

00264
/

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado

Los Espacios Urbano-Arquitectónicos como sujetos de interacción

Tesis
que para obtener el grado de

Maestro en Artes Visuales
—orientación arte urbano—

presenta

Arturo Alfonso Díaz Belmont

México, D.F., 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE
SERIE DE TESIS

2

...cumplir con la única norma que nos dió el Sr.
presidente Alemán: "hacer una ciudad universitaria a
prueba de estudiantes"
Ing. Luis E. Bracamontes Gálvez



RECIBIDO a la Dirección General de Biblioteca •
UNAM a difundir en formato electrónico e impresa
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ARTURO ALFONSO
DIÁZ BELMONT

FECHA: 5 NOVIEMBRE 2002

FIRMA: [Handwritten Signature]

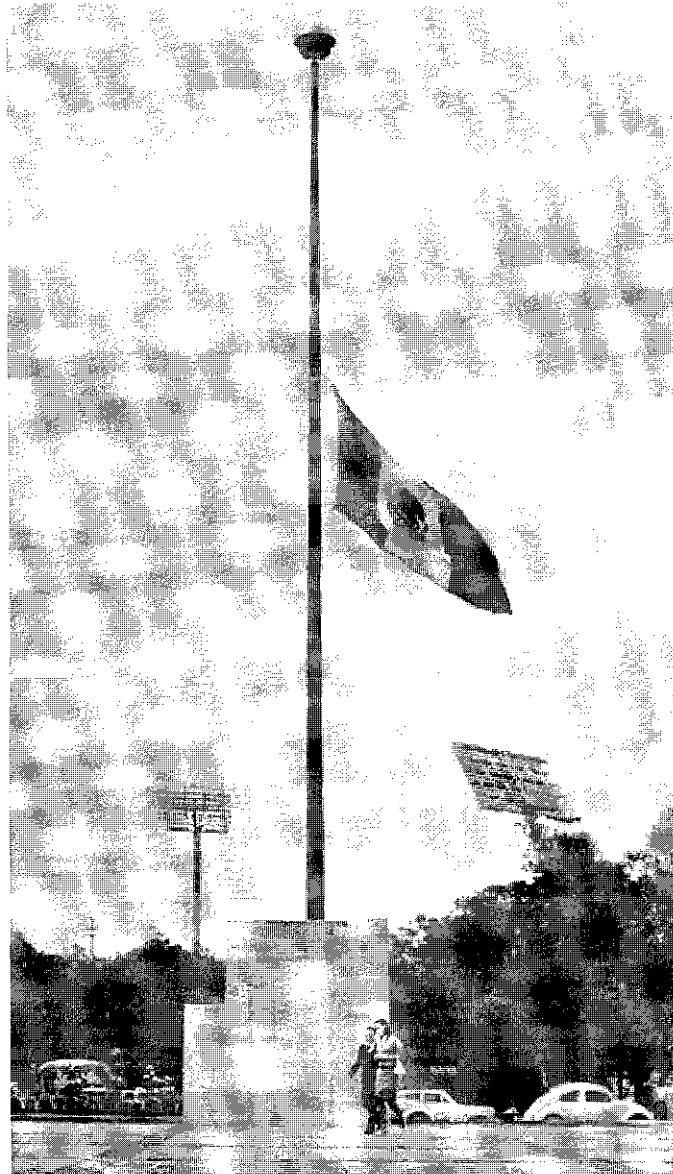
S

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Índice

1. **Presentación**
2. **Objeto de esta tesis**
3. **Una primera aproximación al espacio de la Ciudad Universitaria dentro de un contexto histórico social**
 - 3.1 Espacio natural-espacio urbano
 - 3.2 Algunas intervenciones gubernamentales que modificaron la imagen urbana del Distrito Federal entre 1946-2000
4. **La Ciudad Universitaria del pedregal: paradigmas, hechos y realidades**
 - 4.1 El concepto de modernidad en la construcción de Ciudad Universitaria 1950-1954
 - 4.2 Los principales participantes en la creación de Ciudad Universitaria: sus testimonios, opiniones dictadas en las conferencias de 1954 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes
 - 4.3 Las conferencias de 1954 y algunos comentarios acerca del fenómeno de integración plástica en Ciudad Universitaria
5. **Las taxonomías del Arte urbano: la Interacción, la Intervención, lo Emplazado, el Arte urbano**
6. **Conclusiones**
7. **Bibliografía y referencias documentales**
8. **Apéndice**



YESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Presentación

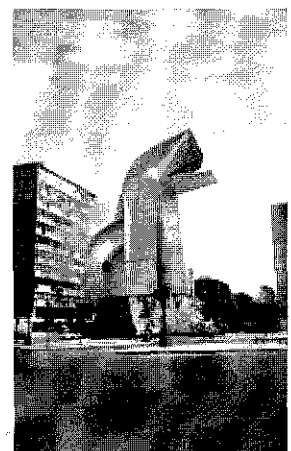
El espacio urbano, la arquitectura y sus expresiones artísticas en la Ciudad Universitaria de México, a 50 años de su concepción original, ponen de manifiesto un sentido de obra inacabada¹, dinámica, con una posibilidad polivalente de interpretaciones simultáneas, tanto en el tiempo como en las diversas etapas constructivas que ha tenido. Los valores estéticos y estilísticos de la modernidad en México, concomitantes al concepto de unidad espacial arquitectura-arte de fines de los años cuarenta, desde el momento que se iniciaron los primeros trabajos de conceptualización formal, tales valores se han movido, ampliado, reelaborado, convergen hacia una yuxtaposición de estilos arquitectónicos y artísticos, producidos por las *vanguardias* de su momento; desde la expresión funcionalista-racionalista-integración plástica, hasta nuestros días, donde actitudes y valores –incluidos los estéticos– bien debiesen entenderse desde una posición de reconocimiento de las entidades diferentes y de la necesaria convivencia en la tolerancia con los otros, los distintos, elementos que pudiesen eventualmente sumarse y conducir hacia la superación de las contradicciones entre premodernidad y modernidad urbanas enunciadas por Pradilla²

En cualquier recorrido por sus circuitos, ya en la cotidianidad de un día entre semana en época de clases, ya en la excepcionalidad: un evento político, un paseo en fin de semana, unas vacaciones, una visita a los museos, la asistencia al Centro Cultural Universitario; en la recreación, en la práctica de algún deporte o un juego; el espacio está ahí, ofreciéndose a nosotros como la cosa que nos aparece y que los lenguajes verbal o escrito pueden describirla, pero no la comprenden... aún intentando una posible lectura, ésta, parte desde nuestra subjetividad, la mirada cambia el sentido de las cosas; de aquí parte la posibilidad de interpretar al espacio urbano-arquitectónico como un momento único, una vivencia efímera donde se nos agolpa el pasado; no como una foto instantánea del presente sino como una arqueología de la modernidad y una traza proyectiva del futuro mediato; esta operación puede involucrar una especie de conciencia ecológica estética y un sentido de búsqueda de esencia de la *campusidad*³ del *campus*, del *alma de la nacionalidad*⁴ o el *espíritu universal-universitario*.⁵

La necesidad de plantear una conciencia ecológica de la estética del sitio parte del hecho de que cualquier acto manifestado ya sea gráfica, plástica, de ejecución, intervención, performance y otras formas, como voluntad del autor, tiene cierta respetabilidad en tanto que interviene en el espacio urbanoarquitectónico, plástico o estético; esta intervención imprime al sitio una presencia espacio-temporal determinada o finita que se agrega al contexto inicial. La presencia de una intervención o un emplazamiento en cualquier sitio se verá, irremediamente, afectada por la intervención o acto de voluntad expresiva inmediata, mediata o subsiguiente; esto es, se yuxtapone, se agrega y también se destruye o desagrega.

