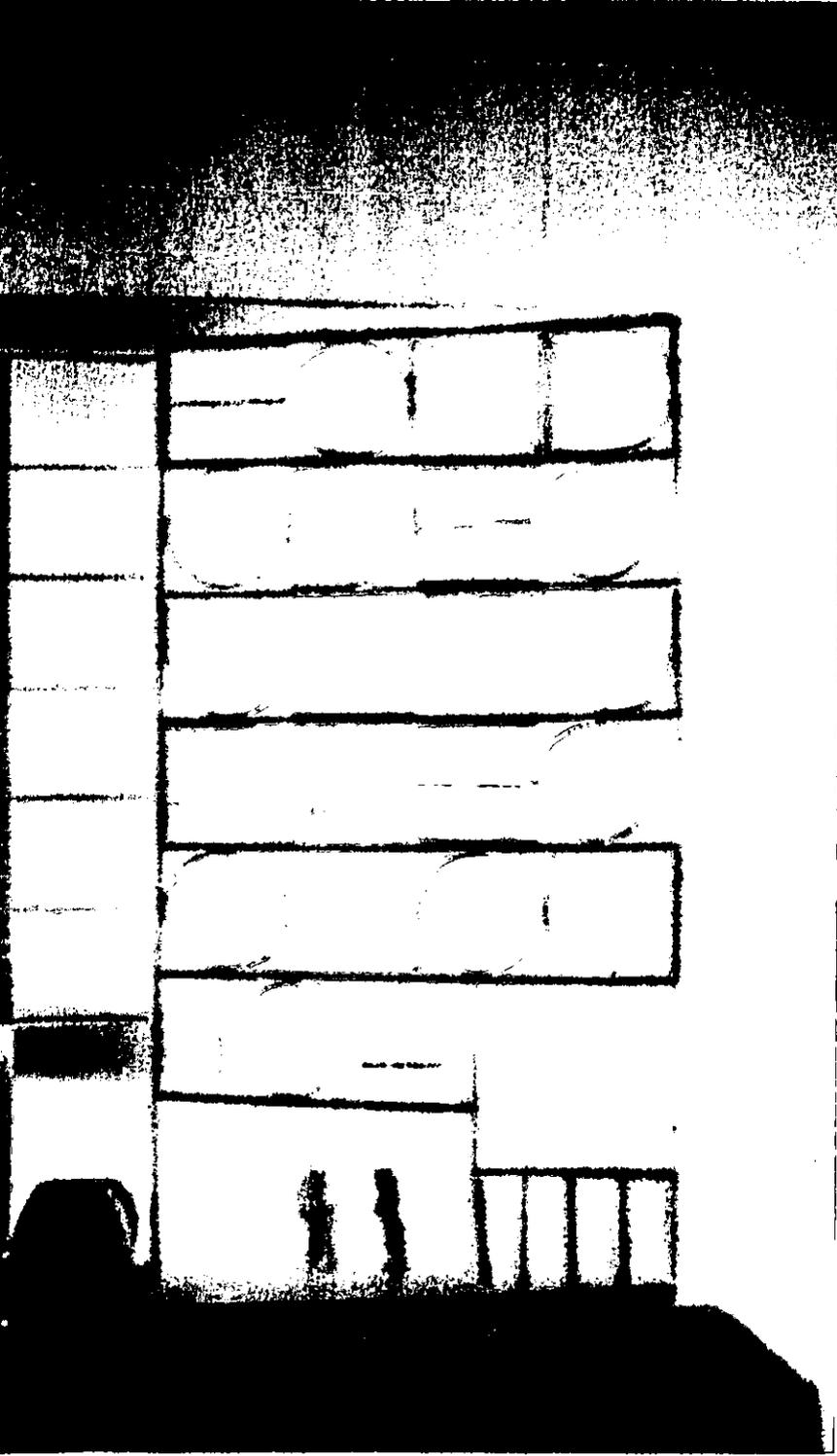
ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

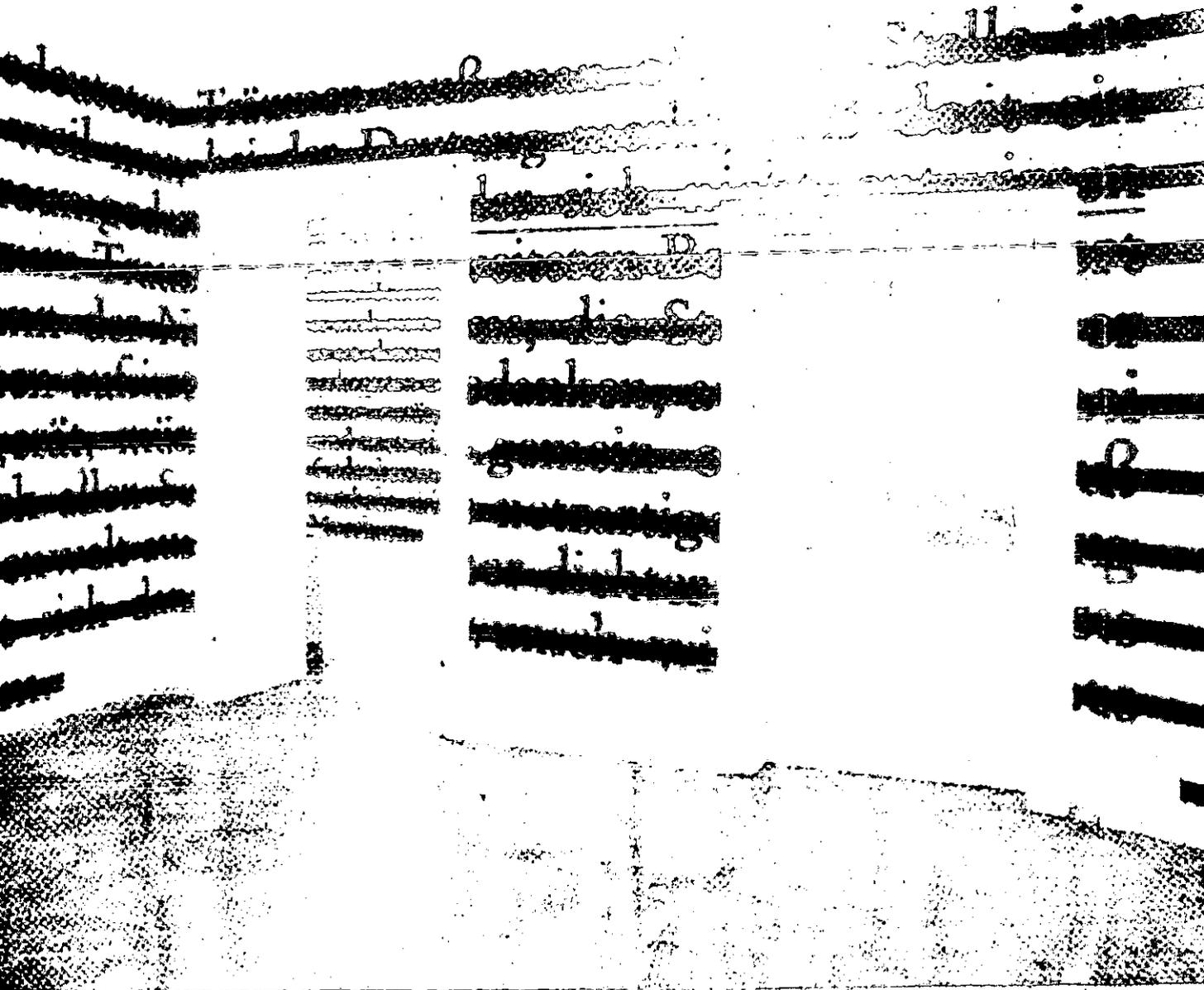
entre la editorial y la cancillería mexicana para realizar de manera conjunta un auditorio que sirviera para algunas funciones compartidas propias de la embajada que dadas las circunstancias no tendría por lo pronto y para que la librería tuviese un recinto para actividades culturales que se bautizaría con el nombre de un intelectual guatemalteco.

Guatemala era uno de los últimos países en América Latina en recuperar la democracia y restaurar la paz tras años de inestabilidad, dictadura y represión. Los países del orbe no dudaron en apoyar con diversos medios el proceso de pacificación y recuperación de la vida civil del pequeño país centroamericano. México no fue la excepción en firmar acuerdos de ayuda económica, técnica y por supuesto cultural con su vecino del sur, y precisamente es en este contexto y gracias al resultado final del archivo de negativos que surgió la posibilidad de obtener ese contrato.

El proyecto consistía en acondicionar como auditorio de usos múltiples un galerón de unos 40 metros de largo por 15 de ancho existente en el traspatio de la nueva librería. El nuevo salón debía de contar con un acceso independiente, servicios de proyección, traducción y acondicionamiento acústico y climático y con la flexibilidad suficiente para poder efectuar distintos tipos de reuniones; conciertos, proyecciones, además de conferencias.

Este proyecto a diferencia del anterior sí se construyó y se ensayo en él por primera vez una solución para el interior de los auditorios y salas de reunión que serviría en otros casos similares (3). La solución surgió de una condición existente en el sitio y una exigencia del programa. A menudo las restricciones y condiciones particulares de un proyecto han servido de inspiración para temas arquitectónicos concretos. Podría decirse en cierta medida que ante ese paisaje artificial de circunstancias variadas surgen ideas y estrategias que se convierten en elementos arquitectónicos. Hasta cierto punto podría hablar de un pragmatismo cultural, de manera similar al empirismo ambiental en el que tipologías y formas se han conformado a partir de la trayectoria solar, la dirección de los vientos o el clima de un lugar.





Además de las limitaciones que imponían las características y dimensiones del local existente, su situación dentro de la ciudad lo ubicaban bajo la ruta de descenso de los aviones lo que generaba un problema acústico serio. La solución adoptada consistió en crear una triple cama de envolventes interiores bajo la cubierta en donde cada una tomaría distintas funciones acústicas, lumínicas y formales. La primera capa tenía por función aislar el ruido exterior, la segunda consistía en un plafón falso diseñado estrictamente de acuerdo a los trazos, densidad y solidez que exigían los cálculos acústicos y que contenía entre la cubierta y este plafón los ductos del aire acondicionado. La tercera capa configuraba la espacialidad y luminosidad deseada; se trataba de una especie de cielo raso a base de paneles textiles que permitían el paso del aire inyectado para ventilación, la luz ambiental y cubría los pliegues prismáticos de los deflectores acústicos. La última unificaba la composición y le daba a todo el espacio una envolvente textil que creaba una especie de velo luminoso. Es decir, las funciones se separaron asignando cada una de ellas a diferentes capas de materiales suspendidos que tomaban la forma final deseada y se construían de acuerdo a estas funciones asignadas. La parte inferior del salón fue recubierta con maderas guatemaltecas en lambrines desplomados y alabeados para evitar paralelismos que permite la llamada onda estacionaria que produce el eco. La presencia de la madera y el textil no sólo daban mayor calidez al espacio sino que además aludían a los elementos más característicos de la tradición guatemalteca pero empleados ahí en clave moderna. De hecho la geometría y forma del plafón textil fue inspirada por el trazo natural que toma el interior de las cabinas aéreas y que, de igual forma la superposición de capas de distintos materiales toman distintas funciones y toman la figura que mayor economía de material y eficacia funcional es posible lograr.

El resultado fue bastante satisfactorio y es necesario aclarar que ello se logró en buena medida por la poco ortodoxa manera de gestionarlo, realizarlo y contratarlo. Es justo aquí que me detendré para hablar de uno de los obstáculos más espinosos y difíciles a que nos enfrentamos los arquitectos en México hacia finales del siglo XX en este ambiente de hostilidad al que nos hemos venido

refiriendo ejemplificado como uno de los mil rostros de la gorgona Medusa: “ La Ley de Obra Publica”, y que afortunadamente en el caso Guatemala se logró evadir con mucho mejores resultados de los que normalmente resultan en otras circunstancias.

La Ley de Obra Pública que hoy conocemos fue puesta en práctica en México a fines de los años setenta y su objetivo principal era evitar la corrupción y las componendas millonarias entre funcionarios públicos y constructores. Sus remedios han sido la licitación pública, los proyectos ejecutivos y una figura empresarial que surge por esos años y en su gran mayoría hoy convertida en una mafia de burócratas incompetentes: las coordinadoras de proyecto y obras.

Si bien a treinta y tantos años de su erogación esta Ley no ha impedido ni en un ápice la corrupción, en cambio si ha degradado la calidad de la construcción hasta niveles escandalosos y ha burocratizado la labor del arquitecto de un modo absolutamente irracional: tratare rápidamente de explicar por qué.

Según los legisladores que en su momento crearon este recurso legal, las licitaciones públicas deberían garantizar la transparencia en la asignación de las obras. Sin embargo se parte de varias premisas falsas, la primera es que el precio de una construcción únicamente se regula por el mercado y que las empresas elevan sus costos para obtener más ganancias o para compartir parte de éstas con los funcionarios. Para tratar de evitar esto se convocan concursos abiertos donde las empresas cotizan los trabajos y a aquella que sea capaz de ofrecer el menor costo le es otorgado el contrato. Este procedimiento que visto de fuera podría parecer que ayuda a garantizar precios justos, únicamente ha provocado un abaratamiento artificial de los costos de construcción, castigando los ingresos del obrero menos capacitado, boicoteando la calidad y esmero que requiere la tecnología constructiva y obliga al proyectista a realizar legajos interminables de documentación para tratar de impedir variaciones posteriores en el coste de la obra. Este fenómeno ha favorecido la creación de empresas mercantiles que han visto en este procedimiento la mejor manera de tener acceso a jugosos contratos, ofreciendo precios muy bajos que sin embargo serán compensados

posteriormente con la introducción de conceptos extraordinarios que surgen durante el proceso de obra al no contar con proyectos ejecutivos completos, y esto aún sin corrupción de por medio la cual tampoco es posible extirpar de la industria con dicha Ley.

Paradójicamente lo que parecía una iniciativa para regular la calidad y el costo de las obras públicas influye también en la calidad del diseño. Los proyectos arquitectónicos requieren para ser aceptados legalmente de todas las especificaciones que intervendrán en la obra, lo cual no tendría nada de raro a no ser por que tradicionalmente las iniciativas de construcción pública están regidas por calendarios políticos o fluctuaciones bursátiles ridículamente cortos que obligan a los diseñadores a aceptar para la ejecución del proyecto tiempos muy reducidos, cayendo en incumplimientos involuntarios o en soluciones no maduras lo suficiente, ello obliga a comenzar los trabajos sin todas las soluciones completas o afinadas lo que algunos constructores mañosos aprovechan para recuperar el costo que aparentemente sacrifican para obtener el contrato. Estos mecanismos también han generado despachos de arquitectos que mercantilizan su producción con el único objetivo de obtener jugosos contratos en detrimento de la reflexión y maduración que requiere la obra de arquitectura. Aunque claro no todas las empresas involucradas funcionan del mismo modo la gran mayoría aprovecha estas condiciones para despojar a los proyectos de todo aquello que atente contra sus cálculos de costo beneficio, desgraciadamente para todo constructor ambicioso siempre habrá un arquitecto mercenario.

La contraparte surgida para supervisar este proceso es la empresa coordinadora, aunque integradas por lo general por profesionales de la arquitectura o la ingeniería no siempre son diseñadores ni constructores sino simple y llanamente supervisores sin experiencia ni criterios adecuados y que vigilan que se cumpla con lo estipulado en el contrato, lo cual tampoco sería extraño si no fuese por que vigilar condiciones tan desventajosas para todos obliga a complicados tramites, revisiones y desavenencias permanentes entre un arquitecto en pugna constante por completar su proyecto y cuidar la ejecución de una obra en manos de un constructor en el mejor de los casos convertido en

un financiero indiferente y la mayoría de las veces en un mercachifle abusivo. La compañía supervisora en medio de este enfrentamiento como referee de box, nunca asume responsabilidades efectivas, duplica las funciones de organismos públicos y burocratiza todo el proceso de diseño y construcción. Imaginemos lo triste y ridículo que sería que un músico tuviese muy poco tiempo para componer su obra y que además tuviese que vigilar que los ejecutantes respetaran la partitura sin saltarse partes o cambiar las notas para finalizar la ejecución lo más rápido posible pues así ganarían más, y además existiera un supervisor que estuviese tratando de cambiar la partitura para simplificar su trabajo y costara menos la producción, es ese pues exactamente el fenómeno que ha producido la tristemente celebre Ley de Obra Pública, una ley que premia la rapidez y castiga la calidad.

Creo que es incuestionable que, en este caso, el remedio resultó peor que la enfermedad: las empresas constructoras viven eternamente endeudadas, con demandas a la orden del día o al borde de la quiebra con una planta de profesionales de bajo perfil únicamente adiestrados para hacer frente a los requerimientos burocráticos y dejando la parte técnica en manos de maestros de obras mal pagados y mal capacitados. Los arquitectos por otro lado vivimos eternamente enfrascados en esa lucha a muerte con la burocracia embozada de Medusa debatiéndonos entre obligaciones contractuales dolosas, limitaciones normativas excesivas y ridículas, tiempos escasísimos de producción y pésima calidad de construcción.

Todo esta larga explicación ha sido para tratar de ver un lado oculto del oficio y este panorama hostil del que comenzamos a hablar y en el que hoy por hoy se realizan la mayoría de obras de arquitectura en el momento de escribir esto y que incluso actualmente ha permeado a el contexto privado.

En contraste y retomando el tema del auditorio Cardoza y Aragón, la oportunidad de trabajar fuera del país nos permitió hacer frente a este trabajo en otras condiciones, lo cual se vio reflejado en la calidad, duración y facilidad de los trabajos. La obra fue proyectada, cuantificada, supervisada y

construida bajo la dirección de únicamente tres personas: el arquitecto Aarón Palacios jefe de Conservación y Mantenimiento del Fondo, la Gerente de la sucursal de Guatemala, y yo en la ejecución del proyecto y supervisando los trabajos durante el proceso. Al final la obra se terminó en los tiempos establecidos, el proyecto se concluyó y se modificó según los requerimientos o los recursos económicos y materiales sin alterar la calidad arquitectónica y el costo se mantuvo dentro de los presupuestos originales. Los resultados aún con las limitaciones naturales están a la vista y las conclusiones ante este panorama las dejaré para un poco después (5).

Además del gusto y placer de construir una obra foránea esta me permitió conocer un país con muchos matices y espacios por descubrir, laboratorio de lo Maya y lugar de origen de uno de mis mejores amigos Álvaro Veliz con quien compartí innumerables charlas, reflexiones, aventuras y lecciones en México y en Guatemala, amigo entrañable y arquitecto de profunda sensibilidad poética y a quien debo muchas de las ideas esbozadas en este trabajo.

Las Librerías.

Las obras y proyectos que habíamos realizado hasta ahora con el Fondo de Cultura habían resultado muy adecuados y muy bien recibidas, como he dicho, no únicamente eran obras con ideas arquitectónicas sino que su proceso de gestión y realización compartía ese ánimo imaginativo y claro.

Ahora la política de expansión del Fondo requería no únicamente más oficinas y servicios foráneos sino también ampliar y reforzar la oferta interna. El siguiente paso era crear más librerías dentro del país, especialmente en la ciudad de México.

Claro que esa política iba acompañada igualmente de un abultamiento de gente para controlar, coordinar, administrar y supervisar el crecimiento, es decir el Fondo se burocratizaba (4). Si Miguel de la Madrid como presidente había llevado a cabo una política de desregularización, privatización

y adelgazamiento del aparato burocrático nacional, no hizo lo mismo siendo director de la editorial, creció la planta administrativa y con ello llegaron los expertos en administración, legislación, gestión, y control, es decir, los burócratas y leguleyos.

El primer síntoma del cambio fue sustituir a Jorge Farías que llevaba muchos años realizando bien su trabajo como gerente de la editorial pero quien ya no engranaba en esta forma de manejar la empresa editora. Lo sustituyó un licenciado extraído del sector público, y se contrató a un nuevo gerente de comercialización para quien que vender libros no era muy diferente a la política de la venta de autopartes o de zapatos y se creó un aparato de supervisores y contralores cuya función principal era cuidar que la imagen del ex-presidente no fuera objeto de críticas o insinuaciones en el manejo de presupuestos y normas, efectivamente Medusa tiene muchas cabezas y no es fácil siempre de vencer.

Si bien de alguna manera yo me vi beneficiado por el crecimiento del Fondo, la vocación de casa librería cambiaba sutilmente para entrar en la competencia comercial de la venta tal vez más acorde con los tiempos por venir para lo cual se comenzó a adquirir terrenos y edificios existentes donde ubicar nuevos puntos de venta. Por años desde su fundación en 1949 la editorial contó únicamente con una librería anexa a sus oficinas, para cuando acabó la gestión de De la Madrid contaba con tres más en la ciudad de México, cinco en el interior y dos en el extranjero.

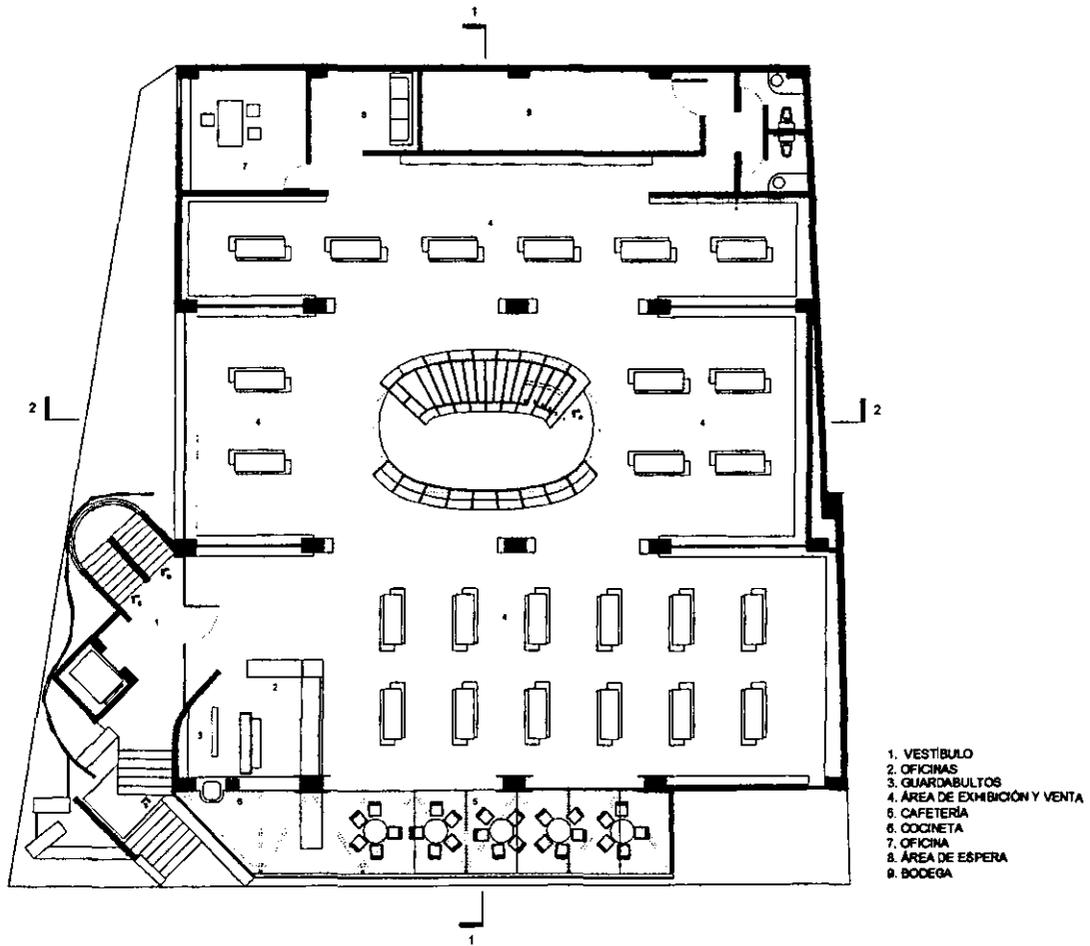
Yo no sólo me había ocupado de los proyectos antes descritos sino que durante la realización del edificio sede del Ajusco todavía con Teodoro González de León había desarrollado casi por completo la librería de la sede principal lo cual me daba los créditos necesarios para realizar estos nuevos proyectos. Durante el periodo que va de 1996 a 1999 realizamos tres librerías con distinto resultado, en todas ellas el trabajo difícil no iba a ser a partir de ahora resolver los programas arquitectónicos, elegir los sistemas constructivos, resolver la imagen urbana o dar con los conceptos adecuados detrás de cada librería, los problemas serían ahora precisamente lidiar con burócratas, empresas supervisoras, funcionarios despistados y constructores voraces.

La Librería Octavio Paz

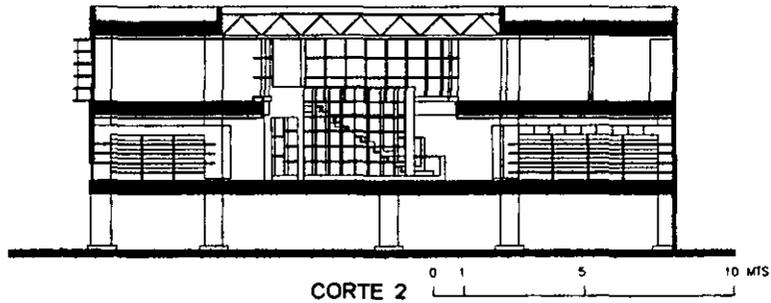
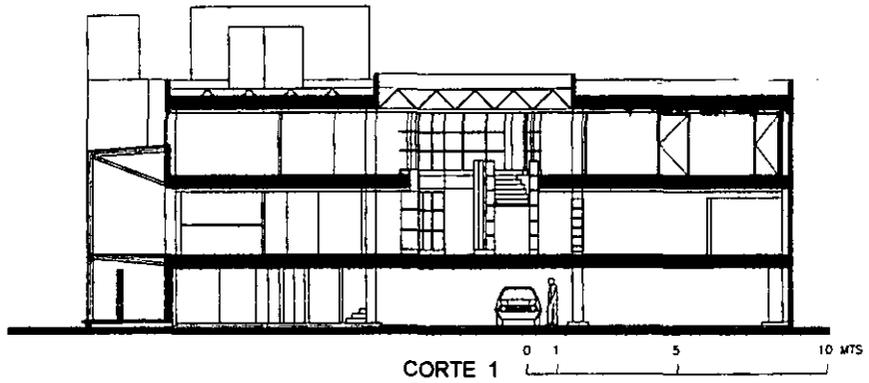
El proyecto que habíamos concebido para la Av. Universidad no prosperaría en la forma original sino hasta años más tarde con un nuevo programa, fue en un malogrado edificio de pésima factura al sur de la ciudad en el que se decidió trasladar parte del programa que se tenía para la otra sede. El Fondo compró un inmueble ubicado en la calle Miguel Ángel de Quevedo al frente de la librería Gandhi, máxima casa de venta de libros en el país, y muy cerca de otras librerías así como también de la Universidad Nacional. Con ello el Fondo se colocaría en el terreno justo para competir con aquellas empresas dedicadas a la comercialización editorial en la misma calle y que se deseaba convertir en un corredor de librerías.

El edificio anterior que comenzó a construirse alrededor de 1979 quedando inconcluso y abandonado desde entonces, constaba con tres pisos y estaba situado en una esquina. La fachada hacia la avenida con orientación norte se encontraba retranqueada del paramento natural de la calle y poseía una especie de pilares en ángulo y trabes falsas en la esquina como remate. Nada que no fuera la estructura era digno de rescatarse, los muros eran de tabique aplanado, algunos con ese revoque rústico que se confundía con las texturas usadas por Barragán y otros de materiales degradables, ligeros y prefabricados aparentando albañilería. Al interior se ocultaba una estructura de columnas de concreto con pasillos y pequeños locales que se suponía serían comercios. El espacio era intrincado y oscuro, apenas poseía unas cuantas rendijas que le daban un aspecto cerrado y lúgubre. La mayor y casi única fuente de luz era una especie de abertura central a manera de patio interior de forma octogonal que cruzaba dos alturas. La planta baja se dedicaba totalmente a estacionamiento y contaba con un núcleo de escaleras y elevador hacia la fachada oriente trazados de forma oblicua con respecto de la ortogonalidad aproximada del resto de los ejes. Adquirido el inmueble se decidió ubicar ahí una librería y las oficinas destinadas a la producción de la nueva línea de libros infantiles que iniciaba la editorial y que no tenía un lugar en el edificio sede.





PLANTA 1er. NIVEL- ACCESO
 0 1 5 10 MTS

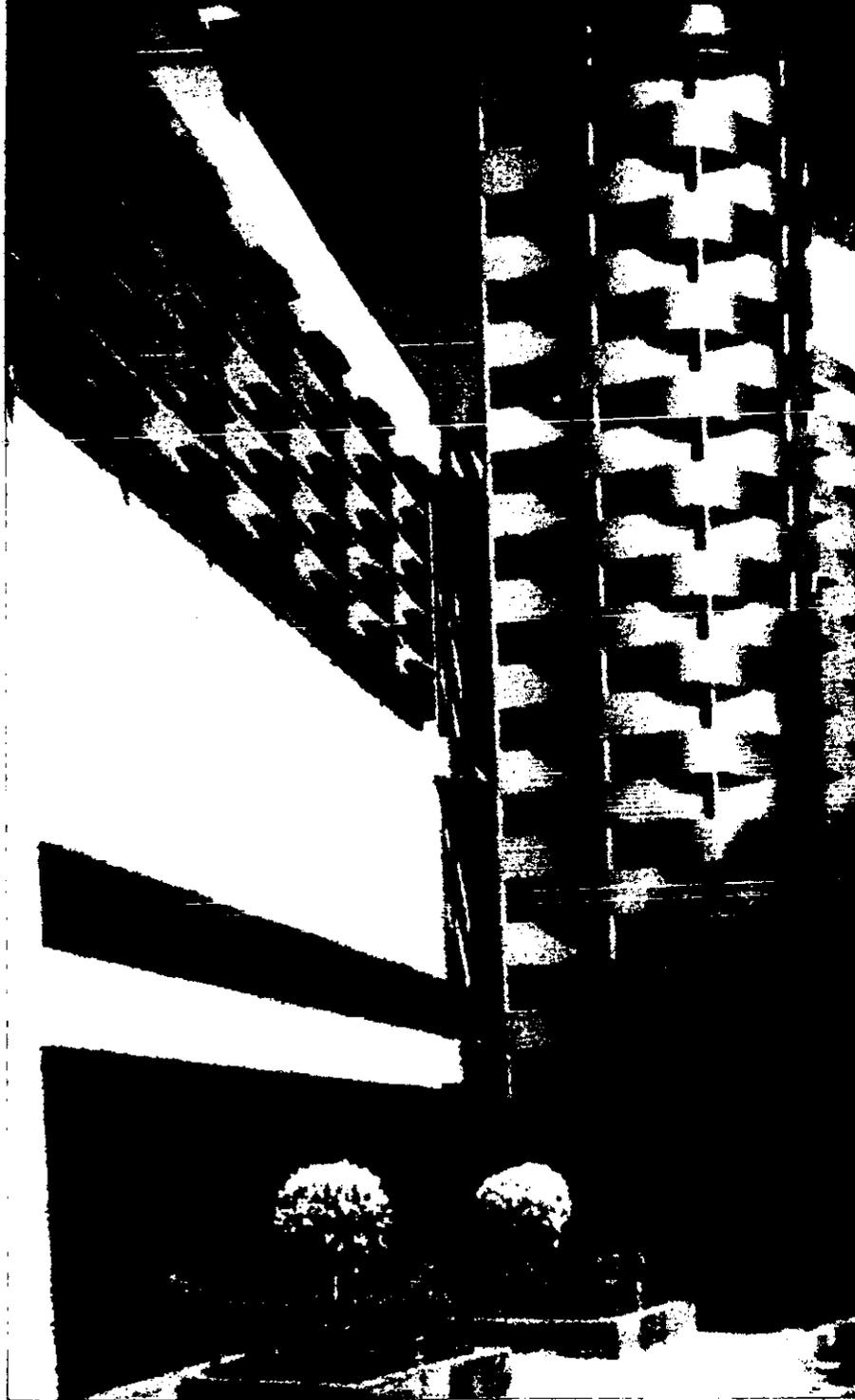


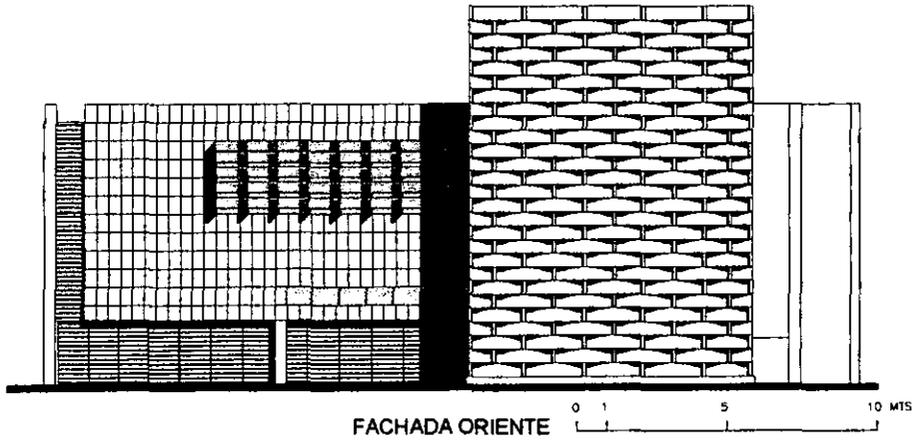
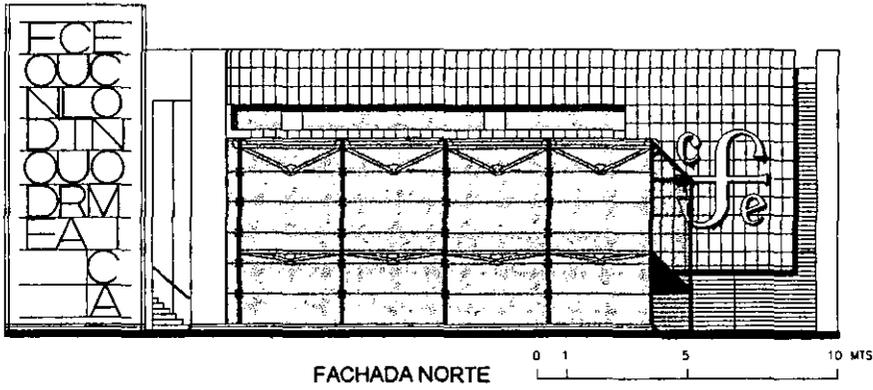
La estrategia que elegimos para acondicionar el edificio y albergar el programa fue sencilla y radical; limpiar el edificio de todos los elementos superfluos que no tuviesen una función portante, trabajar con plantas libres, recuperar el paño del alineamiento y darle una nueva imagen acorde con su nuevo uso y propietario. Para realizar esta operación contábamos únicamente con una esquina, una forma más o menos cúbica, un maravilloso parque arbolado al frente y dos fachadas, una, la principal hacia el parque del norte y la otra al oriente, hacia un pequeño callejón que desahoga la zona habitacional de Chimalistac antiguo poblado colonial.

La planta baja se mantuvo como estacionamiento resolviendo el mayor número de cajones para automóviles y creando un espacio de bodega ganado al empujar los límites de la fachada hacia el paramento. La primera planta, de unos 600 m², sirvió para alojar la librería, la gerencia, una bodega de tránsito, sanitarios y un área de café. Con un poco de menos área que la anterior debido al foso de iluminación las oficinas ocuparían la planta alta donde además se planteó la posibilidad de tener un salón de usos múltiples y un área para venta de discos y libros de arte que al final no se llevó a cabo.

El inmueble ocupaba un área aproximadamente cuadrada que, una vez despojada de los muros interiores, únicamente quedaban las columnas de concreto, el hueco central y el núcleo de circulaciones. Decidimos mantener el pozo de luz y usarlo para comunicar interiormente la librería con el salón de actos aunque el octágono deforme lo convertimos en una elipse, forma que había estado explorando en el archivo de negativos y en otros proyectos (5).

Por herencia familiar, muy pronto en mi vida me convertí en un bibliófilo. El libro ha sido para mí quizás el objeto máspreciado que es posible poseer, conservar y cuidar, así que la experiencia de diseñar una librería era una oportunidad única de poner en práctica algunas ideas de cómo tratar y relacionarse con los libros. La escala de este objeto, impone cierta medida y delicadeza con el espacio que los albergara. En este proyecto mantuvimos el orden estructural pero creamos hacia los extremos y con los propios estantes bahías de menor escala más acordes con la escala del libro y de





un usuario que no sólo va a adquirir un producto de escaparate sino que pasará un buen rato explorando, hojeando y planeando detenidamente su compra. Las columnas fueron forradas por dos de sus lados con piezas de cantera que exceden la sección de la columna para albergar en los lados opuestos entrepaños para libros.

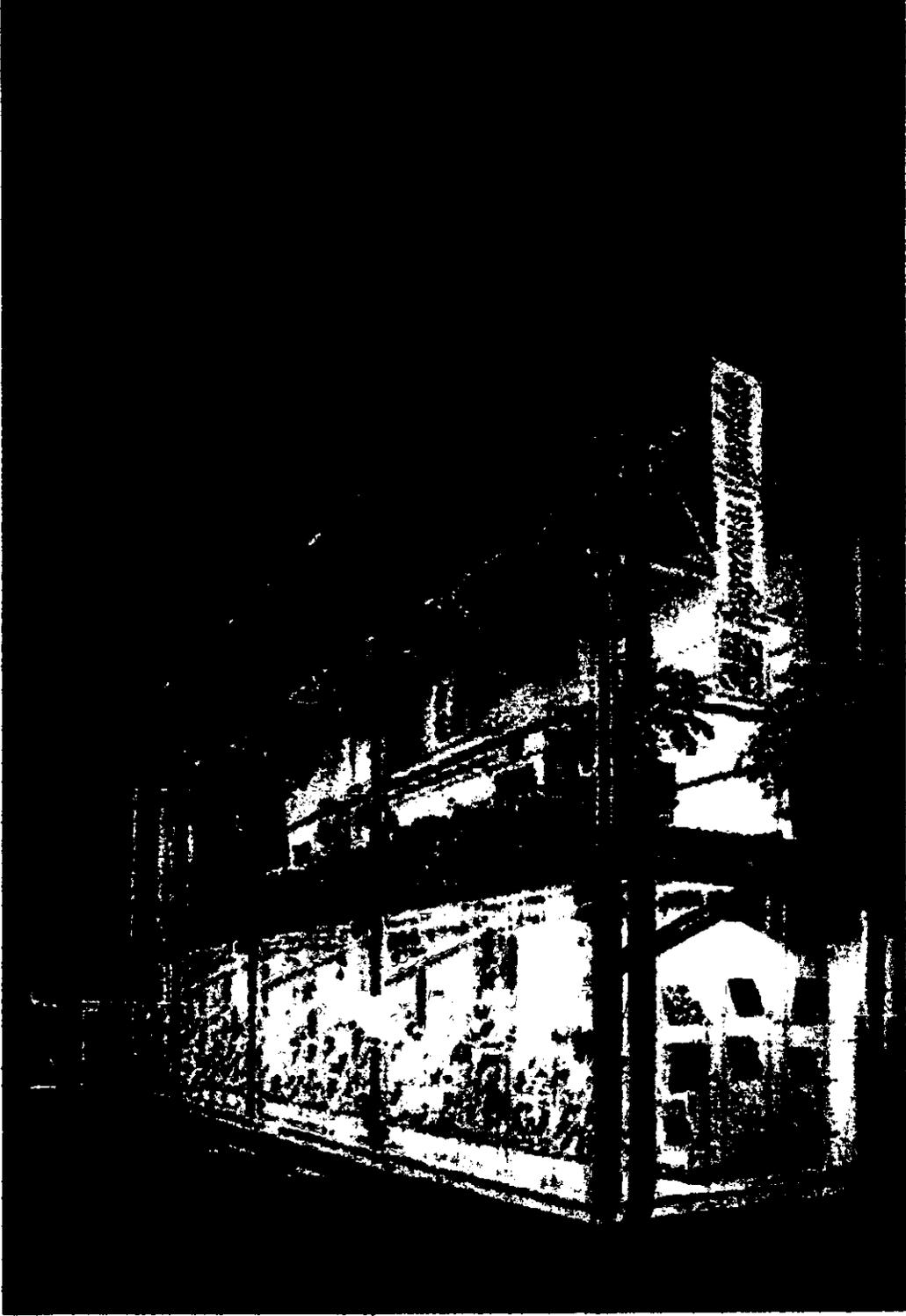
Para la comunicación entre niveles por el patio interior se diseñó una escalera-librero de madera que articula los dos pisos y amuebla con un elemento singular la planta de la librería. La planta de oficinas se resolvió con cancelas de vidrio en el área de cubículos y mobiliario flexible en las áreas de trabajo abierto.

El exterior requería de una renovación total y un tratamiento contundente acorde con la naturaleza del proyecto. Desde un principio se nos solicitó un área de aparador para exhibir los libros así que aprovechamos la situación del frente hacia el norte sin luz solar directa y con vista al parque, para crear una fachada completamente de vidrio sin riesgos de asoleamiento que exhibiera no únicamente los libros sino la librería en si y que desde adentro se tuviese una vista en alto hacia el parque.

Así retomamos el paño del alineamiento y creamos una caja de vidrio y estructura a base de tubos metálicos donde en planta baja se crea un aparador que disimula la bodega y en la planta de librería nos permitió lograr el espacio de la cafetería.

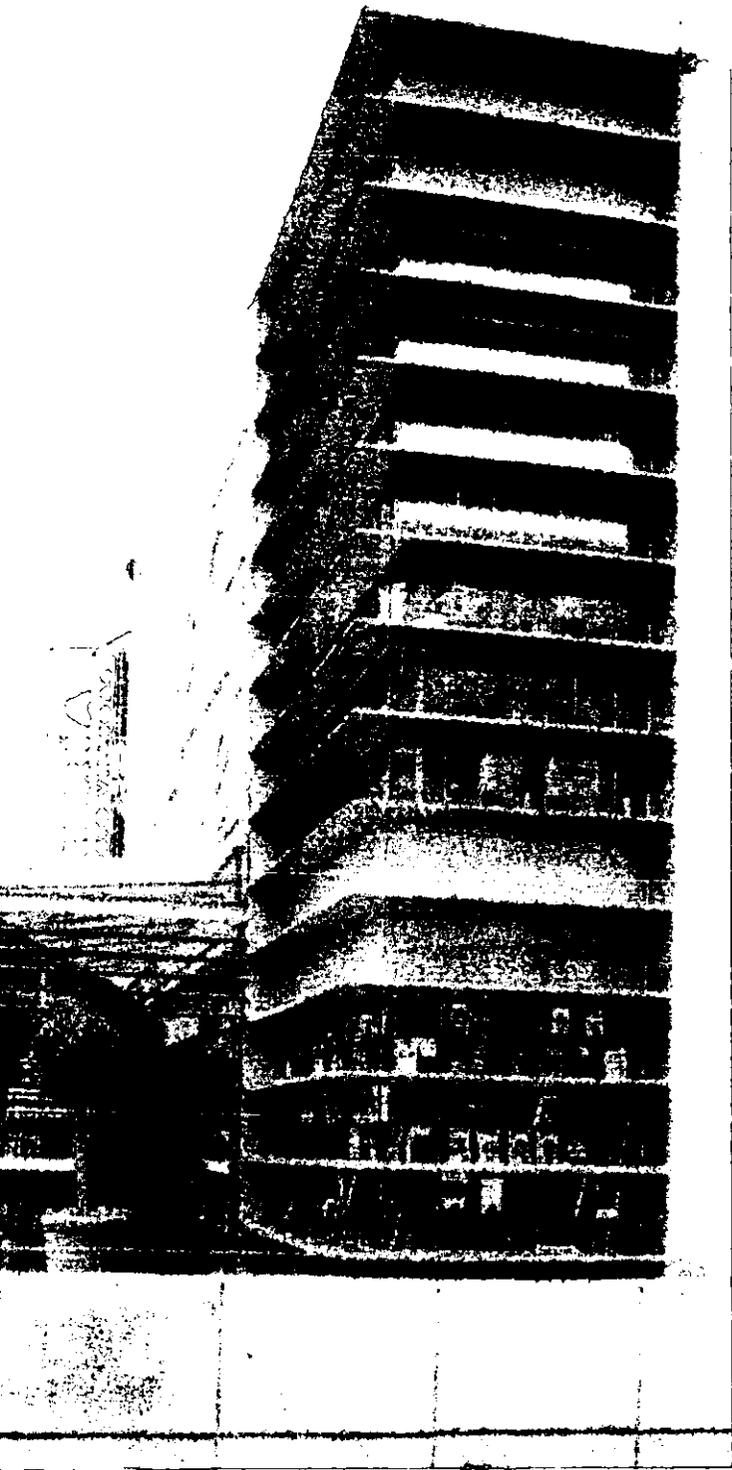
La volumetría general de la estructura la tratamos como una caja ciega forrada en cantera rosa que le da una tonalidad similar al edificio sede. La fenestración se trató como ranuras sobre los paños lisos con parteluces de vidrio hacia la fachada oriente que tamiza la luz sin cambiar su color ya que en las oficinas que dan hacia esas ventanas se diseña la gráfica de los libros y requiere de la mejor luz posible.

Si hasta aquí no había ningún problema, dos elementos causaron la polémica cuando entraron en escena los conservacionistas del Instituto de Antropología e Historia que se encargan de salvaguardar el patrimonio histórico y que a la fecha casi siempre acaban ahorcando cualquier



iniciativa contemporánea con el argumento de estar en una zona patrimonial. La caja de vidrio y la celosía metálica en forma de cesta que diseñamos para ocultar los volúmenes inamovibles del elevador y las escaleras fueron rechazadas en primera instancia por el instituto (6) que sostenía que no eran acordes a las tipologías y contextualidad de la zona. Argumentaron que el vidrio y que las formas curvas de nuestra celosía no eran elementos comunes en la zona y por lo tanto nuestro diseño se consideraba inaceptable.

La avenida a la que da frente el edificio es una avenida de trazo moderno con edificios modernos, la mayoría de ellos muy malos y de escaso valor arquitectónico. A un costado de nuestro edificio se ubica un comercio de renta de video-cassettes de nulo valor arquitectónico pero con un gran aparador de vidrio, un poco más al oriente y, a una cuadra de distancia un restaurante de comida rápida también posee una gran fachada de vidrio. Así pues coincidíamos en que ambos no eran ejemplos a tomar en cuenta pero a unas cuabras más el edificio de laboratorios diseñado por Vladimir Kasje, magnífica obra de arquitectura moderna posee también grandes paños de vidrio. Igualmente las curvas aparecen nada menos que en el ábside de la capilla del siglo XVI de Chimalistac que da nombre al barrio. Desde luego entonces que el argumento de rareza de vidrios y escasez de curvas en la zona era insostenible. Nuestra propuesta al final pudo ser autorizada gracias a la acertada intervención del arquitecto Salvador Aceves director entonces de monumentos y al ardid de esgrafiar en la fachada una arquería que reprodujimos de los grabados de Palladio para la Loggia del Capitanato de Vicenza (7) y que simula una especie de marca de agua con sabor libresco. Ya con la autorización en la mano hacia la esquina nor-oriente tratamos de limpiar el amasijo de traves y columnas falsas que remataban la intersección de las calles y únicamente dejamos la estructura elemental en ángulo para colocar ahí un gran letrero celosía como el que habíamos diseñado para la librería de Av. Universidad y que por primera vez podíamos construir. Aunque no a la escala del anterior, sus 8 metros de altura componen y balancean muy bien la fachada norte más bien horizontal. El gran rótulo y la caja de vidrio le dan a la calle un pequeño espectáculo gráfico y



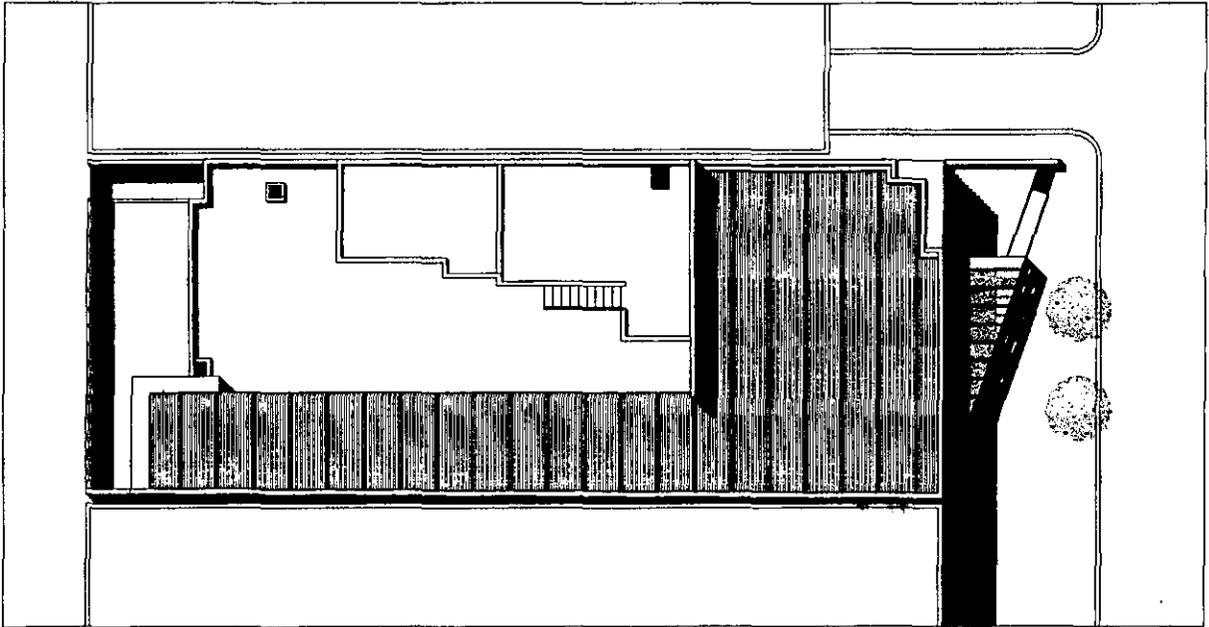
arquitectónico que sobre todo en la noche ofrece una transparencia y movimiento inusitados en nuestro paisaje cotidiano.

A cuatro años de terminado el proyecto, a un costado se ha construido la nueva sucursal de la librería Gandhi de Fernando Ondarza y Carlos Santos no nada más de forma francamente contemporánea sino que se dejó el espacio del estacionamiento hacia la fachada oriente de nuestro edificio abriendo la perspectiva para obtener una vista más franca de ese frente.

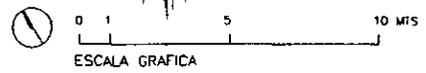
Si al final se logró un resultado muy positivo, el esfuerzo llevado a cabo durante la obra en contra de los procesos burocráticos que ya explicamos fue desgastante y en muchas ocasiones estuvo al borde de frustrar toda la concepción arquitectónica. La calidad de algunos materiales y los terminados no resultaron los mejores ni bien ejecutados, sin embargo la calidad del espacio y la concepción general del edificio fue buena. Creo que desde el punto de vista urbano nuestro mayor logro fue insertar en una calle que presentaba síntomas de franco deterioro un edificio moderno que intenta ordenar y hacer más placentero el espacio de la calle.

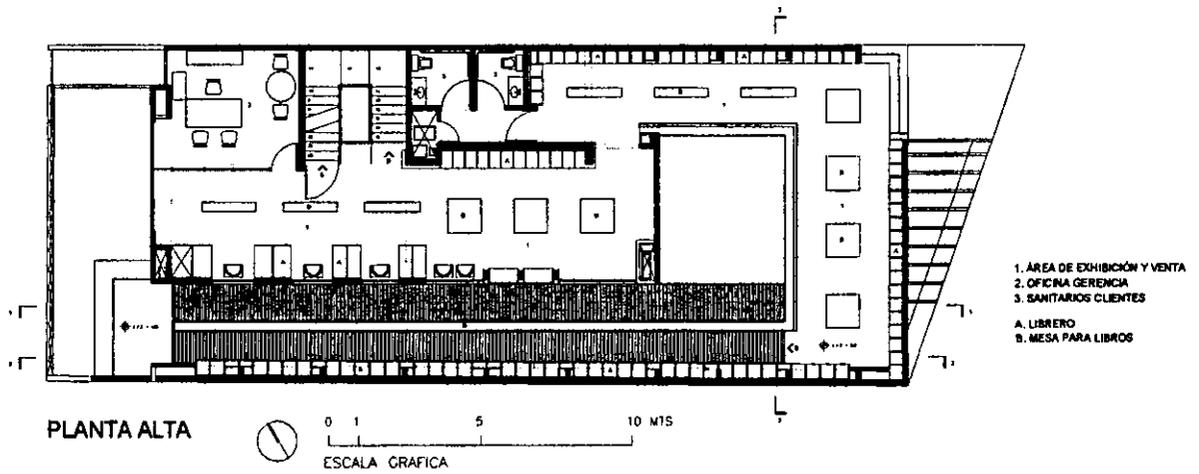
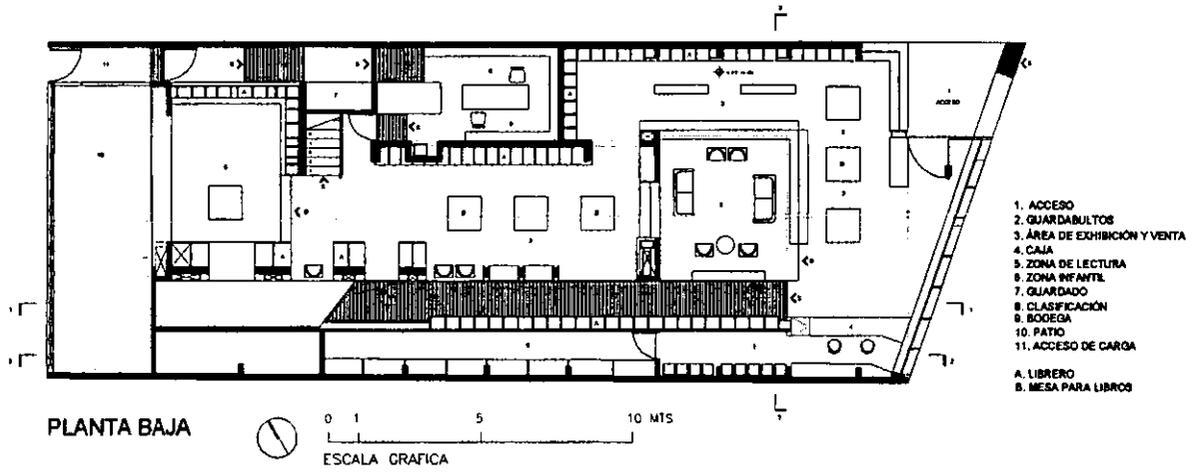
Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas

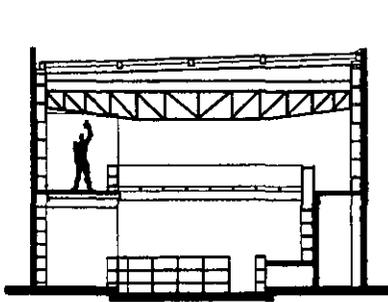
El cambio de administración y de criterios en la gestión y contratación de los edificios iba empeorando cada vez más, no únicamente por la normatividad que se iba imponiendo sino incluso porque al interior de la editorial los criterios entre las distintas gerencias no eran uniformes y el asunto era aun más crítico cuando se trataba de obras fuera de la Ciudad de México como en el caso de la Librería de Monterrey. Hacia el final de 1997, coincidiendo con la conclusión de la Librería que recibió el nombre de Octavio Paz, se inició otro proyecto para Monterrey, el Fondo adquirió esta vez una casa habitación de dos niveles en una zona más bien residencial y de poco tránsito peatonal.



PLANTA DE CONJUNTO



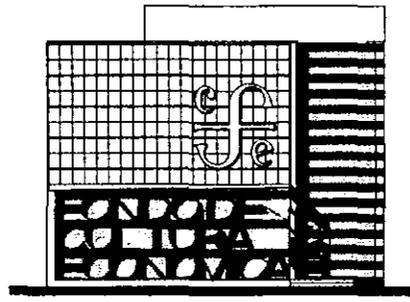




CORTE 3



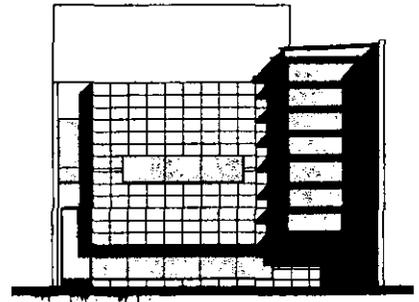
ESCALA GRAFICA



FACHADA ORIENTE



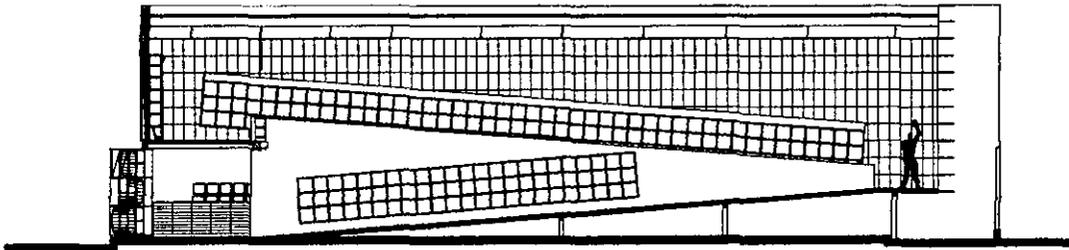
ESCALA GRAFICA



FACHADA PONIENTE



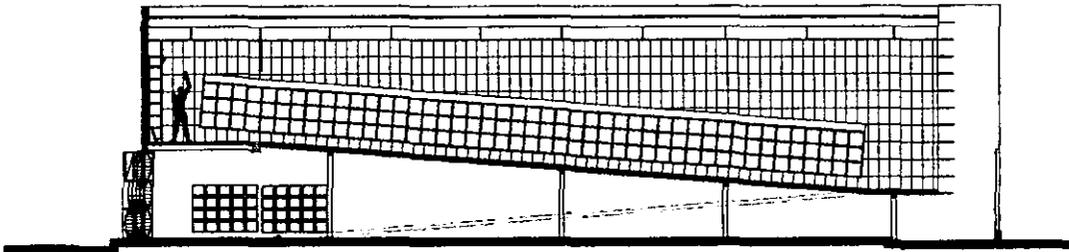
ESCALA GRAFICA



CORTE 1



ESCALA GRAFICA



CORTE 2



ESCALA GRAFICA

Nuestro margen de acción estuvo muy acotado por las limitaciones de presupuesto y por la testarudez de funcionarios incultos que abogaban por concesiones estilísticas obsoletas y ridículas. Sin embargo, aplicamos algunos de los conceptos ensayados en la anterior librería: módulos en bahía para seccionar el espacio, creación de un espacio en doble altura que ordena el resto e interactuando visualmente con el exterior con un jardín existente, esta vez, en la parte posterior de la casa. La idea de una fachada que crea frente, permite la visión hacia el interior y dibuja con la tipografía el nuevo destino de la construcción funciona de nuevo bien aún con las limitaciones de esta pequeña intervención.

Nuestra relación con la burocracia del Fondo para cuando terminamos la librería Octavio Paz y la José Vasconcelos de Monterrey estaba muy desgastada y deteriorada al grado que cuando se decidió hacer otra más en el predio para el que originalmente habíamos diseñado nuestro primer ejercicio en la Av. Universidad se convocó a un concurso y para lo cual no fui invitado.

Paradójicamente las bases del concurso pedían explícitamente que el proyecto a realizarse debería tomar en cuenta los elementos arquitectónicos que le daban ya una imagen a las librerías del Fondo de Cultura, imagen y conceptos que se había creado en mi oficina.

Una vez más Aarón Palacios cuyo apoyo a nuestro trabajo siempre fue firme y decidido, fue quien hizo posible que a la postre nosotros interviniéramos en este edificio. Asociados con la firma de arquitectos de mis amigos Fernando Sánchez y Juan Carlos Hernández realizamos un proyecto que finalmente resultó el ganador y pudimos nuevamente proyectar otra librería en el mismo terreno donde comenzamos, aunque esta vez tomando en cuenta una construcción previa de dos niveles que originalmente había funcionado como casa habitación y desde hacia unos años servía en condiciones muy precarias como librería.

Resulta muy interesante y estimulante el trabajar con el mismo programa, con conceptos similares y en sitios diferentes. En el caso de la ahora Librería Daniel Cosío Villegas nos enfrentamos a una calle ancha muy transitada con una cinta urbana baja lo cual produce un espacio mucho más ancho

que alto donde el asfalto, los signos viales y el tráfico rodado son más visibles y definatorios que las construcciones o la arquitectura. Al frente existe un gran centro comercial y a un costado una especie de almacén neutro e impersonal. Es decir, un típico paisaje anodino que se repite miles de veces en la Ciudad de México donde debería esperarse de las intervenciones arquitectónicas una impronta de orden y llamada de atención pero al mismo tiempo una discreción silenciosa que no imite la estridencia cacofónica de los comercios y automóviles.

Al exterior continuamos con los temas explorados hasta entonces: la caja elemental pétreo, la fachada virtual de caracteres tipográficos y rajadas en los paños que iluminan el interior y sirven como aparadores de día y signos luminosos de noche.

Al interior repetimos nuestras bahías a la escala del libro y su lector, espacios amplios articulando los demás y un espacio singular y emblemático. Si en la librería de la Calle Miguel Ángel de Quevedo utilizamos el pozo de luz como centro de la composición en este caso se desplazó de manera asimétrica hacia uno de los costados. Aprovechando el espacio abierto de la casa original creamos una rampa que comunicara los dos niveles, un elemento de circulación con una pendiente muy liviana que permitiera adosar libros a los lados y convertir esa rampa en un espacio de exhibición: una especie de bahía más pero longitudinal y en pendiente, un verdadero paseo arquitectónico rodeado de libros.

La construcción original se encontraba ubicada sobre uno de los lados del terreno y retranqueada del frente de la calle por lo que se contaba con una especie de "L" abierta que mantuvimos en doble altura y decidimos cubrirla con vidrio para permitir la iluminación natural, pero además se creó una cámara de ventilación entre el vidrio y un plafón traslúcido de PVC que evita los rayos ultravioleta y dañan las publicaciones, tamiza la luz solar creando una cámara de acondicionamiento climático. Por supuesto que la experiencia en Guatemala resurgía aquí con otras cualidades pero con el mismo principio básico.



Como en todos los ejemplos anteriores, también aquí pudimos diseñar todo el mobiliario iniciando una práctica en el campo de la carpintería que he podido seguir cultivando gracias a otros proyectos sobre todo de interiores (8).

El resultado al igual que los anteriores se vio permanentemente obstaculizado por los ejércitos de licenciados y constructores insensibles, pero que si en este caso pudo ser salvado fue gracias a la presencia permanente de Fernando Sánchez y Juan Carlos Hernandez White que vigilaron la ejecución más que yo mismo y con gran pasión durante todo el proceso.

Si en ocasiones el trabajo con el Fondo de Cultura Económica fue desgastante y no exento de frustraciones, debo reconocer que esa institución dedicada a la producción y difusión de la cultura, tan loable y respetable en tantos aspectos y de la que había alimentado mi biblioteca personal con tantos títulos magníficos, me dio una de las primeras oportunidades de comenzar con edificios reales conectados con la cultura, con propuestas a veces arriesgadas, de realizar obras fuera de mi ciudad, de aprender de muchos colegas que colaboraron en este difícil comienzo, e incluso de viajar en busca de nuevos motivos de inspiración y trabajo y que al final resultaron muy importantes en el desarrollo de mi carrera y cuyos conceptos e ideas fundamentales fueron respetadas

En los momentos complicados la pugna nunca fue contra la institución, ni contra las personas, el enrarecido medio en el que se fueron dando las circunstancias para realizar estas obras e incluso mi novata experiencia fue lo que hizo que en ocasiones se tornara tan difícil el proceso y a veces tan desafortunado para la edificación. Al final de la historia, la realidad de nuestro momento y lugar tan difícil de evadir y por adversa que parezca puede tomarse a favor del proyecto y como estímulo de ideas y estrategias arquitectónicas. La débil estructura urbana se puede convertir en pretexto para detonar reacciones favorables hacia las colindancias, las construcciones previas por desfavorables que puedan ser, siempre tendrán algún punto a su favor que pueda ser potenciado o rescatado para generar un recurso espacial o constructivo, las distintas incidencias solares y las intenciones

plásticas pueden ser conciliadas con las exigencias de la mercadotecnia y la publicidad, nuestras tipografías arquitectónicas apuntan a ello. Y aún la burocracia institucional tan difícil de convencer es al final capaz de comenzar a reconocer el esfuerzo y las contradicciones que conlleva realizar un buen edificio.

NOTAS:

(1). Ver pag. 43

(2). En repetidas ocasiones se ha citado esta frase de Mies y la bibliografía es muy extensa, recomendamos ver: Schulze Franz. Mies van der Rohe, una biografía crítica, ed. Blume, Barcelona. m The art less world, essays and writings by Mies van der Rohe, mit press, Cambridge, Mass.

(3). Ver pag. 240 y sigs.

(4). Idem.

(5). Ver pags. 109 y sigs.

(6). Cabe agradecer a la oportuna intervención del Arq. Salvador Aceves como se menciona más adelante, gracias a quien el proyecto pudo salvarse.

(7). Palladio Andrea, los 10 libros de Arquitectura, ed. Akal, Madrid.

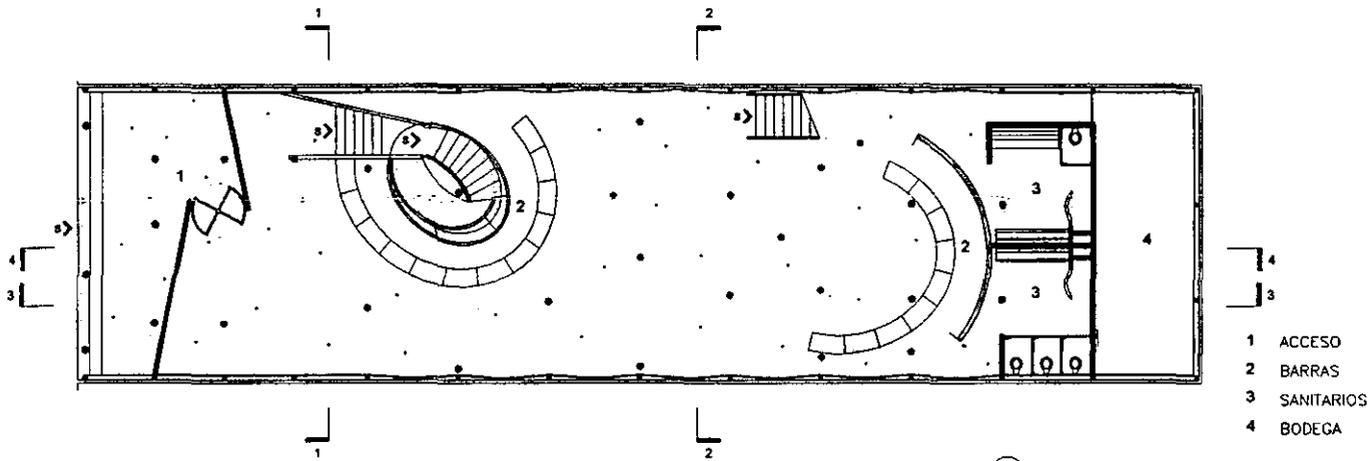
(8). Como en la oficina que hicimos para Alejandro Rossi en 1998 o en los interiores para la Rectoría de Ciudad Universitaria, proyecto realizado con Felipe Leal 2000.

clientes podían charlar, beber, comer, deambular en todo el lugar, bailotear en cualquier sitio o incluso ver videos o asistir a performances y conferencias. Estos sitios permitían una mezcla generacional que iba de jóvenes veinteañeros hasta personas más maduras en sus treintaitantos. Todos estos sitios en su comienzo sin concesiones y quizás por ser una especie de nueva tipología, eran de diseño contemporáneo, proyectados casi todos por arquitectos no mayores de cuarenta años pertenecientes a esa generación de ruptura con el regionalismo barraganiano. Desde los primeros lugares como El bar Mata, el Milán y la Tirana hasta el Teatrón de Phillipe Starck o el Cine Ideal (3) todos compartían las mismas características unos mejores que otros pero representaban una novedad en el adormilado medio arquitectónico y nocturno.

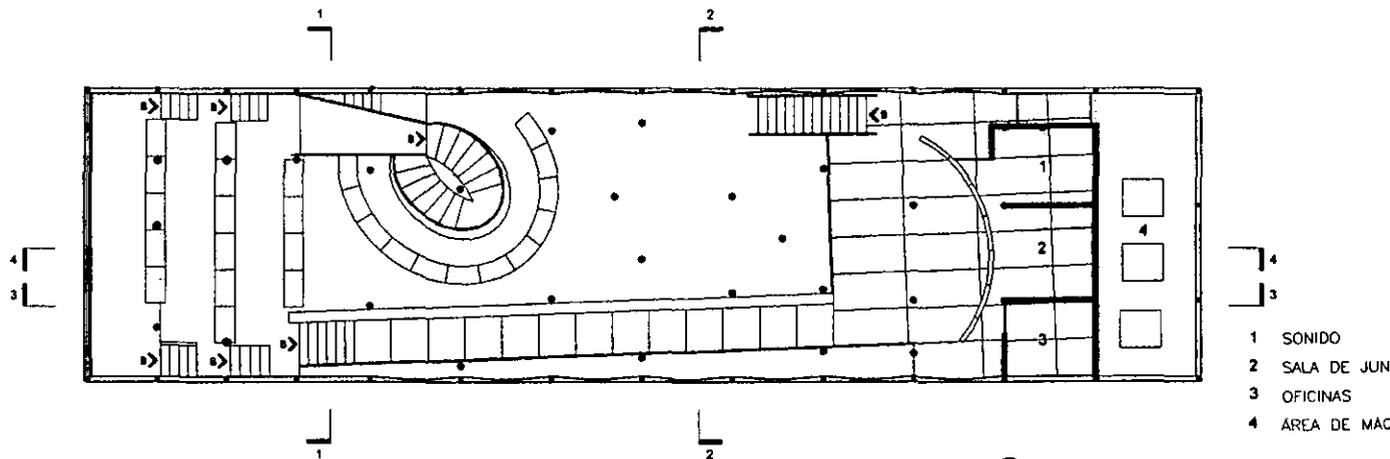
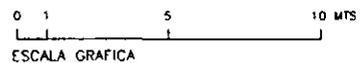
Así en ese momento parecía atractivo para inversionistas cercanos en edad e inclinaciones estéticas con sus arquitectos emprender negocios en este sentido. Ello hizo posible que los arquitectos jóvenes expresaran sus ideas y conceptos novedosos en el medio tradicional y limitado de la arquitectura institucional. Justo en este contexto un grupo de jóvenes empresarios de origen español aunque de criterios muy diversos se asociaron para realizar un lugar de este tipo y fuimos contratados para realizarlo.

Realizados casi de forma simultánea, el Bar Hecho en México y la planta de producción del diario la Jornada representan quizás mejor que otros ese empirismo estético, lúdico y pragmático que nos era indispensable practicar si queríamos responder con rápidamente a los destinos del lugar, las aspiraciones de los clientes y a nuestras propias convicciones arquitectónicas. En ambos casos pusimos en práctica una estrategia de montaje en seco que condicionaría algunos de nuestros planteamientos espaciales y constructivos posteriores.

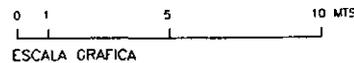
Las circunstancias esenciales del proyecto para el bar llamado “Hecho en México” tenían que ver con la dinámica del capital económico y con la personalidad de sus dueños. Se contaba con un terreno en una colonia de la zona central de la ciudad desarrollada desde fines del siglo XIX: la



PLANTA BAJA - ACCESO



PLANTA 1er. NIVEL



VI. El bar hecho en México y la jornada.

VI. El Bar Hecho en México y La Jornada.

Quizás uno de los retos más severos para los arquitectos de mi generación ha sido edificar en medio de un cambio que transformó la ciudad y la arquitectura. Dejo de ser para bien o para mal aquella ciudad en que como generación nacimos, crecimos y aprendimos a habitar. Desde el momento en que tome la decisión de llevar mi vida como arquitecto al momento en que finalmente comencé a hacer arquitectura, los gustos, las tendencias, el medio, y las posibilidades eran otras, y cambiantes. Ya se habló de la transformación del medio urbano y social de fines de los setenta. (1) México no acababa de entrar a la modernidad plena ni de desprenderse del provincialismo tradicional cuando, había ya manifestaciones que apuntaban hacia un cambio en los hábitos recreativos, en las tendencias informativas, en la iconografía publicitaria e incluso en el resurgimiento de núcleos urbanos particulares. Específicamente para los trabajos que describiré a continuación dos manifestaciones permiten apreciar este cambio en la dinámica urbana y social; en el surgimiento de nuevos y distintos medios de comunicación periodística y mediática y de nuevos centros y conceptos de reunión colectiva.

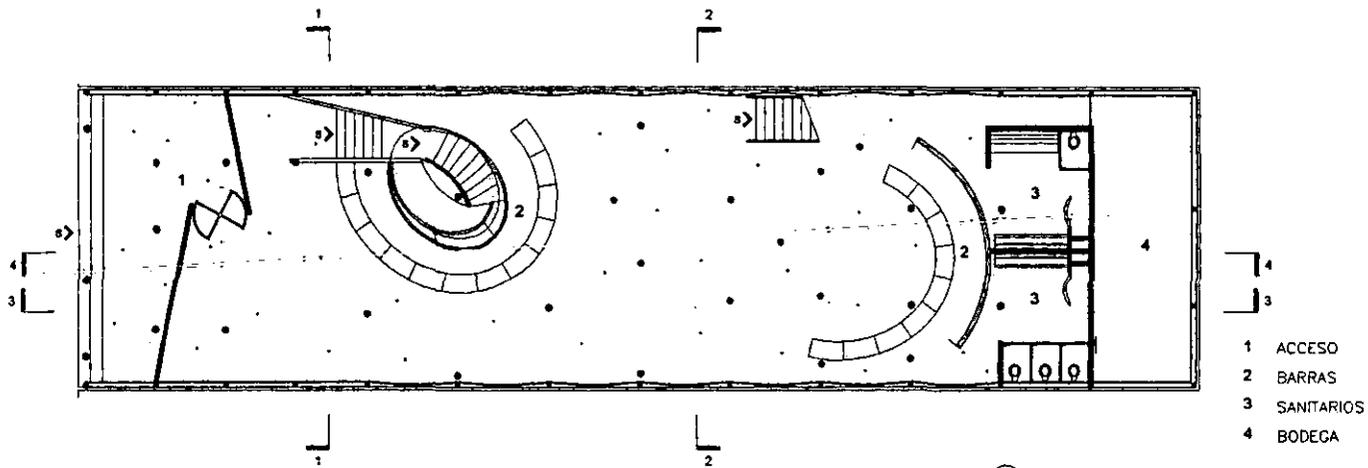
Hacia el final de los años ochenta e inmersos en los barrios urbanos centrales y de mayor calidad ciudadana, comenzaron a surgir un nuevo tipo de lugares de reunión y esparcimiento y bares temáticos cuyas características comunes y cantidad ayudaron a formar un cierto boom de centros nocturnos “conceptualizados” y de estilo. Si pudiéramos abstraer los patrones más o menos constantes diríamos que ocuparon preferentemente viejas casonas o galpones abandonados de las zonas centrales: Centro Histórico, Condesa, Roma o Juárez,(2) que además del atractivo de ser recicladas, daba nueva vida a zonas a veces despobladas y olvidadas en los cascos históricos. Todos estos lugares podían tener una tendencia musical más o menos explícita pero en todo caso siempre se programaba música contemporánea o jazz y se trataba de lugares multifuncionales donde los

clientes podían charlar, beber, comer, deambular en todo el lugar, bailotear en cualquier sitio o incluso ver videos o asistir a performances y conferencias. Estos sitios permitían una mezcla generacional que iba de jóvenes veinteañeros hasta personas más maduras en sus treintaitantos. Todos estos sitios en su comienzo sin concesiones y quizás por ser una especie de nueva tipología, eran de diseño contemporáneo, proyectados casi todos por arquitectos no mayores de cuarenta años pertenecientes a esa generación de ruptura con el regionalismo barraganiano. Desde los primeros lugares como El bar Mata, el Milán y la Tirana hasta el Teatrón de Phillipe Starck o el Cine Ideal (3) todos compartían las mismas características unos mejores que otros pero representaban una novedad en el adormilado medio arquitectónico y nocturno.

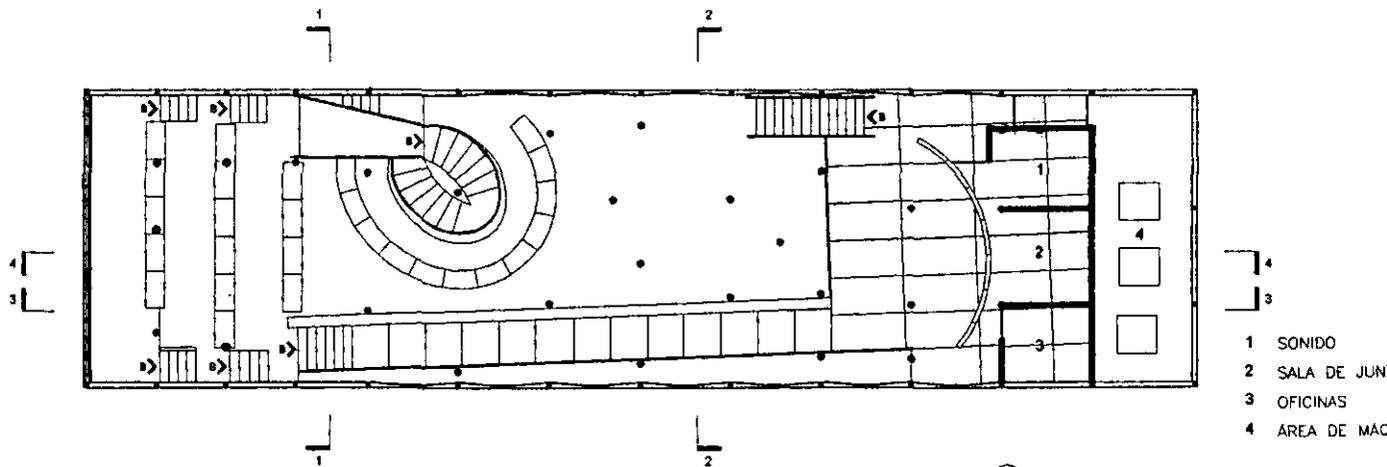
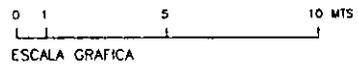
Así en ese momento parecía atractivo para inversionistas cercanos en edad e inclinaciones estéticas con sus arquitectos emprender negocios en este sentido. Ello hizo posible que los arquitectos jóvenes expresaran sus ideas y conceptos novedosos en el medio tradicional y limitado de la arquitectura institucional. Justo en este contexto un grupo de jóvenes empresarios de origen español aunque de criterios muy diversos se asociaron para realizar un lugar de este tipo y fuimos contratados para realizarlo.

Realizados casi de forma simultánea, el Bar Hecho en México y la planta de producción del diario la Jornada representan quizás mejor que otros ese empirismo estético, lúdico y pragmático que nos era indispensable practicar si queríamos responder con rápidamente a los destinos del lugar, las aspiraciones de los clientes y a nuestras propias convicciones arquitectónicas. En ambos casos pusimos en práctica una estrategia de montaje en seco que condicionaría algunos de nuestros planteamientos espaciales y constructivos posteriores.