La condición estilístico-artística espacio-temporal predeterminada de los hechos urbano-arquitectónicos (edificios, plazas, jardines, validades) y plásticos (escultóricos, pictóricos, gráficos) y sus posteriores reinterpretaciones se funda en el hecho comprobado por la realidad en su cualidad de remodelarse, de modificarse, de ser transportados, de restaurarse o de sufrir deterioro por causas extraordinarias como los sismos, huraca-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

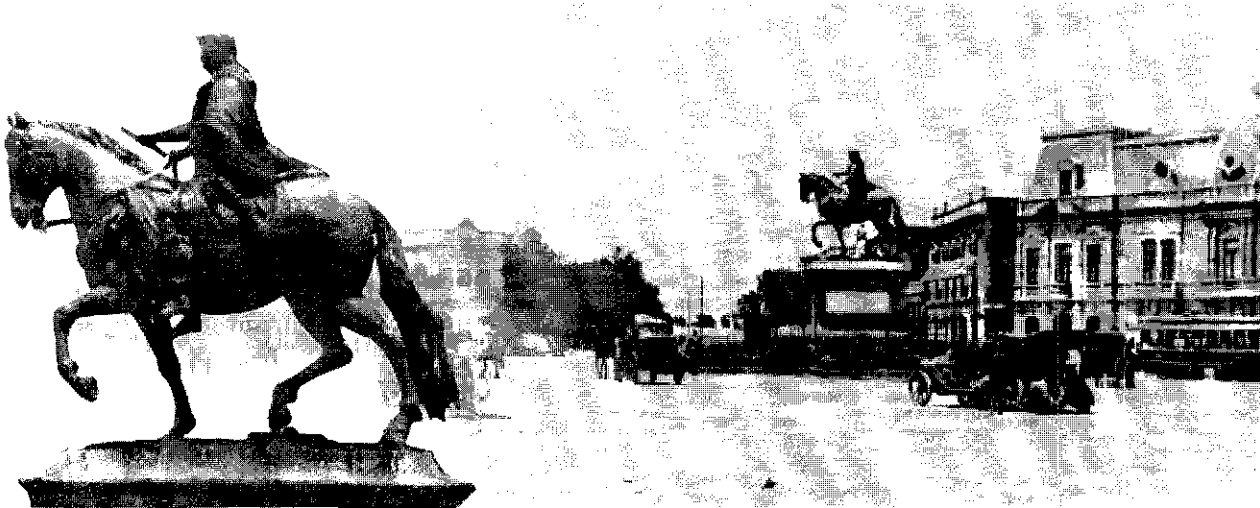


nes, bombardeos, incendios, huelgas, etcétera; así como los edificios, plazas, jardines y vialidades se remodelan y reconstruyen, también la edificación monumental se reconstruye, se restaura, se traslada, se arqueologiza. Es así como *El Ángel patrio* se repone después del terremoto de 1957 en su columna-pedestal para reafirmar nuestra imagen ciudadana y cosmopolita (referencia del siglo XIX y los ensueños modernizadores europeizantes de Porfirio Díaz).

El *Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central* (contribuyente iconográfico de nuestra identidad cultural) sobrevive a los hoteles construidos frente a la alameda y a los escándalos publicitarios de Diego Rivera, y que por el efecto de los sismos de septiembre de 1985 el Hotel del Prado tuvo que demolerse aunque actualmente sólo sea un recuerdo de la etapa modernizadora del primer tercio del siglo XX. Es así como en la *avenida Juárez surgen plazas de olvido al dolor que intentan mantenerse en la memoria colectiva de una o, cuando mucho, dos generaciones*; actualmente se edifica en el mismo predio de avenida Juárez el nuevo conjunto del nuevo Hotel del Prado. Haussman demolió medio París⁶ y en su tiempo fue duramente criticado, pero a poco más de un siglo de distancia, al referirnos a la imagen estética de la ciudad luz no recordamos indubitablemente a Haussman, no discutimos apasionadamente si sus actos fueron bárbaros o justificables concesiones a la modernización, lo que en su momento parece una imposición termina integrándose al paisaje urbano; es historia conocida cómo una estructura de metal —diseñada como una señal de modernidad para París— en un principio era repudiada, en el año 1989 celebramos el centenario de la Torre Eiffel.

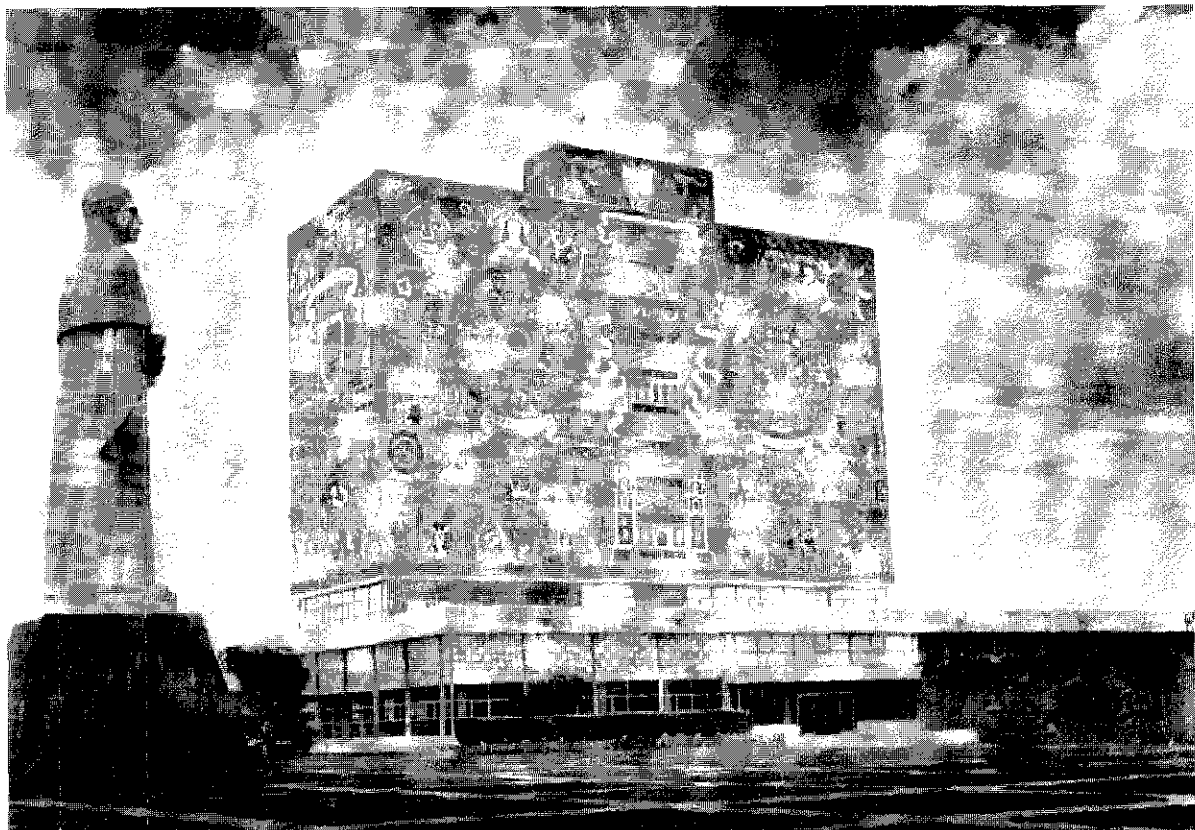
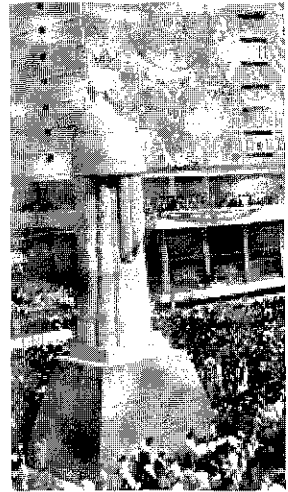
En México difícilmente el ciudadano común recuerda y asocia a grandes cambios en la imagen urbana de México el nombre del contador Ramón Aguirre Velázquez, regente designado de la Ciudad cuando ocurrieron los sismos de 1985; sin embargo, gracias a sus valores estéticos y artísticos como otro más de los ejemplos de la segunda modernidad arquitectónica, nos sobrevivirá reconstruido el edificio de la antigua sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) aunque sus espacios interiores no sean utilizables totalmente, ni como oficinas ni como bodegas de algo, sino únicamente como el soporte de una obra mural reconstruida que prevalece en la memoria colectiva como *La SCOP*, el testimonio de..., el espejo de..., el recuerdo de la etapa modernizadora de mediados del siglo XX y la política del *desarrollo estabilizador*.