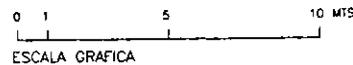
Las circunstancias esenciales del proyecto para el bar llamado “Hecho en México” tenían que ver con la dinámica del capital económico y con la personalidad de sus dueños. Se contaba con un terreno en una colonia de la zona central de la ciudad desarrollada desde fines del siglo XIX: la

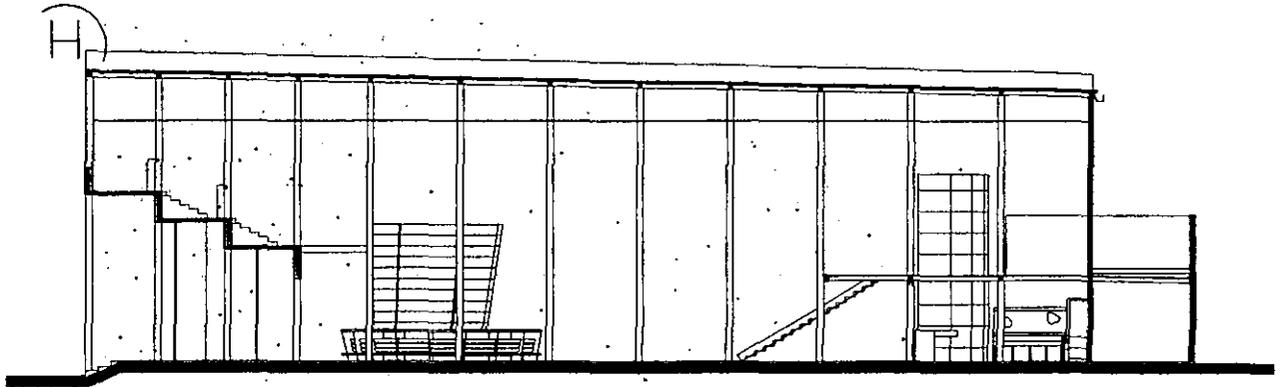


⊗ PLANTA BAJA - ACCESO



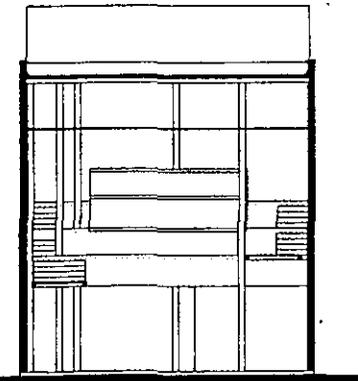
⊗ PLANTA 1er. NIVEL





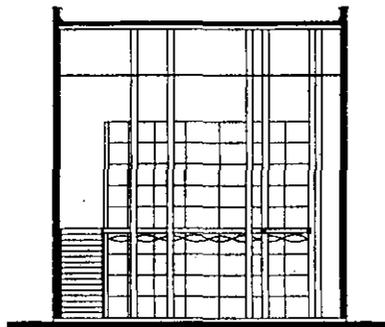
0 1 5
ESCALA GRAFICA

CORTE 3



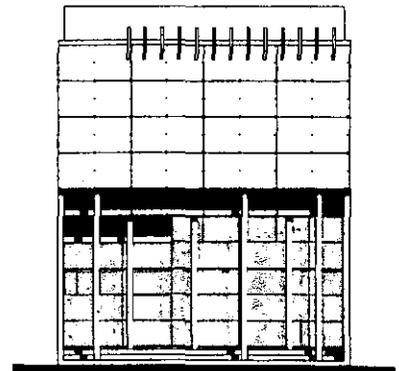
1 5
ESCALA GRAFICA

CORTE 1



0 1 5
ESCALA GRAFICA

CORTE 2



0 1 5
ESCALA GRAFICA

FACHADA PRINCIPAL

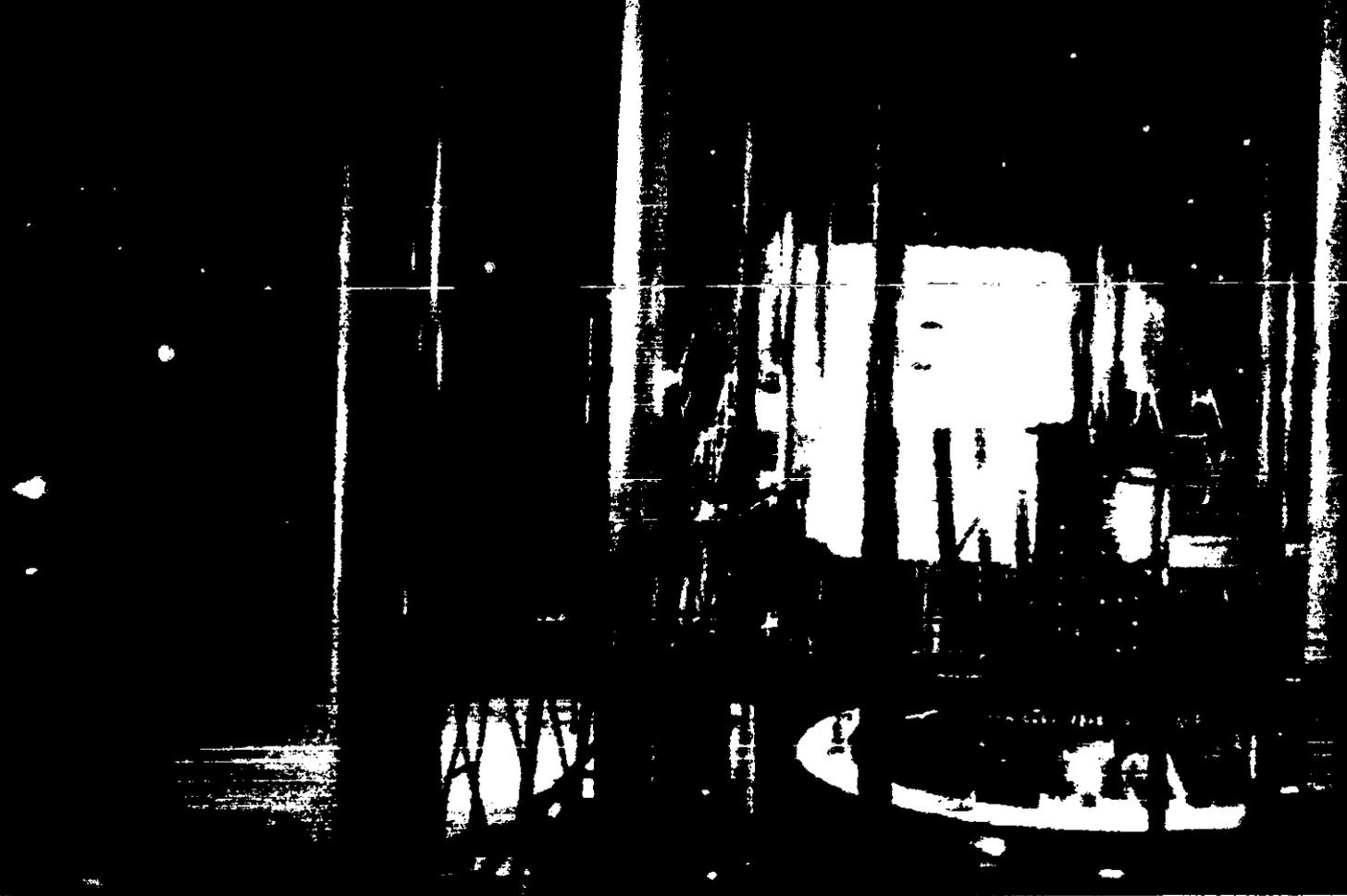


Roma, lugar lleno de casonas eclécticas, bulevares arbolados y pequeñas calles bien configuradas, de muy buena escala aún a pesar de los desgajes que su decaimiento durante la segunda mitad del XX había provocado. El terreno una franja plana entre medianeras de 11 metros de ancho por 35 de fondo casi tres a uno con la particularidad de que se ocuparía en arrendamiento. Esta singular característica hacia pensar en una construcción de algún tipo provisional, desmontable y ligera ya que no habría forma de mantenerla en ese lugar mucho tiempo. Así mismo aun cuando el lugar no fuese rentado la fugacidad de la moda en ese tipo de giros exigía la posibilidad de contar con un lugar flexible, modificable, transformable y hasta cierto punto de bajo costo.

Además de las características ya descritas y según la tendencia y el mercado a seguir en ese momento en este sitio se proyectaba realizar espectáculos de moda, conciertos, obras teatrales y exposiciones de arte organizadas y curadas por los cerebros imaginativos detrás del plan Raúl Ibañez, Pepe Martínez y Henri Donadieu.

Con este panorama al frente y con la colaboración de mi antiguo compañero de carrera Fady Zacarías nos pusimos a trabajar en un ambicioso y atractivo programa. Las que aparentemente podían parecer como limitaciones o desventajas fueron vistas como los temas de composición y los conceptos a desarrollar. Realizamos un primer anteproyecto en base a un presupuesto y un programa ligeramente diferente que incluiría un restaurante separado del bar, un área de mesas y una área semi exterior para la barra. Al cambiar el concepto y el presupuesto de los clientes también fue necesario cambiar la concepción del proyecto pero algunos de los elementos ahí propuestos servirían no sólo para el diseño definitivo sino para otros proyectos.(4)

Si había que pensar en flexibilidad, transformación y movilidad, la estructura componente por naturaleza inmutable, rígida y permanente sería un personaje ineludible. Si bien las características de este pequeño proyecto lo exigía, la preocupación por la constructibilidad y las propiedades ambientales y arquitectónicas de la estructura es un tema que siempre me había preocupado. Por supuesto que la lección primero aprendida en libros y después corroborada en mis visitas a la obra



de Mies van der Rohe era contundente. En este caso aunque el claro a librar de once metros no era significativo los costos e implicaciones constructivas nos llevaron a plantear una estructura que librara esa luz, además de la altura que requería un espacio de reunión masivo como éste obligaba a tener hacia las colindancias apoyos muy rígidos que tomaran los esfuerzos laterales, así que se decidió acortar los claros imponiendo la lógica del acero; su naturaleza normalizada y de rápida colocación no únicamente nos permitía lograr los cometidos estructurales sino que se ligaba perfectamente con una estética de tipo “ready made” surrealista acorde con el ambiente que se esperaba de ese lugar. Pero ¿cómo desplantar apoyos intermedios en un espacio que se quería continuo y que además presentaba una proporción alargada y estrecha? ¿Cómo conciliar la axialidad del lugar con entrejes paralelos? La solución fue modular en un sentido los ejes estructurales que acortaban la longitud del sentido corto del espacio y desmodularlo bruscamente en el otro. Esta operación crearía una especie de bosque de columnas que a la vista aparecería como azaroso y discontinuo que no fraccionara el espacio en ningún sentido, de este modo reducíamos los peraltes de las vigas de soporte y evitábamos pesados esfuerzos hacia las colindancias y la cimentación, pero al mismo tiempo conservábamos la fluidez del espacio y la indeterminación funcional. Además esta estructura nos daría recursos escenográficos para suspender telones, pantallas o dividir el lugar según el uso o escenario deseado.

La cimentación sería una plancha de concreto corrida prácticamente desplantada a nivel del piso evitando excavaciones y cimientos profundos,

El crecimiento requería no sólo de flexibilidad y ligereza sino aislamiento acústico, sonoridad adecuada y condiciones ambientales afines. Construimos una caja con una doble capa de materiales prefabricados ligeros, resistentes, rígidos al exterior y flexibles al interior. Hacia nuestra única fachada dejamos libre la parte baja con dos grandes cancelos de vidrio desplazados entre sí para formar el acceso y en la parte superior escalonamos los paños para crear una gradería alta que permitía tener asientos con isóptica para espectáculos teatrales. La parte ciega la cubrimos con

chapa de madera terciada (triplay) como si se tratara de una especie de caja de embalar y que eventualmente podía ser destornillada y sustituida o transformada con otra imagen. Las columnas salteadas continuaban bajo el escalonamiento y creaban una especie de umbral de acceso. Todos los materiales empleados tenían un carácter industrializado e intencionalmente trabajados de este modo; pisos de cemento con color o de triplay, estructura metálica aparente, los elementos de mobiliario, muros divisorios o aditamentos de iluminación se superponían en un orden aleatorio. Las barras tenían formas singulares y se combinaban con las escaleras y mamparas divisorias.

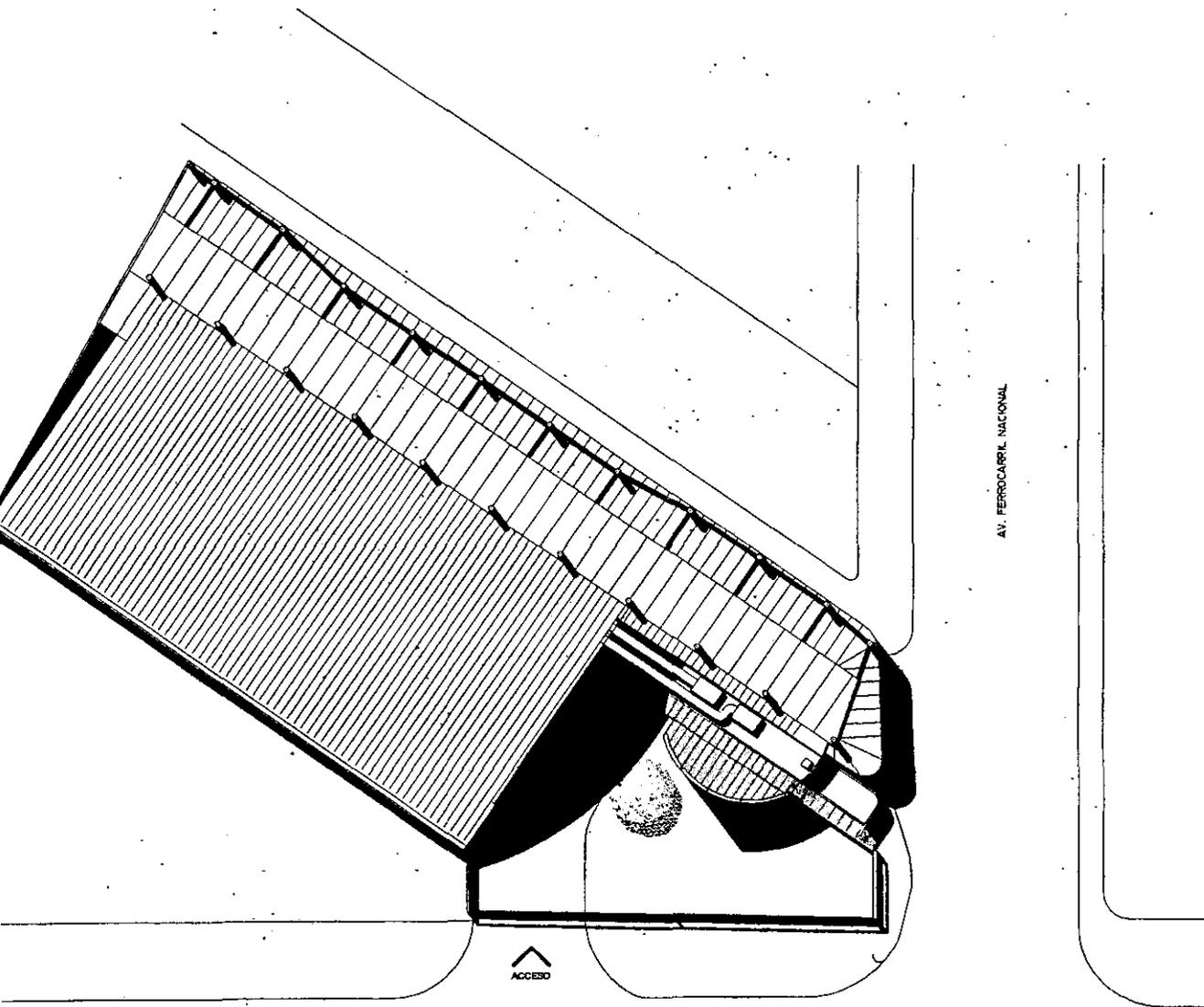
Podría decir que la idea fue crear una especie de instalación de elementos geométricos, plataformas, luz y gente dentro de una gran caja continua sin límites aparentes.

Mientras realizábamos el proyecto y la construcción del bar, entre viajes a Guatemala y Monterrey, del Fondo fui invitado a participar en un concurso que replantearía mi incipiente taller doméstico hacia un lugar mejor establecido y de mayor dimensión.

En enero de 1998 recibí un llamado telefónico para invitarme a realizar el programa y participar en el concurso para proyectar la planta de rotativas del periódico la Jornada.

La Jornada había sido fundado por un grupo de intelectuales de izquierda en los años ochenta a partir de la escisión de otro diario anterior que de ser independiente se transformó en oficialista. Rápidamente este nuevo periódico se convirtió en el órgano informativo y de discusión de los intelectuales, universitarios y políticos de izquierda, en un momento en el que la información pasaba por el tamiz del oficialismo priista y se contaba con muy pocos medios de difusión y prensa distintos de los aceptados por la autocracia política.

La fundación del diario trajo aparejada la utilización y arrendamiento de locales improvisados para la elaboración e impresión del periódico y que distaban mucho de ser las adecuadas para los trabajos y servicios necesarios. El tiraje y la venta de la Jornada crecieron al parejo de ola democratizadora que surgía en el país, principalmente la corriente del recién fundado Partido de la



ACCESO

AV. CUITLAMIAC

AV. FERROCARRIL NACIONAL

PLANTA DE CONJUNTO



Revolución Democrática de Cuauhtémoc Cárdenas que encontró en la Jornada el medio de difusión idóneo de sus ideas y actividades. No podría separarse el surgimiento de una nueva cultura política en México sin la participación de este nuevo medio de difusión.

Así las cosas el periódico estaba en condiciones de crecer y mejorar sus instalaciones, comenzando con el lugar físico y la maquinaria para la impresión.

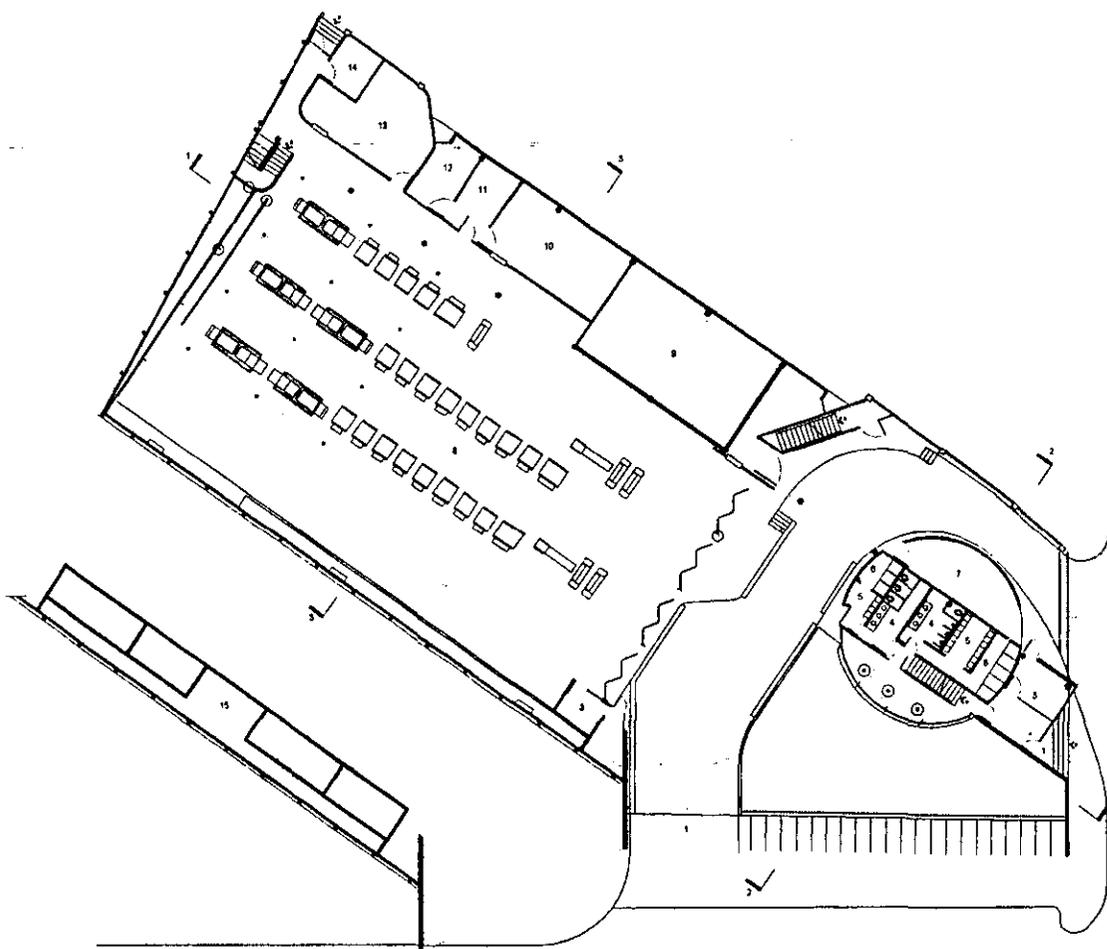
Desde un principio fui invitado no únicamente para realizar el concurso sino para elaborar el programa de necesidades que daría pie a la realización del proyecto. Jorge Farias(5) anterior gerente del Fondo de Cultura Económica, había sido nombrado gerente del periódico y encabezaría la reestructuración y reacomodo físico de las instalaciones.

Tras ver distintos terrenos y locales la gerencia decidió adquirir un predio en la avenida Chuitlahuac de la Delegación Azcapotzalco al nor poniente de la ciudad y detrás de las aduanas ferroviarias de Pantaco.

El terreno se encuentra en una zona mixta entre bodegas, fábricas y viviendas de carácter medio y popular de mediana y baja densidad. El medio presenta la imagen típica de esas zonas desconfiguradas y desarrolladas a partir de lotificaciones industriales, predios invadidos y desarrollos habitacionales de muy variada calidad, la estructura urbana se vuelve anodina, dispar y resuelta casi exclusivamente a partir de las vialidades para automóviles.

El concurso pedía resolver en ese predio de aproximadamente 2000 m² tres zonas definidas: la zona de producción, imprenta, almacenaje de materias primas y servicios, la zona de post-producción editorial y la zona administrativa. Las tres deberían estar ligadas con las circulaciones necesarias, áreas de estacionamiento y circulación de vehículos de reparto, abastecimiento y servicios para los trabajadores.

Además de estas condiciones, dos más definirían al final la solución que decidimos adoptar para resolver el programa y la construcción del edificio: una francamente explícita y la otra más bien implícita. La primera establecía que la administración del periódico requería tomar en cuenta la

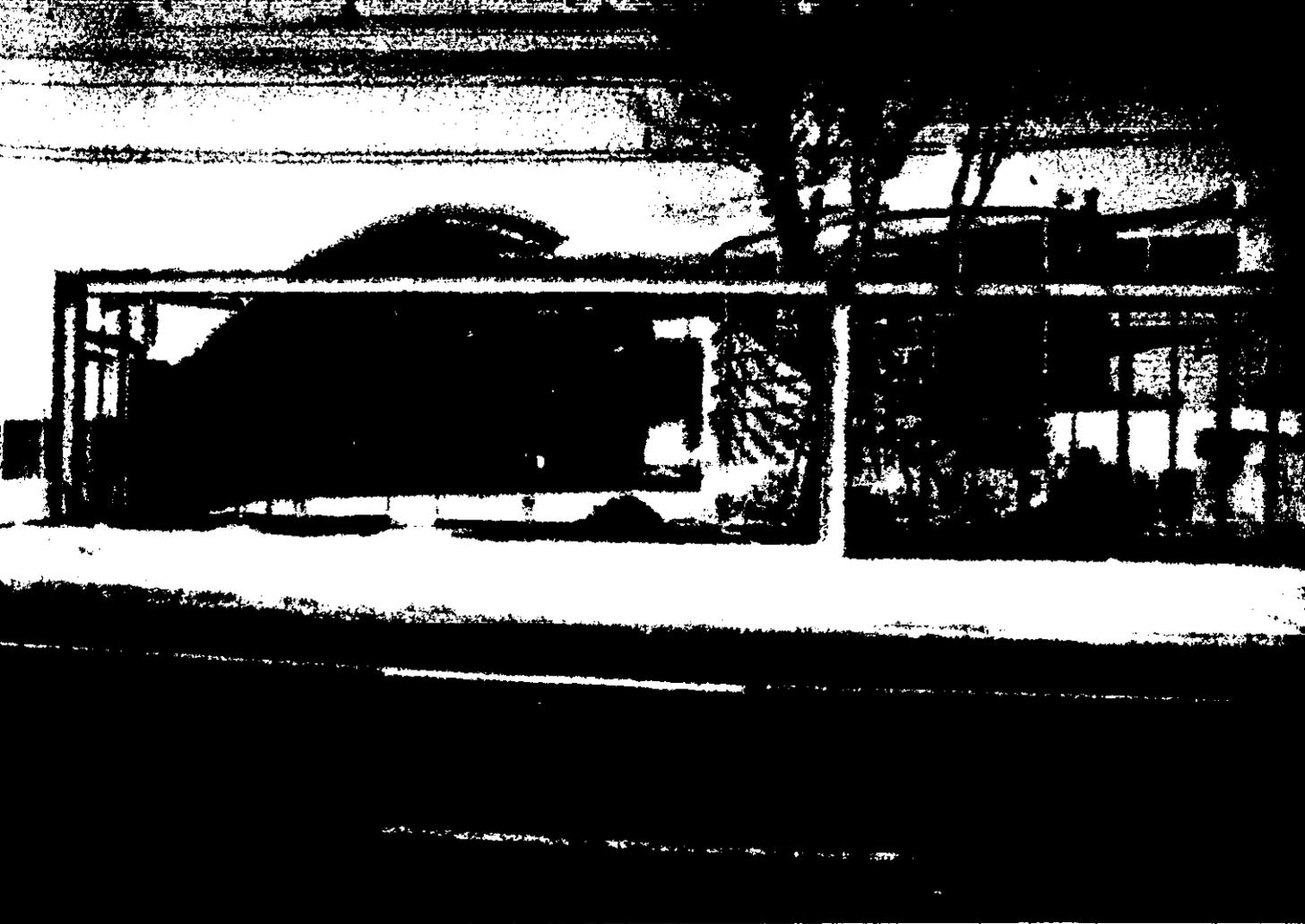


1. ACCESOS
2. SALIDA
3. CONTROL
4. SANTARIOS
5. ÁREA DE CASILLEROS
6. ÁREA DE REGADERAS
7. CUARTO PARA BASURA
8. ÁREA DE ROTATIVAS
9. SUBESTACIÓN
10. ALMACÉN DE MATERIA
11. RECURSOS MATERIALES
12. ALMACÉN DE PAPELERÍA
13. TALLER DE MANTENIMIENTO
14. ENFERMERÍA
15. CISTERNA


PLANTA BAJA


bonificación fiscal que en ese año garantizaba a quienes invirtiesen en la industria de la construcción una reducción en los impuestos a pagar proporcional a su inversión. Para lograr este beneficio fiscal debería facturarse toda la inversión en el año que corría lo cual hacía necesario pensar en mecanismos que aceleraran la construcción del inmueble. La otra fue más bien una elemental observación sobre los límites y linderos del terreno; el plano marcaba únicamente dos frentes con acceso hacia las calles, uno hacia la Avenida Cuitlahuac de apenas 30m y el otro hacia la calle de ferrocarriles nacionales de 15m de longitud. Esta condición restringiría mucho las posibilidades de ingresar, iluminar y ventilar el edificio además de la particular geometría del predio. Sin embargo observando con cuidado la colindancia SO el límite del terreno hacia el área de estacionamiento de la unidad habitacional veía a la zona de estacionamientos con lo que no solo podrían abrirse ventanas hacia ese lindero sino que mejoraría las condiciones de seguridad en la propia zona habitacional.

Bajo estas condiciones nos abocamos a desarrollar nuestro proyecto, la experiencia obtenida con la estructura de acero del Bar Hecho en México ofrecía un camino seguro para este nuevo trabajo. El edificio de la Jornada lo veo como uno de los más experimentales que hemos hecho. La concepción de su diseño fue vista desde la realización del concurso en base a su constructibilidad y del estricto funcionamiento fabril que exigía el programa y no tanto en términos volumétricos o estéticos. Si en otros programas más cercanos al consumo la fachada tomaba para sí mucho del protagonismo arquitectónico, el caso de un edificio dedicado a la producción requería que el énfasis y la imaginación arquitectónica se concentrara en el proceso de fabricación e iluminación. El programa de un centro de producción exige un esclarecimiento en planta de las etapas y pasos del proceso; el recorrido de la materia prima, su abastecimiento y almacenamiento, el camino que sigue hasta su transformación y redistribución, la posición y escala de la maquinaria, el control de la luz, la eficiencia de los servicios, éstas eran las premisas que definirían el plan a resolver.



En lo que a la distribución del programa se refiere decidimos ubicar las distintas partes del programa en diferentes alturas según su relación con el nivel de acceso y su relación con el proceso principal, si el funcionamiento y su representación definirían la cota horizontal, la diferenciación de usos y la constructibilidad definirían la cota vertical. Por otro lado la indivisibilidad de la construcción y la arquitectura en la que veníamos reflexionando en los últimos proyectos sería, en este caso, el tema de la composición.

El incentivo fiscal al que se pretendía acceder en función de la rapidez de ejecución permitía seguir trabajando sobre el tema de construcción en seco, prefabricación y la anulación de la diferencia entre obra "negra" y acabados que supone una división entre construcción y arquitectura, entendida esta última como arte decorativa y aplicada al esqueleto constructivo. No era esa la forma en que concebíamos la arquitectura y las particulares circunstancias de este programa potenciaba una visión empírica e integral.

La impresión de un periódico va determinada por una precisa ruta de la materia prima dividida en etapas claramente diferenciadas y regidas por el tiempo. La importancia de un esquema claro que tradujera arquitectónicamente la eficiencia y agilidad del proceso productivo creo fue lo que nos permitió ganar el concurso. Por semanas observamos el proceso que abarca las veinticuatro horas del día, incluso en la madrugada que es cuando se lleva a cabo la impresión para tener el periódico listo a las primeras horas de la mañana. De día se hace la limpieza de la maquinaria y se preparan los grandes rollos de papel que se utilizarán para la producción, se rellenan los depósitos de tinta y se verifica que todo este en orden. Al filo de las doce de la noche se comienza con la producción y para esa hora deben estar listas las primeras planchas de impresión de las secciones cultural y deportiva que generalmente no esperan noticias de última hora. Estas planchas se preparan en la sección de diseño y tipografía que ubicamos en un segundo nivel. Durante unas dos horas se imprime en las rotativas la primera parte del diario mientras se reciben las últimas notas de las secciones políticas y económicas. Entre el primer tiraje y el segundo hay un receso de una hora,

para ese momento son aproximadamente las tres de la mañana. Durante el receso los trabajadores necesitan un lugar distinto y confortable de descanso, comida y distracción momentánea. Este lugar de encuentro lo ubicamos fuera del espacio de la zona de producción y sería a la postre parte de un cuerpo nodal de la composición. Terminado el segundo tiraje alrededor de las cinco de la mañana comienza el trabajo de armado y organización del producto terminado para recibir a la peregrinación de distribuidores de diarios que llegan en pequeñas camionetas recogen los periódicos rápidamente y salen a todos los puntos de la ciudad a vender la prensa. Así el proceso llega a su fin y los trabajadores acuden al área de baños y vestidores para cambiarse de ropa y dar paso al turno matutino.

Si me he extendido más de la cuenta en la descripción del proceso de impresión del periódico es por que resultaba imprescindible conocer los más mínimos detalles de la producción para no omitir nada en la configuración arquitectónica. En pocas tipologías las formas y los esquemas funcionales casan tan bien como en las fábricas, tal vez por que generalmente la producción implica un camino, una ruta precisa que ya de por sí tiene una connotación espacial.

Si el esquema funcional parece tener un correlato espacial en planta, la constructibilidad se manifiesta cabalmente en la elevación. No es casual que en buena medida la imagen y volumetría de la construcción moderna hayan evolucionado a partir de la arquitectura fabril de fines del siglo XIX y principios del XX.

Afin al funcionamiento de la planta, la configuración del terreno y la imagen y estrategia constructiva deseada, desarrollamos el programa en tres cuerpos diferenciados y tres niveles de altura, una especie de segmentación planimétrica.

Hacia la parte más grande y regular del terreno decidimos ubicar la planta de producción; un espacio abierto, regular, amplio y libre: requeríamos mucha área, amplitud espacial, flexibilidad y claros grandes que evitaran los apoyos intermedios. Al frente hacia las avenidas de acceso ubicamos



10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

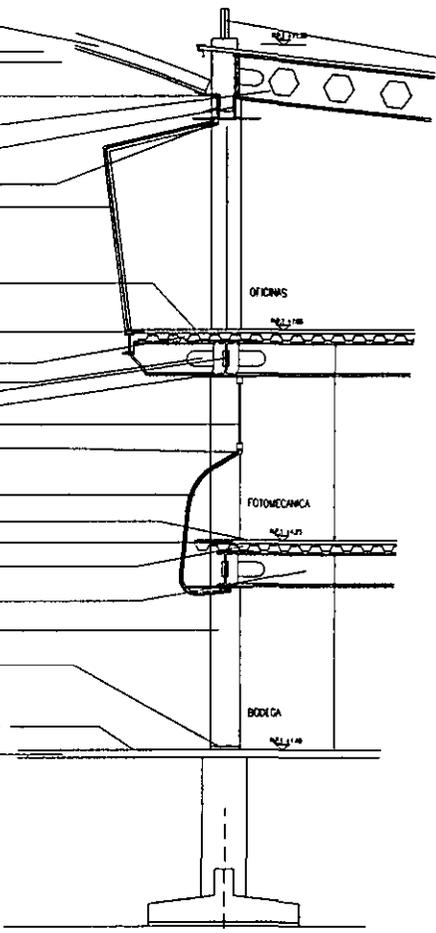
10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

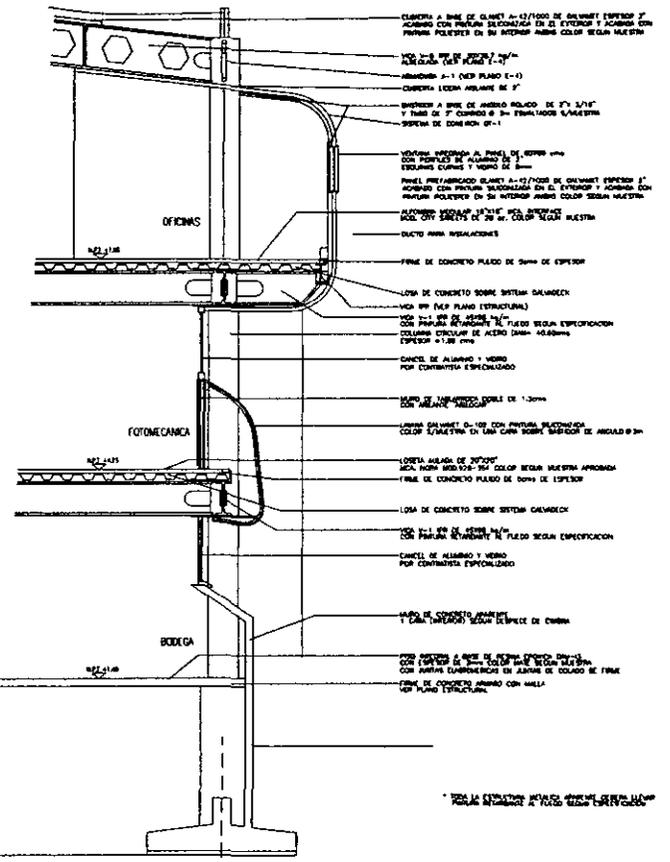
10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

10 0-200 DE DIAMETRO
 TUBO SECCIONADA COLOR SEGUN MUESTRA
 VELOCIDAD SEGUN ESPECIFICACION
 DE ANCHO DE 273" O 30"
 DE DIAMETRO A-12/1000 DE CALIBRE ESPESOR 2"
 TUBO SECCIONADA EN EL EXTREMOS Y ACABADO CON
 PINTURA POLIURETANICA COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO COLOR SEGUN MUESTRA
 EN SU INTERIOR ANCHO (E-1)

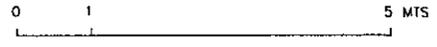


C



B

CORTES POR FACHADA



al frente del terreno un prisma cilíndrico que acusa en planta el flujo del tráfico rodado del transporte de abastecimiento y de distribución, y en elevación sirve para albergar la circulación vertical principal, el ingreso y los servicios comunitarios; baños, vestidores, café y áreas de descanso. Su presencia como nodo y punto de llegada lo hace el elemento arquitectónicamente más visible desde fuera. Por último, a lo largo de la colindancia con el estacionamiento de la zona habitacional diseñamos un volumen de toda la longitud del terreno para alojar servicios y talleres en planta baja anexos al área de producción y de diseño editorial en segundo nivel y oficinas administrativas en tercer nivel. Cabe decir que en estas instalaciones no se encuentran las áreas editoriales y de prensa que actualmente pueden estar lejos del área de producción gracias a la facilidad de los medios electrónicos de comunicación.

Si en algún ejemplo de nuestra obra creemos que es patente la transposición de ideas y técnicas de un trabajo a otro estos serían el caso paradigmático. Cuando nos encontrábamos buscando soluciones prefabricadas, sencillas y rápidas para las cubiertas del Bar hecho en México me topé con un sistema de patente italiana que permitía librar claros de dimensiones variables con el mismo material, su forma y geometría particular conseguía cubrir y cerrar, esto es ligar techos y muros con un panel prefabricado que podía incluir hasta las ventanas. En un principio la capacidad del material de tomar geometrías flexibles para ligar distintas inclinaciones y curvas era lo que lo hacía tan adecuado para la primera solución de bar pero que al fin no usamos en aquella ocasión y que en esta oportunidad sí cumplía a cabalidad nuestras expectativas. Igualmente contemplamos la alternativa del sistema de arcos troquelados de lamina para los claros grandes. Con estos materiales decidimos plantear para el cuerpo longitudinal de tres niveles un esqueleto de acero que sirviera de soporte al sistema de cerramiento prefabricado y que pudiese ser habilitado simultáneamente a la realización de los cimientos, única fabricación inevitablemente húmeda, con lo cual se ahorraba un tiempo considerable al ir terminando la obra según se construía en altura revirtiendo ese proceso de

albañilería de base y terminados. Aquí los materiales constructivos serían al mismo tiempo los finales y las instalaciones, siempre aparentes, parte de la arquitectura visible.

Una secuencia de ejes con apoyos aislados librando claros no mayores a los doce metros con vigas de tipo alveoladas y perfiles de acero secundarios formaban una especie de jaula que debía ser forrada con esos paneles y láminas, cuya única resonancia arquitectónica ajena a la naturaleza de su material y su sollicitación técnica era la geometría modelada a base de curvas que daba un perfil continuo y acaso más sensual a la superficie metálica. Al final este cuerpo asemejaba un largo ferrocarril de aluminio, con esa secuencia de ventanas de vagón de ferrocarril y que asociaba al escape ferroviario de las aduanas al norte del predio. Esta inconsciente asociación de ideas nos sirvió de metáfora cuando presentamos el proyecto a la comunidad de vecinos de la unidad habitacional que casualmente resultó construida para antiguos trabajadores ferrocarrileros.

Para la gran nave utilizamos un arco prefabricado de lámina troquelada para librar de un sólo tramo los 32 metros de claro utilizando uno de los lados de apoyo la misma estructura de acero del volumen longitudinal de 12 metros de altura, hacia el otro lado la altura del muro de cerramiento no es mayor a los 3.60 metros altura límite en la que un trabajador con apenas un pequeño andamio podía construir.

En pocos proyectos me he sentido como en éste construyendo y proyectando con la lógica y el sentido de los materiales, el tiempo y el proceso de su constructivo.

El resultado fue un curioso artefacto industrial sin fachadas definidas o envolventes rígidas, más bien se presenta como un instrumento más de la producción fabril, inequívocamente construido según un procedimiento muy similar al industrial y con materiales y geometrías que parecen responder más al contenido que al continente.

Desde la presentación del concurso mantuvimos una coherencia temática que nos llevó a presentar los dibujos y explicaciones de nuestro concurso en el formato idéntico al del propio periódico, tal vez por ello sin proponérselo esta obra ha sido bienvenida por algunos críticos y personas cercanas

que captan el carácter francamente experimental de una especie de edificio basado en un funcionalismo imaginativo.

En París(6) me había percatado por primera vez de la inevitabilidad de cualquier soporte o elemento que participe de un edificio, que no hay parte o componente del edificio que no sea arquitectura o no sea susceptible de ser “arquitecturizado” pero fue hasta el proyecto de rotativas para la Jornada que traté de ponerlo en práctica por primera vez y sin cortapisas.

Con estos dos proyectos se transformaba mi oficina y afianzaba una filosofía incipiente sobre mi oficio nacida de la combinación de la disciplina autodidacta, del estudio tan azaroso como constante de la práctica y el endiablado entrenamiento para hacer frente cada vez con mejores armas a Medusa.

Otros proyectos no realizados al final surgieron en el medio, como el auditorio para Conasupo realizado con Cecilia Cortés y Carlos Moreno y una pequeña casa en Cuernavaca, Morelos que llamamos Casa Triana de resultados variables pero que servían también para poner en orden las ideas y hacer más explícitas las reflexiones y experiencias acumuladas y poder transmitir las a partir de entonces en la academia.

NOTAS:

- (1). Ver pags. 20 y sigs.
- (2). Los barrios del Centro Histórico, y las colonias mencionadas conforman el núcleo central de la Ciudad de México y coinciden con los barrios surgidos desde la colonia hasta el siglo XIX y casi todos de factura premoderna.
- (2). El Bar Mata fue diseñado por Isaac Briod, el Bar Milán por Luis Vicente Flores y el Bar Cine Ideal por Felipe Leal.
- (4). Ver más adelante pags. 119 y sigs.
- (5). Ver pag. 74 y sig
- (6). Entonces creía descubrir unos nuevos cinco puntos para la arquitectura

VII. La academia.

VII. La Academia.

La Universidad Nacional de México siempre ha significado para mí una fuente contradictoria de placeres y frustraciones, de conocimiento y desacuerdo permanente. Cuando tomé la decisión de cambiar mis estudios de la Universidad la Salle a la Universidad Nacional nunca imaginé lo ligado que estaría con los años en diversos modos a esta institución.

Mi paso durante la época estudiantil no fue ni muy brillante ni muy afortunada, rápidamente me vi decepcionado de lo que para mí suponía ser una escuela de arquitectura. Muy poco se hablaba de arte, la historia parecía ser una materia secundaria y casi todo el discurso y la estructura curricular se concentraba en un taller de proyectos donde se rumiaban las postrimerías de un funcionalismo en el que ya nadie creía o que conocían mal o un postmodernismo vacío en ciernes. Los arquitectos que habían reformulado la educación al inicio de la época racionalista, Villagran, Pani, Del Moral, O'Gorman y otros, habían muerto o se habían alejado por razones varias de una escuela casi gubernamental muy grande y problemática. Muchas de las circunstancias y crisis que venían afectando a la arquitectura se veían reflejadas claramente en la Universidad. Si por un lado se masificó y se popularizó para atender a la creciente demanda educativa de la emergente clase media, por el otro bajó sus niveles académicos y complicó su estructura directiva y administrativa. Es obvio que ante la cantidad de solicitantes la calidad del profesorado tendería a ser desigual e improvisado. El efecto del 68 que tanto hizo por cambiar las estructuras de pensamiento de la sociedad mexicana tuvo un efecto complejo y contradictorio en la Universidad. Ésta vivió un éxodo de alumnos de clases pudientes y de maestros que no estaban dispuestos a cambiar su perspectiva educativa por ideales sociales, que por su edad no comprendían y no podían interpretar el cambio que llegaba y del que la Universidad era sólo un efecto y no la causa. Muy pronto llegó a la entonces escuela de arquitectura el tinte social que coloreaba casi todos los discursos y posiciones principalmente en el campo académico. Surgió una generación joven de profesores que fueron

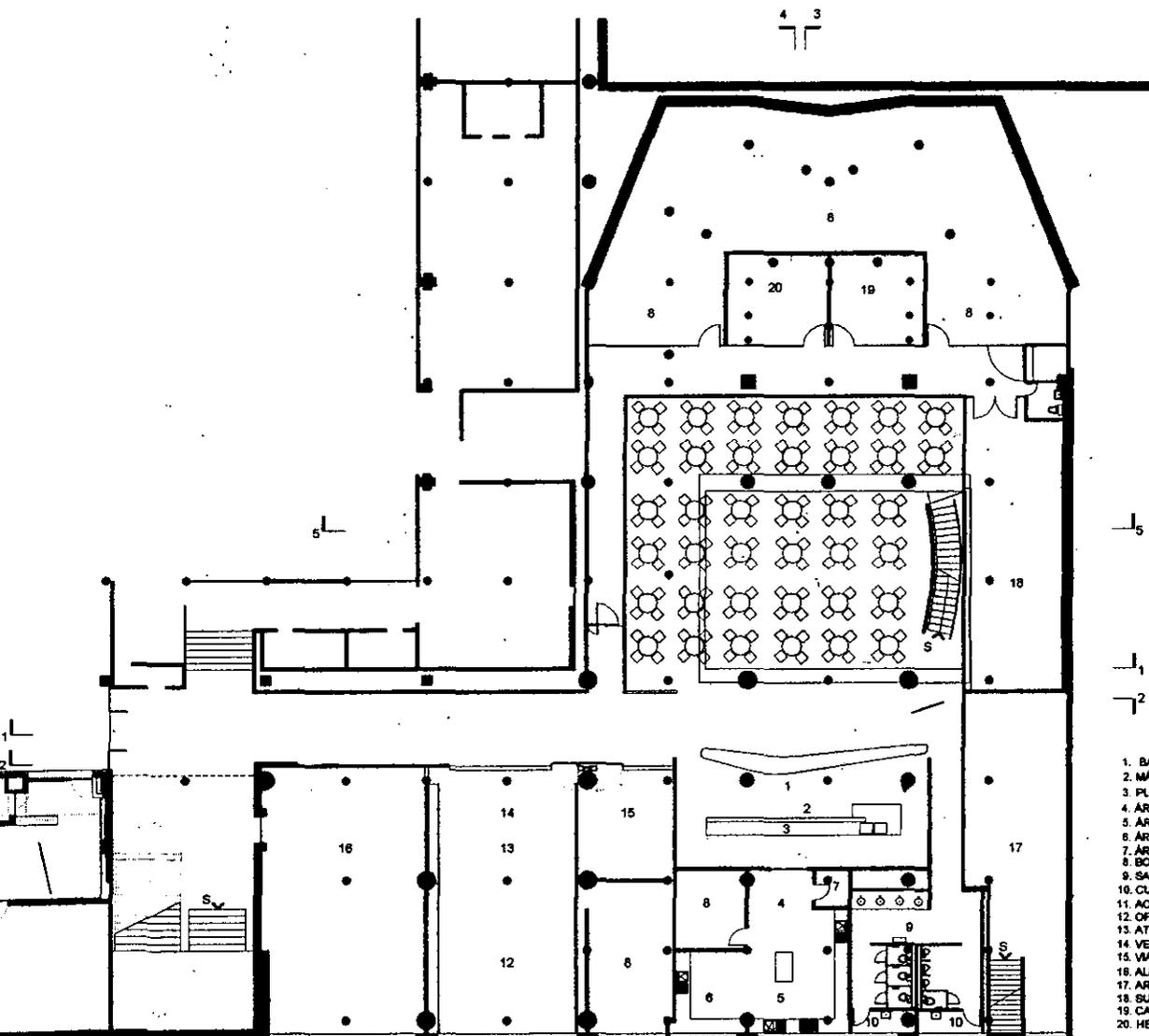
sustituyendo poco a poco a la anterior y mucho más cercanos a la cultura del 68 que sin embargo enfrentaba a la tradición académica del postfuncionalismo fosilizada y repetía al cansancio las viejas formulas racionalistas. El resultado fue la politización excesiva y popularización de los enfoques académicos, surgió el “Autogobierno” que escindía en dos la Escuela Nacional de Arquitectura y que propugnaría por un enfoque directamente vinculado con la realidad nacional y con especial énfasis en los grupos menesterosos de la sociedad pero con una visión excesivamente ideologizada. Hasta aquí parecería que no les faltaba razón a estos jóvenes que haciendo eco de tendencias internacionales de corte cooperativista y regionalista como las de Christopher Alexander, el team ten, Archigram o Hassan Faty pretendían poner la arquitectura al servicio de todas las clases sociales y no únicamente a favor del capital establecido y excluyente. Quizás el problema es que como dice el refrán; tiraron el agua sucia con todo y el niño, estos entonces jóvenes vieron por un lado en toda la enseñanza académica un subproducto de la educación capitalista y, por el otro, la juventud de los maestros con escasa o nula práctica profesional; ambas circunstancias acabarían por reflejarse en la regular calidad de las propuestas y la abusiva ideologización del pensamiento arquitectónico. No obstante, dentro de este grupo había arquitectos magníficos como José Luis Benlliure, Ramón Torres o Ricardo Flores o jóvenes que a la postre desertarían de aquel grupo de extremistas para formar una tendencia más equilibrada que no renunciaría a la vocación social de la arquitectura pero no desechaba la historia o los logros modernos de la plástica como Ernesto de Alba, o Carlos González Lobo.

Cuando yo ingresé a la universidad como estudiante la polaridad y la división ya era débil y el Autogobierno comenzaba a dar señales de una fatiga y desarticulación interna, producto de sus propias contradicciones. El entonces director, Ernesto Velasco, quien además apoyo decididamente al grupo de semiología que formamos alrededor de Lucrecia Escudero(1) sólo acabó de darle la puntilla para desarticular al Autogobierno y reunificar de nuevo a la Facultad para comenzar una nueva etapa. Todavía en los últimos años podía uno elegir si pertenecer a uno o a otro sistema y

aunque el llamado tradicional tampoco era para alabarse, sino más bien lo contrario, finalmente su falta de reflexión teórica y de a-ideologización me permitía moverme con mayor libertad en el mundo de ideas que a mí me interesaba, y no enfrentarme a los radicalismos fundamentalistas que se aspiraban en el otro lado y que creo odiar aún más que la ignorancia que percibía en el primero. Curiosamente cuando después de años me invitaron como profesor de proyectos fue el taller que habían formado un grupo de disidentes del Autogobierno encabezados por Max Cetto y de quien tomarían su nombre los que me ofrecieron participar, encabezados por su coordinador Felipe Leal con quien me uniría desde entonces una afinidad generacional e ideológica en colaboraciones y amistad de forma muy cercana.

El desempeño en la Universidad como profesor de proyectos me enfrentó con dos aspectos de la enseñanza: la reflexión y la posibilidad de comunicar y estructurar el pensamiento y las ideas arquitectónicas para poder transmitirlos con la debida objetividad, claridad y eficacia a grupos muy heterogéneos de estudiantes con intereses, cultura y capacidades distintas y al mismo tiempo con la realidad alrededor de la educación y la universidad, con sus contradicciones a que ya he hecho referencia y que desde dentro a ratos parecen irresolubles. Sin embargo, hoy no podría pensar mi actividad profesional sin la influencia y resonancia de la actividad docente dentro del taller Max Cetto. Para el año de 1997 se registraron cambios administrativos en la universidad y quedó vacante el puesto de dirección de la Facultad de Arquitectura para el cual fue elegido el propio Felipe Leal, iniciando un nuevo proceso de revitalización de la enseñanza y revalorando la presencia extramuros de la Facultad en el cual de distintas maneras me vi muy involucrado.

Una primera acción de la nueva directiva fue adecuar y mejorar la infraestructura física de la escuela. Habían pasado unos cuarenta años de la edificación de Ciudad Universitaria y las instalaciones habían sufrido etapas de abandono, bajas presupuestales e indiferencia que, unas más otras menos tenían a los edificios en malas condiciones y llenos de adaptaciones improvisadas que desvirtuaban y afectaban esa arquitectura de las épocas heroicas de Paní, Villagrán y del Moral.



1. BARRA COCINA
2. MÁQUINAS DE CAFÉ
3. PLATOS PREPARADOS
4. ÁREA DE PREPARACIÓN
5. ÁREA DE LAVADO
6. ÁREA DE LIMPIEZA
7. BODEGA
8. SANITARIOS
9. CUARTO DE ASEO
10. ACCESO DE CARGA
11. OFICINA
12. ATENCIÓN
13. VENTA DE LIBROS
14. VAJES
15. ALMACÉN Y COPIAS
16. ARCHIVO MUERTO
17. SUBESTACIÓN
18. CARPINTERIA
19. HERRERIA

PLANTA BAJA

0 1 5 10 MTS
ESCALA GRAFICA



Dentro de este programa de mejoras se planeó crear una cafetería central dentro de las instalaciones que sustituyera a todos esos tenderetes ambulantes que pululaban dentro del campus. Felipe llamó a un equipo, entre los que me encontraba yo además de Itzel Alba e Isaac Broid, para realizar el proyecto.

El sitio elegido fue la depresión que frente al Auditorio principal de la Facultad se encontraba totalmente inutilizado, lleno de desperdicios y bodegas. La solución se desarrolló en la planta inferior al nivel de acceso aprovechando un hueco existente a manera de patio rehundido para el área de cafetería, servicios y reacomodo de las bodegas. Su ubicación central ha probado con el tiempo ser ideal para crear un espacio de reunión e identificación de los estudiantes y profesores. Utilizamos un lenguaje sencillo, contemporáneos y con materiales aparentes: concreto, acero, aluminio y madera, yo diría, “colocados” con la mayor discreción para no alterar de manera escandalosa e innecesaria la arquitectura de Villagrán. Únicamente la escalera apoyada en un muro pantalla de concreto aparente y la instalación de Carlos Aguirre suspendida del plafón traslúcido que tamiza la luz son los elementos que acusan una intervención posterior.

Dentro de la reordenación integral de la Facultad de Arquitectura gracias a diversos acuerdos hechos con otras entidades públicas dentro y fuera de la Universidad se logró conseguir la realización de diversos proyectos y asesorías llevados a cabo por equipos compuestos por profesores y alumnos de la Facultad. Dentro de un taller acondicionado para este efecto me fue encomendados un desarrollo turístico para FONATUR en Batopilas Chihuahua(2) y sin duda el proyecto más importante que realizamos en aquella etapa fue la nueva escuela de Optometría para el campus que la universidad posee en Iztacala, Estado de México.

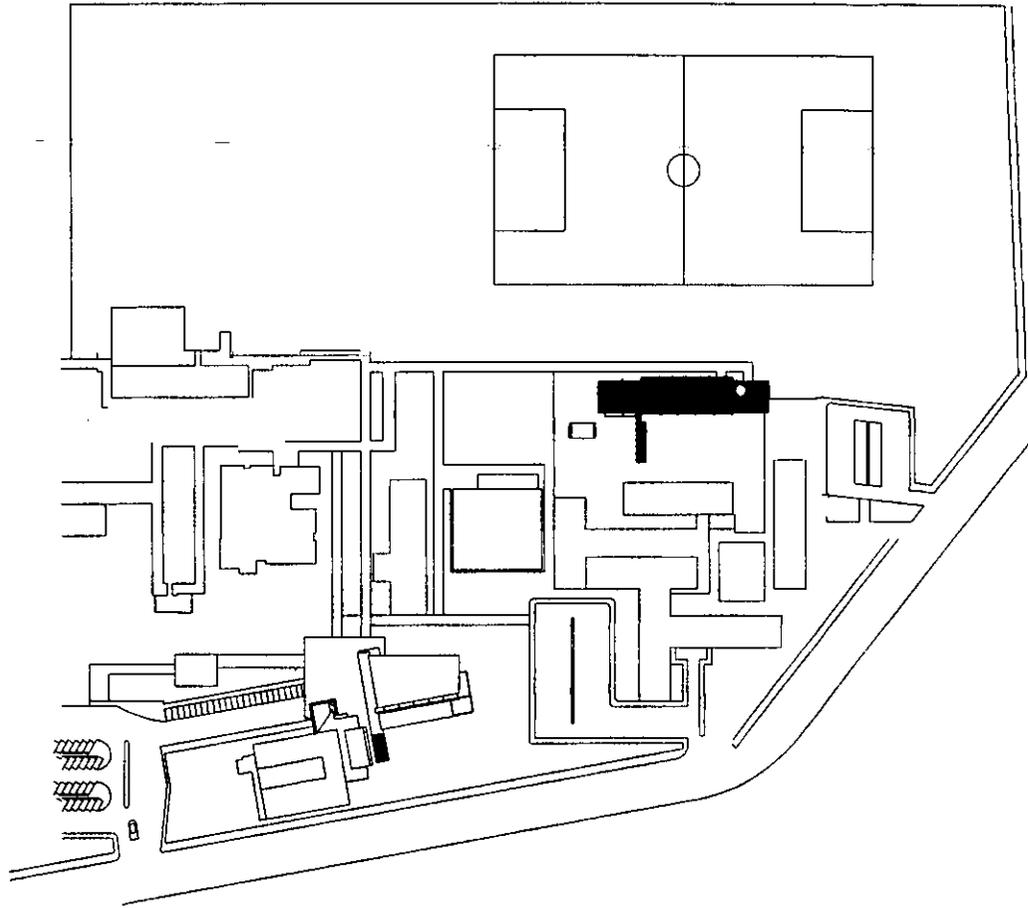
El proyecto para Iztacala posee muchos rasgos que le dan un carácter singular en ese periodo de mi vida y pensamiento arquitectónico, el primero inherente al proyecto tiene que ver con la vista. Por un lado este edificio retoma muchos de los temas y reflexiones anteriores sobre la constructibilidad

y la inserción de los edificios en contextos particulares y por otro lado ninguno como éste me enfrentaba con la luz y con la forma en que miramos, y me permitía tratar el tema de lo visual. Resulta inevitable con un programa para una escuela donde se enseña y se atiende a pacientes con problemas de la vista eludir el tema, este edificio de muchas maneras, de distintas formas podría ser leído bajo el tema de la luz. Parteluces de distinta naturaleza, incidencia variada, filtros, oscuridad total, orientación eran los aspectos contundentes que había que atender, temas que sin duda son de gran interés e inspiraban muchos recursos e ideas arquitectónicas a explorar, es posible que por esos años haya visto por primera vez “La historia de Lisboa” de Wim Wenders uno de mis cineastas favoritos cuya filmografía es una de las más lúcidas disertaciones sobre el acto de ver(3) y en particular esta película que es una gran metáfora sobre la visión y la función del creador artístico.

El otro aspecto que marca este proyecto está relacionado con importantes circunstancias personales pero que podría resumir a partir del paso del tiempo y la madurez. En ningún otro proyecto como en éste es más claro el inicio del fin de mi juventud cronológica como arquitecto. Tal vez por la fuerte cercanía al realizar este proyecto con los estudiantes que colaboraron(4) en él se hacía patente la diferencia generacional entre aquel grupo de jóvenes nacidos en la década de los setenta y yo. Por fin estaba ante aquellos quienes por su mera fecha de nacimiento, la genealogía de sus padres y su entorno formativo poseían ideas y percepciones ligeramente distintas a las de mi generación e inevitablemente así era yo visto por ellos aún cuando como profesor convivía estrechamente con ellos. Sin darme muy bien cuenta a partir de ese momento comencé a percatarme de la presencia del tiempo físico y la pertenencia a una generación, quizás por eso he dedicado algún tiempo a la interpretación de la arquitectura a partir de ese parámetro. Resulta un poco incómodo pero al mismo tiempo revelador entender que muchas de las aparentes certidumbres que creía poseer tenían, al menos en cierta medida, un origen generacional. Mi trabajo por otro lado comenzaba a tener un peso específico mejor cimentado y la experiencia previa me daba la seguridad suficiente para expresar mis ideas arquitectónicas con mayor precisión.

Este sólo hecho no creo que hubiese bastado para enfrentarme con la conciencia cabal del inevitable paso del tiempo y la consecuente fatalidad de la muerte. Fue por esa época que perdí a mi padre. Después de una prolongada enfermedad que lo debilitó y lo desgastó terriblemente mi padre se fue para siempre. La realidad es que uno nunca es capaz de reconocer o sopesar la ausencia física hasta enfrentarse con una muerte cercana, a pesar de la gravedad de los males que lo aquejaban y de la inminencia de su deceso, nunca conté realmente con esa ausencia. Su opinión y su conocimiento no únicamente sobre edificación e ingeniería sino sobre todos los aspectos de la vida fueron siempre el eje a partir del cual se movió mi pensamiento, haya sido para estar de acuerdo o para disentir. Su voz ausente dejaba en mí un agujero profundo y a un interlocutor imposible de sustituir. Sin duda a partir de su muerte y otros desgraciados sucesos relacionados con la ausencia el destino mi vida cambio irremediamente y mi memoria lo relaciona precisamente con este proyecto. Lentamente sin notarlo e inevitablemente estos cambios transformaban y situaban mi vida y mi carrera en otro lugar distinto al de hasta entonces. La arquitectura más que nunca se convertía para mí en la única respuesta posible ante esta pelea contra la hostilidad que atacaba en distintos frentes y adoptaba distintas fisonomías.

El edificio que nos ocupa debía situarse como hemos mencionado en el campus universitario de Iztacala al norponiente de la ciudad pero ya dentro de la demarcación del Estado de México. El área que ocupa la Universidad en esta zona dista mucho de equipararse con Ciudad Universitaria en su accesibilidad, en su calidad espacial y arquitectónica o en su planteamiento urbano. Estos campus fueron realizados por la Universidad justo para desconcentrar a la población estudiantil tras los sucesos del 68 por especialidades y zonas y para ampliar el radio de acción de la educación superior. Ante estos lugares construidos con un tosco brutalismo hacia mediados de los setenta se tiene la impresión que en la mente de los urbanistas que lo concibieron había más un animo de dispersión que de lograr un conjunto. Hay que recordar que los años sesenta estaban demasiado cerca y que la Universidad no quería darse el lujo de correr riesgos de concentraciones “peligrosas”



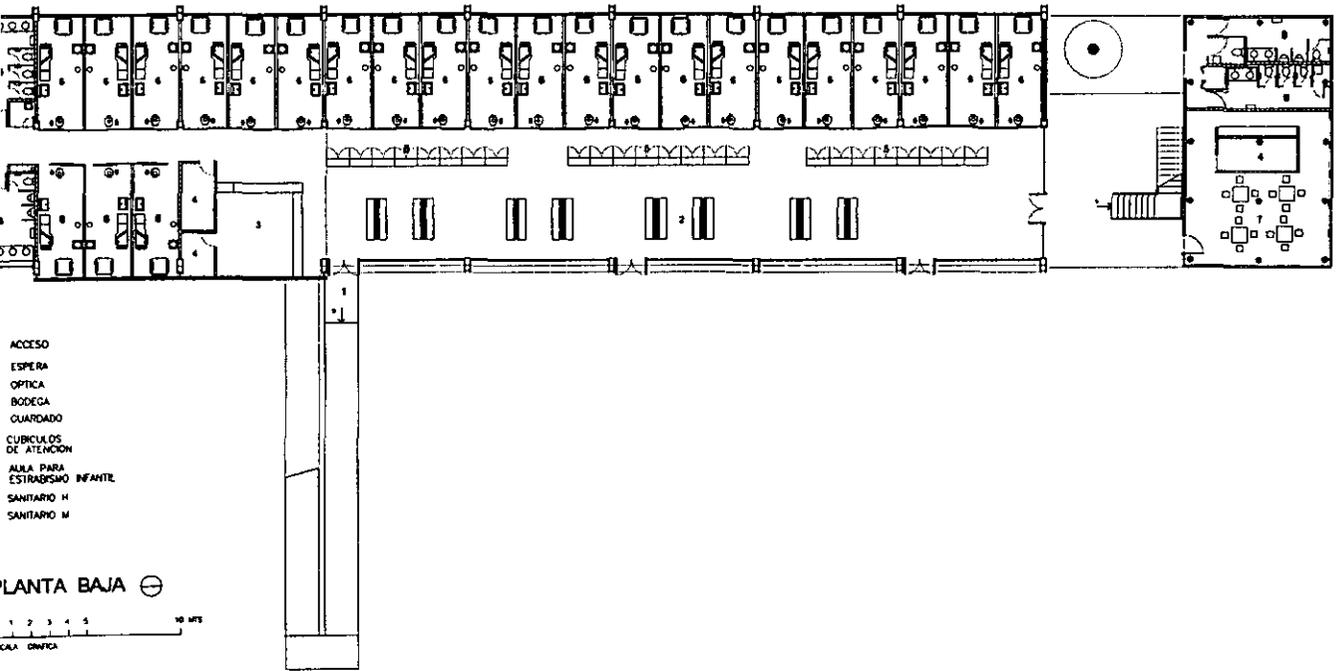
LOCALIZACION

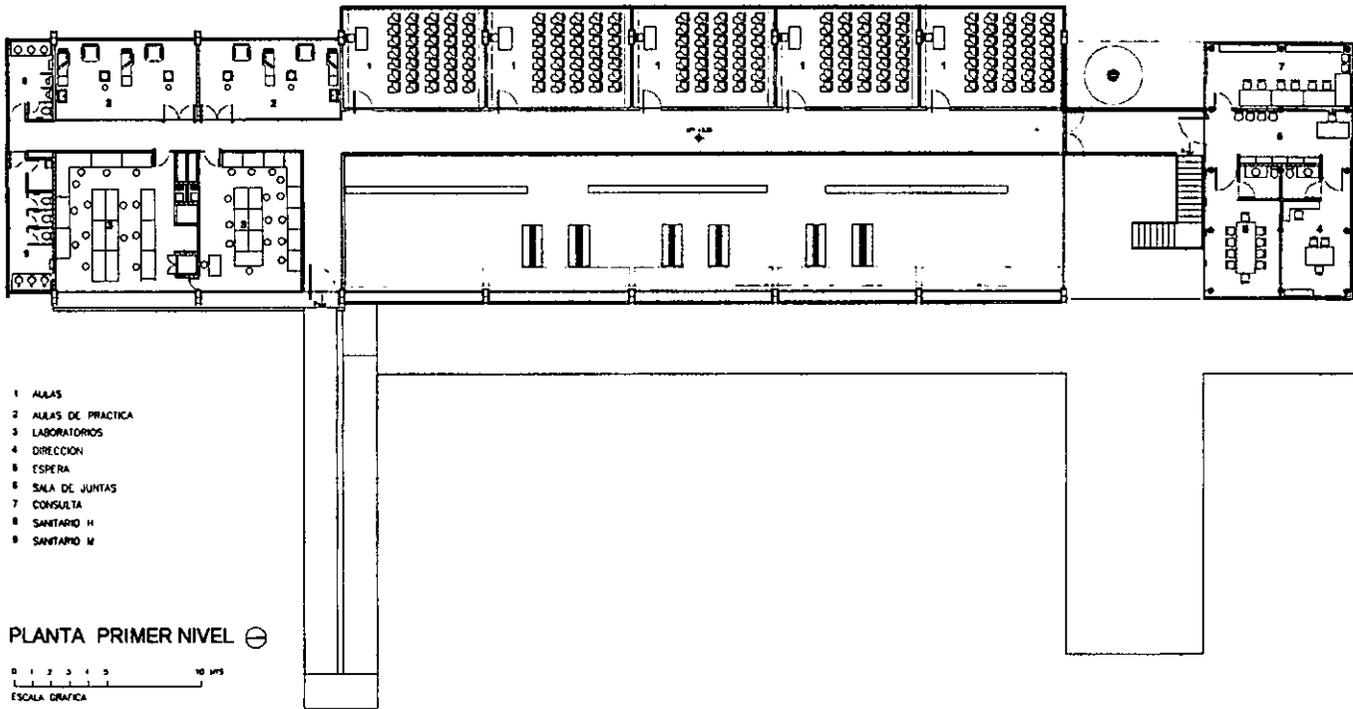


0 10 20 30 40 50

100 MTS

ESCALA GRAFICA

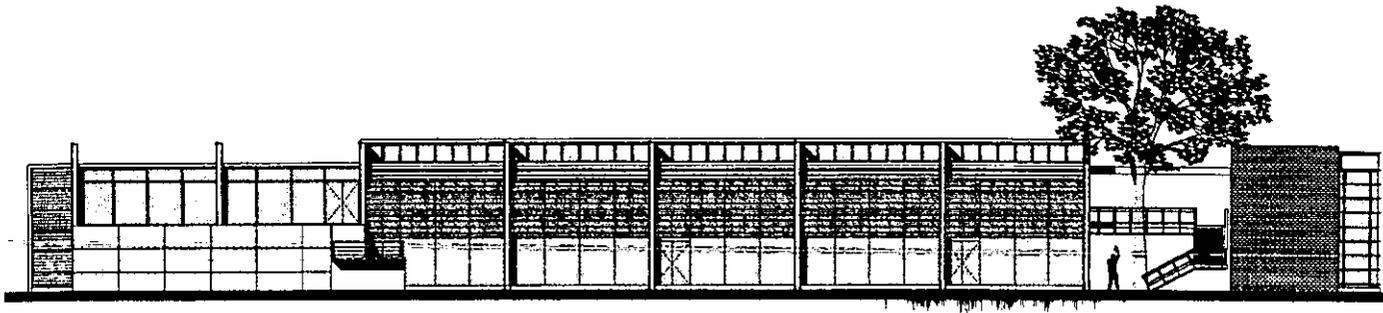




de estudiantes, la misma razón por la que unos años atrás se habían prohibido las cafeterías de Ciudad Universitaria, prohibición levantada hace algunos años y que nos permitió realizar la cafetería que ya hemos citado. No deja de sorprender como decisiones de tan distinta índole y tan aparentemente lejanas en el ánimo del trabajo del arquitecto determinan mucho tiempo después un diseño. El hecho es que debíamos situar en ese conjunto urbano roto y desperdigado nuestro proyecto.

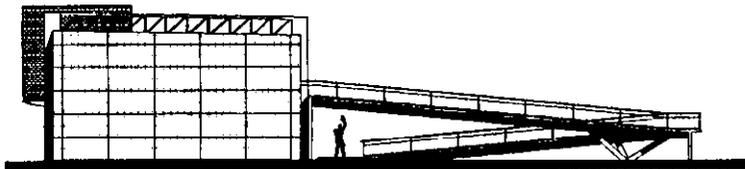
La zona a elegir estaba determinada por la cercanía de otras escuelas que como ésta también daría consulta externa con los estudiantes a ciudadanos de la zona, por lo cual se situaban cerca de uno de los accesos. Decidimos situar el edificio a partir de un esquema longitudinal en el límite entre la zona de clínicas-escuela y la zona deportiva para que la nueva escuela creara una frontera franca entre ambas áreas. La franja elegida poseía el área adecuada y permitía conservar una zona verde y arbolada para ubicar las distintas partes del programa con suficiente libertad y de frente a un jardín. El programa se realizó en conjunto con la dirección de la escuela recién formada con un proyecto educativo que no tenía precedentes. Esta sería la primera escuela de Optometría creada en el país para este efecto desde el inicio. Por su carácter dual de clínica de atención médica y escuela se requería una gran zona pública de fácil acceso desde el exterior y una zona restringida para las actividades académicas.

El programa quedó conformado por tres áreas bien definidas: atención al público, aulas, laboratorios de enseñanza y oficinas de gobierno con sus respectivas áreas de servicios cada una. El esquema adoptado refleja plenamente esta configuración funcional articulada por las circulaciones y los espacios vacíos. Cuando realizamos el edificio para el Conservatorio de Música con Teodoro González de León(5) se había puesto especial énfasis en aquellos espacios que estrictamente no aparecen en el programa como tal pero que en el caso de edificios para la enseñanza resultaban fundamentales: las circulaciones y los vacíos. La actividad y personalidad propia de los estudiantes hace que los pasillos de circulación se conviertan en lugares de encuentro y reunión, su carácter



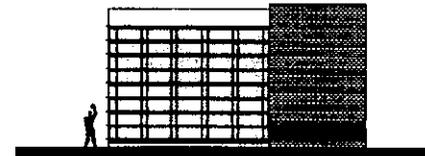
FACHADA ORIENTE

0 1 2 3 4 5 10 MTS
 ESCALA GRÁFICA



FACHADA SUR

0 1 2 3 4 5 10 MTS
 ESCALA GRÁFICA



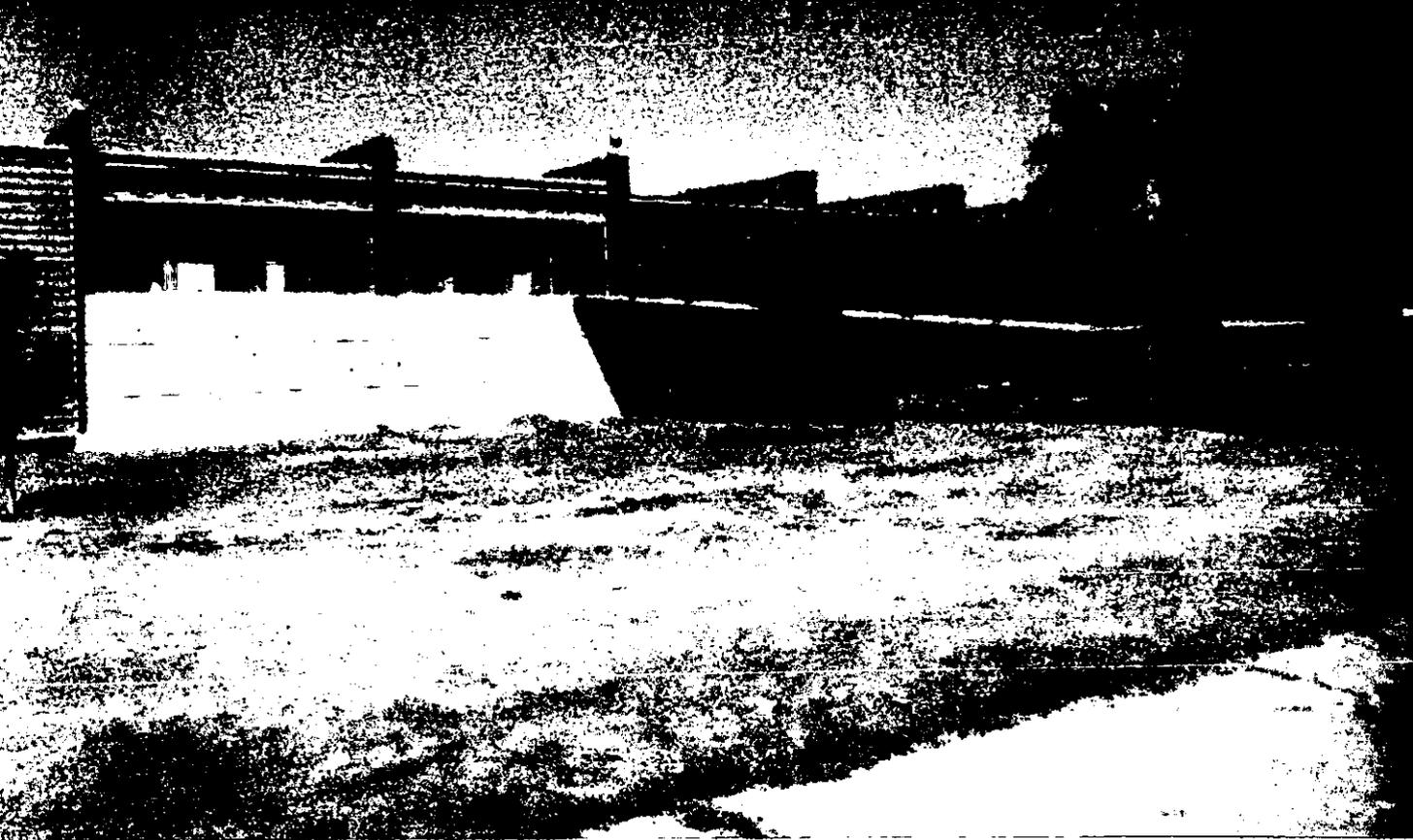
FACHADA NORTE

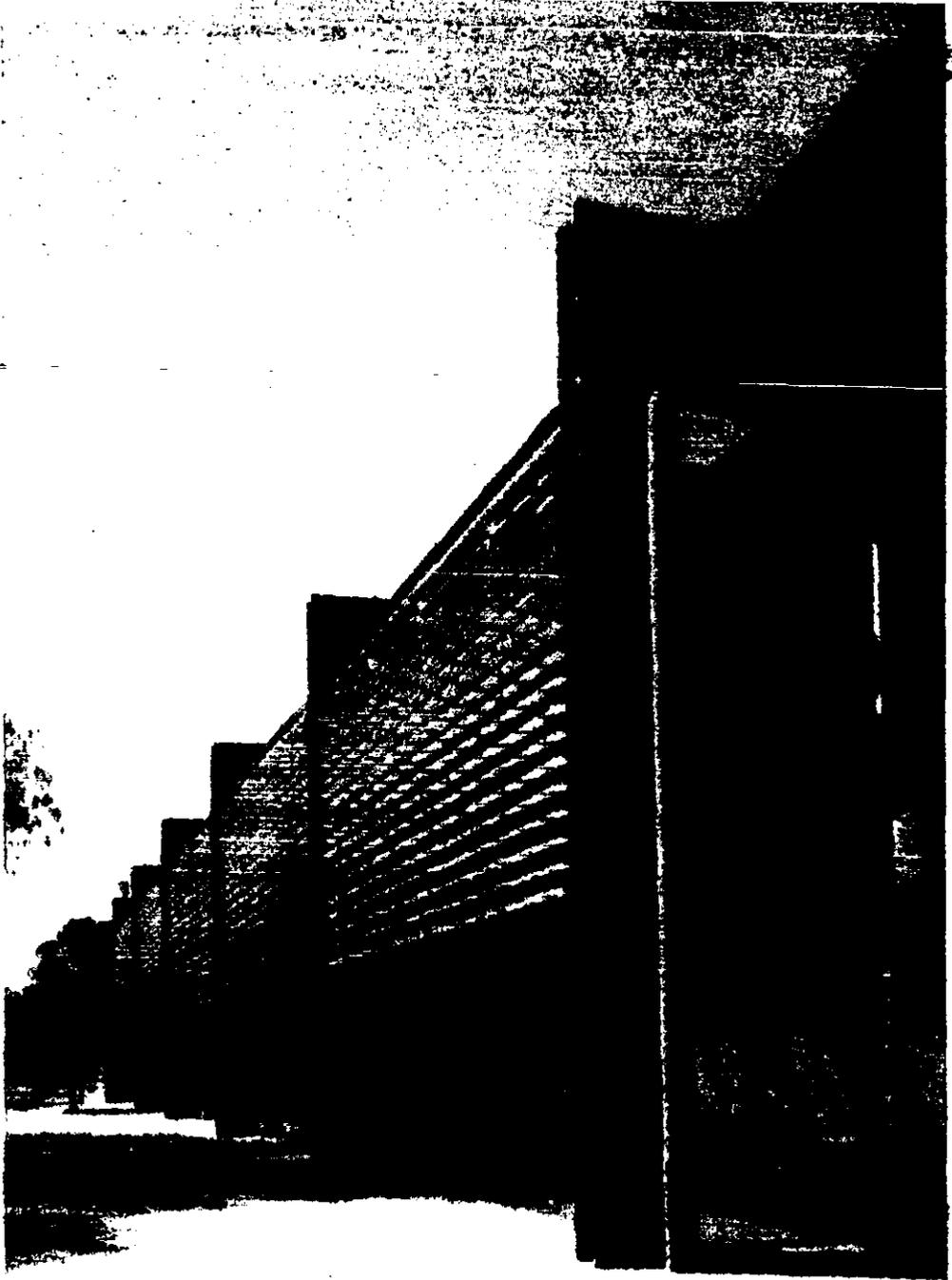
0 1 2 3 4 5 10 MTS
 ESCALA GRÁFICA



FACHADA PONIENTE

0 1 2 3 4 5 10 MTS
 ESCALA GRÁFICA





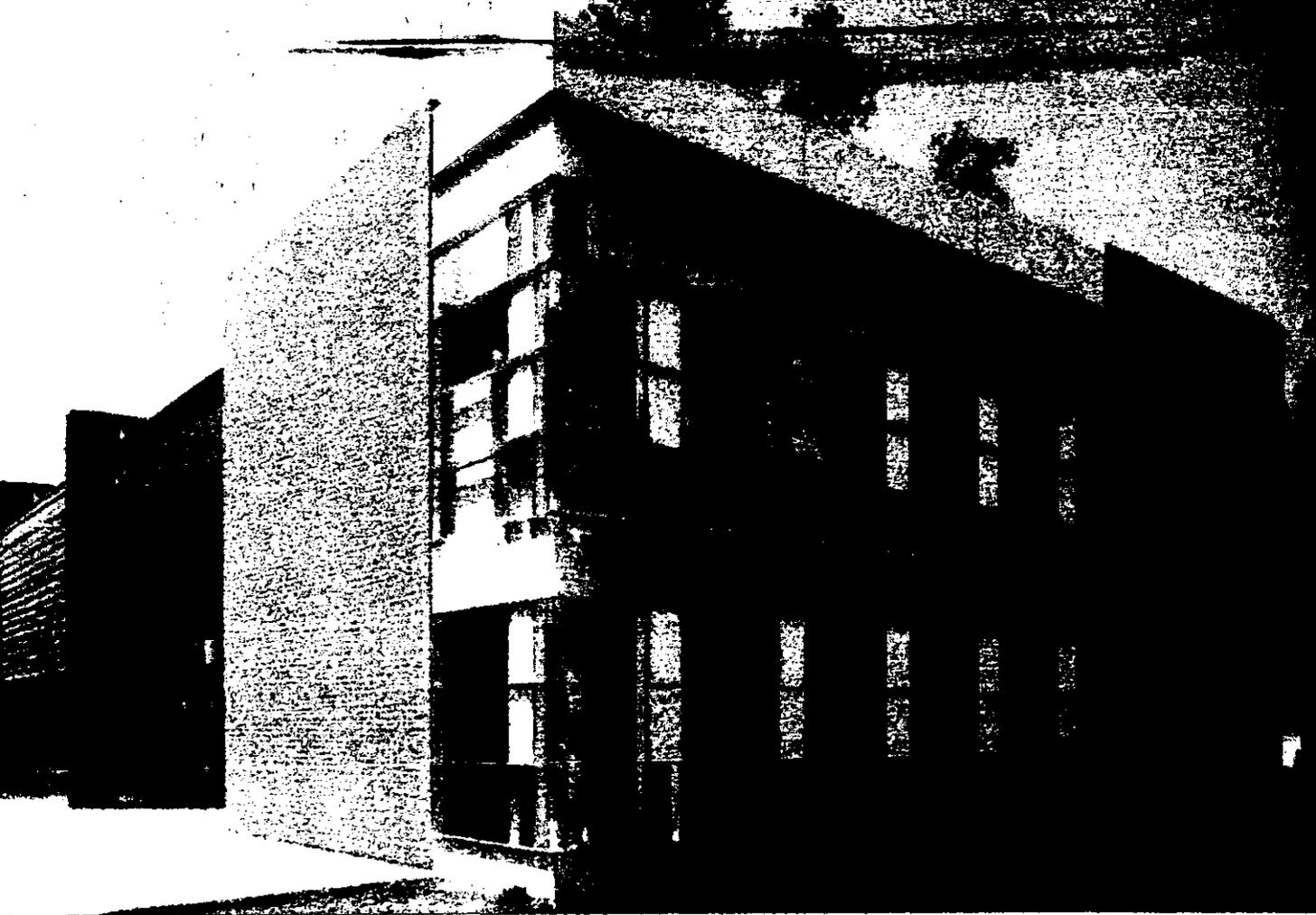


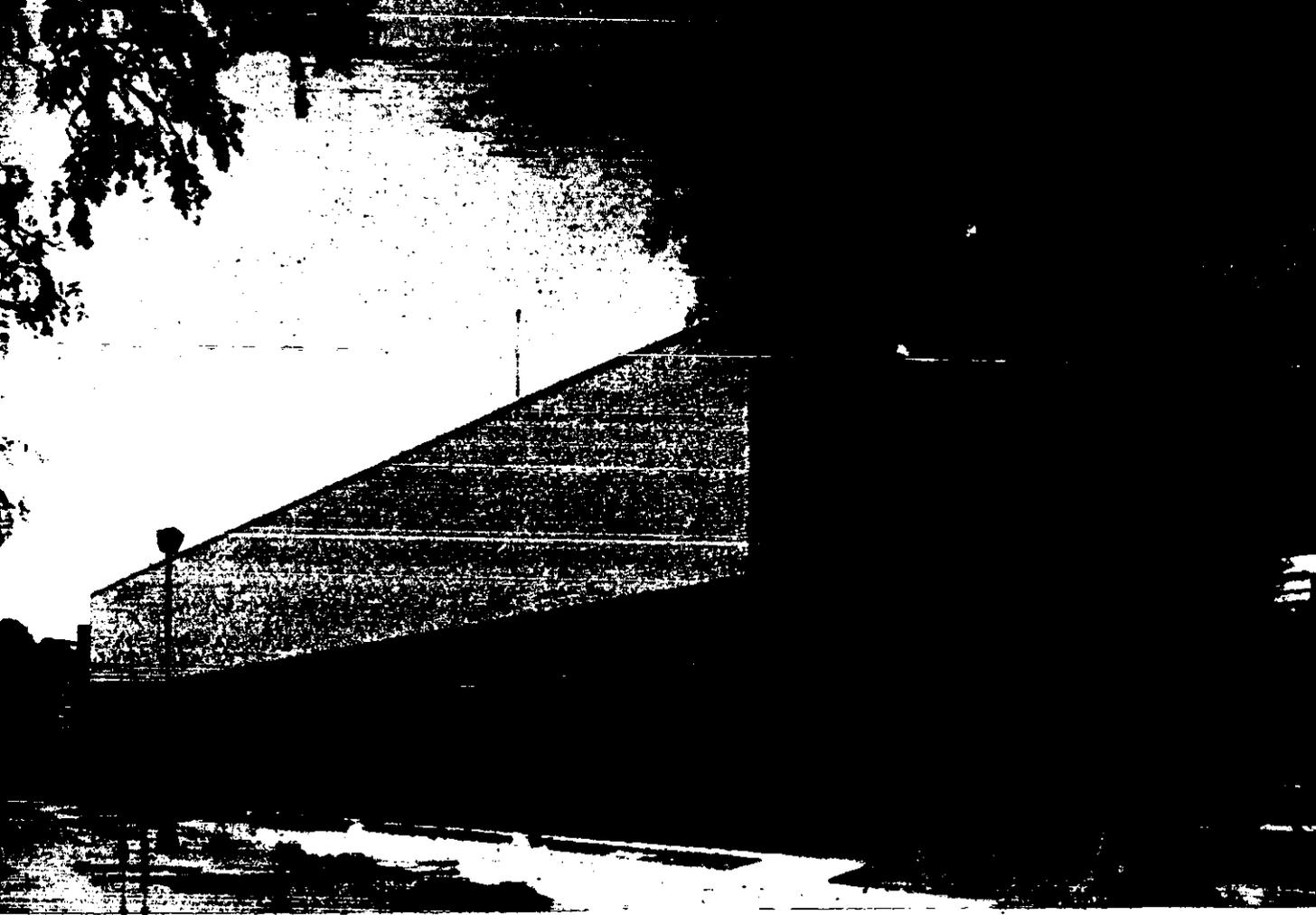
conector de los espacios cerrados donde se guardan ciertas formas, los convierte en el espacio de dispersión tras horas de clase. Igualmente los vacíos, sea en forma de vestíbulos o de patios, son lugares característicos y memorables que le dan identidad y articulación a los conjuntos escolares. Para este proyecto las circunstancias, como en general en todas las escuelas, no eran muy diferentes, por lo que decidimos dar dimensiones generosas, esquemas claros y formas y ambientes característicos a las circulaciones y vacíos.