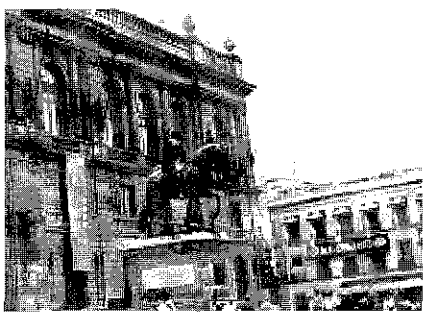
El valor artístico de la escultura ecuestre de Tolsá le permitió sobrevivir más allá del año 1821, encargada por el virrey Miguel de la Grúa Talamanca y Branciforte⁷ para adular al Rey Carlos IV, a ese valor debe agregársele su capacidad de *trotar* por el Centro Histórico de la Ciudad de México y de servir como referencia espacial en más de tres



ocasiones, de servir su basamento original como referente del centro mismo de nuestra nacionalidad —El Zócalo—. Preguntemos a un adolescente capitalino nacido hace 15 años si prefiere ver la obra escultórica de Tolsá en el lugar que ahora ocupa el caballo de Sebastián, probablemente no aceptaría la propuesta de reponer el *Caballito* en la ex gorieta del Caballito, en ese adolescente no existe la misma referencia espacio-temporal del sitio que en un adulto de 70-80 años, y lo que es más importante, no tuvo la vinculación subjetiva o la apropiación afectiva con ese lugar en aquel momento: no le significa en la actualidad la anterior ubicación, mucho menos la antepenúltima, le significa la que está viviendo aquí y ahora; por esta razón podemos hablar la necesidad de entender definitivamente la tolerante convivencia entre la modernidad, el neoclásico, el barroco, el churrigüesco y la posmodernidad. Todos los estilos pueden compartir y convivir, la tolerancia está en función de nuestra capacidad de influencia o negociación con las autoridades del gobierno en turno, sin importar la opinión de los habitantes de una ciudad.

Para otros profesionistas de la Arquitectura o del Arte, menos proclives a la saiamera genuflexión con las autoridades, las cosas tienen que ser tamizadas a través de reglamentos esgrimidos en defensa de la unidad estilística y sobre todo de no alterar la disposición que protege al *patrimonio cultural de la humanidad*. Es motivo de doble admiración la valiente intervención y defensa de la obra de Banamex en el Centro Histórico así como el magistral texto *Metamorfosis de la plástica urbana* de Teodoro González de León. Sólo hasta la llegada del primer gobierno electo (1997-2000) en la Ciudad de México se han abierto nuevas posibilidades de participación, como ejemplos: la Primera Exposición Internacional y concurso de diseño de Mobiliario Urbano y el Proyecto de remodelación del Zócalo capitalino, ya que con estas iniciativas se democratiza la posibilidad de contribuir al “intento, tal vez no condenado al fracaso de quitarle lo monstruoso”⁸ a la Ciudad de México.





Por otra parte, la imagen estética de la Ciudad está en cada uno de nosotros, en función de nuestra capacidad de vinculación subjetiva con los espacios, de una especie de imagen espacio-temporal que se vuelve borrosa, fragmentaria⁹ —la imagen es temporalidad en fusión—, sobrevive en nosotros por una operación mixta de asignación de valor estético y del placer gratuito percibido en su transcurso, estancia o degustación; de una visión cuasi escenográfica, “pseudo lelouchiana” del entorno al momento de nuestro primer beso con la novia quinceañera, de un paseo furtivo a horas de clase por el Parque México o el España, de una “quemada” del *burro* o del *puma*, de las marchas de la dignidad universitaria y del silencio en el 68; de una luz de bengala en la noche de Tlatelolco, o un primero de Mayo desde el Paseo de la Reforma al Zócalo; primero es el ser y luego la imagen de aquel contexto del suceso.

El contexto solo, sin humanos sensibles, es inútil; aún cuando a Barragán le apasionaba construir caballerizas, la arquitectura silenciosa barragániana también la disfrutaron los jinetes y palafreneros, las mucamas o los jardineros.