En su interior el programa pedía cubículos de atención que debían ser aislados acústicamente y lograr oscuridad total. Como el terreno elegido de por sí era mas bien largo en el sentido norte sur, decidimos colocar en línea los cubículos en planta baja y las aulas en planta alta sobre ellos. Esto nos daba dos ventajas, cerráramos el límite con los campos deportivos y cerráramos la luz del oeste en ambos niveles así no únicamente los protegeríamos de la luz poniente sino que protegeríamos acústicamente a todo el conjunto de la zona deportiva. El resultado fue una fachada ciega con pequeñas franjas de ventilación a nivel de piso.

Hacia el este se abría el jardín y las otras escuelas lo que hacia deseable tener las áreas públicas y las circulaciones hacia esa zona verde. Prácticamente en toda la extensión del edificio hacia el oriente se crea un gran vestíbulo de dos alturas hacia donde ven las circulaciones superiores y las salas de espera en el nivel inferior. Normalmente acuden niños y personas mayores a consulta por lo que la ubicación a nivel de ingreso y la vista del jardín le daría un carácter abierto y colorido a estas salas de espera. Toda la fachada oriente permite la vista al exterior y el paso de la luz de la mañana libremente a través del cancel de vidrio de toda la altura y el tragaluz interior balancea la luminosidad del interior y el exterior apenas tamizada por un parteluz metálico que cierra la composición.

El área de gobierno fue ubicada hacia el norte, independiente del resto, en un volumen compacto y vinculado por una extensión abierta al exterior del vestíbulo principal. Así el punto de llegada situado en la intersección de los ejes de acceso de los edificios existentes ofrece todas las opciones





de ingreso y crea un umbral de acceso cubierto y un paso entre la zona de clínicas y el resto del campus. En parte la ubicación de este espacio abierto quedó determinada por la presencia de un gran pirú autóctono que fue integrado a la composición arquitectónica.

Aplicando las estrategias del periódico la Jornada seguimos con la idea de la estructura metálica vista. La sección constante del edificio salvo por el voladizo de las aulas, se resuelve con una especie de orden compuesto de columnas y travesaños de distinta naturaleza por nivel. El orden principal está fabricado por columnas de placa metálica y armaduras de gran dimensión que libran el claro completo de trece metros y que a la manera del IIT de Mies o el palacio del Congreso de la liga de las Naciones de Le Corbusier soportan la cubierta suspendida de la cara inferior de las vigas. El orden digamos secundario, está hecho de secciones "I" que permiten librar el claro menor de la circulación y las aulas.

Todo el sistema de cerramiento y muros divisorios se realizó con ladrillo extruido aparente y en los dos extremos se utilizó concreto para dar mayor rigidez y emparentarse con las placas que poseen los otros edificios. Estos materiales además de su bajo mantenimiento trataban de evidenciar la conveniencia y posibilidades estéticas de recursos en ocasiones sustituidos u ocultados por razones meramente decorativas y prejuicios estéticos.

Nuevamente las experiencias pasadas servían como punto de partida. Nuestro proyecto anterior de la Jornada(6) no sólo nos había enseñado la virtud de los materiales de bajo mantenimiento y la abolición de la diferencia entre obra de fábrica y acabados sino que el programa de la rotativa adoptaba esquemas formales y espaciales muy similares al de la escuela cuyas semejanzas en cuanto a centros de producción nos refieren preferentemente a esquemas lineales.

El resultado ha sido para mí una síntesis primera de muchos de los temas, estrategias y búsquedas que habíamos venido intentando, la sencillez y flexibilidad de una estructura de pies derechos que toma para sí buena parte de la expresión del edificio, la posibilidad permanente de ordenar en planta y en sección a partir de una idea espacial contundente cualquier esquema funcional, la nobleza e



importancia de la dimensión y conformación de la cota vertical en los espacios públicos, y la coherencia sostenida entre la concepción espacial y el resto de los detalles. Parecía que aquellos cinco puntos vislumbrados mucho antes surgían finalmente en otro momento y en otro tiempo.(7)

La construcción del edificio se vio interrumpida por un conflicto estudiantil que más allá de los puntos de afinidad sobre la naturaleza de la educación pública, desde mi punto de vista, ya no coincidía con los tiempos que se vivían a fines del siglo XX: la joven generación descendiente de los protagonistas del 68 querían su propia gesta heroica, pero a efectos precisos de la construcción únicamente sufrió retrasos que nada más sirvieron para que tras el prolongado *impass* los emisarios de Medusa: las empresas supervisoras y constructoras, plantearan el mayor número de pretextos para modificar o sustituir especificaciones. Con la posibilidad que brinda un diseño consecuente y la ayuda de algunos ingenieros que aún honran a su profesión no lograron mayor daño.

Mucho se ha dicho que la Universidad Nacional es una especie de microcosmos de la realidad nacional y es cierto. Empecé diciendo cuan involucrado llegaría a estar con la Universidad donde pasé buena parte de mi vida estudiantil, nunca pense que mi formación no pasaría únicamente por las aulas sino que, como un verdadero laboratorio, haya pasado por otras posibilidades de aprendizaje para mi carrera profesional. En aquella época no imaginaba que llegaría incluso a construir una pequeña obra donde los mejores arquitectos de la primera generación de modernos coincidirían en uno de los hitos de la arquitectura mexicana y que tantas veces recorrí y admiré. Me gusta ver estas experiencias profesionales con la Universidad como una especie de homenaje en agradecimiento por tan magnífica obra a esos arquitectos. Poco muy poco se puede agregar al edificio de la Biblioteca de Juan O’Gorman o al edificio de Medicina de Torres y Cacho o de Ingeniería de J. Francisco Serrano pero espero seguir recorriendo, aprendiendo y *construyendo* dentro y fuera de las aulas con la arquitectura y con la transmisión compartida de experiencias justo aquí donde mi padre comenzó sus primeras experiencias durante la construcción de Ciudad Universitaria: microcosmos personal de los avatares de la vida y la educación de un arquitecto.

NOTAS:

- (1). Lucrecia Escudero colaboró con el maestro Cesar Janello en la facultad de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires después de cursar sus estudios de posgrado en semiología en la Universidad de Bolonia con Umberto Eco.
- (2). Ver pag. 106 y sigs.
- (3). Wenders Wim "the act of seeing" essays and conversations. Faber and Faber , U.K. 1992
- (4). En esa época realizamos con el taller de vinculación de la Facultad de Arquitectura dos proyectos: la Escuela de Optometría donde colaboraron: Ana Desvinges, Nicolás Vázquez, Viviana Vivanco y Pablo Velásquez y en el Proyecto para Batopilas Chihuahua: Jorge Bracho, Eduardo Cadaval, Viviana Martinez Negrete y Valeria Valero.
- (5). Ver pag. 45 y sigs.
- (6). Ver pag. 110 y sigs.
- (7). Ver pag. 107.

**VIII. Concursos y proyectos
no realizados.**

VIII. Concursos y proyectos no realizados.

Universidad Metropolitana, Altamira, Batopilas y Atzacotalco.

Así como he tenido trabajos que a pesar de las presiones y los embates del medio pueden ser bien librados con trabajo y algo de terquedad, hay otros -muchos otros- que se quedan en la fase de ideas y proyectos. Las razones son varias y de muy distinta naturaleza: dinero la mayoría de veces, incapacidad, diferencias con los clientes, cambios inesperados o simplemente concursos no ganados. En todos dedicamos una gran cantidad de energía y los mismos recursos físicos que cualquier trabajo y que desgraciadamente en muchas ocasiones no vemos materializados en edificios. Claro, ésta es una realidad del oficio que trasciende con mucho la voluntad del arquitecto, cuántos proyectos se han quedado en el tintero por las mismas razones con la frustración que conlleva para sus autores. Piénsese en el Palacio de las Naciones antes citado, la casa fifty fifty, la fachada de la iglesia de San Lorenzo, el proyecto de Bernini para el Louvre, sobran ejemplos y si los conocemos y admiramos aún en su condición de papel es por que en todos ellos existen ideas importantes, descubrimientos y experimentos esbozados que tarde o temprano surgen en otro lado y sirven de inspiración para otros proyectos. Los trabajos que siguen los he agrupado en este capítulo por su carácter de irrealizados, algunos se traslapan en el tiempo, otros pertenecen a épocas distintas, todos fueron realizados en asociación con otros arquitectos y creo que a pesar de su inexistencia física subyacen en todos ellos criterios y lecciones importantes para mi trabajo.

Hacia el año 1996 se presentó la oportunidad de realizar un concurso para la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. La comunidad académica de esa institución y la dirección para las artes y el diseño de la unidad convocaron a un concurso para la realización de la escuela de arquitectura que realizamos con Cecilia Cortés y con Isaac Broid.

Es posible que este proyecto pudiese ser visto como el antecedente directo de la escuela de Optometría, aunque el programa era otro al igual que las dimensiones. El sitio en el que se encontraba tenía cierta similitud con el campus de Iztacala, resulta curioso compararlos ya que son contemporáneos y responden al mismo ímpetu disgregador y aislacionista por el que atravesaban las instituciones de educación superior muy tocadas por el fenómeno del 68. Por otro lado parece que la posición secuencial de aulas, talleres o espacios equivalentes sugiere una agrupación longitudinal con circulaciones adosadas, igualmente las unidades escolares con su estructura de funciones y locales bien definida, permite crear diferentes núcleos volumétricos dispuestos a engranarse en juegos de ensambles y vacíos que son finalmente los que les dan coherencia e identidad. Después de explorar varios esquemas, muy naturalmente surgía una y otra vez una agrupación lineal de aulas y circulaciones que se quebraban en “L” para tomar la geometría del terreno designado articulándose con el volumen compacto de gobierno y pequeños edículos que por las características de la enseñanza de diseño a los talleres de proyectos decidimos ubicarles con independencia funcional y espacial. El vacío interior que formaba la agrupación de los cuerpos en torno al centro creaba ese espacio vacío que en este caso a manera de patio articulaba la composición. Las fachadas recibían distintos tratamientos arquitectónicos relacionados con las diferentes respuestas a la distinta exposición solar de cada una de ellas.

Todo parece indicar que el resultado del concurso fue mañosamente manipulado por la dirección de la escuela y el proyecto ganador resultó luego imposible de ajustarse al programa y de construir por lo que se declaró desierto, otorgándosele más tarde a un maestro de la unidad. En todo caso nuestro proyecto quedó únicamente en una bonita maqueta y algunas ideas por resurgir de nuevo en otro lado.

El que un proyecto no se lleve a cabo por otro más gane el concurso es mucho menos grave y frustrante que habiéndolo ganado, después tampoco se realice, caso que como desgraciadamente no sería la única vez que ocurriera. El edificio que proyectamos para las Aduanas del puerto de

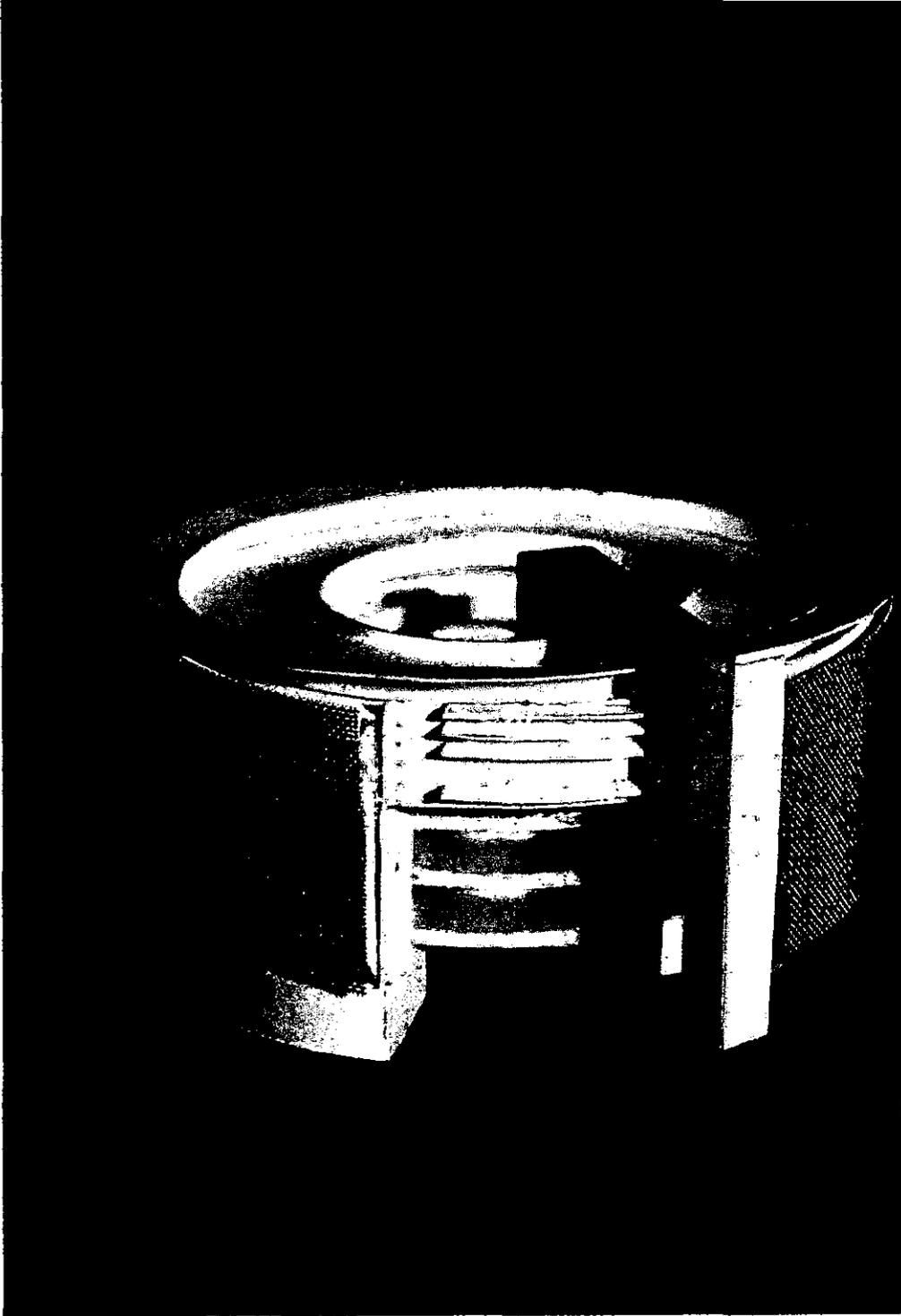
Altamira en el norteño estado de Tamaulipas ha sido una de las más tristes batallas, tampoco la única, que he tenido que librar con las fuerzas contrarias al surgimiento de la arquitectura y que en este caso fue imposible de ganar.

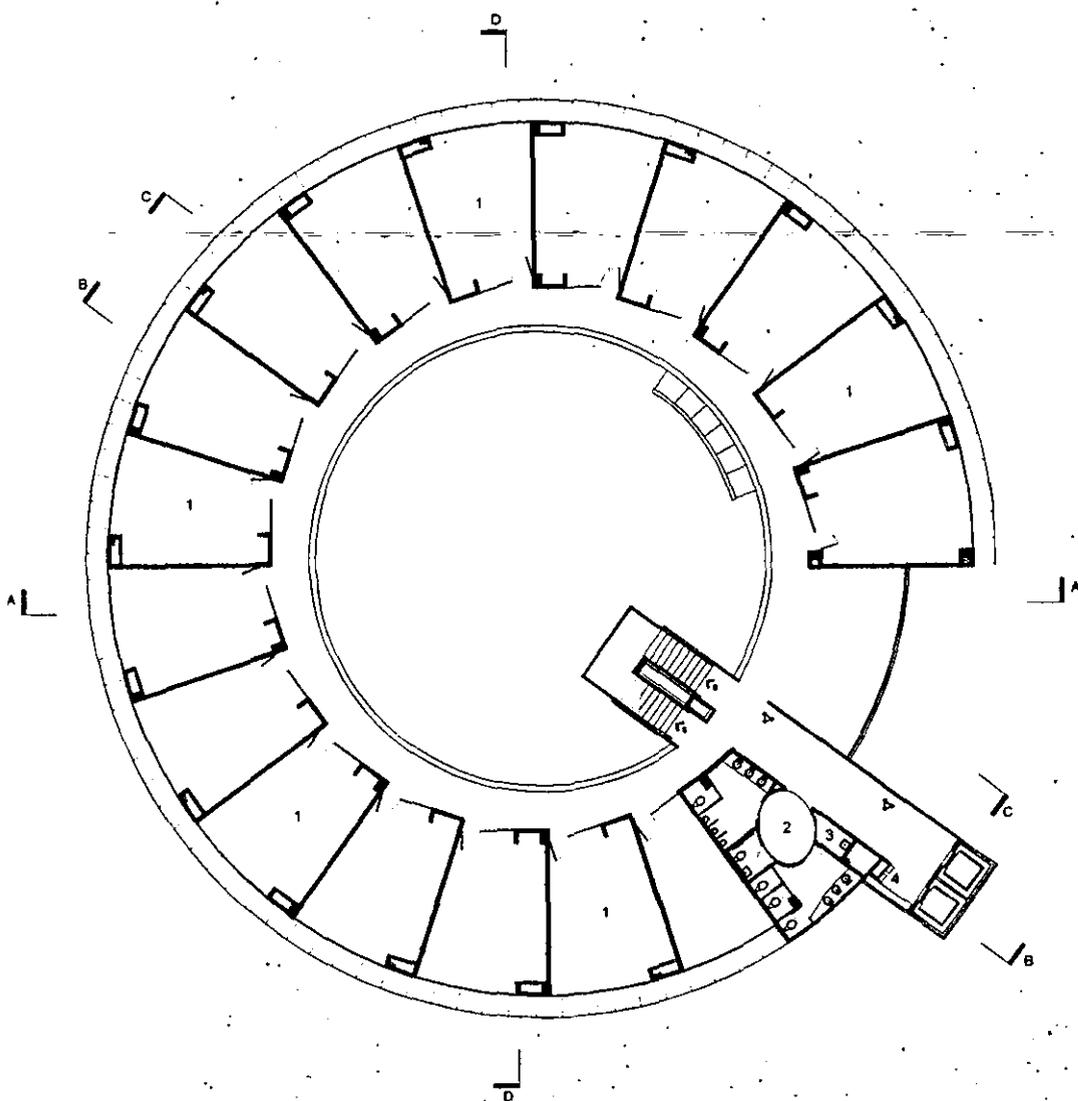
En febrero de 1998 Fui invitado por Patricia Aguerrebere colaboradora eventual de mi oficina y amiga de mucho tiempo atrás a participar con ella en un concurso por invitación para diseñar un centro de oficinas aduaneras como parte de una gran infraestructura con la que se estaba equipando el puerto de Altamira.

El programa era muy sencillo: un número determinado de cubículos, áreas comunes que se usufructúan en condominio y servicios. El sitio era un gran potrero verde con algunas acacias bajas y unas cuantas palmeras, a unos 5 km. del mar pero al borde de una pequeña laguna, un lugar prometedor, vastísimo y con temperaturas medias de 39°C y una humedad relativa del 60%, es decir, un hervidero.

A decir verdad ganar ese concurso no fue muy difícil, la competencia era inexperta y torpe, no había nombres reconocidos y nuestro planteamiento era muy sólido: un cuerpo cilíndrico con los cubículos dispuestos radialmente en torno a un gran vacío central de 6 alturas cubierto en todo el perímetro por un filtro metálico para crear un colchón de aire y controlar la fuerte incidencia solar. Los servicios formaban una espina vítrea hacia el norte que permitía la vista hacia la laguna y formaba el umbral de acceso. El patio abierto formaba un microclima que ahorraba gastos excesivos de energía en acondicionamiento de aire, únicamente restringido a los cubículos y el área común cerrada de planta baja. El cilindro puro serviría como icono del complejo portuario y de paso tenía cierta similitud con los tanques petroleros que abundan en el lugar. El contrato fue para nosotros y comenzamos a trabajar en los planos ejecutivos para su realización y a luchar permanentemente con un cliente ignorante, codicioso y mal asesorado por personas incapaces y ruines.

Logramos ver nuestro proyecto levantado hasta la estructura completa. Mis periódicas visitas al lugar durante la ejecución me complacían a pesar de que la ciudad de Tampico cercana al puerto es





- 1 OFICINAS
- 2 SANITARIOS
- 3 CUARTO DE ASEO
- 4 TELÉFONOS

⊙ PLANTA 1er. NIVEL

0 1 5
ESCALA GRAFICA

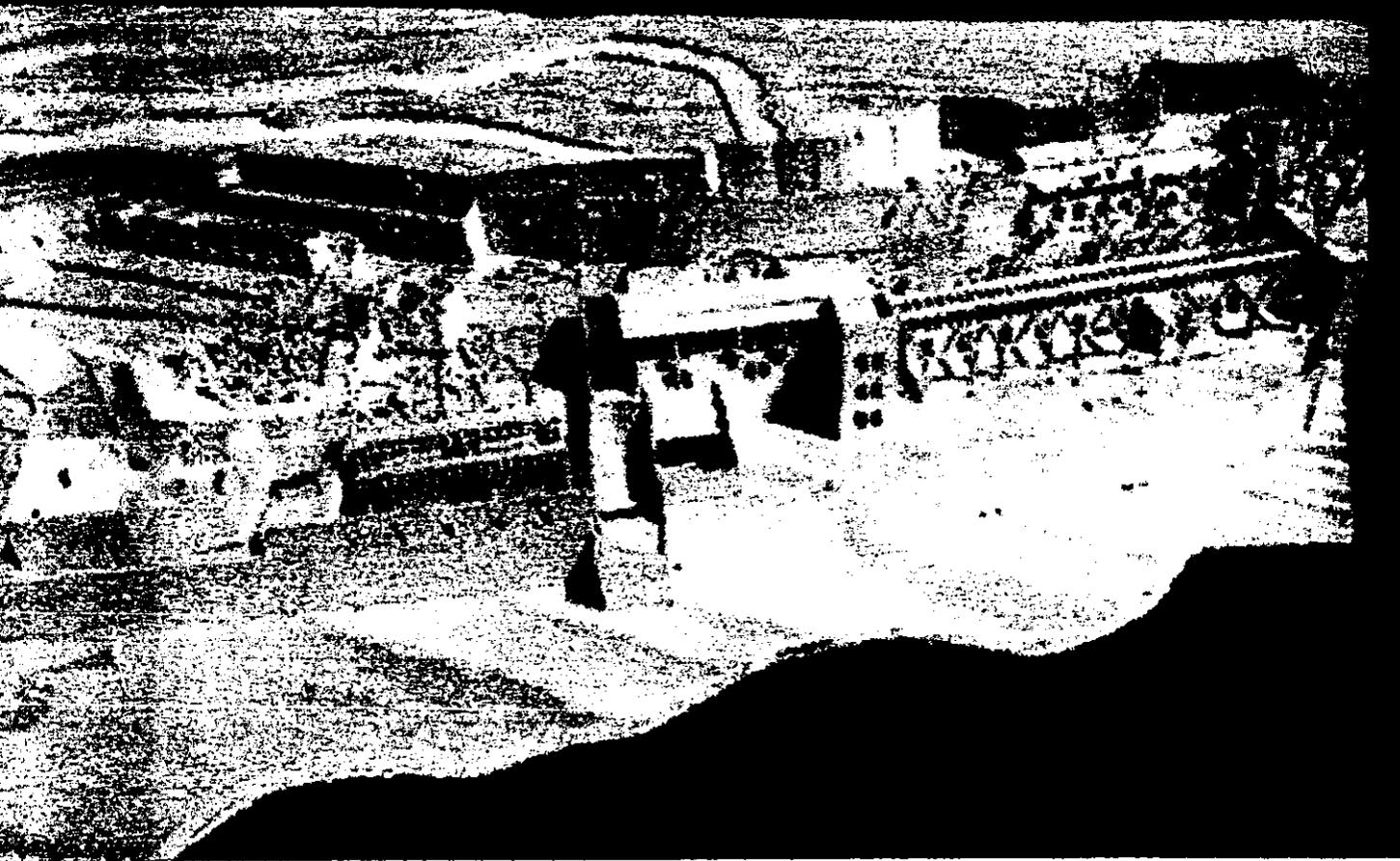
una de las ciudades con menos encanto que he conocido, aún cuando siempre he intentado recorrer y escudriñar cuanta ciudad visito, encontrando siempre puntos de referencia y encantos por ocultos que parezcan estar, este no fue el caso pero por lo menos veía como progresaba un concepto espacial que conforme avanzaba corroboraba nuestras intenciones de diseño. El paso a la terminación del edificio se volvió imposible; tal vez en parte por mi ingenuidad e inexperiencia no logré convencer a los clientes en avanzar con el diseño según estaba previsto. Estúpidos prejuicios estéticos, burocratismos abusivos y vilezas mercantiles desembocaron en la destitución del contrato para ser concluido por un grupo de arquitectos tramposos y mediocres, hoy no quisiera imaginar como se destrozó nuestro proyecto a su terminación. No creo que haya peor asociación que la ignorancia con la codicia y en este caso no pude remontar la batalla con las armas que yo creía poder oponer a este poderoso enemigo de varias cabezas.

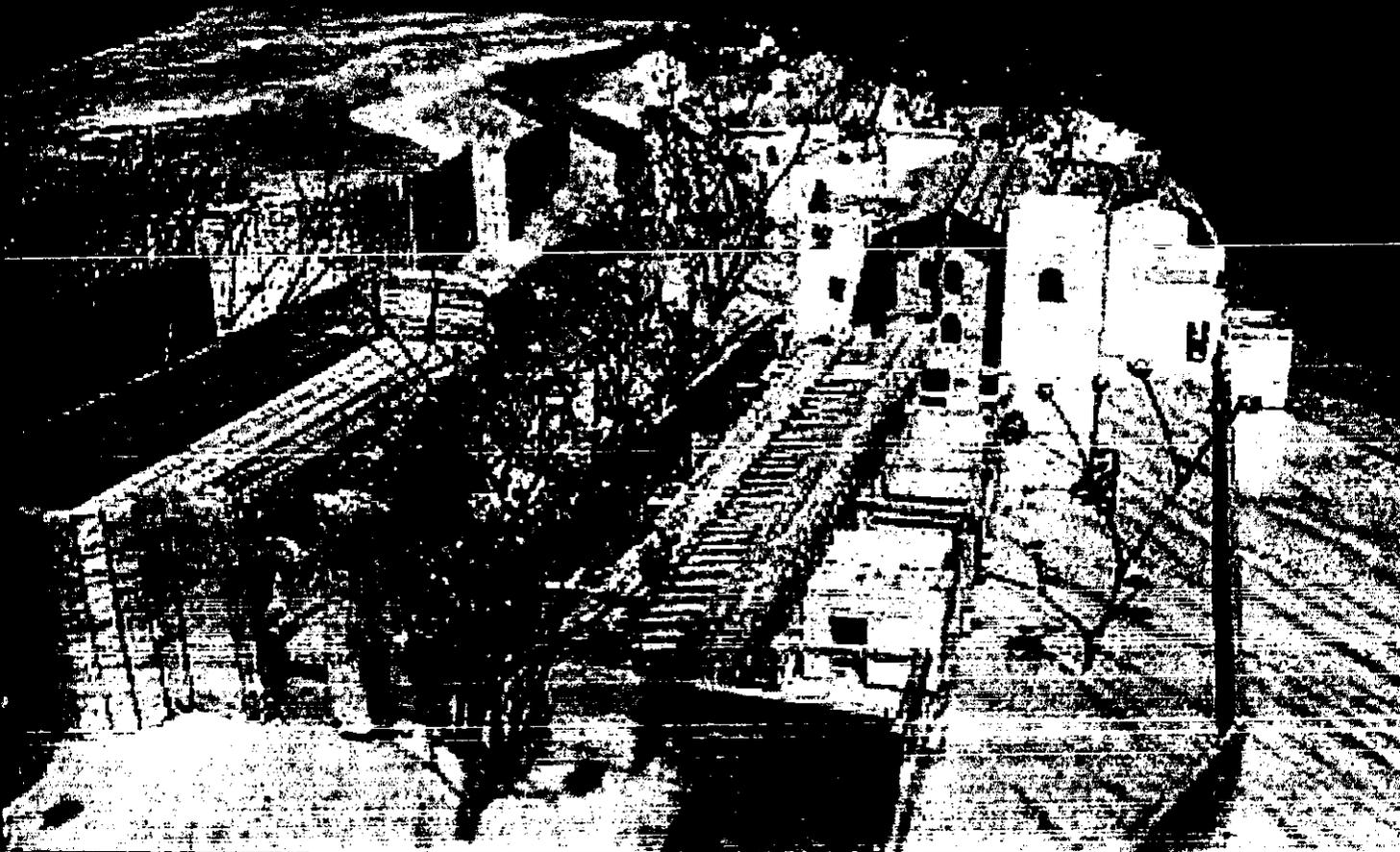
Aunque el centro turístico para Batopilas, Chihuahua, y el centro cultural en Atzacapotzalco ni siquiera llegaron a convertirse en proyectos ejecutivos las causas de su exigua existencia se debe a razones menos mezquinas que las del ejemplo anterior.

El proyecto que realizamos para las Barrancas del Cobre en Chihuahua, formó parte de los proyectos que elaboramos con la UNAM, pero que no incluí en el capítulo anterior porque no sólo no se llegó a construir sino que se inserta mejor en estos proyectos, ya que además de esa característica común, fueron realizados con la colaboración uno con Carlos Mijares y el otro con Alberto Kalach.

Ya he mencionado brevemente al arquitecto Mijares(1) famoso por sus evocadoras construcciones en tabique, miembro de esa generación educada en el modernismo y que a la mitad de su carrera decidieron dar un viraje para transitar hacia un lenguaje que si bien nunca dejó de ser moderno exploraron materiales y recursos asociados con la tradición y el regionalismo. Mijares ha sido de los pocos arquitectos de esa generación que se han mantenido de un modo o de otro en contacto con la







Universidad y cuando se presentó la oportunidad de trabajar en grupos para realizar proyectos entre profesores y alumnos nadie dudó en llamarlo por su vasta experiencia y sensibilidad, sobre todo en proyectos como el que estábamos a punto de efectuar en un poblado de reducidas dimensiones, cargado de tradición y situado en medio de un paisaje espectacular.

Batopilas es un pequeñísimo pueblo minero que data del siglo XVIII enclavado en el fondo de la sierra tarahumara al norte del país. En los últimos tiempos la zona llamada de las Barrancas del Cobre se ha ido convirtiendo en un punto turístico de importancia, tanto nacional como internacionalmente, por la inusitada belleza del lugar, asiento de la muy empobrecida etnia Rarámuri ofrece paisajes y reservas naturales grandiosas. Por supuesto que la combinación entre ese ambiente desconocido para mí hasta entonces y la posibilidad de trabajar con un arquitecto como Carlos Mijares le daban a este proyecto un sabor y un interés especial.

La primera vez que visité el lugar a fin de conocer el sitio la aventura fue completa. De la ciudad de Chihuahua nos encaminamos hacia las barrancas a unos 300 Km. en compañía de Rubén Camacho, arquitecto de la universidad que también colaboraría con nosotros, Carlos Salazar un funcionario del Fondo para el Turismo FONATUR, que lejos de ser un burócrata ordinario resultó un tipo culto, amable y además simpático y un personaje singular; fotógrafo, espeleólogo, alpinista y antropólogo que entre otras cosas había realizado varios levantamientos de las habitaciones tarahumaras en cuevas y que eran sorprendentes. El camino desde la ciudad de Chihuahua es inmensamente plano hasta llegar a la zona de la sierra donde repentinamente cambia la topografía el clima seco y caluroso por un paisaje más fresco, lleno de bosques de pinos y formaciones rocosas que parecen descomunales fachadas pétreas creadas por un Gaudí del paleolítico. Debo confesar que para un ciudadano regular como yo, la belleza normalmente la he asociado y la he buscado en las creaciones artísticas, en el cuerpo humano o en los perfiles urbanos pero, por extraño que pueda parecer, con menos frecuencia en los ambientes naturales. Sin embargo ante esas majestuosas arquitecturas ígneas era imposible no quedar pasmado, creo que no he tenido la oportunidad de traducir en

construcción la sensación que me causaba ese espectáculo, espero alguna vez encontrar un pretexto arquitectónico para intentar plasmar la lección que ahí se presentaba.

La otra sorpresa la reservaba el pequeño poblado de Batopilas y que después de recorrer cascadas magníficas y poblados llenos de encanto había que bajar unos 50 km. por un sinuoso camino de brecha a través de la sierra con acantilados de más de 500 metros al borde de la brecha. Valía la pena recorrer esos desfiladeros no sólo por las magníficas vistas sino por ver el pueblo de apenas unos 4000 habitantes que posee un singular trazado urbano y evocadoras construcciones antiguas que justificaban el largo viaje. Dos eran los hitos arquitectónicos más sobresalientes: la antigua iglesia de la misión jesuítica de Satevó, una pequeña capilla construida totalmente en ladrillo rojo y sensuales formas curvas, y una antigua instalación minera que perteneció a un rico y un poco loco senador estadounidense que hizo un viaje por tierra desde Washington con toda su familia para establecerse en ese pueblo perdido y dedicarse a la minería.(2) Muchas anécdotas y leyendas corren alrededor de ese extraño personaje pero la realidad es que dejó construida una fantástica hacienda al borde del río con varios locales y espacios hoy en ruinas pero que no han perdido su belleza y su poder de evocación.

El trabajo consistía en seleccionar un lugar para proponer un conjunto hotelero que respetara la escala, las particularidades del poblado y diera servicio a los turistas, llamados ecológicos, que visitan el lugar frecuentemente. No había sin duda mejor lugar que la vieja hacienda para el hotel, se recuperaría un vestigio importante en la historia del poblado y se restauraría la belleza de aquellas construcciones.

El camino de regreso a México no estuvo exento de emociones, estuve a punto de ser arrastrado por una cascada enfurecida por la lluvia que bloqueó el camino de subida obligándonos a pasar la noche ahí en medio de la sierra y al cobijo del cielo claro y estrellado; todo ello formaba parte de la naturaleza del lugar y del futuro proyecto.

Ya de regreso en la ciudad de México se formó un grupo con estudiantes de la Facultad(3) y nos pusimos a trabajar con Carlos Mijares. Tras concluir que ninguna otra opción reunía las características y ventajas que la antigua hacienda brindaba, la tarea consistía en asignar a cada espacio existente la función y las cualidades que requería un hotel de esas características y las que permitían estos mismos espacios. El otro tema a considerar era la forma de intervenir las construcciones, con qué elementos y estructuras sería adecuado completar y aún construir los espacios remanentes y faltantes. Cuando los americanos abandonaron el pueblo durante la revolución mexicana la hacienda fue sequeada y despojada no únicamente de los implementos mineros sino de las cubiertas metálicas y parte de la estructura de madera de los techos dejando los muros de adobe expuestos a la erosión natural y convertidos en ruinas.

La estrategia tenía que conciliar la recuperación del complejo para evitar que siguiera deteriorándose y alojar los veintitantos cuartos y servicios necesarios del hotel así como recuperar parte del gran predio para su uso público hacia la población residente en el lugar. Había entonces que asignar los usos requeridos a cada local con las adaptaciones necesarias del caso, construir los locales adicionales, y reponer los elementos arquitectónicos de cobertura y reestabilización necesarios. El concepto fue mantener hasta cierto punto ese carácter de ruina que tanta fuerza poética tenía pero evitando el deterioro posterior con elementos de factura francamente contemporánea y materiales del lugar, estrategia por otro lado de obvio sentido común.

El resultado fue bastante satisfactorio aunque muy limitado por la naturaleza promocional que FONATUR requería hasta el momento. Fue en este caso mucho más importante y reflexivo el proceso de discusión, creación y elaboración del proyecto que tal vez el resultado mismo que ante un problema de esta naturaleza requería de más tiempo y trabajo en un sitio que cambia y oculta muchas sorpresas en cada fragmento de su construcción. La belleza del lugar, su peculiar escala y el poder evocador del ambiente, pese a todo, hicieron de este trabajo una fuente permanente de ideas arquitectónicas.

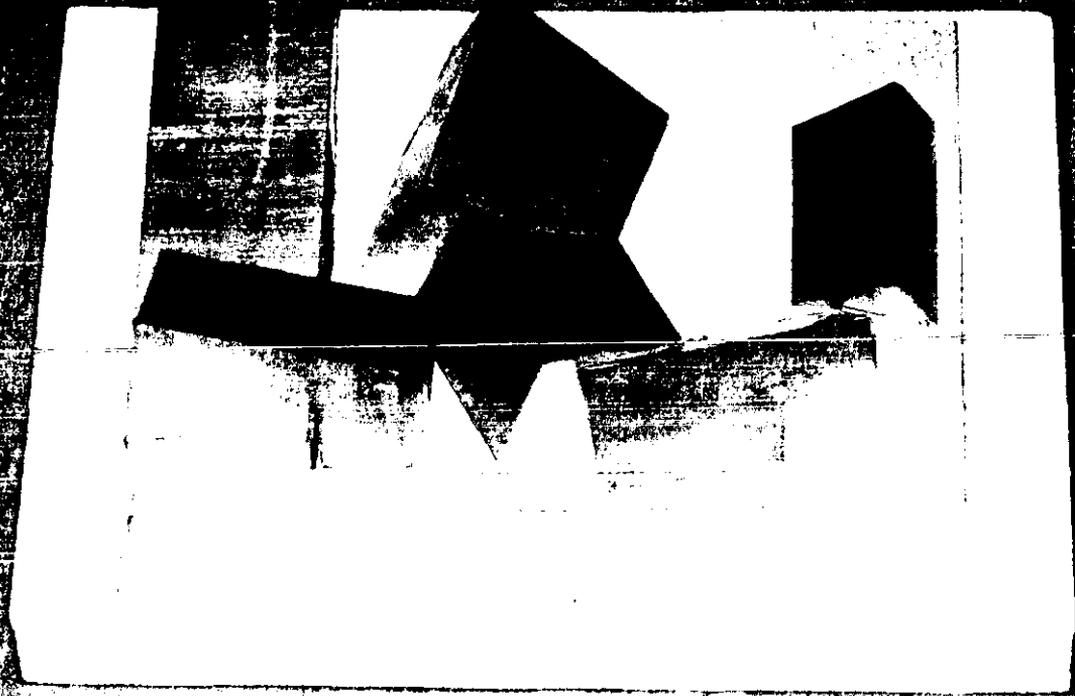
En total contraste con esta experiencia en un poblado armonioso, rodeado de una naturaleza virgen y portentosa, el proyecto para el centro cultural de Atzacapotzalco pedía reestructurar una zona más bien degradada en los límites de la ciudad, crear infraestructura dentro de un páramo cultural y casi ignorar la fealdad circundante de la zona.