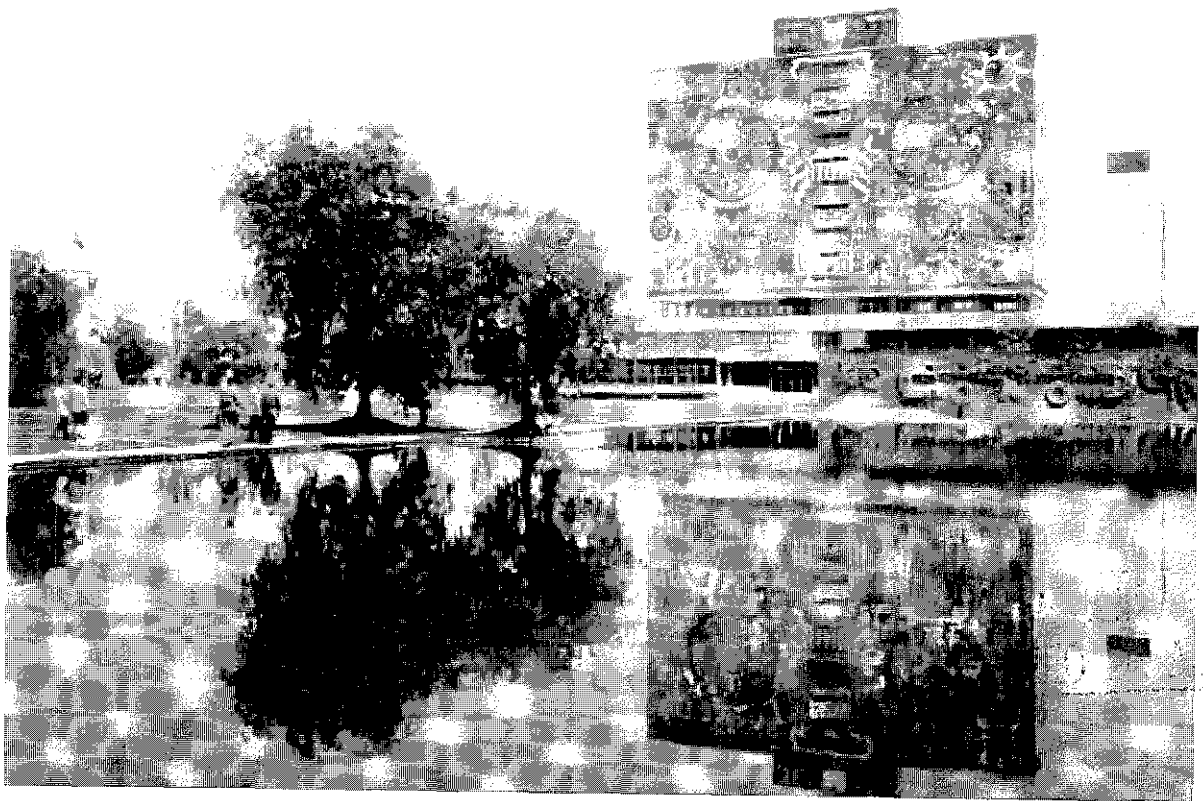
En su envoltura del Reichstag¹⁰ Christo se vuelve más vivo, fue quizá su consagración, la disfrutaron millones de peregrinos de todo el mundo que fueron a celebrar en su memorable acto de intervención; no pudimos ir a celebrarlo hasta Berlín ni cuando sus paraguas, ni cuando sus cortinas, ni cuando sus escarolas insulares; sin embargo, nos inunda de alegría el saber que en su obra, que tantos tropiezos y negativas padeció, se evidencia al espacio urbano-arquitectónico por una suerte de atrapamiento negativo de “eso” que de manera normal hemos hecho al disponer una piedra sobre otra desde que salimos del refugio cavernario. Una intervención que acentúa la significación de un hecho. Una interacción de millones que reinterpretan o resignifican o yuxtaponen significados a un espacio urbano-arquitectónico fueron, vieron y se convencieron; no fuimos (hicimos un viaje virtual), lo vimos en la red y obtuvimos nuestra experiencia.

¿Tiene caso hablar de la colosal escultura en piedra, colocada en la Rectoría de la Ciudad Universitaria, que representaba al licenciado Miguel Alemán Valdéz como doctor *Honoris Causa* —toga y mamotreto en mano—, cuando entre 1966 y 1968 le asestaron serios daños con explosivos?¹¹ La escultura que le hizo el maestro Asúnsolo, en aquel tiempo Director de la ENAP, al entonces presidente de la República —importando muy poco que al día de la dedicatoria de la Ciudad Universitaria del pedregal le restaran solamente diez días para entregar el poder presidencial a su Secretario de Gobernación y coterráneo Adolfo Ruiz Cortines— fue retirada de la vida pública para no seguir siendo blanco de vituperios y toda clase de expresiones de enojo.

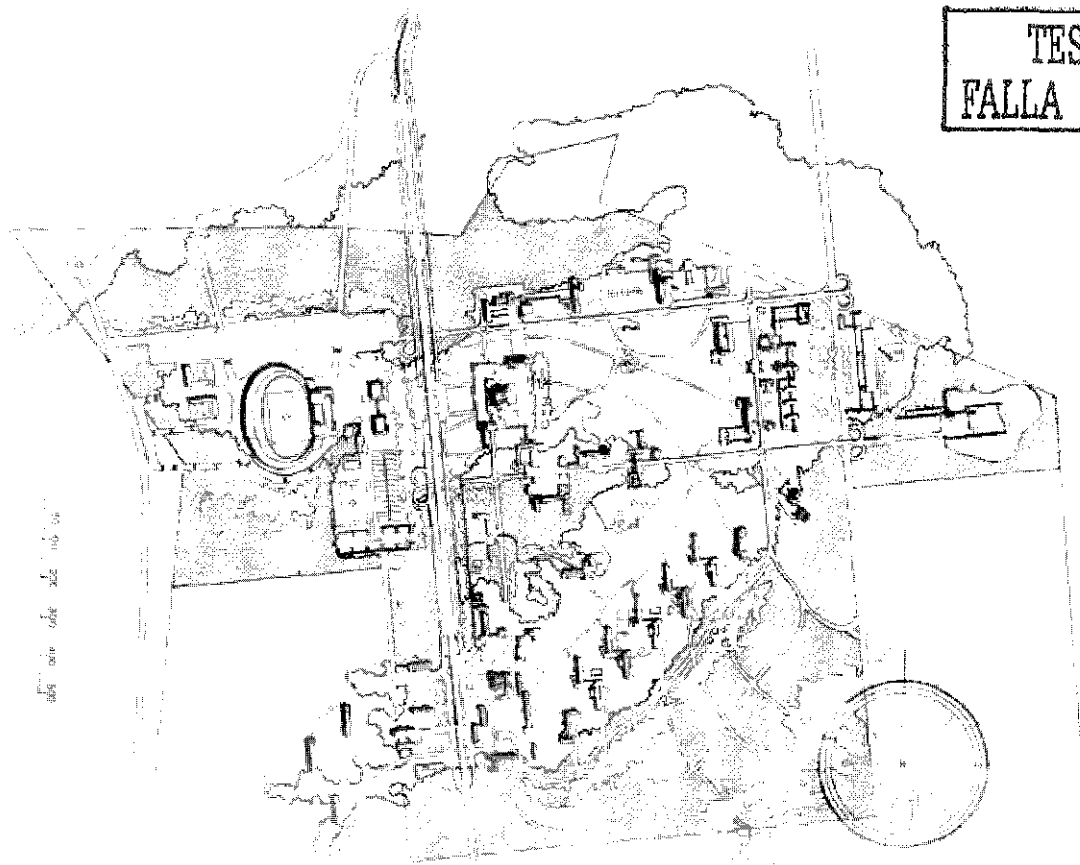
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MUCOSOS
MIGUEL ALEMÁN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





¿Alguien sabe dónde está esa obra?, ¿acaso nunca fue del agrado del homenajeado por el parecido del rostro que, en su momento, algún malintencionado¹² le atribuyó con el mariscal José Stalin? ¿Tiene algún sentido de disfrute estético que rebase el contenido anecdótico para un universitario nacido después de 1970?

Una interpretación estética del espacio urbano-arquitectónico definitiva —única— además de indeseable, resulta imposible desde las dos partes que constituyen el acto de estar en...; por una parte la condición del espacio: cambiante, dinámico, yuxtapuesto, alterado, fragmentado, inabarcable, inaprehensible, descifrable siempre parcialmente; por otra, la de los usuarios con su inevitable subjetividad interpretativa, des memoria histórica y capacidad de construir un sentido a lo que se mira, se transcurre, se vagabundea...; en interacción constante de relaciones proxémicas entre el espacio creado y sus elementos emplazados y las experiencias estéticas, de vida de afectividad hacia el sitio, expresada positiva o negativamente, el sentimiento de pertenecer o no al lugar nos remiten a una experiencia única, tal vez irreplicable, que nos deja una huella indeleble en la memoria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. *La Ciudad Universitaria de México* (págs. 303 y 304). Refiere la reseña periodística de la ceremonia de Dedicación a la Ciudad Universitaria el 20 de Noviembre de 1952, en palabras de Carlos Novoa, presidente del Patronato de la Ciudad Universitaria, donde: "...no omitió las deficiencias y errores que sin duda aparecerían, pero que en el futuro podrían ser corregidas..."

² EMILIO PRADILLA COBOS. *Modernidad y premodernidad urbanas*.

³ FERNANDO TORRIJOS. "Sobre el uso estético del espacio" (págs. 30 y 31).

...frente a la posición de considerar la obra de arte como un objeto aislado, autosuficiente, cabría considerar la posibilidad de obras de arte dentro de obras de arte, la opción de tomar en cuenta como quehacer artístico la actividad de combinar elementos para conseguir un nuevo efecto... toda obra de arte espacial es una producción conjunta en la que objetos y actividades se conjugan para dar lugar a una obra que supera la suma de sus significados.

⁴ SALVADOR ZUBIRÁN. *APUD CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. Op. cit.* (pág. 128).

La Universidad, *alma de la nacionalidad*, participa en esta fase constructiva con gran entusiasmo e intensidad, y nuestro ideal de la Ciudad Universitaria no nos hará perder la tradición de cuatro siglos de vida, tradición que vive en el espíritu y no en los edificios ahora ya anticuados de nuestras escuelas.

⁵ LUIS ENRIQUE BRACAMONTES GALVEZ. "La ingeniería civil en la construcción de CU" (págs. 78 y 79).

...en la realización de la Ciudad Universitaria de México, independientemente de ser una extraordinaria realización de la ingeniería y de la arquitectura, lo es también espiritualmente, pues trabajamos codo con codo en un verdadero equipo con mística de servicio, de encomienda, de misión y de cumplimiento. Para mí fue un esfuerzo de conjunto, sin regateos, que nos hizo sentir que por nuestra raza hablaba el espíritu...

⁶ LUCIANO PATETTA. *Historia de la arquitectura* (pág. 383).

El mismo Haussman se ha definido como *artiste démolisseur*. Se sentía llamado a desarrollar su propia obra y así lo declara expresamente en sus memorias.

⁷ ARTEMIO DE VALLE ARIZPE. "El caballito".

⁸ TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN. *Retrato de Arquitecto con ciudad* (pág. 99).

⁹ FERNANDO TORRIJOS. *Op. cit.* (pág. 29).

...otra incidencia temporal, que aquí nos interesa más está relacionada con la magnitud espacial de la Ciudad; la obra urbana se nos muestra siempre por partes, haciéndose perceptible lentamente, mediante lo que podría definirse como un proceso de *visión serial*; esta forma de conocimiento fragmentario nos irá introduciendo de forma progresiva en el conocimiento de la obra, a través de la integración de los distintos mensajes en un complejo proceso cognitivo, similar al recorrido de un laberinto gigantesco o al montaje de un puzzle tridimensional.

¹⁰ DIETER BENECKE. *Christo autorizado para envolver el Reichstag* (pág. 53).

¹¹ LUIS ENRIQUE BRACAMONTES. *Op. cit.* (pág. 76).

Resulta irónica y paradójica la encomienda del Presidente Alemán quien se expresó frente a los Constructores de CU: "Hacer una Ciudad Universitaria a prueba de estudiantes..."

¹² CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. *Op. cit.* (págs. 288 y 289).



Objeto de esta tesis

El propósito central de este trabajo consiste en aportar elementos que coadyuven a explicar cómo el movimiento moderno en las artes se materializa en un espacio urbano-arquitectónico en México, asumiéndose como un hito de la cultura mexicana de mediados del siglo XX. Una caracterización espacial (la construcción de la Ciudad Universitaria de 1952-1954) cobra vida propia y se inicia una interminable secuencia de actos —voluntarios o no, concientes o no— que producen cambios en su imagen y en su dimensión originales; sin embargo, la estructura espacial urbana es de tal calidad que ha permitido incontables intervenciones —todas con la correspondiente identidad estilística de su momento— que se suman o yuxtaponen a lo existente, compartiendo y alterando con el “estilo internacional” del México de los cincuenta.

Por otra parte, se investigó la producción teórica artística de ese momento con la finalidad de ubicar el punto de partida en la discusión acerca de la integración de las manifestaciones plásticas en el hecho arquitectónico. En tercer lugar, se muestran algunas fotografías que permiten recordar ciertas imágenes originales de la Ciudad Universitaria y algunos momentos significativos en los cincuenta años de su existencia.

Habiendo reflexionado acerca de la pertinencia y utilidad de este ejercicio académico, considero que uno de mis objetivos es el de contribuir a la construcción de la memoria histórico-estética de los habitantes la Ciudad de México, en uno de los sitios más significativos para la cultura mexicana.

Si un habitante de esta urbe se pregunta: ¿por qué cada vez, con mayor frecuencia, se observa en la Ciudad de México una apariencia de abandono y descuido?, o cuando alguien regresa al hogar o algún otro sitio de la ciudad después de una prolongada ausencia, se percata de los cambios y las diferencias evidentes en cuanto a la apariencia del entorno (siempre se hacen expresiones de sorpresa o desagrado), se evidencia el cambio y por un mecanismo espontáneo surge la comparación entre aquella imagen conservada nostálgicamente y la imagen actual.

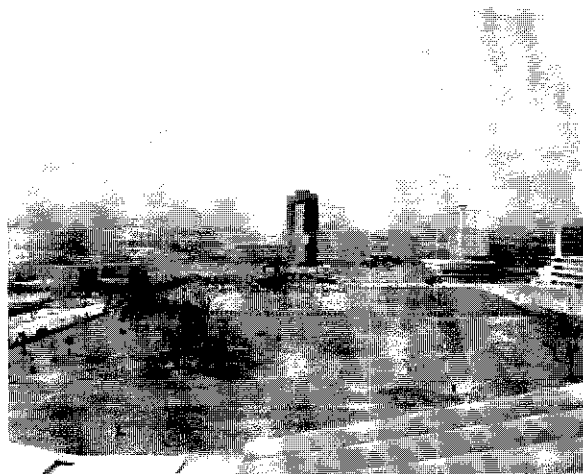
En años recientes se ha iniciado en México una actitud de revaloración del entorno urbano¹ como consecuencia de las tragedias: sismos, explosiones o incendios; sin embargo, aún es insuficiente para desalentar iniciativas de carácter autoritario en beneficio aparente de los problemas de la circulación vehicular: donde se talaron árboles y desaparecieron camellones, demolieron construcciones y hasta manzanas completas aparecieron ejes viales; en los noventa se cerraron gasolineras con filtraciones de combustible al subsuelo y hasta la refinería de Azcapotzalco. En algunos lugares, cuando se conoce anticipadamente un proyecto nuevo de gasolinera o algún edificio que altere el entorno, no sólo por su apariencia sino por las consecuencias o impacto social o ambiental —estética urbana incluida—, aparecen mantas signadas por asociaciones de colonos y vecinos manifestando su rechazo. Casos como el proyecto de una línea del metro que comunicaría a Chapultepec con el Estado de México atravesando Polanco; un segundo caso: autorización para construir gasolineras nuevas, una en el rumbo de la Noria en Xochimilco, otra en colonia Narvarte en Eje 6 y Petén; ambas autorizaciones, casualmente se dieron en el ínterin del cambio delegacional del año 1997. Un tercer caso, se observa en el conjunto arquitectónico desplantado en plena zona arqueológica de Cui-

cuilco donde aparecieron carteles, mantas y pegadas conteniendo entre sus críticas: **iNo!** al proyecto... **iNo!** a la construcción... **iNo!** a la violación de la reglamentación de uso del suelo. No obstante se construyó en Cuicuilco un edificio solamente cinco niveles más bajo y con una apariencia anodina infinitamente inferior al proyecto inicial.