El año de 1977 Cuauhtémoc Cárdenas líder indiscutible de una de las corrientes democratizadoras del país, finalmente logró desbancar al PRI en el gobierno de una de las ciudades más pobladas del mundo. Comenzaba esa nueva era civil del país caracterizado principalmente por la heterogeneidad de visiones y demandas. Cárdenas representaba a los sectores más necesitados y menos favorecidos por los regímenes anteriores y los sectores intelectuales de izquierda que veían la posibilidad de conjugar progreso económico con justicia social.(4)

Entre las novedades que instituyó el nuevo jefe de gobierno se encontraba el Instituto de Cultura encomendado a Alejandro Aura conocido literato, conductor de televisión y socio de uno de esos bares que habían surgido no sólo como lugares de esparcimiento sino con un sesgo cultural: El hijo del cuervo, obra de Felipe Leal. Al tomar las riendas de este organismo dedicado a promover e incentivar la cultura de la capital, surgió la idea de dotar a las distintas zonas de la ciudad con espacios y recintos para el desarrollo de actividades culturales de alto nivel. La mayoría de teatros, salas de concierto y museos, exceptuando los del Centro Histórico, se encontraban concentrados hacia la zona centro y sur de la ciudad. El norte y el poniente se caracterizaban más por la explosión habitacional irregular que por la planeación urbana y dotación de servicios adecuados. Estas amplias zonas de la ciudad se encontraban en franco déficit de infraestructura cultural con respecto al resto de la metrópoli.

Así las cosas Aura comenzó a promover la idea de realizar un centro cultural de buenas dimensiones al norte de la ciudad y el lugar seleccionado fue un parque que se había rescatado con un proyecto de Mario Schetnan, arquitecto paisajista que ya había realizado con éxito un rescate ecológico en Xochimilco. Dentro de éste existía una zona con construcciones anteriores al rescate,





bodegas de basura y estacionamientos que permitían ubicar el centro. Aura había sido cliente de Felipe Leal en el bar mencionado y en su casa por lo que acudió para consultarle sobre el tema. Felipe convocó a su colaboradora más eficiente Thelma Lazcano coordinadora de vinculación universitaria para que organizara la producción de las ideas a presentar y nos llamó a Alberto Kalach y a mí.

El proyecto debía incluir una sala de conciertos para música sinfónica, un teatro escénico, una galería de arte, un teatro al aire libre y servicios afines incluyendo una cafetería y una librería.

Pese al desacuerdo de Kalach de realizar el proyecto en los terrenos del parque para mudarlo a un terreno en medio de un vaso de regulación imposible de acondicionar y que además se encontraba fuera de los límites de la ciudad, decidimos trabajar en algunos esquemas rápidos en mi oficina a fin de demostrar la viabilidad del proyecto en ese sitio y con ese programa. La conjunción del estudio comparado de las salas de música y teatros, su capacidad, sus formas y sus cualidades acústicas me daban la soltura necesaria para proponer una fuerte propuesta arquitectónica dentro de las rígidas especificaciones que demandan los espacios escénicos. Recientemente habíamos colaborado en el montaje de la exposición de Mathías Goeritz(5) así que estaba embebido de la plástica concreta y “minimalista” del autor mexicano-alemán. Rápidamente surgió un esquema inspirado en el acomodo libre y discontinuo de volúmenes puros pero que se intercomunicaban en un nivel inferior para lograr los espacios requeridos. De ese modo se cumplían con las capacidades y requerimientos acústicos y visuales con la mesura y contundencia plástica de unos volúmenes colocados dentro de un parque. Quedaba claro que la experiencia con el conservatorio del Centro Nacional de las Artes y el Museo del Niño me permitían transitar en este terreno con mucha confianza y comodidad.

Después, las trabas presupuestales, tal vez la indiferencia ante la cultura o la urgencia de necesidades más apremiantes hicieron que esta idea que tanto me satisfacía y que conciliaba un programa complejo quedara también en tan sólo una pequeña maqueta forrada de cobre y una secuencia de dibujos y croquis que esperan mejor destino.

Todos los proyectos que acabo de resumir surgieron de necesidades y requerimientos reales. Todos pertenecían a un sitio específico y todos fueron descartados después, unos por razones tal vez lógicas otros quizás por la inercia de presiones y fuerzas más grandes, no sé si más importantes que la arquitectura. Su inclusión dentro de este recuento pretende dejar constancia de su existencia de las colaboraciones con las que fueron realizados y recuperar las ideas y conceptos que les dieron origen.

NOTAS:

- (1). Ver pag. 29
- (2). El magnate de plata.
- (3). Ver nota 4 capítulo VII
- (4). Ver pag. 119 y sigs.
- (5). La exposición de Mathias Goeritz: "los ecos de Mathias Goeritz" fue realizada en el museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso el año de 1988 colaborando con Miguel Cervantes quien fungió como curador y museógrafo.

IX. El rojo y el negro.
La Plaza de la Constitución:
El Zócalo.

IX. El rojo y el negro.

El zócalo

“En Verrieres para gozar de la consideración pública, lo esencial consiste en edificar grandes muros sin adoptar ninguno de los planos importados de Italia por los maestros de obras...

Tal innovación valdría al imprudente constructor una eterna reputación de mala cabeza y quedaría desprestigiado para siempre en el concepto de las personas sensatas y moderadas...

Lo cierto es que estas personas ejercen allí el más intolerable despotismo.”

Stendhal.

(El rojo y el negro.)

En marzo de 1999 fue fallado el concurso para la remodelación del Zócalo de la ciudad de México a favor del equipo que encabezamos Cecilia Cortés y yo con la colaboración de Juan Carlos Tello. El texto que sigue fue escrito después de elaborado el proyecto y tras los sucesos que se desencadenaron a raíz del concurso y fue publicado por la revista Bitácora de la Facultad de Arquitectura en el número de invierno del 2000. El concurso generó muchas polémicas, posturas diferentes entre críticos, prensa, políticos y arquitectos y provocó también cambios importantes en mi oficina, aquí daremos un resumen del proyecto y de las consecuencias inmediatas de este aún cuando creo que se trata de una historia que todavía no termina. El texto fue publicado el año 2001 en el número 3 de la Revista Bitácora de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Dos felices circunstancias desenvocaron en la posibilidad actual de restituir la plaza Mayor de la Ciudad de México a un mejor estado que el que hoy luce. Más o menos a mediados del año 1996, Teodoro González de León y Octavio Paz tras un paseo por el centro de la Ciudad lamentaban el deplorable estado de conservación y mantenimiento de las calles y plazas históricas y sobre todo el descuido de la mayor de todas: El Zócalo. Aparentemente ese paseo y esa conversación dieron por



resultado un anteproyecto que González de León hizo público tiempo después para mejorar y plantar jacarandas que agregarían un toque de su característico color (tema que varios de los concursantes rescatamos para el concurso) a la plaza. Coincidentemente un poco más tarde el entonces flamante y recién electo gobierno de nuestra ciudad y a partir de una encuesta ciudadana pensó que no sería mala la idea de replantar árboles en la plancha del Zócalo como alguna vez los hubo. Esa iniciativa tomaría su forma más depurada y definitiva en el concurso al que meses después convoque el Gobierno de la Ciudad y el Gobierno Federal para la rehabilitación de la Plaza de la Constitución.

Cecilia Cortés, Juan Carlos Tello, Patricia Aguerrebere, quien esto escribe y los estudiantes: Eduardo Cadaval, Nicolás Vázquez, Pedro Huerta, Fabián García, y Ariel Rojo nos inscribimos al concurso en igualdad de circunstancias junto con colegas de muchas generaciones, tendencias y personalidades.

Hace poco más de un año que se falló el concurso, que al final reunió a poco más de 200 firmas y grupos de estudiantes de arquitectura e hizo surgir una polémica intensa, interesante y a mi juicio un poco desmedida pero al fin fructífera sobre la ciudad, su gestión y sus monumentos. A un año de que nuestro proyecto fuera seleccionado ganador y con el inicio de las obras por arrancar, me parece oportuno dar un testimonio de nuestras intenciones, de lo que ha sido la realización del proyecto y dar mi punto de vista sobre las razones justificadas e injustificadas que se han vertido a favor y en contra de la realización de la propuesta.

El espacio de la Plaza de la Constitución posee un persistente carácter dual, el Zócalo es a un tiempo la historia de sus cambios a través de los siglos y la inmutabilidad de ese gran espacio vacío que desde sus orígenes se resiste a cambiar, la propuesta lo reconoce y respeta incondicionalmente, al mismo tiempo la indiferencia y las sucesivas crisis han hecho que se acumulen sobre el espacio de la Plaza Mayor de México infinidad de objetos, fenómenos y costumbres ajenas, desafortunadas y ofensivas con la ciudad que hay que resarcir con vehemencia, es justamente de eso que trata la

propuesta de recuperar virtudes y desterrar vicios. El espacio del Zócalo excede el espacio de la Plaza de la Constitución. La Plaza Mayor debe reconfigurarse y percibirse desde el paramento de Guatemala (que más que una calle sería la contención hacia el norte y el fondo de la Catedral Metropolitana) hasta la calle de 16 de Septiembre al sur; mantener su carácter abierto, civil y reformular su simbolismo contemporáneo sin demagogia, con un “prudente saber y mucho sabor”.

Diagnóstico.

-El espacio se encuentra fragmentado perimetralmente por la vialidad y la diferencia de pisos y pavimentos. Los edificios y monumentos se perciben actualmente distanciados del espacio de la plaza y su jerarquía es minimizada por la anchura de las vialidades.

-Sobre el eje norte-sur las excavaciones del Templo Mayor y la plaza llamada del Volador, asiento de La Suprema Corte de Justicia, se encuentran obstaculizadas por ambulante, contaminación visual, basura y otros elementos que denigran e inhabilitan los accesos a estos dos lugares sobresalientes y significativos de la ciudad.

-La plaza no posee lugares adecuados de estar públicos y sombreados para los diversos visitantes y usuarios.

-Los servicios y equipamiento como alumbrado, mobiliario, pisos o señalización son inadecuados, inexistentes o de muy pobre diseño.

-Las entradas al Metro están diseminadas en la zona poniente sin concordancia con el espacio, los flujos de personas o la ubicación de los edificios, no tienen ninguna presencia urbana y el espacio de la estación está absolutamente divorciado del ámbito espacial del Zócalo.

Son estas las consideraciones que determinaron las acciones tomar y que a continuación se describen.



Acciones.

vialidad:

Se cancela la circulación vial ordinaria frente a Catedral, Palacio Nacional así como la circulación hacia la derecha desde 20 de Noviembre y el primer tramo de Pino Suárez. Se mantiene el flujo de 20 de Noviembre hacia el norte por Brasil y hacia el poniente por Tacuba y 5 de Mayo.

Para mantener la continuidad del piso en las áreas de tráfico rodado se conserva el mismo material separando la vialidad con bolardos.

pavimentos y recursos urbanos:

El plano horizontal que define el espacio de la plaza es por su extensión un tema delicado y predominante. El nuevo piso se extendería desde el paramento de Guatemala hasta la calle de 16 de Septiembre y desde Palma norte hasta la calle de Academia, incluyendo las plazas del Volador, del Marqués, de Seminario y el atrio de la Catedral retirando los obstáculos visuales de la plazuela del Marqués dejando únicamente el monumento a Enrico Martínez.

La decisión a favor de un pavimento de precolados de concreto responde a una decisión razonada sobre los distintos materiales para pisos optando por un piso prefabricado en el sitio con distintos agregados de mármol que le dé un color natural semejante al de los edificios circundantes, evitando por un lado pisos de difícil reposición o delicados al uso intensivo como piedras naturales o diseños muy elaborados y caprichosos que comprometen el costo y mantenimiento de la plaza. La propuesta elegida de 1.20 m. por lado garantiza un adecuado manejo, alta resistencia, bajo mantenimiento, buena apariencia, costo razonable y fácil sustitución basada en una retícula modulada y uniforme. Las juntas en piedra basáltica del valle de México marcan los recorridos, distintos lugares y eventos dando al piso un detalle de solidez y dignidad pétreo. Igualmente dentro del despiece se han incluido una serie de textos extraídos del libro de Cervantes de Salazar; *México en 1554* labrados en las losas del piso exactamente en los puntos donde los personajes imaginarios

Zuazo, Zamora y Alfaro comentan sobre la Ciudad que tienen ante ellos justo en 1554 que remonta a la última ciudad prehispánica y la primera de la Nueva España.

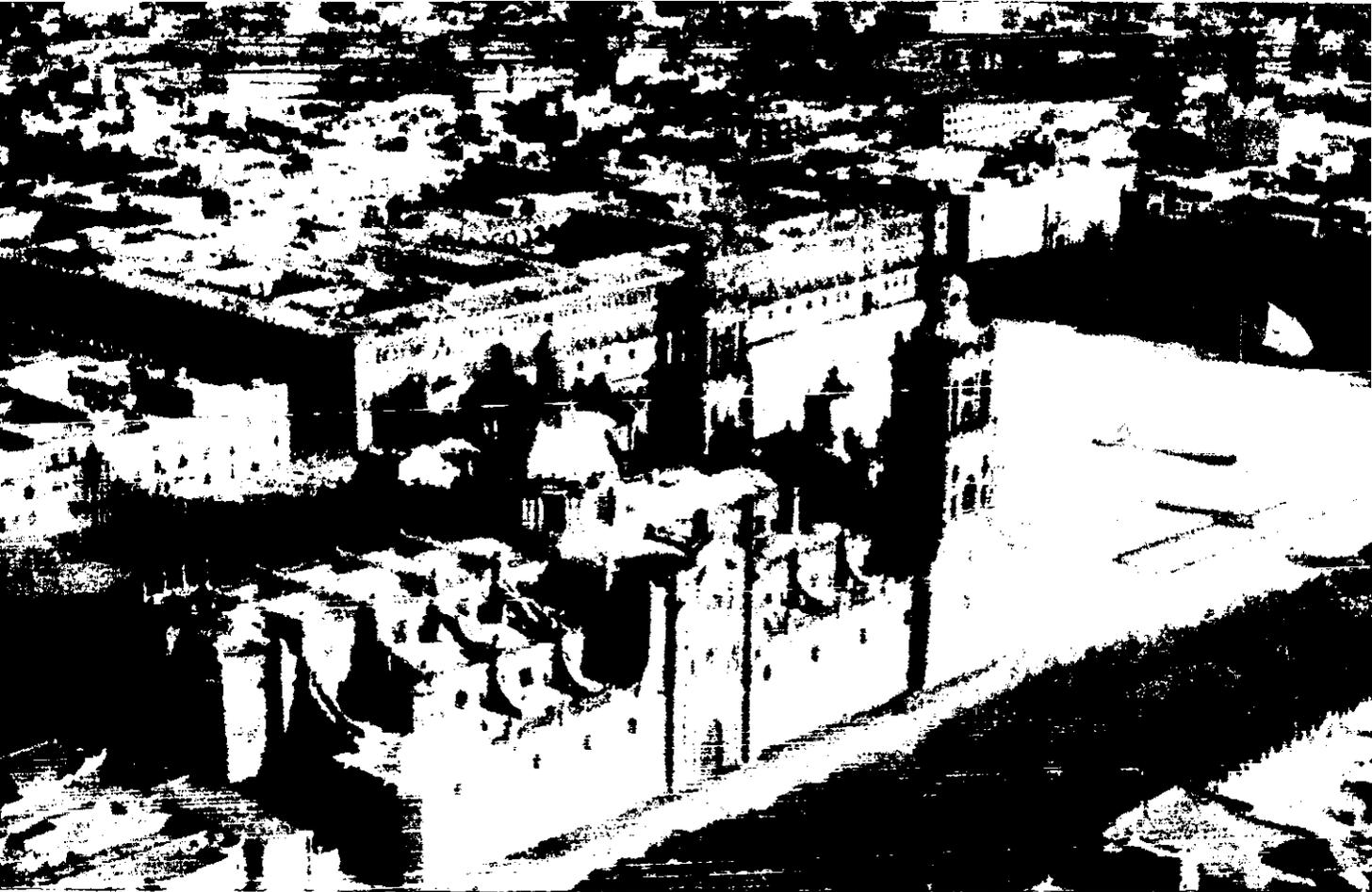
El aislamiento visual y espacial de la plaza se ha resuelto con una pendiente muy tendida en forma de talud que no rebasaría 1.80 m de altura para no perder visibilidad, pero que reafirma al recinto cívico y público, le da fondo y realce al Asta Bandera y al Palacio Nacional hacia el costado poniente. Con este talud se crea una plaza hundida hasta un metro que genera áreas de estar al poniente, hacia el extremo sur una serie de surtidores de agua en forma de chorros de agua que recirculan directamente sobre el piso sin contenerlos permite tener fuentes en la plaza sin los riesgos del agua estancada en espejos de agua o contenedores difíciles de mantener limpios o permanentemente llenos. Parte del talud se utilizara como almacenamiento de agua y contenedor de bombas para no realizar excavaciones adicionales.

proyecto de arborización y sombreado:

A lo largo de la plaza hacia el costado poniente y hasta el remate del paramento norte (calle de Guatemala) se ubicara la zona de arboles que proveerá de sombra en un sector que no afecte la escala o la vista de los edificios formando una avenida de jacarandas (*Jacaranda mimososa*). El área de arboles se equipara con un sistema de riego por inundadores y tanques para agroquímicos que prevengan de plagas y controlen el crecimiento deseado de las especies.

equipamiento y mobiliario urbano:

Para reforzar la forma y cerramiento del espacio hemos decidido colocar 18 columnas de 20 metros de altura circundando la plaza en sus fachadas sur y poniente que además de ser fuentes de luz servirán para desplegar todos los emblemas, iluminación festiva, y pendones alusivos. Para la construcción de estas columnas se propone una base de concreto armado del cual se anclara una





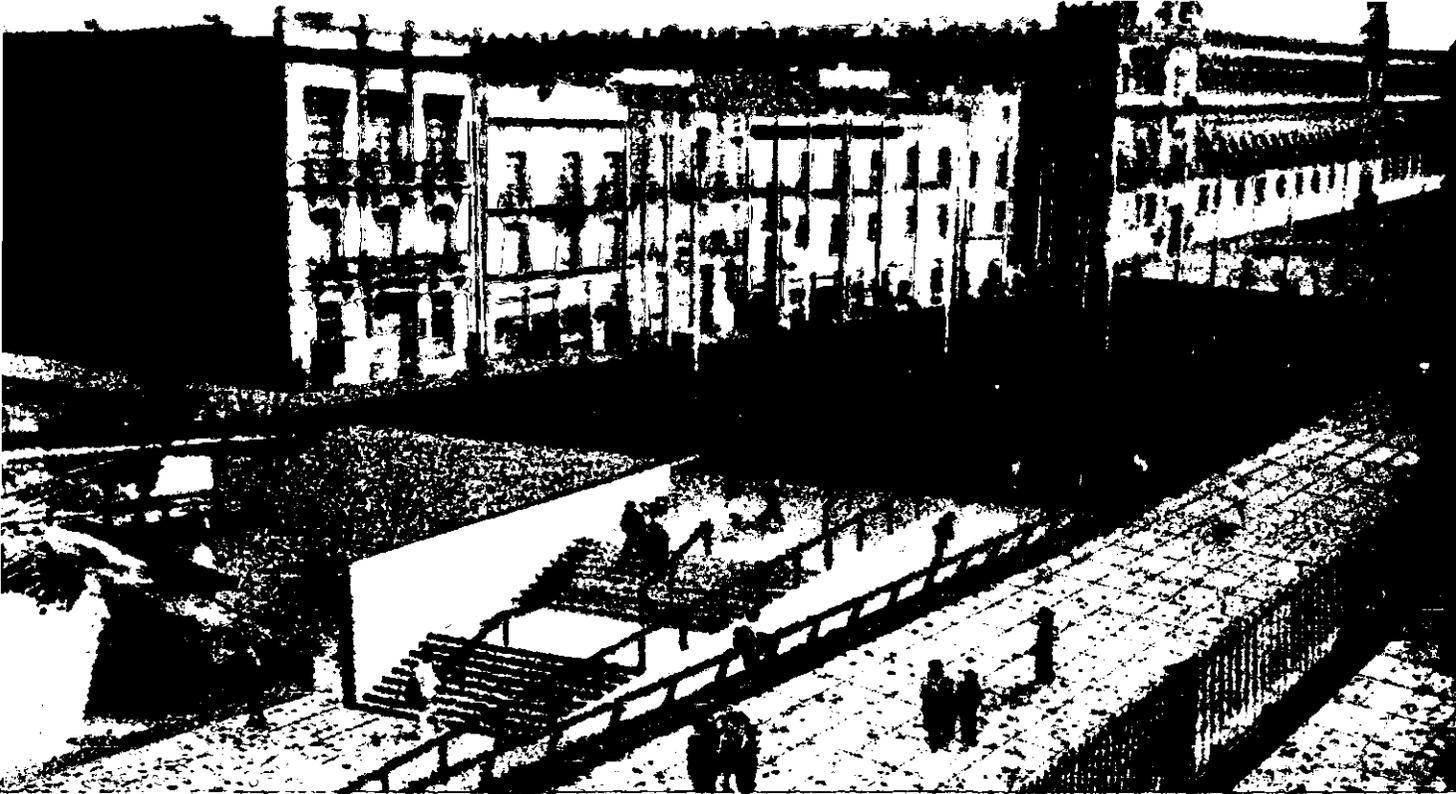
estructura que arma el tubo, el sistema de iluminación y el remate vítreo, también contarían con barras basculantes de distintas longitudes suspendidas que oscilaran generando sonidos por el efecto del viento que circula a través de las branquias en el fuste del poste exterior que como una especie de columna musical semejante a esas campanas de viento orientales anunciarán la presencia del viento, últimamente, nuestro mejor aliado contra los humos y gases nocivos de la contaminación.

Los elementos de uso cotidiano como teléfonos, botes de basura, bancas o bolardos han sido diseñados de manera muy cuidadosa como elementos distintivos para el Zócalo integrados al diseño de pisos, a la función específica y a materiales de segura realización en el país pero con una decidida voluntad de crear objetos de alta calidad estética y técnica.

Acceso al Templo Mayor:

Si bien es cierto y fue en su momento muy discutida la destrucción de una manzana colonial para la recuperación del monumento prehispánico actualmente el espacio del Zócalo sería impensable sin su presencia y construir artificios que en nada contribuirían a recuperar la previa imagen urbana si divorciarían y ocultarían artificialmente un conjunto arquitectónico sobresaliente. Nuestra propuesta apunta a integrar el espacio del Templo Mayor al Zócalo no a ocultarlo, para lograrlo se ha optado para la Plaza de Seminario que sirve de acceso al recinto crear un bosque de columnas luminosas que se despliegan a partir de una superposición de tramas y ejes existentes que servirán de transición.

Estas columnas de aproximadamente 12 metros de altura contendrían en su interior una barra de acero semejante a las columnas de la Plaza Mayor con sonidos, se crea una escalinata de acceso al recinto prehispánico y un puente escénico de cruce que una la plaza con la circulación de peatones sobre la calle de Argentina.



Accesos al metro:

Se replantean los accesos y salidas del Metro dejando únicamente 3; uno en la plaza del volador y los otros dos en la plaza, ampliándolas y reformándolas en lo posible sin modificar su estructura original e integrándolas al espacio de la plaza. Nos gustaría tomar como una oportunidad esta intervención para iniciar un plan piloto hacia el diseño de elevadores para discapacitados en algunas estaciones clave.

Si el Zócalo es uno de los centros cívicos y simbólicos más importantes de la ciudad y del país los recintos de transporte que le sirven de acceso no lo son menos, por lo que sugerimos rediseñar el vestíbulo de la estación con el mismo piso de la plaza, restaurando las maquetas y creando unas mamparas móviles y flexibles que permitan tener exhibiciones temporales e información ciudadana y turística.

Plaza de la Suprema Corte de Justicia (del volador):

El ámbito del edificio de la Suprema Corte de Justicia se libera de irrupciones visuales y bloqueos físicos para crear una plaza de acceso digna y acorde a la jerarquía de la institución, precisamente a partir del arreglo de las salidas del Metro.

Aprovechando la diferencia de niveles y la supresión de la vialidad en el primer tramo de Pino Suárez se renueva la plaza a un metro de altura por sobre el nivel medio del Zócalo y se reconoce el ámbito de independencia entre los poderes Judicial y Ejecutivo.

Todas estas acciones propuestas son secuenciales pero no interdependientes pueden realizarse en distintas etapas sin distorsionar el criterio general.

La reconfiguración y lo que para nosotros sería el arreglo de la plaza en todos sus aspectos arquitectónicos, urbanos y de uso no sería nuestro único objetivo, hemos dejado para el final una última consideración que quizás debería ser la primera no solo habría que arreglar el entorno inmediato de la plaza; la decisión de contribuir con su historia e iniciar una acción más amplia sobre



la Ciudad desde su mismo centro es un hecho que hay que celebrar y con-memorar, queremos potenciar en toda la plaza su vocación de gran espacio monumental de conmemoración y congregación hacia el siguiente milenio con un tema: el de la inmigración. Todas las culturas se han formado a partir de la mezcla de diversos grupos de inmigrantes, la Ciudad de México no es excepción, sus fundadores indígenas llegaron de fuera en épocas distintas, los conquistadores eran también un grupo heterogéneo de diversas filiaciones étnicas y de ahí en adelante numerosos y distintos grupos han venido poblando esta vasta región; la Ciudad de México es una ciudad de inmigrantes. La inmigración es un tema pendiente de este fin de siglo, millones de personas de múltiples grupos étnicos cruzan las fronteras de todo el mundo todos los días, muchas veces poniendo en riesgo su integridad física y moral y creemos que no existe en ninguna parte del un monumento que con-memore este hecho así que proponemos desde México lugar de migrantes la reflexión sobre el tema hacia el futuro. Por supuesto no proponeríamos una forma tradicional de monumento y por eso tomamos la plaza y sus nuevos elementos para crear un ámbito total de conmemoración. Y lo haremos de la forma más discreta posible, apenas con un reflejo, para ello tomaremos como metáfora a un grupo de migrantes que nos visita cada año; la mariposa monarca. Colocaremos para la conmemoración del milenio suspendidas de cables apenas perceptibles de los nuevos postes que circundan la plaza: 2000 piezas de acero inoxidable pulido de pequeño formato diseñadas con artistas, talleres y niños que recuerden la forma de esas crisálidas y que al oscilar por el viento reflejen los rayos solares por el día y lumínicos proyectados de los edificios circundantes y postes para que inunden de reflejos y destellos de luz móviles las fachadas de todos los edificios alrededor de la plaza como una metáfora del vuelo de las mariposas que habría de recordarnos permanentemente que todos somos de algún modo "migrantes".



Hasta antes de la polémica desatada por el concurso, el Zócalo existía más en la mente de estudiosos y amantes del centro histórico, en el animo de marchistas y quejosos y en la cotidianidad de mercaderes fijos o ambulantes que en la de muchos ciudadanos involuntariamente exiliados de su propio centro. Es cierto que el Zócalo siempre ha sido escenario de congregaciones políticas, de paradas militares y en los últimos tiempos de plantones indefinidos, pero tengo la impresión, subjetiva quizás, pero posible que este último año sirvió entre otras cosas para hacer una recuperación simbólica de la plaza. El deseo de estar y actuar en el Zócalo es más patente que nunca, su aforo y el poder de convocatoria ya sean de líderes políticos o de estrellas musicales sirve como una especie de termómetro estadístico de preferencias, fuerza e impacto mediático.

El Zócalo ha sido recuperado por la sociedad en más de un sentido, hoy es de nuevo lugar de reunión y de fiesta, y ello en parte gracias al re-conocimiento público que el concurso genero, las paginas de ciudad de todos los diarios capitalinos y noticieros dejaron por momentos la nota roja de criminalidad o los índices de contaminación para hablar de arquitectura, urbanismo e historia, quizás muchas personas se percataron por primera vez que el Zócalo posee muy pocos arboles, que la Catedral tiene rejas o que los pavimentos se encuentran en estado deplorable. Muchos fenómenos además de los rutinarios plantones y vendimias se despliegan hoy en la plaza; conciertos musicales, obras de teatro, exposiciones de arte, desfiles de modas, festivales de todos los signos y colores políticos, hasta la propia Iglesia Católica para consuelo de unos y susto de otros traspaso su enrejado para realizar una multitudinaria misa probando que realmente la plaza si es de todos nos guste o no.

En realidad y aún sin la construcción, la rehabilitación del zócalo ya ha comenzado y por eso mismo creo que hoy es más significativo y perentorio realizar las obras adecuadas que consoliden la recuperación de la plaza por esa múltiple gama de usos y usuarios.

Si bien creo que a un año el saldo ha sido muy favorable también existieron grupos y voces diversas que no veían con buenos ojos la necesidad de recuperar y rehabilitar la plaza o quienes con razones validas unas y absurdas otras criticaron la realización y el resultado del concurso. He escuchado muchos puntos de vista y opiniones diversas y divergentes a lo largo de este año de trabajo, ninguna ha sido lo suficientemente amplia o plural como para convencer de la inviabilidad del proyecto. Los argumentos en contra atienden casi siempre a un solo aspecto de los muchos que constituyen el espacio y la historia del lugar y casi todos aluden a beneficios particulares, ventajas circunstanciales o a prejuicios añejos. Por las razones a que aluden o los grupos que representan los he clasificado provisionalmente en grupos distintivos.

Un grupo que ostenta una especie de puritanismo alérgico a cualquier cambio, cercano a la liga de la decencia se mostró indignado ante la posibilidad de mancillar la virginidad espuria de nuestra Plaza Mayor. Este grupo parece no darse cuenta que la doncellez nunca ha existido, que las ciudades evolucionan y que pocos como este sitio se transforma casi a diario sin darnos cuenta y ante la mirada indolente de quienes aquí vivimos. No ven que cada brochazo de pintura arbitrario, cada reparación azarosa, cada nuevo rotulo, tienda, puesto ambulante o cartel cambia la imagen de la plaza, su calidad espacial y su dignidad arquitectónica.

Pecan de ingenuidad o de necedad quienes renuncian a la oportunidad de recomponer el Zócalo, pocas muy pocas plazas, quizás ninguna de la importancia de esta en el mundo permanece en semejante estado de deterioro y abandono. Supongo que este grupo prefiere esa especie de glorieta pintada con rayas fluorescentes como cualquier otra calle vehicular, supongo que gozan y consideran digno ese asfalto de betún que sirve de asiento a los edificios y supongo también que prefieren ese piso craquelado, los adefesios colgantes, tenderetes esparcidos sin ton ni son, letreros anárquicos, basureros herrumbrosos y farolas no solo horribles sino inservibles. Ha sido ese inmovilismo cómplice de la degradación y destrucción del patrimonio el antiguo y el

contemporáneo. Ese escepticismo no institucional pero si instituido es la otra cara de la moneda de la depredación inmobiliaria, de la degradación hormiga que centímetro a centímetro sustituye la acción colectiva por la corrosión privada de comerciantes egoístas, vecinos mezquinos o burócratas irresponsables.

Creo que los que en algún momento abogaron por la momificación del Zócalo confundían los términos que marcaba la convocatoria y que permite conciliar la grandeza de lo existente con la profilaxis de lo dañino. Las bases del concurso convocaban explícitamente a la rehabilitación del zócalo no a su remodelación, es en esa simple pero definitiva sutileza semántica donde radica la diferencia entre cambiar y recomponer, entre imponer y recuperar. Creemos apostar a lo segundo. Es necesario encausar las distintas variables y condiciona en un plan concertado que elimine la heterogeneidad de lo arbitrario sin destruir la variedad de lo cotidiano.

Otro grupo daba razones de costo y presupuesto para invalidar lo que según esta visión no justifica un gasto sin repercusión o beneficio social. Es posible que quienes esgrimían este tipo de razones tuviesen una intención mejor orientada que las anteriores pues su preocupación finalmente reacia en el ciudadano que paga, que demanda servicios e infraestructura pero que, a menudo también se olvida que requiere espacios de identidad, orgullo y goce colectivo.

Sin embargo este tampoco supone un argumento sostenible si pensamos por un lado en los costos reales de la operación planeada (que al final del proyecto ejecutivo no excedía cien millones de pesos en todas sus etapas) y por el otro en una inversión que no apunta únicamente a la imagen exterior de la plaza. Tan acostumbrada esta la crítica a ver nada mas las exterioridades de la arquitectura que se olvida a menudo que debajo de pisos y muros existen tubos, instalaciones, que las plazas requieren de iluminación eficaz, servicios y mobiliario, no únicamente barniz y ornato. El proyecto que hemos realizado supone la reposición y mejora de buena parte de las instalaciones de la plaza que entre otras cosas evitara que se inunde con la lluvia, que existan fallas eléctricas y que los diversos espectáculos o manifestaciones cuenten con la infraestructura adecuada y segura. Del

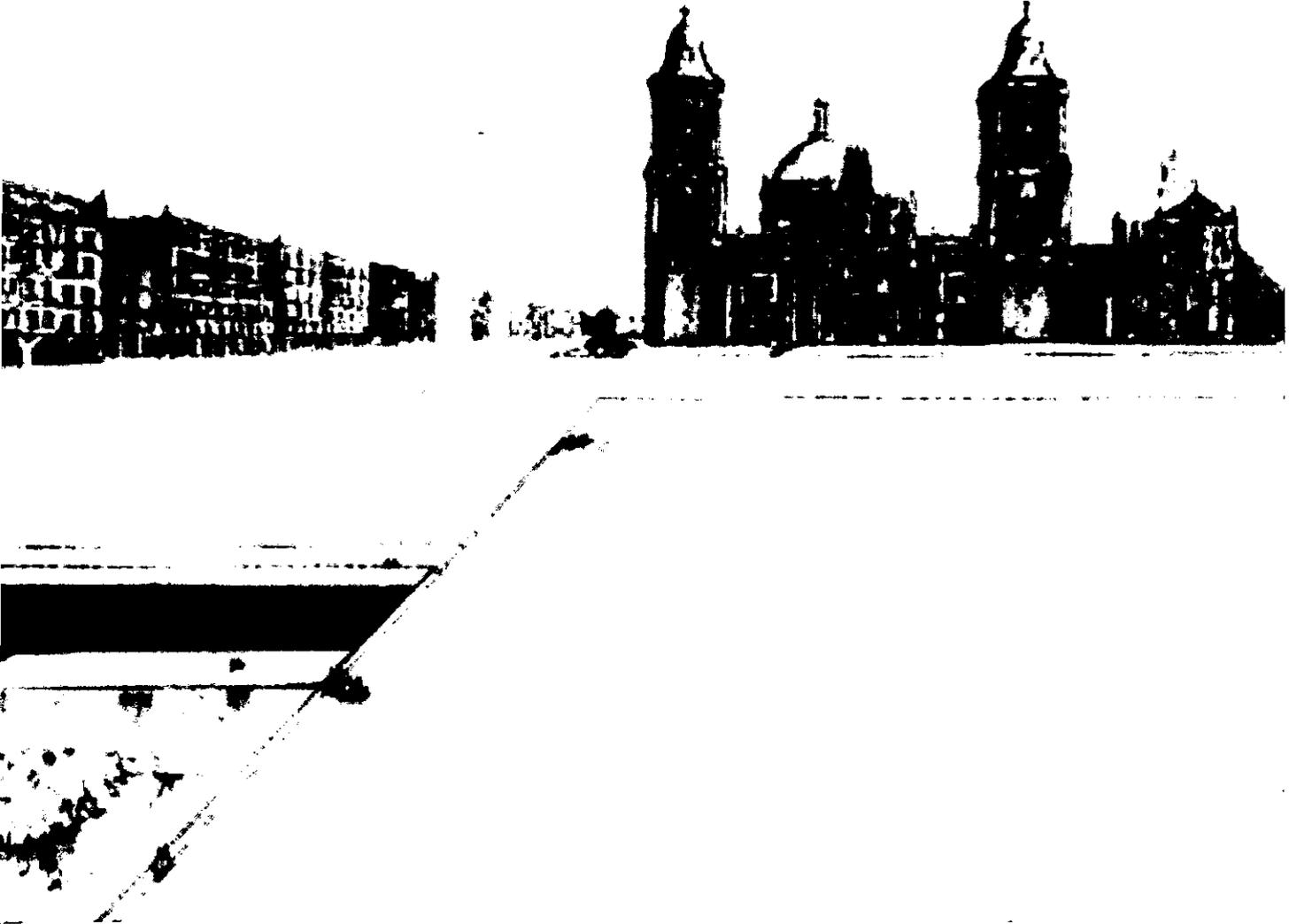
mismo modo como ya se ha dicho se realizaron pruebas y selecciones de los materiales para pisos que posean una probada resistencia, tamaño, peso y reposición ante los diversos usos y destinos de la plaza.

Si todo ello no fuera razón suficiente para justificar la inversión habría que recordarles a los defensores del presupuesto que no solo de pan vive el hombre, parece ocioso decir a estas alturas que son estos sitios y estas intervenciones las que marcan una generación, nos dan identidad, son nuestros lugares de encuentro y reencuentro, nos dan orgullo y elevan la autoestima ciudadana. Solo por recordar pensemos en el Museo de Antropología, es cierto que en números en el momento de su construcción seguramente representaba una buena cantidad de metros cuadrados de construcción de viviendas o de carreteras, en ese momento no teníamos el metro por ejemplo y me pregunto si hoy a treinta y tantos años de su construcción habrá quien ponga en duda la validez de su existencia, la amplitud de sus espacios, la dignidad de sus mármoles o el orgullo con el que a la menor provocación los mexicanos lo presumimos. Creo que hoy como antes el problema no es de montos sino de imaginación.

Otro grupo más ejercía su derecho a la crítica respondiendo a compromisos o intereses particulares sean estos políticos, académicos, religiosos e incluso estilísticos, este tipo de críticas estaban en contra de todo aquello que no surgía de sus filas o representara sus intereses.

El más notorio y triste fue el papel jugado por la entonces directiva del Colegio de Arquitectos que renunció a la invitación hecha por el comité organizador para no contrariar sus intereses partidistas. Igualmente torpe aunque quizás menos condenable fue la reacción de algunos representantes del clero (1) que a falta de mejores argumentos se aferraron obstinadamente a esa reja maltrecha que curiosamente le

Fue impuesta a la catedral cuando en épocas de la Reforma todavía era indispensable separar los asuntos de la fe de los asuntos civiles.