Quiero suponer que estas muestras de desaprobación y rechazo se deben a una nueva actitud ciudadana por conservar inalterada la actual imagen urbana o su modificación lenta, paulatina, no agresiva de su colonia, su barrio, sus jardines, sus plazas. Un ejemplo de modificación brutal y la degradación incontenible e irreversible de la imagen urbana que normalmente debiera ser de transformación lenta, consiste en la agresiva expropiación de las banquetas o de las plazuelas por parte de la economía informal, está caracterizado por la presencia de basura, contaminación por desalojo de residuos líquidos de puestos semifijos de alimentos, y hasta excretas al aire libre. De todos es conocida la transformación inmediata e incontenible que se produce en el perímetro de acceso a las estaciones del metro, sobre todo en aquellas zonas donde no sea bien definida la pertenencia al barrio o rumbo. Cito a Teodoro González de León en cuanto a la metamorfosis de la plástica urbana:

Las ciudades se deben al azar, el diseño, el tiempo y la memoria. En otras palabras: son obra de la gente, reguida por el gobierno, modificada por el tiempo y preservada por la memoria. Las buenas ciudades resultan de un equilibrio entre esos cuatro factores: en ellas, el orden del diseño propicia la libertad, y la memoria urbana de sus habitantes actúa para corregir y llegado el caso, aprovechar los efectos del tiempo. Son ciudades bellas en las que la plástica urbana adquiere la naturaleza de obra de arte. Una plástica urbana, muy específica, configurada no sólo por los espacios de calles, plazas y parques, la variedad de formas y superficies de los edificios y monumentos, sino también por todos los objetos que pueblan esos espacios: postes, alambres, anuncios, vehículos. Es además una plástica dinámica, sólo apreciable en movimiento; más todavía: la forma y la facilidad del movimiento, son parte de ella. Si según el precepto de Alberti la escultura requiere ocho puntos de vista a su alrededor para ser concebida y apreciada, la plástica urbana requeriría no ocho sino una infinidad de puntos: es decir, requeriría tiempo... Aldo Rossi, quien aborda el tema..., descubre que la ciudad puede describirse como una gran manufactura, como una enorme obra arquitectónica que se va realizando en el tiempo y gracias a mucha gente. Esta posición supera las descripciones del funcionalismo y del organicismo, las dos corrientes derivadas de la fisiología que han recorrido la arquitectura y la urbanística modernas y para las cuales la plástica se explica sólo como un agregado de las funciones que

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



dan origen a la forma urbana. La originalidad de Rossi radica en que, al introducir el concepto de manufactura, introduce también, en consecuencia, el concepto de estilo. No hay manufactura sin estilo. Las creaciones humanas fatalmente se expresan con un lenguaje: el de su tiempo y su lugar. Y esto a fin de cuentas constituye una plástica. Rossi nos explica cómo en las distintas épocas la ciudad es moldeada por sus habitantes (el diccionario define plástica como algo que se moldea); cómo a base de creaciones y destrucciones se va construyendo esa enorme arquitectura que es la ciudad. Y cómo toda arquitectura, mala, mediocre o con naturaleza de obra de arte, constituye siempre, fatalmente, el registro y la expresión de su época²

¿Cómo se explica la relación afectiva de los habitantes de la Ciudad de México con uno de los hitos del funcionalismo racionalista estilo "internacional" y la escuela de integración plástica? ¿Cómo se expresa la relación sujeto sensible-objeto artístico en CU? ¿Cómo se expresa o retroalimenta el sujeto receptor (en la función de la comunicación) en el lenguaje plástico-arquitectónico-urbano?

Intervenciones en el espacio urbano arquitectónico de CU

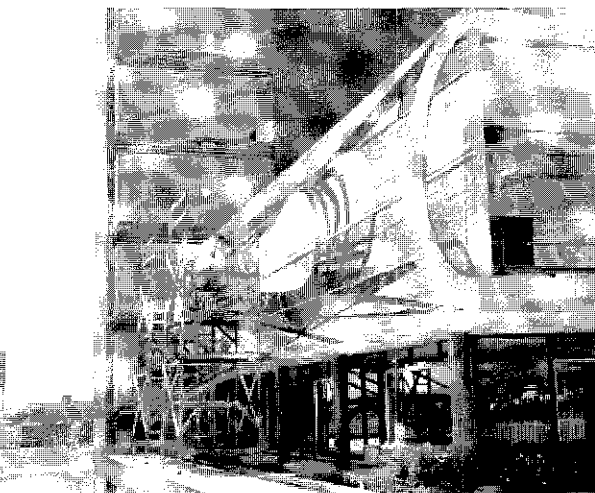
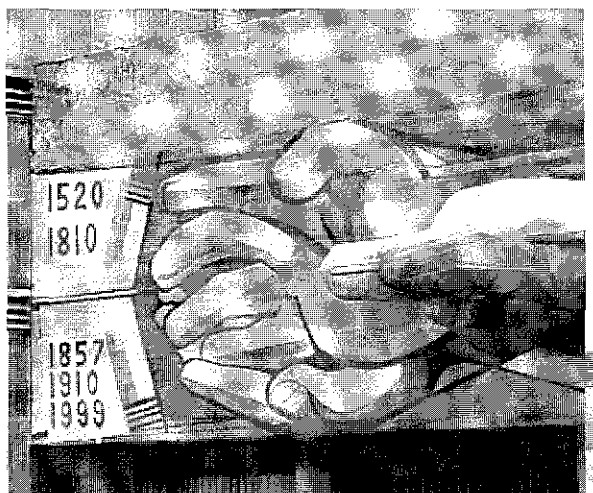
La imagen estética de Ciudad Universitaria es constantemente modificada, sus espacios urbanos y arquitectura han servido de soporte para múltiples expresiones: la pinta de consignas, los graffiti, las pancartas, las mantas, los murales 'extraoficiales', las intervenciones, las restauraciones, las remodelaciones, las apropiaciones del espacio por vía de usos y costumbres o violentas, los anexos definitivos en sus casi ya cinco décadas desde su concepción urbanística. De esta variedad de expresiones destaco la intervención, basada en la definición propuesta por Helen Escobedo (quien la utiliza para describir un proceso creativo de evaluación, imaginación, análisis en función de la capacidad creativa propia y finalmente de reordenamiento), para proponer *"un otro espacio"...para ofrecer a los demás*³.

Desde su inicio, la Ciudad Universitaria fue un marco que permitió la diversidad de pensamientos y expresiones; la estrategia de los arquitectos Del Moral, Lazo y Pani de conformar equipos de profesionistas de la construcción y artistas plásticos dio un resultado del cual no tenemos más que el registro documental gráfico, escrito y la memoria visual de sus usuarios contemporáneos, cito a Carlos González Lobo:

En la Ciudad Universitaria, es la primera vez que la arquitectura mexicana dijo que había logrado algo coherente y nuevo. Tiene en medio un campus y en el campus las islas. Fíjense de que cosas se acuerda uno... vivimos las islas, estudiamos en las islas. ¡De veras!...⁴

Los usuarios de CU de hace cuatro décadas tuvieron la vivencia inicial de ese resultado que se ha venido transformando plástica, estética, arquitectónica y urbanísticamente; uno de los propósitos de mi ejercicio teórico-práctico es el de hacer notar la calidad del diseño de los espacios urbano-arquitectónicos que al tiempo continúan conservando su estructura básica.

Nuevamente González Lobo: "El corazón urbano no deja de existir nunca"⁵, ese corazón es el *Campus* con las islas, con sus circulaciones horizontales hacia las diferentes escuelas y facultades, en ese corazón se han realizado incontables participaciones o interacciones de sus usuarios, una de las más significativas es la de trazar dos dígitos superpuestos a los signos de interrogación que pintara el maestro David Alfaro



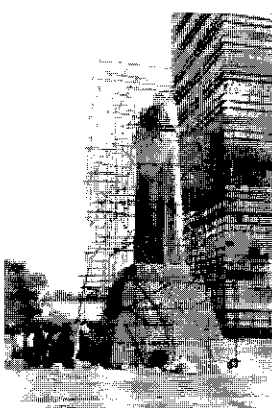
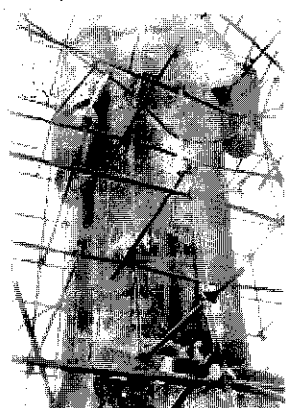
Siqueiros en la fachada norte de Rectoría en el mural titulado: "Alegoría de la cultura" En este espacio pictórico se han manifestado varias veces las inquietudes y voluntades de los estudiantes que han disentido con la política de la rectoría en turno, o con el sistema político, desde el año de 1968 hasta la fecha. No deja de causar admiración la propuesta de Siqueiros de hacer recuento en fechas de los momentos álgidos, la seducción que ofrecen los signos de interrogación seguirá provocando que les pinten encima todos aquellos que opinen que aquél momento a vivir será una nueva revolución.

Es un espacio artístico para interactuar. La rectoría seguirá siendo símbolo del poder en la UNAM y el graffiti sobre las fechas pintadas por Siqueiros es el símbolo de que la hora revolucionaria ha llegado. Y es sólo hasta ese momento (22 de julio de 1999) en que esta "intervención" levanta protestas en los medios masivos de información, producto de un ambiente con opiniones muy diversas tanto a favor como en contra del movimiento de huelga estudiantil más largo de que se tenga memoria en este país.

Otras memorables interacciones, en este caso agresivas, han sido los graffiti y la colocación de petardos en la escultura de Miguel Alemán Valdez, presidente de la República entre los años 1946 a 1952, obra de Ignacio Asúnsolo. En 1968 se recubrió y posteriormente retiró el monumento debido a una agresión que le decapitó, interacción del quizá universitario anónimo que enfocó sus necesidades expresivas en contra del autoritarismo y megalomanía oficialistas⁶, en un momento donde la cerrazón al diálogo y la represión a la universidad dejaron una huella profunda.

Resultaría imposible hacer un recuento pormenorizado de las intervenciones e interacciones que tan sólo en el campus de CU se han realizado. Sin embargo, no puedo sustraerme a la obligada referencia que ahora es la grotesca imposición de una geo-

TESIS CON FALLA DE ORIGEN





décima amarilla montada sobre una columna de acero, también amarilla (1994)⁷, colocada al centro de la circulación norte-sur desde la rampa de piedra braza del campus hacia la facultad de arquitectura; este ejercicio geométrico-cromático-constructivo se interpone brutalmente a la circulación natural que comunicaba directamente y con alguna fluidez al campus con la zona deportiva, teniendo como elemento espacial vinculador el patio de la citada facultad; este testimonio de gratitud de la primera generación de estudiantes de arquitectura olvidó la preceptiva urbanística, recurro nuevamente a González Lobo para recordar en primera persona la imagen del campus y las islas:

Y alrededor de las islas estaba la cafetería que se abría sobre las islas y en su perímetro todas las escuelas se volcaban sobre ese corazón... La rectoría señoreaba el conjunto, Ciencias lo ordenaba y Medicina lo remataba en un par de amplios campos. Ésa era una forma de ordenar...⁸

En la citada conferencia se hace una crítica a la incapacidad de los urbanistas en el Centro Nacional de las Artes (circa 1995) de establecer un diálogo entre los espacios urbano-arquitectónicos con los elementos topográficos constitutivos del sitio y la escala del conjunto:

A Carlos Lazo se le ocurrió hacer dialogar al Estadio con el Cerro de la Estrella y armó el paisaje, y ahí está; por esto, nada menos que a Arai se le ocurrió que los frontones cerrados dialogaran nada menos que con el Ajusco, y entonces, a Barragán, el jardinero, paisajista, no se le ocurrió menos que usar la escala que tenía el tema: herederos de Teotihuacan y Chichén Itzá, de Xochicalco y Monte Albán, se sentían seguros los arquitectos de los cincuenta de manejar la escala urbana...⁹

Cabe preguntar: ¿cuál o quién es el interlocutor en el caso de la geodésica amarilla? ¿qué referencia de escala tiene esta geodésica con el conjunto del campus o con el edificio de la autoría de José Villagrán García? La única respuesta a estas interrogantes es que se trata de una intervención en el espacio urbano-arquitectónico con una finalidad paradójicamente opuesta a la enunciada por Helen Escobedo, en su definición de espacio:

Es el mediador absoluto entre todas las cosas, es lo transparente y lo demarcante, es el envolvente y lo sugerido, es mental y es físico, es noble y es cruel, es juez y parte... cede y se impone... da y recibe, no perdona, acusa!¹⁰

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Efectivamente esa geodésica acusa, acusa la actitud de hacer patente una conmemoración que en el lenguaje deportivo se conoce como autogol. Un voluntarismo de forma que cita a Buckminster Fuller, un ejercicio de monólogo insensible que no tomó en consideración ni escala, ni forma o referencia estética alguna del entorno. Gracias a estos autogoles tenemos una Ciudad Universitaria ecléctica y posmoderna. Cito a Jorge Alberto Manrique:

Visto a casi cuarenta años de distancia, el conjunto de la Ciudad Universitaria, que pese a algunos errores y algunas claudicaciones, es una obra extraordinaria, una de esas especies de milagro que, más allá del talento de sus autores, se produjo por la conjunción de un sinnúmero de circunstancias, se nos representa con otra significación. He hablado del sentido analógico de algunos edificios (el estadio, los frontones, los pavimentos, algunos basamentos), y del sentido histórico de otros (la biblioteca, los talleres de Ingeniería, el claustro de Arquitectura). Unos y otros estuvieron impulsados por la necesidad "nacionalista" que en ese momento sentía la arquitectura mexicana y en especial la empresa de la Ciudad Universitaria. Pero es inevitable advertir que analogía e historia son dos claves de la arquitectura posmoderna. De alguna manera la Ciudad Universitaria —que quizá por eso llevó a una crisis a la arquitectura mexicana— es una particular, diferenciada arquitectura posmoderna...¹¹

La significación diversa es, para esta tesis, motivo de variadas propuestas de intervención:

a) Si se tomara como criterio principal recuperar su aspecto original hace cuarenta años, y ejecutar una restauración del espacio del campus y sus edificios, eliminando los elementos adicionados y reponiendo los destruidos, tal ejercicio escrupuloso llevaría implícito un significado nostálgico de respeto irrestricto al proyecto original, conservando con todo rigor y respeto, tal como los especialistas del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA han intervenido en los murales de Siqueiros, O'Gorman, Chávez Morado, etcétera. Pero ¿por qué se restaura solamente la obra plástica y no la arquitectura escolar de CU? Si aplicáramos un criterio conservacionista restaurador quizá se tuviera que declarar al corazón del campus como patrimonio artístico y monumental, así se implementaría una política similar a la del centro histórico en la Ciudad de México que intenta mantener una convivencia estilística de las arquitecturas coloniales; manteniéndonos un *corazón* de cuarenta y tantos años y una periferia o conurbamiento producto de las naturales ampliaciones o etapas constructivas posteriores, como sucedió así en tiempos de la rectoría del doctor Guillermo Soberón Acevedo.