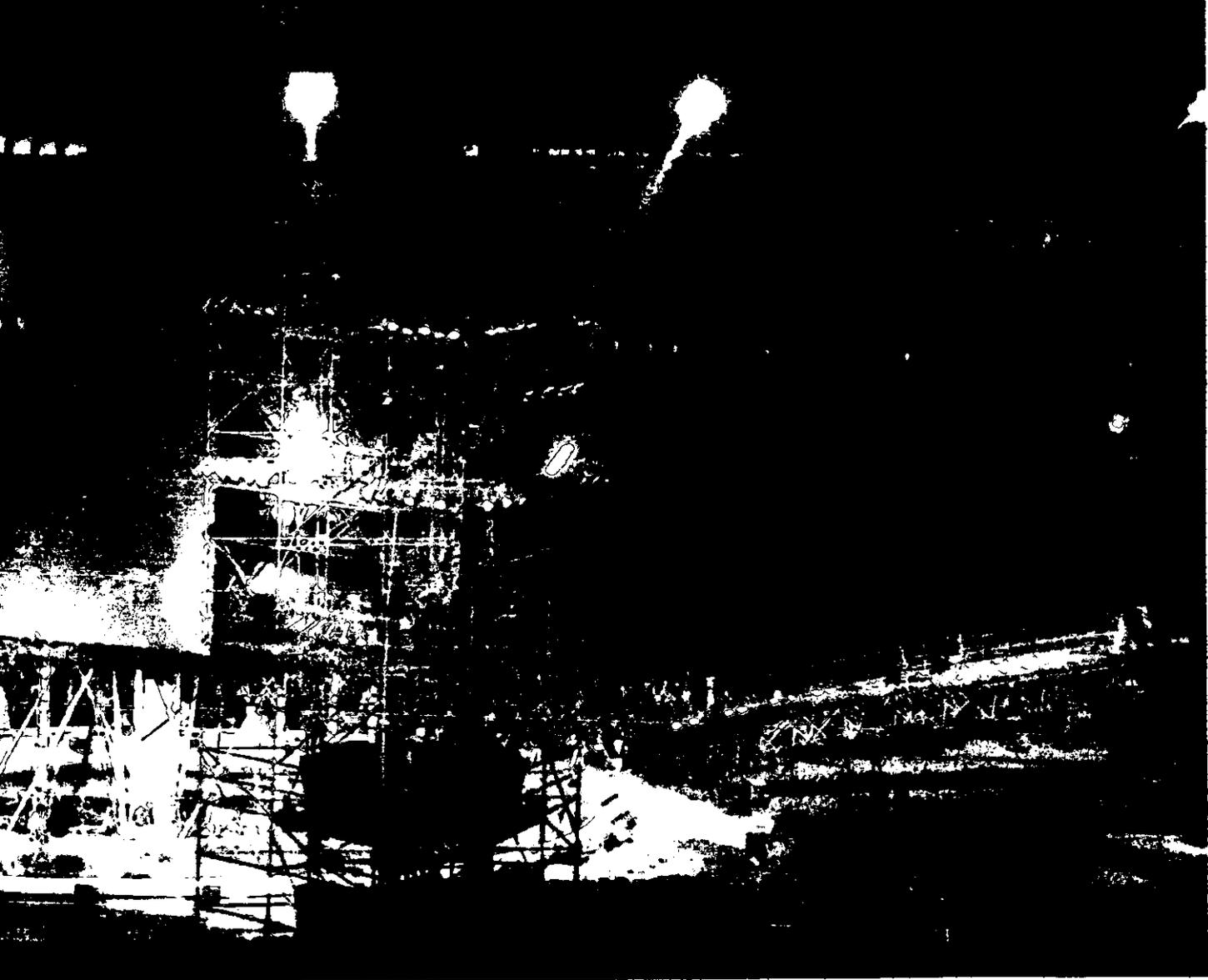
Sigo creyendo que si tal vez no es aun tiempo de retirar esa reja bobalicona, la Plaza y la Catedral lucirían mucho mejor sin ella, supongo que Luis Barragán cuya fe cristiana esta fuera de toda duda o Manuel Toussaint defensor incansable del patrimonio pensaban igual, véase la propuesta del primero y del segundo la siguiente cita textual: “...*Cruces bellas en su silueta, en su pedestal gracioso complementan la decoración externa del templo, pero la reja que sustituyo a las cadenas en forma verdaderamente infeliz, les resta importancia...*” (2)

Argumentos tan etiquetados por grupos de pensamiento como los que en su momento se expresaron no ayudan a las mejoras urbanas ni a la conservación del patrimonio en el que todos los grupos deberíamos estar comprometidos, en ambos casos ejemplificativos de esos grupos maniqueos se manipula la opinión publica y se le escamotea a la ciudadanía iniciativas provechosas para disfrazar rivalidades políticas e ideológicas y proteger intereses mezquinos.

Otro grupo mas de disconformes lo formaban algunos de los que participaron en el concurso y que por ese simple hecho se sintieron con derecho a ganarlo, asumiendo que las ideas personales siempre son mejores que las del otro. No valdría la pena referirse a resentimientos o a vanidades lastimadas sino por el hecho fundamental de validar un concurso que sienta un precedente invaluable para el gremio en la forma de realizar proyectos en el futuro. Es cierto que los arquitectos somos proclives a descalificar con mucha facilidad el trabajo de nuestros colegas y difícilmente somos capaces de aplaudir y reconocer los logros, lo que no justifica un despliegue de ira y sinrazón como el que algunos destacados colegas exhibieron ante un concurso que por otro lado aceptaron en su inicio, tuvo bases claras, una organización impecable y un jurado representativo, calificado y prestigiado.

Este concurso inaugura en nuestro país una nueva forma de hacer arquitectura más acorde con los tiempos que vivimos y que por desgracia no ha sido la más frecuente.

No por conocido sobra decir que hasta ahora se ha probado en otros países que se destacan por la calidad de sus arquitecturas y sus ciudades como la practica mas sana y conveniente para promover





la calidad arquitectónica, la participación plural de tendencias, estilos, generaciones y personalidades. Los concursos tampoco garantizan que los proyectos ganadores estén exentos de polémica y mucho menos de crítica, recientemente el proyecto de Rafael Moneo para el Museo del Prado en Madrid desató una discusión similar y el muy conocido enfrentamiento entre Norman Foster y Santiago Calatrava por el Reichstag lo corrobora pero la crítica, por cierto bienvenida, no debiera invalidar los concursos y las propuestas distintas y nuevas. Es sin duda la práctica de los concursos la más responsable y clara para encargar proyectos.

La reacción de algunos de los participantes ante el concurso y su resultado es vergonzosa y preocupante para el gremio que en muchos casos parecemos preferir el aislamiento al avance democrático que en otras áreas aparentemente más comprometidas parece avanzar por fin, ahí está Cuicuilco hablando por nosotros.

Dudo mucho que a pesar de algunas de las malsanas críticas que se vertieron por algunos despistados, los concursos no han decepcionado y parece el camino aceptado para el futuro, la prueba es el reciente concurso de la Casa de las Ajaracas ganado por Félix y Javier Sánchez que mantiene este espíritu.

No sé si nuestro proyecto era el mejor, fue el ganador, no sé si cumple cabalmente las expectativas de todos los grupos, no fue pensado para alguno en particular, utilizamos la arquitectura como creemos que se puede emplear, para crear un orden humano dentro del caos involuntario, para insuflar una forma que nos abrigue y nos revele, nos acoja y realce, para honrar a la ciudad, a sus monumentos y a quienes los hacen, y gozan.

La arquitectura es la más civil de las artes, imposible olvidarlo nuestra preocupación en este concurso era esa recomponer el espacio degradado de la plaza, recuperar su escala, su destino, mejorar la infraestructura para todas sus funciones y celebrarlo. Quisimos hacerlo apenas marcando





la intervención con algunos elementos puntuales, discretos y asimétricos pero con una buena dosis de optimismo arquitectónico, de celebración, casi invisibles y siempre mutantes, el viento transformado en sonido a través de las astas que enmarcan el espacio y el tiempo que se despoja de la prisa al ritmo de los colores de las estaciones de las jacarandas.

voy entre galerías de sonidos,

fluyo entre las presencias resonantes,

voy por las transparencias como un ciego,

un reflejo me borra, nazco en otro,

oh bosque de pilares encantados,

bajo los arcos de luz penetro

los corredores de un otoño diáfano.

Octavio Paz. Fragmento de Piedra de Sol.

NOTAS:

(1): Deseo dejar constancia que no todos los representantes de la iglesia pensaban igual y que la Comisión de Arte Sacro siempre se mostró sensible y afín al proyecto, esgrimiendo las razones de orden práctica y litúrgico para conservar o sustituir la protección actual del atrio pero con criterios amplios e incluyentes)

(2): pp. 96. Toussaint Manuel, La Catedral de México. 3ª. Ed. Editorial Porrúa, S.A. México D.F.

X. Proyectos finales.

X. Proyectos finales.

Museografía y Museos, Casa Tepos-cos, Plaza México en San Antonio, Instituto Goethe, Cineteca Nacional.

Si antes nos referimos al proyecto de Iztacala como al fin de una época, el concurso y el proyecto del Zócalo daría inicio a otra y de la que sería muy difícil aún sacar conclusiones. La plaza de la Constitución plantea para mí una visión distinta del trabajo, un crecimiento de los alcances e infraestructura de mi oficina y una nueva, aunque no siempre clara manera diferente de ejercer el oficio. Curiosamente durante el año de 1999 mi oficina estaría dedicada casi totalmente a proyectos que tenían que ver y que se localizaban en el Centro Histórico de la ciudad.

Simultáneamente al desarrollo del proyecto ejecutivo de la plaza de la Constitución laboré en un tipo de trabajo del que me he referido apenas pero del que las fuerzas hostiles del mercado, las burocracias intolerables o los intereses desmedidos no se apoderan aún o no al menos tan notoriamente como en el caso de la construcción, hablo del trabajo de museografía. La explicación es muy simple las instituciones encargadas de gestionar y contratar este tipo de trabajos son los organismos de cultura, museos y galerías que si bien pueden tener otros intereses además de los culturales, en general los mueve la vocación de difusión cultural y su directiva esta normalmente en manos de personas educadas, cultas e interesadas en el medio, además no están regidos por la ley de obras publicas. Clientes inteligentes sin reglamentos absurdos, baste recordar la famosa cita de Coderch cuando se le preguntó que hacia falta para realizar una buena obra –un cliente inteligente y un buen arquitecto- respondió, y rápidamente reflexiona y corrige –sin embargo el buen arquitecto no es tan necesario (1).

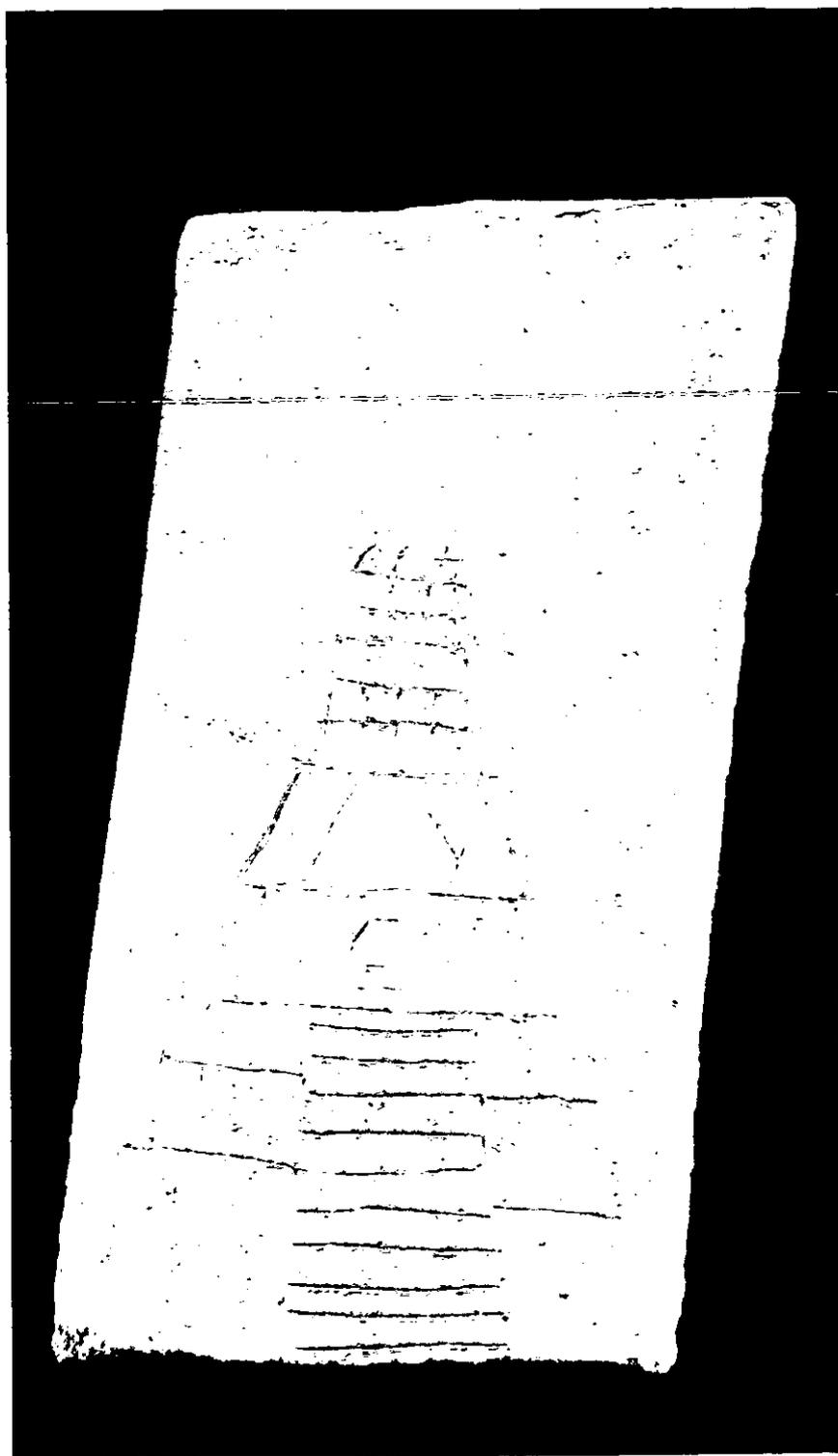
Poco antes de saber que habíamos sido ganadores del concurso para el Zócalo fui llamado a colaborar en una magna exposición que se organizaba como parte de los festejos y acontecimientos para celebrar el año 2000; la gran exposición sobre los Mayas. Con anterioridad había ya trabajado

en proyectos de museografía aunque generalmente colaborando y asistiendo a Miguel Cervantes a quien conocí cuando trabajamos para la Galería Británica en Londres(2). Esta era realmente la primera gran exposición que haría yo independientemente, o casi, por que en realidad un porcentaje de la museografía había sido donada por Italia que patrocinaba y curaba parte de la exposición presentada en Palazzo Grassi en Venecia así que tendría que trabajar en asociación con la oficina italiana que había sido responsable de los trabajos en Venecia.

Desde los primeros trabajos en los que participe haciendo museografías descubrí un campo de trabajo intenso y apasionante que tenía muchas ventajas y muchas lecciones que ofrecer. Lo primero era la cercanía y el contacto que me permitía con las obras de arte, con artistas y con aspectos de iluminación, visión, percepción y museos, todos ellos campos que desde siempre me habían apasionado. Lo segundo era que me obligaba a desplazar la mirada que como arquitecto ya poseía hacia la obra de arte en sí. La puesta en escena de una museografía requiere poner toda la atención a la obra y a la forma de observarla no al espacio arquitectónico o a la plástica constructiva, no al menos en primera instancia y ello hacía mucho bien para poner la espacialidad y los recursos técnicos al servicio de la obra de arte, exigía mucha modestia, sensatez y disciplina.

El trabajo a realizar en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso ubicado a una cuadra del Zócalo y dirigido por la brillante Dolores Beistegui consistía en adaptar el guión museográfico hecho para la exposición en Italia al museo mexicano. Yo conocía bien los recintos de la antigua preparatoria puesto que en otras ocasiones con Miguel Cervantes había colaborado en este recinto en diversas exposiciones y montajes.

El trabajo se desarrolló desde le principio en conjunto con la curaduría a cargo de Mercedes de la Garza directora del Museo de Antropología, la dirección del museo y para la museografía conté con la colaboración de Valeria Valero y Pedro Huerta.



A diferencia de los trabajos que normalmente he realizado, en los casos de museografía la ejecución también corría a mi cargo. Pocas, muy pocas veces he participado directamente en la construcción de mis proyectos, en parte por que la mayoría han sido trabajos de obra pública en el que la Ley que los rige excluye la posibilidad de participar como proyectista y como constructor,- práctica que además considero apropiada-, pero en todo caso también por que el trabajo, infraestructura y carácter que requiere la edificación son distintos de aquellos con los que se ha estructurado mi oficina y que posee mi personalidad. Sin embargo en estos casos al tratarse casi de un montaje que tiene que ver más con mobiliario, revestimientos e iluminación y que hay que controlar plenamente normalmente he tomado la responsabilidad de la ejecución. El resultado fue al final la suma de colaboraciones y opiniones diversas y a veces encontradas que no facilita del todo la consecución de una idea sólida y coherente, sin embargo la calidad de las piezas y de los recintos que las albergaron eran los protagonistas principales de la exposición y lucieron como tales, como ya he dicho la arquitectura cuando de museografía se trata debe pasar a un segundo termino.

La experiencia en Museos hizo que nos contrataran para la elaboración de dos proyectos en los que me había visto involucrado con el propio Miguel Cervantes, la embajada de México en Belice y el gobierno de aquel país Centroamericano, en plena renovación y construcción de su infraestructura.

El patrimonio histórico de Belice y la riqueza biocultural hacían necesaria la creación de espacios para conservar y mostrar a la población local y a los visitantes extranjeros las creaciones y alcances del pasado beliceño y la diversidad cultural de los distintos pueblos que han formado la identidad del país, así como promover el trabajo de los artistas contemporáneos.



Dentro de este amplio proyecto cultural de Belice y en un acuerdo de cooperación bi-nacional con México se inscribieron el Museo de Belice con sus dos sedes Belice City y Belmopán.

Museo de Belice (Belize City)

La idea de tener una sede del Museum of Belice (MOB) en la ciudad más importante, capital del país por mucho tiempo y paso obligado para el turismo de playa, nació con la intención de recuperar y salvaguardar el edificio de la antigua prisión que data del siglo XIX y así dotarlo de un uso que lo dignifique y se conserve para las futuras generaciones como parte de la memoria histórica.

Ubicado en lo que actualmente son los terrenos del Banco Nacional, el edificio de la antigua prisión, además de ofrecer un espacio adecuado para exhibiciones, su localización central favorecía un flujo constante de visitantes hacia el museo.

En lo general se optó mantener la estructura del edificio y sus materiales lo más fielmente posible para no alterar el carácter y valor de la construcción. De este modo se decidió no continuar únicamente el entresuelo del primer nivel en toda el área superior y generar salas de exhibición altas para piezas de gran dimensión y fugas visuales que permitieran al visitante mayor amplitud espacial y diversos puntos de vista de la obra expuesta.

El programa se dispuso tratando de aprovechar al máximo las áreas del edificio, la estructura existente y la luz natural. En planta baja se ubican los servicios de ingreso: taquilla, registro, información y paquetería, las salas de exhibición temporal y la primera parte de exhibición permanente de arte Maya. Esta área fue pensada preferentemente para piezas que por su dimensión y peso requerían de un piso sólido, mayor altura y perspectivas más

amplias. El segundo nivel se destina en su totalidad a exposiciones permanentes con piezas de menor escala y una zona para oficina en el ala norte aprovechando la facilidad de tener un acceso independiente. De este modo prácticamente toda el área de la antigua prisión se dedica a las funciones de exhibición empleando de la mejor manera el inmueble.

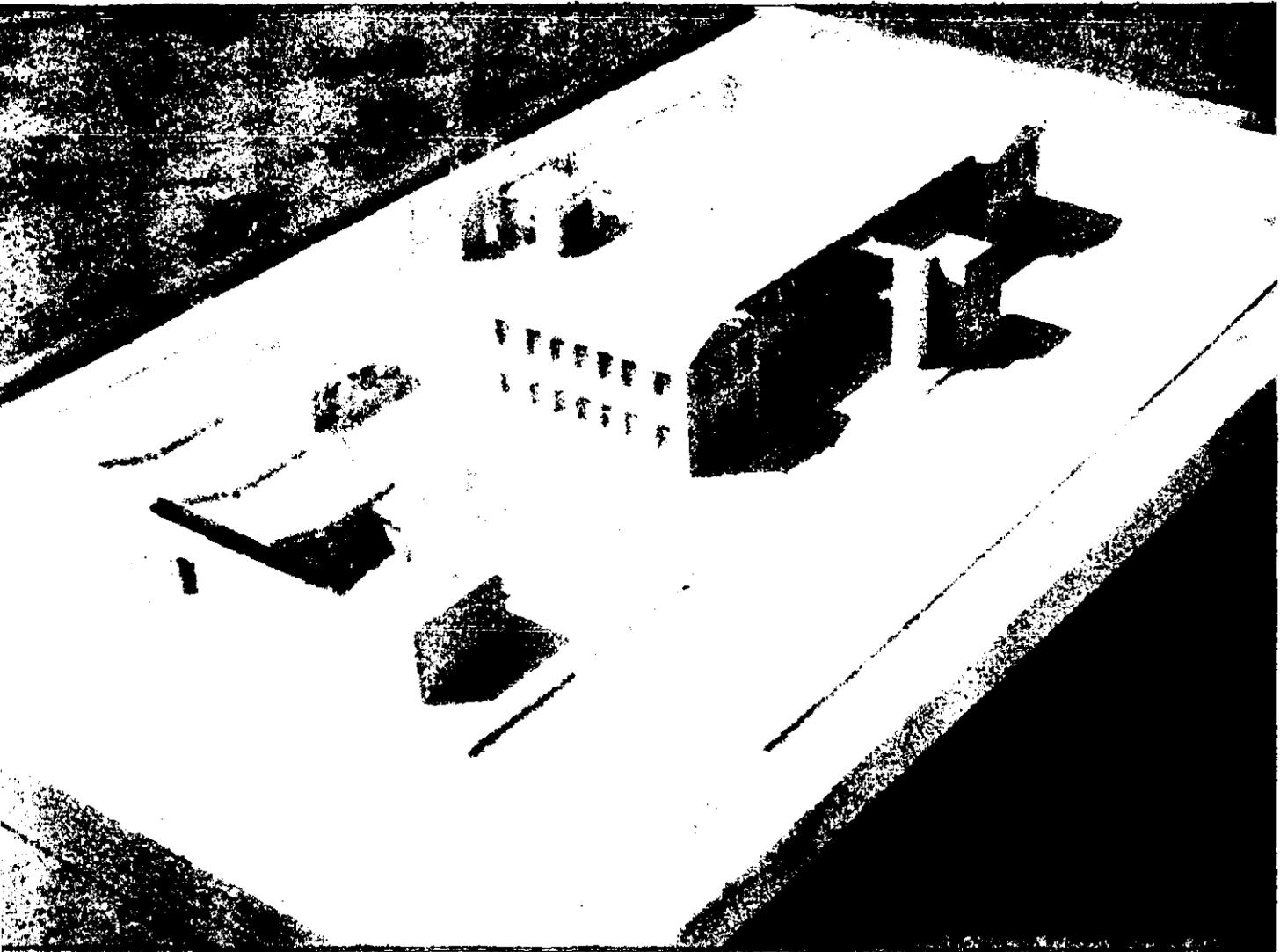
Los servicios de apoyo como área de máquinas, bodega, sanitarios públicos y tienda se decidieron alojar en un local anexo diseñado ex profeso para estas funciones. La zona hacia la colindancia norte que ocupaba parte del estacionamiento del banco fue la elegida para situar el volumen de servicios, este además de ocultar la colindancia de las bodegas existentes en este sitio aprovechar la circulación de servicio para carga y descarga.

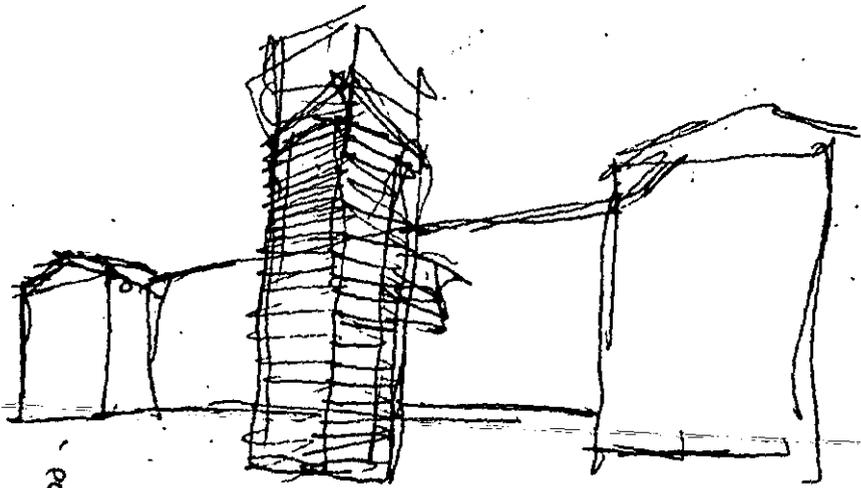
El área de estacionamiento se ubica hacia el frente del predio aprovechando la posibilidad de liberar las vistas de la fachada de la barda existente sustituyéndola por una reja retranqueada que no impida estas vistas y proteja las instalaciones, en esta zona únicamente se conservo el pabellón de ingreso y un fragmento de barda original.

En la parte posterior y hacia el frente del Banco se ubican las circulaciones verticales en dos volúmenes diferenciados y exentos del cuerpo principal del edificio para no alterar la fisonomía de la construcción: uno para la escalera pública y el otro para un elevador de discapacitados y que eventualmente puede ser usado como ascensor de piezas especiales.

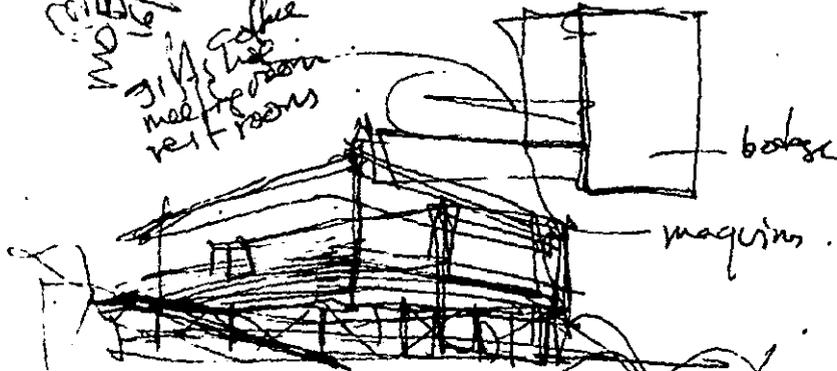
El área exterior sería rediseñada para ofrecer un jardín arbolado con especies nativas que aumente atractivo al entorno del edificio y al talud que forma el desnivel con la fachada del banco y eventualmente permita montar exhibiciones al aire libre.

Los materiales constructivos y los sistemas de edificación originales de la antigua prisión serán remozados, reparados o sustituidos según sea el caso pero conservando siempre que sea posible los materiales y formas originales. Para los elementos de nueva factura decidimos emplear los materiales y sistemas constructivos tradicionales empleados en Belice combinados con algunos





3/14/00
NO. 16/11/2000
31/11/00
meat room
ref. rooms
Galleria
Lobby



bedroom

magazines



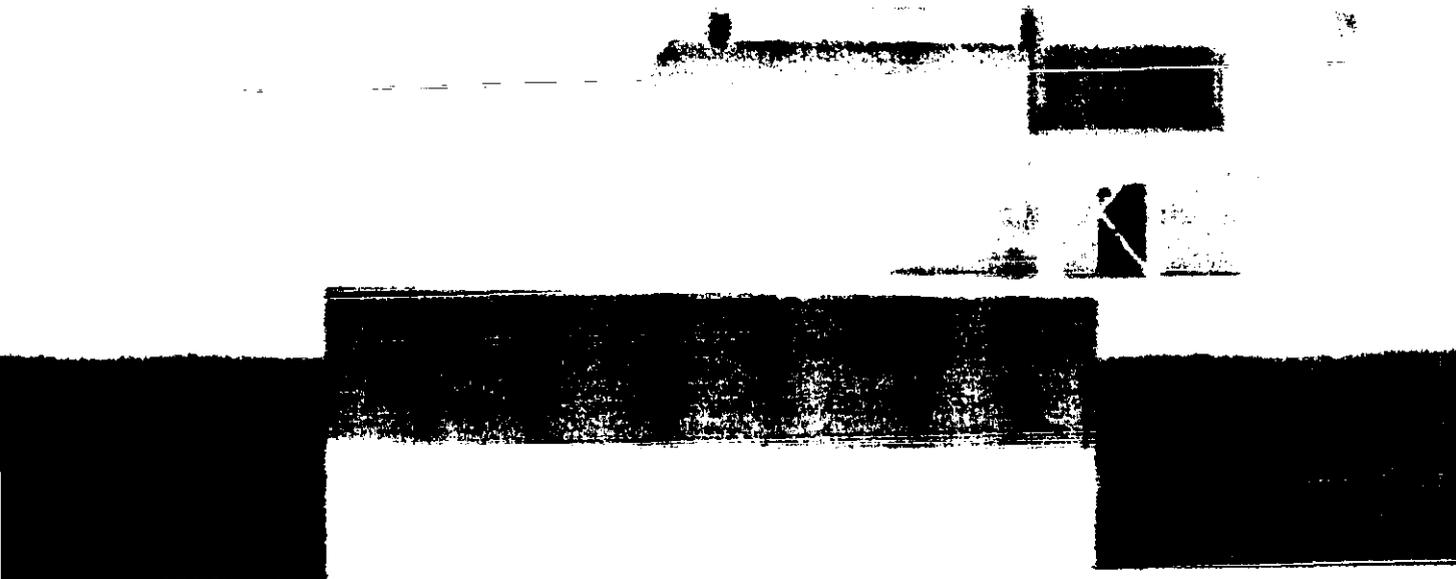
delus
journal

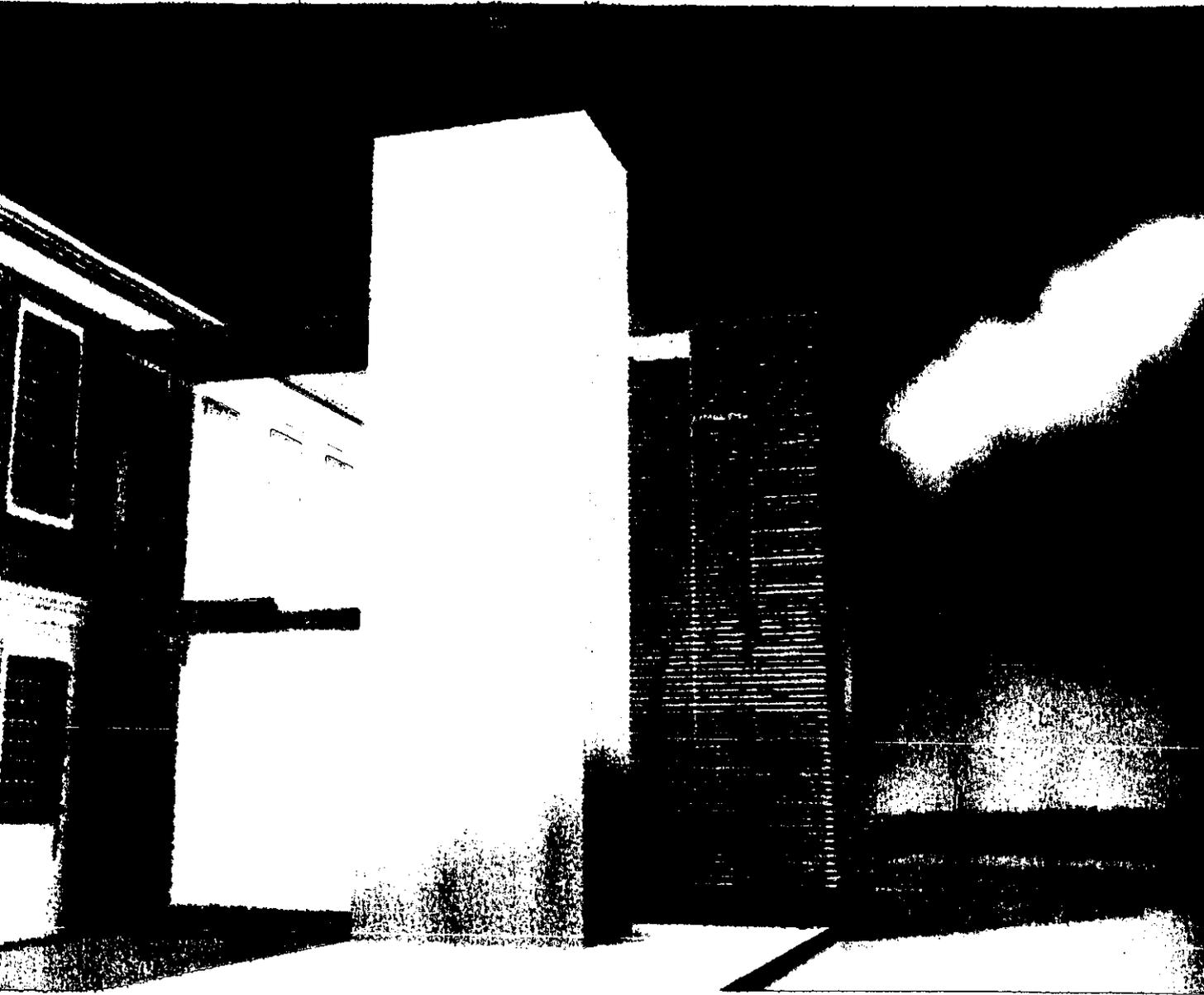
materiales y recursos arquitectónicos contemporáneos que además de responder a las condiciones climáticas, culturales y económicas del lugar pretenden ser ejemplificativos del uso actual de sistemas y formas tradicionales así como directrices para la conservación ambiental del patrimonio urbano de Belice en futuras intervenciones. En el caso del anexo de servicios las áreas públicas se elevan del nivel de piso en la forma tradicional en la que se construyen las viviendas en Belice y cubierto con una estructura ligera.

La estructura de la prisión y la concepción de los pisos altos como plataformas que permitan alturas variables atienden a un diseño flexible para la museografía que facilite una evolución permanente de los criterios de montaje y exposiciones temporales de diversa índole y que no encuentre demasiadas limitaciones en iluminación artificial, natural, clima y espacio. Para lograr este objetivo se diseñaron unos paneles móviles hacia las fachadas interiores que permiten un control adecuado y flexible de las condiciones lumínicas del espacio.

Las instalaciones de alimentación para la iluminación, energía y aire se dispusieron en ductos a todo lo largo de las salas para así poder dirigirlos o bloquearlas según sea la naturaleza de las exposiciones.

Creemos que fue un acierto elegir este inmueble como sede del museo de Belice en buena medida gracias a la oportuna intervención de Paz Cervantes entonces agregada cultural del país centroamericano y que además de servir de albergue permanente de la valiosa colección arqueológica y artística sienta un precedente para la conservación y construcción de obras atentas al respeto patrimonial del entorno.





Museo de Belmopán

El proyecto para el museo de Belice con sede en la ciudad capital de Belmopán esta basado de criterios distintos y de condicionamientos diferentes al de la ciudad de Belice.

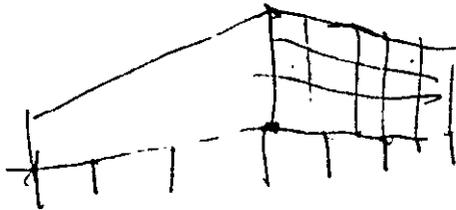
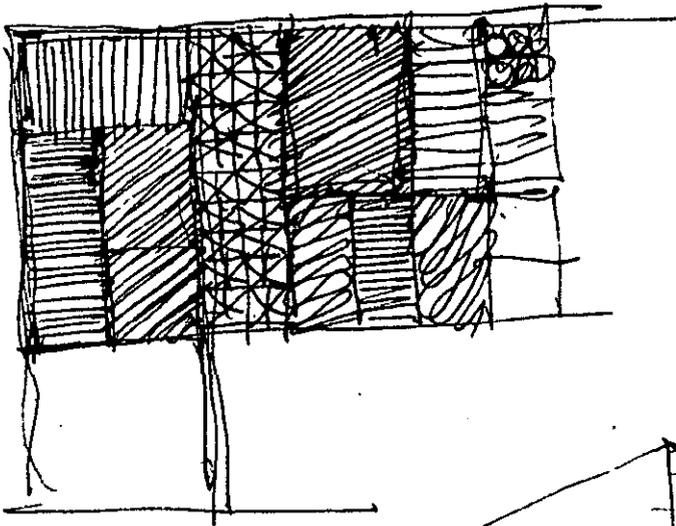
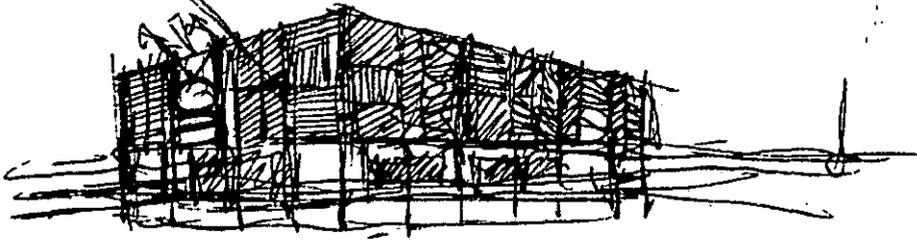
A raíz de un antiguo proyecto para este museo se llegó a construir únicamente un edificio que debía albergar ~~las bodegas~~ pero que por sus dimensiones, ubicación y estructura se ha pensado que podría adaptarse para las funciones de bodegas, talleres, laboratorio y oficinas, pero también para presentar y montar exposiciones temporales y crear una colección de objetos y recursos que exhiban la diversidad biológica y cultural del país.

El edificio de factura reciente y escasos valores arquitectónicos cuenta con una estructura sólida y fácilmente adaptable al uso que se pretende aunque su aspecto deba ser rediseñado acorde a la importancia futura, y es justamente en sus aspectos espaciales y arquitectónicos que se desarrolla nuestra propuesta.

El edificio actual se divide en dos zonas claramente delimitadas y en dos niveles: una de ellas se destinara a los servicios museológicos generales, bodegas, taller laboratorio control e intendencia en planta baja y oficinas generales, sala de juntas, curaduría y archivo en el segundo nivel, la otra zona más amplia se dedica integra a exhibición y servicios públicos: baños, guarda bultos, taquilla e información en planta baja y exhibición temporal en planta alta.

La imagen exterior del edificio se transforma totalmente con una celosía que rodea íntegramente el volumen original de las bodegas creando una nueva imagen con paneles que forman dibujos geométricos basados en los diseños de parasoles usados tradicionalmente en Belice e incorporando la paleta de colores local que sugiere la mezcla étnica y cultural que dio origen a Belice y que reforzara la atención de los visitantes especialmente del público infantil. Esta especie de cortina además de ser un distintivo muy notorio y característico del

The
MOB



dotar a los inmuebles de una nueva dimensión acorde con las intenciones y metas culturales que dan origen al proyecto MOB.

Por desgracia Medusa aparece de nuevo, la empresa que fue contratada por el gobierno de Belice para los trabajos de supervisión pertenece a esa mafia de contratistas ineptos y corruptos que realizan el mayor de los esfuerzos para impedir que sus ganancias se puedan transformar eventualmente en buena arquitectura y servicio público y adecuado, nuestros proyectos han sido archivados hasta ahora para dar paso a otros donde la ganancia económica, la ambición política y la ignorancia no sean obstaculizadas por la cultura y el arte.

San Antonio y Tepoztlán.

A fines de 1999 realice dos anteproyectos lo más distintos en escala, en programas o en ubicación que uno pudiera imaginar pero muy parecidos en esquemas, tal vez por que muy a pesar de sus diferencias los problemas que se planteaban eran muy similares. Me refiero al proyecto para la Plaza México de la ciudad de San Antonio realizado con la colaboración de Felipe Leal y Enrique Lastra. Y al proyecto para una casa habitación en la Ciudad de Tepoztlán para una amiga cercana y que realice en colaboración con Valeria Valero.

En ambos proyectos la vinculación de espacios conectados pero de distinta función y naturaleza se resolvieron con esquemas en "L" que permiten desarrollar y desplegar los espacios con independencia y con un nodo de articulación en los extremos.

San Antonio es una de las ciudades estadounidenses con mayor número de habitantes mexicanos e hispanohablantes y que recibe mayor cantidad de turistas no solo mexicanos sino del resto de Estados Unidos. La comunidad "chicana" conjuntamente con las instituciones culturales mexicanas asentadas en una pequeña plaza en el "Hemisphere Park" lograron reunir fondos para dedicar y



acondicionar ese espacio como la “Plaza de México” que ayudaría a mantener el espíritu latino en las generaciones descendientes de mexicanos pero con sin la parafernalia “kitch” que ha inundado el mercado de identidades latinas en las ciudades americanas del sur, así como ofrecer al visitante estadounidense una imagen contemporánea del México actual no estigmatizada por visiones pintorescas o folklóricas, también esta nueva plaza ayudaría a dotar a la ciudad de un sitio singular que por su escala y elementos arquitectónicos se convierta en un lugar significativo dentro de la traza urbana.

La función de la Plaza sería la de crear un espacio que no sólo enmarque de un modo más digno a los edificios circundantes de extensión universitaria y teatro sino que permita realizar distintas actividades afines como exposiciones al aire libre, actos cívicos, festejos sociales, representaciones teatrales o encuentros académicos y recreativos. El no muy antiguo rescate del River Walk que inicia justo abajo del espacio destinado a la plaza nos permitiría abrir un acceso que sirviera de transición entre el corredor turístico del río y las instalaciones del Centro de Convenciones Henry B. González hacia el complejo cultural de México y el Parque del Hemisferio.

Si bien algunos de los objetivos y planteamientos coincidían con los realizados anteriormente por el despacho de Kell/Muñoz/Wigodsky promotores y desarrollados del centro de convenciones y que debían incluir la plaza en su propuesta criemos que los alcances de su propuesta resultaban limitados dado la importancia y el carácter cultural que se pretende alcanzar con la Plaza México, verdadera razón por la cual fuimos invitados para realizar un esquema preliminar alternativo que cubría mejor los requerimientos, expectativas funcionales y simbólicas del caso.

El pre-proyecto fue presentado por Felipe Leal el mes de Noviembre durante la segunda visita que hicimos a la sede de la Escuela Permanente de Extensión de la UNAM, ante el entonces Embajador de México en los Estados Unidos, Doctor Jesús Reyes Heróles, el Cónsul General de México en la ciudad de San Antonio Carlos Sada Solana, el Doctor Guillermo Pulido Director de la Escuela

Permanente de Extensión de la UNAM, los representantes de la autoridad de la ciudad, y miembros del despacho Kell/Muñoz/Wigodsky.

Tras la presentación del anteproyecto anterior de la plaza y de la Casa México, Felipe Leal Director de la Facultad de Arquitectura expuso la propuesta alternativa indicando las directrices e ideas que le dieron origen y que resumiré a continuación:

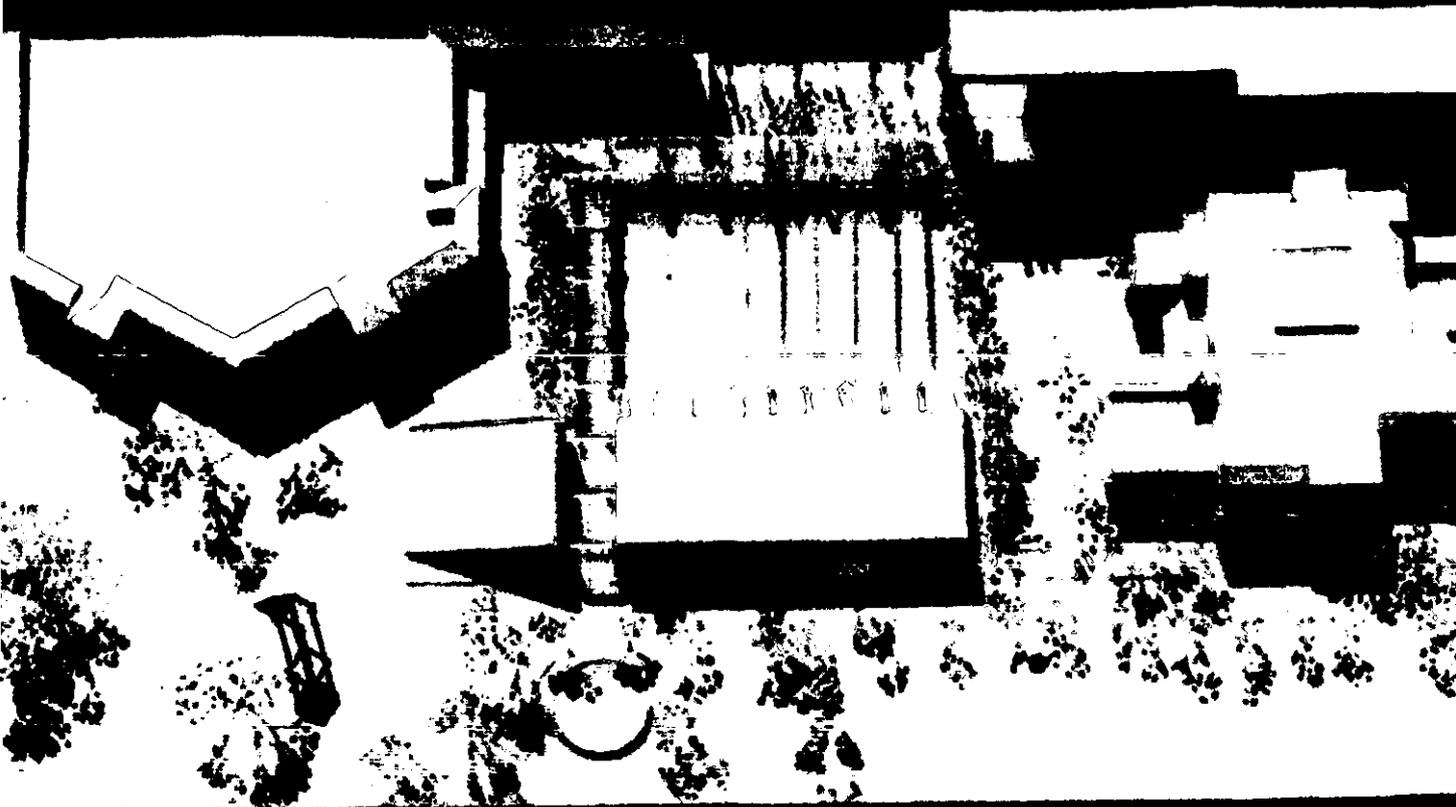
Se redefinen los límites de un nuevo pavimento que abarque al edificio de la Universidad, del Instituto Cultural de México y el nuevo acceso desde el río.

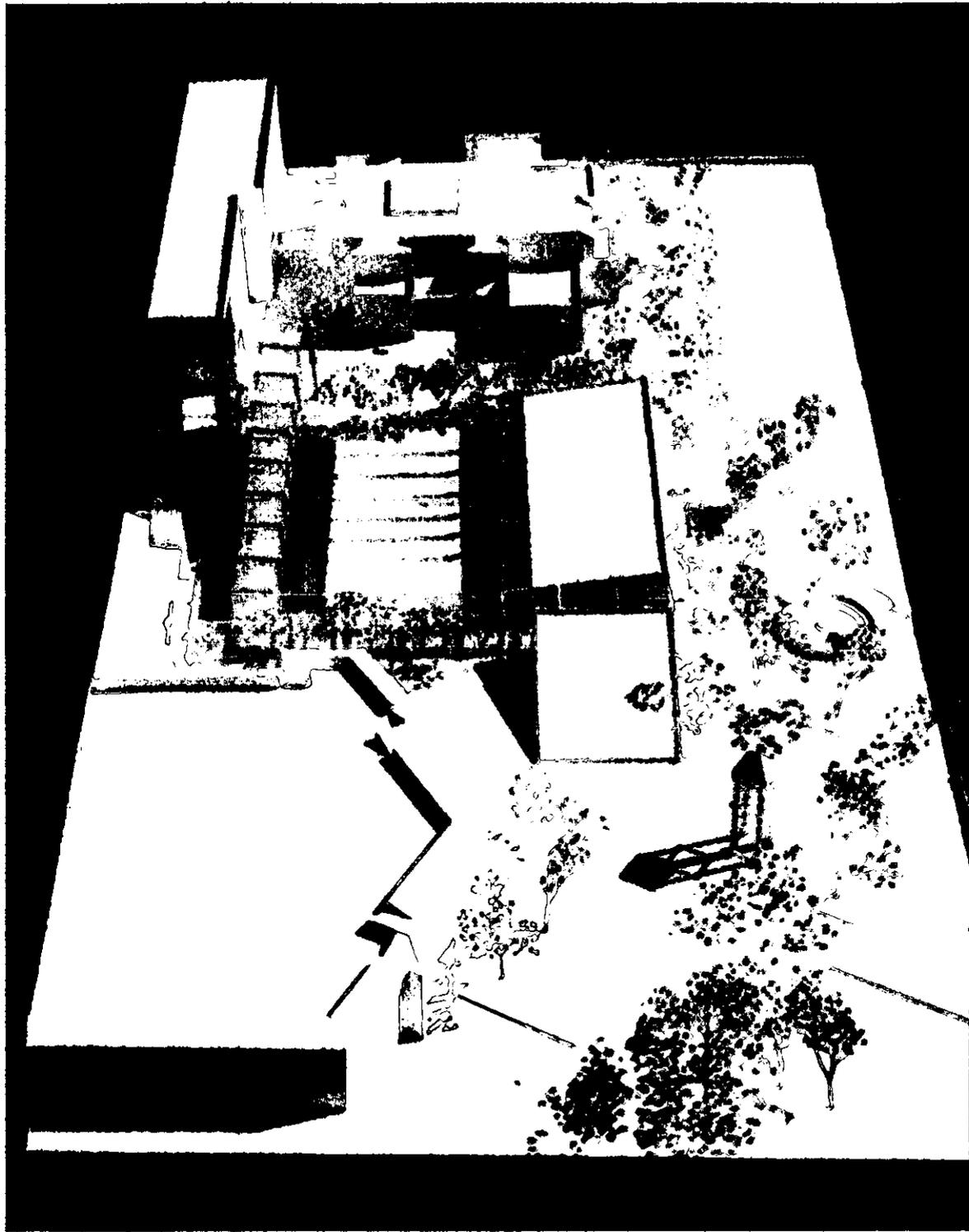
Hacia los costados norte y poniente se propone un paseo porticado con una pérgola de diseño contemporáneo pero con referencias y materiales relacionados con la cultura de México que defina con mayor claridad la configuración y escala de la plaza, además de ofrecer áreas de estar sombreadas y jardinadas con nuevas vistas sobre la prolongación del río y creando una transición entre la escala de la construcción del Hemisferio y la nueva escala del Centro de Convenciones "Henry B. González".

Se crea hacia el norte un talud de seis metros de altura con una fuente, escalinata y rampa que genera un nuevo acceso al parque del hemisferio a través de la plaza, incorporándola virtualmente con el paseo del río y ligándola con ese exitoso corredor turístico.

Se conserva el antiguo pabellón de México para uso del Instituto de Cultura de México pero replanteando la forma y ubicación del acceso que ahora se orientaría hacia la plaza a través de un pórtico y un cancel de vidrio que ofrezca mayor iluminación, transparencia y la posibilidad de desbordar las actividades de la galería hacia la plaza.

Al edificio del Instituto se le anexa un auditorio para 180 personas que además enmarca el acceso a la plaza desde el eje principal del parque en forma de talud ajardinado que disminuye su escala y abre la perspectiva hacia la plaza.







El proyecto consistía en dividir una sala existente para doscientos espectadores en dos una mediana de cien y dos menores de cincuenta aproximadamente, proponer una cubierta para el patio de ingreso y remodelar el área de cafetería y foyer, en lo que nos pusimos a trabajar inmediatamente con la colaboración de Carlos García de León, Eduardo Saad, y Francisco de Pablo.

El resultado resume experiencias anteriores para espacios similares, curiosamente utilizamos el recurso de paneles de madera de la cafetería de la Facultad de Arquitectura pero de modo curvo para muros, techo y el plafón luminoso textil del auditorio de Guatemala (4) y que originalmente era curvo, aquí pedía líneas rectas y ángulos definidos, ideas anteriores tomaban formas nuevas pero en ambos casos una vez más el principio era el mismo.

La cafetería requería de un material acorde con la naturaleza que inspira el ambiente de café, superpuesto a una estructura existente por lo que empleamos ese sistema ya comentado antes de paneles sostenidos con perfiles de acero vistos.

La sala en cambio admitía de nuevo la misma solución de Guatemala, un contenedor translucido que empareja y matiza la luz artificial, oculta lámparas, difusores de aire, instalaciones y le da una escala y un ambiente íntimo a la sala. Los muros bajos fueron recubiertos con paneles de madera de caoba ranurados para permitir la absorción requerida por las necesidades acústicas.

Conforme avanzo el proyecto hicimos y rehicimos la estructura del patio, el reacondicionamiento de los pasillos y la fachada pero ni el presupuesto final ni los ineludibles tiempos políticos permitieron terminar con lo planeado, en espera de nuevas administraciones.

No mencionare en esta ocasión la eterna lucha con los constructores que se empeñan en destruir el trabajo del arquitecto, mejor me ocupare de la lección que después de experiencias similares resurge cada vez y que obligara en el futuro a perfeccionar y a explorar a profundidad los esquemas descubiertos y practicados en otras situaciones y lugares y no cambiar cada vez para explorar permanentemente relaciones espaciales inciertas y desconocidas, solo la practica disciplinada y

pertinaz de algunos cuantos temas dará por resultado una modesta pero segura maestría en el oficio, la arquitectura no se inventa cada lunes llegó a decir quien a fuerza de empeño, mucho trabajo y algo de terquedad llevo hasta niveles de perfección unos cuantos esquemas y unos pocos materiales: Mies van der Rohe el maestro de la medida.

NOTAS:

- (1): La cita me fue relatada por mi amigo Raúl Peña y la incluyo por su pertinencia aún cuando desconozco el origen de la fuente.
- (2): Ver pag. 49 y sigs.
- (3): Ver pag. 76 y sigs.
- (4) Ver pag. 81 y sigs.

**XI. Conclusión provisional:
La mirada de Medusa**

XII. Conclusión provisional: la mirada de Medusa.

...Cuando los cristianos constrúan iglesias en los lugares de los santuarios paganos y acogían antiguos capiteles y tronos de columnas en sus naves, se comportaban como Heracles con el león de Nemea, como Atenea con la Gorgona. En la relación con el monstruo, lo más esencial es lo siguiente: Que el monstruo posee o protege o incluso es el tesoro. Matarlo quiere decir incorporarlo, sustituirlo. El héroe se Volverá el mismo el nuevo monstruo, revestido con la piel Del viejo y adornado con algún despojo metonímico suyo. Así la cabeza de Heracles solo acepta mostrarse entre las fauces inertes del león al que ha derrotado.

Roberto Calasso,
"Las Bodas de Cadmo y Harmonía."(1)

Cuando comencé a redactar el texto que tratare aquí de concluir provisionalmente el mito de Teseo y Medusa parecía ilustrar adecuadamente la naturaleza de las fuerzas a las que se enfrenta cualquier proceso o intento de dar forma, estructura y sentido a lo informe o desestructurado. Por analogía la historia del héroe griego y su enfrentamiento con las fuerzas tónicas de Medusa nos servía de modelo para ubicar el tipo de reto al que un arquitecto contemporáneo y a fin de siglo debía remontar, entonces creía yo tener una idea de la pertinencia del mito, pero no sabía yo ni remotamente de la fuerza del monstruo.

En la primera parte trate de situar la actividad arquitectónica y algunas obras importantes a partir de la evolución social y económica del país para poner en contexto la evolución de la arquitectura hasta fines de siglo.



A partir de ahí se enlazan algunas de esas premisas con mi propia formación y posterior producción así en la segunda parte se describen las estrategias que se siguieron en proyectos y obras realizadas entre 1986 y el año 2000 para mantener el estatus de arquitectura que imaginábamos justo, aún a pesar de los embates de ese medio hostil y agreste que parecía atentar contra la disciplina constructiva. De hecho el argumento de la tesis aquí sostenida es que únicamente con una estrategia que bien podría llamarse de pragmatismo estético sería posible hacer frente a una indolencia crónica hacia aquellas cualidades arquitectónicas que no producen plusvalía o ganancias políticas. Siempre en los proyectos descritos había una intención manifiesta no nada más de esquivar en lo posible la inercia de banalización, comercialismo o “chatarrización”(2) de la cultura arquitectónica sino que en toda ocasión tratamos de revertir esas aparentes desventajas económicas, políticas o pueriles en temas compositivos y estrategias constructivas significativas y culturalmente valiosas, algunas veces con éxito otras no. Por ello la artimaña de Teseo con el espejo nos parecía tan acertada, no era fuerza contra fuerza como suponíamos imponernos a un enemigo tan fuerte y complejo, la forma de ganar era usando la fuerza del enemigo en su contra, tan ridícula y atroz resulta su imagen que su acción quedaba paralizada ante su reflejo especular imposible de contemplar de frente.

Quizás esa debía ser la conclusión misma del trabajo, proceder con más ingenio y astucia que fuerza bruta, más como un esgrimista o un judoka que como un pugilista, sin embargo para nuestra sorpresa cuando creíamos resuelta la paradoja y detectado las estrategias “ad hoc” ciertos trabajos emprendidos recientemente y sobre todo los violentos acontecimientos ocurridos en NY. me obligan a profundizar en estos conceptos y revisar las conclusiones aunque sea provisionalmente.

Hoy me doy cuenta que si bien presentía la existencia de una especie de monstruo hasta ahora indescifrable que ha suplantado a la naturaleza biológica y a la que todavía no podemos verle el rostro ni la mirada de frente, no tenía idea precisa de la fuerza y de la magnitud del enemigo a vencer



ec 2000. 6:56:56 (19 Dec 2000 12:56:56 GMT)

CENAPRED



ni de la enorme capacidad destructiva del caos y la sin razón. El derrumbe de las Torres Gemelas por dos aviones impactados intencionalmente confirman la naturaleza letal y hasta ahora indomable de las fuerzas contradictorias de la naturaleza artificial que no podemos controlar, de esa especie de Frankenstein que anda suelto a merced de sus propias intenciones.

Que mejor señal de la artificialidad de la hecatombe actual para rematar el siglo XX que el encuentro forzoso entre los quizás mejores dos iconos del siglo pasado en la ciudad que mejor representa la era de la tecnología: el rascacielos y el avión, dos de los símbolos de la civilización y de la modernidad, ambos motivo de orgullo de la técnica y de la razón convertidas en armas mortales y trampas ineludibles el 11 de septiembre del 2001 en Manhattan. Hoy derruidos y hechos chatarra, escombros y decadencia, el edificio en altura y el aeroplano fueron la imagen misma del progreso y la ultramodernidad que a partir de ahora no volverán a ser iguales, paradójicamente comenzábamos este ensayo preguntándonos sobre las similitudes entre un aeroplano y un edificio (3), no sabía en el momento de redactar ese párrafo lo cerca que estarían uno del otro para responder a mis interrogantes, nunca podremos subir de nuevo a un avión o a un rascacielos igual que antes del 11 de septiembre, nunca podremos contemplarlos sin cierto temor y desconfianza, no se si similar a esa mezcla de temor, fascinación y recelo que producen ciertos fenómenos naturales como sismos o erupciones volcánicas y que ha confundido lo que ha provocado a algunos intelectuales como Baudillard cometer excesos imperdonables (4), sin aviso previo, la mirada de Medusa se volvió contra nosotros con una fuerza impredecible (5).

No hace mucho tiempo escribía yo en un diario capitalino: *“Hace apenas unas semanas el mundo fue testigo de un espectáculo deplorable: una banda de terroristas disfrazados de gobernantes dinamitaron unas grandes efigies de Buda de más de mil quinientos años de antigüedad esculpidos en una cañada rocosa de Afganistán y justificando para ello (sin)razones político-religiosas. Quizás para algunos y ante el mosaico de crisis y violencia de todo tipo que amenaza frecuentemente en*

todo el planeta un acto como este no pasa de ser uno más de los excesos de extremistas religiosos. ¿Por qué alguien querría invertir recursos y movilizar tanta gente para destruir un pedazo de roca esculpida? ¿Por que algunos de los seguidores del mismo credo amenazan de muerte a un escritor por publicar ideas contrarias a las suyas? Sospecho que por las mismas causas que impiden que las mujeres trabajen, estudien o sientan placer, o por las mismas que consideran que existen libros o películas que merecen existir y otras no, Comienzan derribando monumentos y acaban mutilando a sus mujeres decía Antonio Muñoz en un artículo reciente aparecido en El País".(6) Hoy no es seguro que haya sido este grupo religioso el que haya atentado en NY. pero no queda duda sobre la tozudez religiosa o ideológica de los actos terroristas a manos del fundamentalismo sea este islámico, judío, cristiano, político o ideológico. Creo que quien no siente respeto por el trabajo y los logros culturales de los hombres de cualquier tiempo o lugar en nombre de un credo o de una ideología pueda tener respeto por la vida de quien parece diferente o no comparte sus ideas, sea por destrucciones abusivas a los distintivos de las sociedades o por incapacidad política parece evidente que la arquitectura, todo lo que ella alberga o representa esta en riesgo, la arquitectura no es un montón de piedras o de fierros para soportar una estructura, la violencia pertinaz y desmedida contra los monumentos, edificios y sus moradores no deja duda, el exterminio no debía ser únicamente físico nada más debía ser también simbólico, debía atacarse como anunciaba la destrucción previa de los budas a los rastros más preciados de la actividad constructiva del hombre, a sus mejores realizaciones, solo así la muerte de las personas quedaria debidamente enmarcada bajo la muerte de sus hitos. El 11 de septiembre de 2001 no únicamente fueron afectadas fatalmente miles de personas, muchos otros fuimos heridos en nuestra más profunda certidumbre sobre la fuerza de la razón, sobre la capacidad de la civilización a imponerse sobre la barbarie y que históricamente la arquitectura ha representado.

Si en nuestro contexto local la fuerza letal afortunadamente no posee la dimensión que se desplegó en Nueva York, el contacto que la participación en el diseño del Plan maestro para el Paseo de la Reforma y el Centro Histórico del Gobierno de la Ciudad de México en el que actualmente colaboro ha sido una prueba más en mi carrera y una constatación viva de la reticencia que en ocasiones sufrimos para re-arquitecturizar el mundo. Es desalentador contemplar lo inmaduro de nuestra recién surgida democracia, es increíble corroborar como la competencia electoral, la ambición de espacios de poder o simplemente la incapacidad descalifica cualquier intento de construcción arquitectónica que no se amolde a los estándares populistas o tradicionales. Hoy a la fecha todavía, mentes estrechas y ruines ponen aún en duda la construcción de la Plaza de la Constitución, ridículos comités invalidan la actividad de los diseñadores bien intencionados como en el caso del proyecto para el Paseo de la Reforma cuya gestión y desarrollo ha sido un vía crucis entre comisionados incapaces, políticos perversos o burócratas provincianos (7), -insisto- no me daba cuenta de la fuerza del enemigo a vencer, quizás a medida que crece la escala de la transformación arquitectónica que se desea llevar a cabo, sus rostros múltiples toman las formas más sorprendidas e insospechadas.

Ante este panorama resulta evidente que las fuerzas a doblegar son terribles y elusivas, no habrá tampoco que suponer que la arquitectura en si misma será el remedio esperanzador, la arquitectura es únicamente uno de los intentos del hombre por ser más feliz y más lucido, no debemos perder ni la modestia del primigenio constructor de chozas ni eludir nuestra dignidad de pensadores y artistas, pero tampoco perder el optimismo ni la inocencia, la arquitectura también ha sido atacada en sus fundamentos y logros más potentes pero no ha sido una afrenta contra los arquitectos, ha sido una amenaza contra los valores de la civilización pero no podemos —como Teseo— oponer más estupidez a la estupidez, es necesario insistir que no es con inmovilidad o pesimismo como se podrá revertir y proseguir con la tarea civilizadora que le ha sido encomendada a la arquitectura dentro de sus límites estrictos y tal vez limitados. Hay que actuar una vez más —insisto— como un humilde Perseo, es cierto

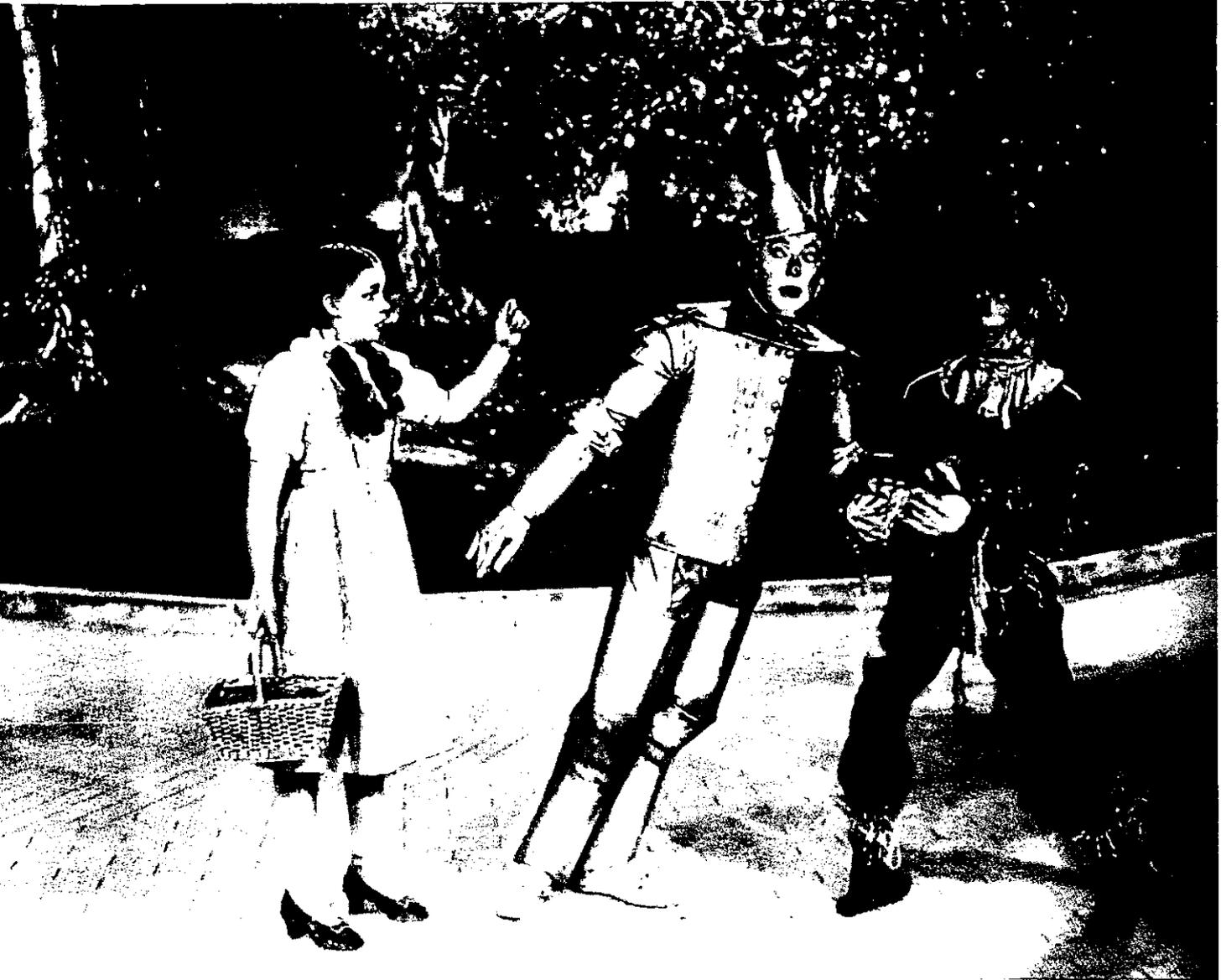


que el fenómeno del terrorismo es complejo y ajeno al quehacer de los arquitectos pero ello no sería causa para renunciar a diseñar un espléndido edificio en medio del País Vasco o protestar por la demolición de las efigies pétreas de Buda. Si es como algunos autores piensan (8), el inicio de la historia del pensamiento occidental esta íntimamente ligada a la actividad de los primeros constructores de templos en la Jonia arcaica y que aparentemente inspiraron la filosofía presocrática, será pues construyendo, construyendo de nuevo o re-construyendo como afloran las reglas, nuevas tal vez, del pensamiento “constructivo” y filosófico del milenio que sigue.

Si la existencia de la arquitectura de Jaques Herzog con su complejidad nítida o la de Frank Gehry en Bilbao en una región infestada de criminales nacionalistas nos parecen una especie de milagro no lo es menos observar algunas construcciones más modestas en nuestro contexto pero que irrumpen con cierta insolencia en ese horror urbano en el que se ha convertido la ciudad de México, algunas obras de vivienda de Javier Sánchez, las vigorosas propuestas de Alberto Kalach para recuperar el lago de Texcoco o la vitalidad con la que algunos barrios como “la Condesa” renacen nos permiten no abandonar el optimismo aun cautelosamente.

Hemos tratado de narrar mas que de probar que la actividad del arquitecto no esta únicamente ligada a las condiciones físicas y naturales de su entorno inmediato y por supuesto tampoco al de su contexto urbano próximo, hoy la arquitectura sea esta la de una pequeña vivienda, la de un gran complejo cultural, la de un plan urbano o hasta la de un clon genéticamente diseñado debería apuntar permanente y pertinazmente a lograr mejor calidad de vida y de permitir una supervivencia armónica entre sujetos y objetos, este cometido se encuentra permanentemente desestabilizado por los movimientos telúricos de la sinrazón y el maniqueísmo fundamentalista y es necesario adaptar nuestras estructuras y encontrar el equilibrio de esa nueva ecología artificial. Como apunta el fragmento de Calasso citado al inicio, es bajo la apariencia del monstruo como se conjuran sus





efectos, es deshebrando sus artimañas y despojándolo de sus atributos más amenazadores como podemos volverlo inofensivo, incluso como sugiere Cervantes en el Quijote haciendo uso de una de las armas más efectivas que poseemos los hombres: el humor.

La arquitectura ha sido un esfuerzo permanente por imponerse sobre las condiciones más adversas de intemperismos, vendavales, inundaciones o el sinnúmero de riesgos naturales que asolaron a las ciudades y sus edificaciones por siglos. Hasta ahora construir un edificio de más de cuatrocientos metros, que resistiese perfectamente la presión del viento a esa altura, en donde sus habitantes mantengan una temperatura estable de confort sin importar si afuera nieva o hace calor y en el que es posible trabajar, comunicarse al otro lado del mundo, ver la televisión o beber una copa sin problemas parecía una practica normal, llena de orgullo y expectativas, hoy también tenemos que diseñar para contrarrestar el impacto simbólico de un proyectil dirigido por otro ser humano para colapsarlo, tendremos que darle la solidez que resista explosivos y mantener seguros a sus moradores. o lograr estrategias conceptuales que poco a poco resistan el embate de esa nueva Medusa tecnificada y devastadora.

Bien visto el mito de Perseo narra como tras la derrota de Medusa el héroe se encontró con muchos otros retos antes de lograr casarse con Andrómeda, liberar a su madre de la amenaza del tirano y convertirse en el fundador de la amurallada ciudad de Micenas. Y este mito no es el único que ilustra e insiste sobre esta dualidad entre el caos y el orden, la mitología y la cultura popular esta llena de historias similares: Prometeo, Sísifo, Teseo e incluso de otra manera hasta los personajes de la imaginaria popular como en el mago de Oz, Asterix o Luke Skywalker tuvieron también que vérselas con sendos monstruos y desgracias que derrotaron no necesariamente para obtener poder o ganancias materiales, la lógica heroica reclama que por encima de ello este la sobrevivencia de un genero de hombres y mujeres semejantes a los dioses, de héroes capaces de dar futuro, destino y ciudades a sus sucesores.



La arquitectura es un medio más que nos hemos dado los seres humanos no únicamente para sobrevivir sino para sobrevivir mejor. Es cierto que la fuerza devastadora puede ser inmensa y diversa pero es únicamente con civilización, domesticando al monstruo, al mundo artificial como saldremos del caos, es con esa búsqueda paciente de la que hablaba Le Corbusier que seguiremos sobreviviendo mejor, ese esa creo la única conclusión no provisional a la que podemos llegar; los medios para lograrlo podrán ser muchos y muy variados pero al final de lo que modestamente pero irrenunciablemente trata la arquitectura es de construir, construir de nuevo y reconstruir, habremos de construir la ciudad, la democracia, la personalidad, la historia o la felicidad, pero siempre de un modo o de otro se trata de construir.

“En medio de la gran barbarie natural, los seres humanos han conseguido a veces (pocas) crear pequeños lugares cálidos que irradian amor. Pequeños espacios cerrados, reservados, donde reinan el amor y la subjetividad.”

Michel Houellebecq.

“Las partículas elementales.”(9)

Octubre de 2001.

NOTAS:

- (1).- Callasso Roberto, Las bodas de Cadmo y Harmonía. Ed. Anagrama
- (2).- sobre la chatarrización ver nota 3 cap. I
- (3).- ver pag. iv
- (4).- Baudillard
- (5).- Carlos Fuentes
- (6).- Betancourt Ernesto, “El Síndrome Talibán” Periódico Reforma. Ver pp...
- (7).- plan maestro, Julieta campos
- (8).-Hann..., Vernant...
- (9).- Houellebecq Michel, Las partículas elementales. Ed. Anagrama 2a. edición. 1999. pp. 89,traducción: Encarna Castellón.



Índice Onomástico:

A	
Aceves Salvador	100
Acrópolis, Atenas	61
Afganistán.	253
Aguerrebere Patricia	164, 182
Aguirre Carlos	141
Álamo El, San Antonio Texas.	228
Alba Itzel	141
Alba Ernesto de	137
Albín Enrique	32
Alemán Miguel	46
Alexander Christopher	137
Allen Woody	14
Altamira, Tamaulipas	164
Ajaracas Casa de las	205 y sigs.
América Latina	80
Andrómeda.	260
Antropología, Museo de	199
Archigram	137
Arquitectura facultad de	137 y sigs.173, 180
Arquitectos Colegio de	199
Asterix.	260
Atenea	2
Atenas, Grecia	61
Aura Alejandro	174, 177
Autogobierno	137, 138
Azcapotzalco, Delegación	123
B	
Bach Johan Sebastián.	242
Banco Nacional de México (Banamex)	40
Barcelona, sagrada familia de	5
Barragán Luis	27, 32, 91, 202
Barrancas del Cobre, Chihuahua	167 y sigs.

Baudillard George	253
Batopilas Chihuahua	141, 167 y sigs.
Beistegui Dolores.	211
Belice City	213 y sigs.
Belmopan.	215 y sigs.
Bellas Artes	37
Benlliure José Luis	137
Berlín	32
Bernini Gian Lorenzo	61, 160
Beethoven, Ludwig van.	242
Bilbao.	257
Bonifaz Marirros	54
Borges Jorge Luis.	iv,vi, 61
Bracho Jorge.	182
British Museum	43, 46, 49, 211
Broid Isaac	32, 141, 160
Buda.	253
C	
Cadaval Eduardo.	182
Cadmo.	248
Calleja Javier	46
Calatrava Santiago.	205
Calaos Roberto.	248
Campos Julieta	40
Camacho Rubén.	171
Camacho Solís Manuel	44
Cárdenas Cuahutémoc.	43, 123, 174
Cardoza y Aragón Luis.	88
Casas San Cristóbal de las	20
Catedral metropolitana de México	183 y sigs.
Cetto Max	138
Centro Histórico.	112, 174, 210, 254
Centro Nacional de las Artes	43, 49, 177
Cezanne Paul	14
Cervantes de Salazar.	186

Cervantes Miguel.	49, 211, 213
Cervantes Paz.	219
Cervantes Saavedra Miguel	257
Cineteca Nacional.	239 y sigs.
Chrysler edificio, Nueva York	5
Chapultepec Bosque de	44
Chartres, Catedral de	v
Chiapas	20
Chichén Itzá	v
Chimalistac Capilla siglo XVI.	95, 100
Coderch Luis	210
Colegio de san Ildefonso	211
Colosio Luis Donaldo	20
CONACULTA	37, 242
Condesa, Colonia	112, 257
Conservatorio de Música	46, 51, 147
Cortés Cecilia.	61, 66, 134, 160, 180, 182
Cosío Villegas Daniel	43, 102, 106
Cuernavaca , Morelos	134
Cuicuilco	

D

Danae	2
Donadieu Henri.	117

E

Eco Umberto	iv, 54
Escudero Lucrecia	137
Europa	10, 61, 66

F

Farías Jorge.	73, 123
Faty Hasan	137
Fifthy fifthy house.	160
Flores Luis Vicente	46, 137

Flores Ricardo	138
Focault Michel	iv,vi
FONATUR	171, 173
FONCA	37
Fondo de Cultura Económica.	41, 61, 67, 73, 76, 89, 102, 109, 120
Foster Norman	12, 35, 205
Frampton Keneth	31.
Frankenstein	5, 253
Freud Lucian	12

G

Gandhi librería	91, 102
García Fabián	182
García de Leon Carlos.	245
García Terres Jaime	43
Garza Mercedes	211
Gaudí Antoni	171
Gehry Frank.	257
Gesú Iglesia	v
Goeritz Matias.	177
Goethe Instituto	239 y sigs.
González de León Teodoro	29, 38, 40,41,43, 44, 46, 49, 51, 52, 55, 61, 66, 90, 147, 180, 182
González B. Henry	230, 231
González Lobo Carlos	137
González Pedrero Jorge	40, 43
Gonzalez Tejeda Ignacio.	54
Grass Gunther.	242
Grassi Palazzo.	211
Greenaway Peter	14
Guatemala.	80, 87, 120,
Guggenheim museo, Bilbao	5

H

Handecke Pete	14
Harmonia.	248
Hecho en México bar	111 y sigs.
Hemispher Park.	230
Hélade.	4
Hernández White Juan Carlos	106, 109
Herzog Jaques.	257
Houllebecq Michel	262
Huerta Pedro	182, 211

I

Ibañez Raúl.	117
IIT	155
INAH	98
Insurgentes Av.	41
Iztacala, Estado de México	141 y sigs.

J

Jornada la	120 y sigs. 155
Juárez, Colonia.	112

K

Kahn Louis	27
Kalach Alberto	32, 167, 177, 257
Kaspe Vladimir.	100
Kell/Muñoz/Wigodsky.	230, 231, 236
Kifer Anselm	14
Koolhaas Rem	5, 35
Kosuth Joseph	14

L

Lazcano Thelma.	174
Leal Felipe	138 y sigs. 174, 177, 228, 230
Lastra Enrique.	228, 236
Le Corbusier	27, 43, 46, 52, 61, 260
Legorreta Ricardo	46
Lisboa	147
Louvre proyecto del	160
López Baz Alfonso	46
Lopez Portillo José	40

M

Madrid Miguel de la	31, 43, 67, 89, 90
Manhattan.	253
Mankind Museum.	51
Martínez Enrico.	186
Martínez José Luis	43
Martinez Otero Jose.	117
Mayas.	210
Medusa	2, 10, 61, 64, 86, 88, 90, 134, 228, 248 y sigs.
México Banco de	40, 41
México Ciudad de	20, 34, 37, 41, 44, 107, 194, 231
México El Colegio de	40, 43, 52
México Estado de	148
Micenas	260
Mies van der Rohe Ludwig	v, 76, 119, 155, 242
Mijares Carlos	29, 167, 171, 173
Moneo Rafael	205
Montes de Oca Marco Antonio	14
Monterrey N.L.	102, 120
Moral Enrique del	29, 136, 138
Moreno Carlos	134
Muñoz Ledo Porfirio.	43
Museo del Niño	44, 51, 177

N

Nouvell Jean.	35
Norten Enrique	32, 41, 44, 46
Nueva York.	248 y sigs.

O

Obra Publica Ley de la	37, 86, 88
Ocelli de Salinas Cecilia	43
O' Gorman Juan	25, 136, 157
Ondarza Fernando.	102
Optometría escuela de	141 y sigs.
Orozco Gabriel	14
Oscos Maria.	237
Oscos Rosana	41,61
Oz mago de	260

P

País Vasco	255
Palacio de la Liga de las Naciones,	160
Palacios Aarón.	73, 76, 89
Palladio Andrea.	100
Pani Mario.	29, 136, 138
Pantaco, aduanas ferroviarias	123
París, Francia.	61, 134
Paz Octavio	43, 67, 102, 106, 180, 208
Pegaso.	2, 37
Perseo	2, 10, 66
Piano Renzo	14
Picasso Pablo	61
Plano, Illinois.	V
Plaza de la Constitución.	180 y sigs. 210, 255
Polidectes	2
Portela Cesar	14
Pritzker premio	54
Prometeo	260

Q

Quevedo Miguel Angel Av.	91, 107
Quijote el	257

R

Reforma paseo de	252, 255
Reyes Alfonso	67
Reyes Heróles Jesús.	231
Roma.	61
Roma, Colonia.	112, 117, 239
Rossi Aldo	17
Rossi Alejandro	25
Rulfo Juan.	67

S

Saad Eduardo	
Sada Solana Carlos	
Salazar Carlos	171
Salinas de Gortári Carlos	20, 43, 51
Sagrada Familia la, Barcelona	7
San Antonio, Estados Unidos.	228 y sigs.
San Ildefonso, Museo del Antiguo Colegio de	211
San Lorenzo fachada de la iglesia de	160
Sánchez Fernando.	106, 107
Sanchez Javier.	205, 257
Sanchez Felix.	205
Santos Carlos	102
Satevó.	172
Scarpa Carlo	27
Schetnan Mario.	174
Serifos.	2
Serrano J. Francisco	157
Sísifo.	260
Siza Alvaro.	14

Skywalker Luke.	260
Solar Xul	14
Stark Phillipe.	113
Stendhal	180
Sydney	v

T

Tamayo Rufino	43
Tamayo Rufino Museo	40, 43
Tampico, Tamaulipas	164
Team ten	137
Teseo	2, 10, 61, 64, 86, 88, 90, 134, 228, 248 y sigs.
Tepoztlan, Morelos.	228, 237
Texcoco.	257
Tolsá Manuel.	202
Torres gemelas., NY.	248 y sigs.
Torres Ramón	137
Toussaint Manuel	202
Tourette, convento de Santa María de la	61
Tovar y de Teresa Rafael.	242
Triana, casa	134

U

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.	160
Universidad la Salle	136
Universidad Nacional Autónoma de México.	136 y sigs. 171
Universitaria Ciudad	46
UPN	43

V

Valero Valeria	211, 228, 236
Vazquez Nicolas	182
Vasconcelos José.	106
Velazco Ernesto	137
Veliz Álvaro.	89
Venecia, Italia	211
Vicenza, Italia	100
Villagrán José	136, 138, 141
Villahermosa, Tabasco	40
Vitubio.	5

W

Wagner Otto	61
Washington	172
Wenders Wim	142, 242

X,Y,Z

Xochimilco, México.	177
Zacarias Fady.	117
Zedillo Ernesto	20
Zeus.	2
Zócalo El	180 y sigs. 210