Esta propuesta es factible parcialmente ya que la misma UNAM, a través de su Dirección de obras, por un lado restaura y conserva, pero por otro construye obra nueva dentro del mismo campus original, como son los casos del anexo de tres niveles destinado para el posgrado de la Facultad de Derecho; la creación de la biblioteca para la misma facultad; los anexos de medicina duraron muchos años en construcción; la remodelación del patio exterior tipo claustro, la biblioteca y la cafetería de Arquitectura; la nueva remodelación del Museo Universitario Contemporáneo de Arte, anteriormente Museo Universitario de Ciencias y Artes; la fachada de volúmenes prismáticos en la Facultad de Ingeniería y el edificio del Instituto de Ingeniería; la remodelación del Centro de Lenguas Extranjeras; el cierre de la cafetería central y transformación de tal edificio en un área de apoyo académico destinado a la dirección de orientación vocacional; el traslado total de la Facultad de Ciencias —con todo y su Prometeo— a una zona periférica, entre muchas otras intervenciones.

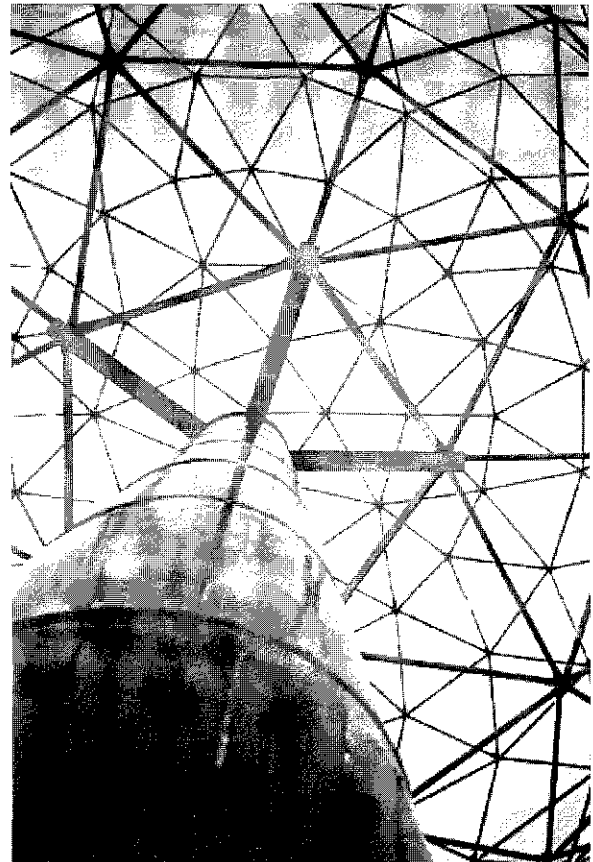
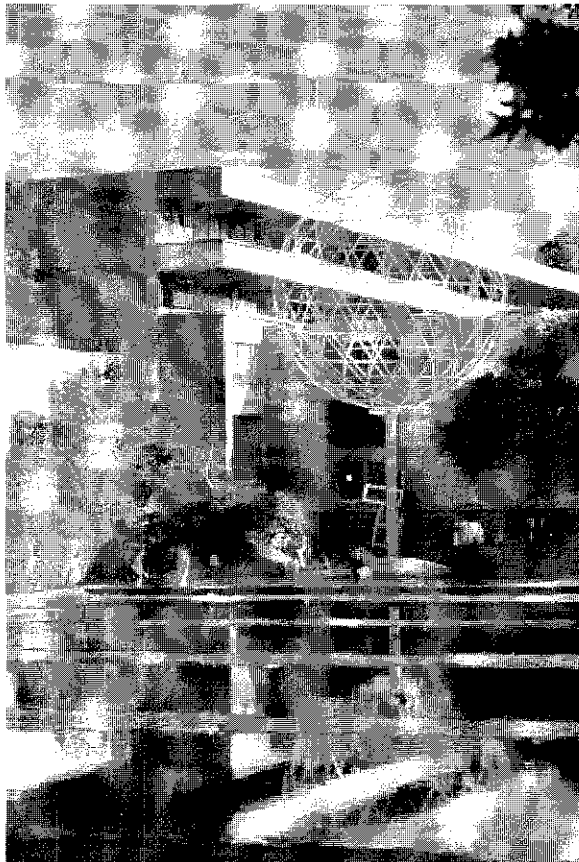
Resultaría imposible en la práctica hacer un recuento de las modificaciones, sean notables o imperceptibles, temporales o definitivas, y resultaría no menos imposible la propuesta de no alterar la imagen urbana original y mantenerla como en el '54.

b) Reconocer que efectivamente las ciudades y su plástica urbana se deben a los cuatro factores de la aseveración de Teodoro González de León, fundamentada en Rossi. Esto permitiría enunciar propuestas donde las variables azar, tiempo, diseño y memoria histórica se fuesen interpolando en un escenario determinado, por ejemplo el campus y sus primeros edificios del proyecto urbano original; esta interpolación de variables nos permitiría muchas combinaciones que, basadas en propuestas hipotéticas pero posibles, diesen un resultado a la configuración de la plástica del sitio que obviamente diferiría del actual.

Un ejemplo de esta propuesta consistiría en redimensionar la escala de la rectoría, su relación con la Ciudad de México como emergencia urbana ha sido superada por edificios como las torres de Pemex, Mexicana de Aviación, la del Centro Nacional de las Artes; la torre del Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, el Centro Mundial de Comercio (World Trade Center), y quizá muchas otras; aquí es importante señalar que la rectoría ha sido durante muchos años junto con la Biblioteca Central y el Estadio Olímpico, el referente visual obligado.

¿Cómo representar en la actualidad a la Universidad con sus multitudes y su sobrepoblación, la mega UNAM? ¿La UNAM de lleno en el siglo XXI? Si en su momento se consideró errónea la escala de las torres en CU por ser un espacio horizontal tan extenso, debemos de considerar que hace 50 años la visibilidad de la Ciudad de México permitía observar desde cualquier punto a los sistemas montañosos que rodean el valle. Actualmente, los problemas de contaminación atmosférica la hacen invisible e insignificante. Por otra parte, se puede justificar el cambio de escala por necesidades de fun-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

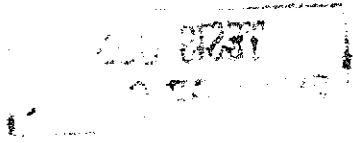


cionamiento, de cupo en sus instalaciones y servicios, y en su natural avejentamiento. ¿Acaso el concepto de regir sobre una institución que significa el universo de ideas, la diferencia y la vastedad de campos del conocimiento y la cultura nacionales, y que se renuevan con vistas a recibir nuevos siglos y milenios, no fuese suficiente como intentar una nueva irrupción en el paisaje urbano?

c) Inspirados en la cosmogonía prehispánica, se puede enunciar una superposición constructiva a todo el campus cada cincuenta y dos años, y se posibilitaría una renovación o escalamiento de rectoría, biblioteca, etcétera, como sucedió en el Estadio Olímpico o México 68, pues tuvo su remodelación para satisfacer los requerimientos establecidos por el Comité Olímpico Internacional e incrementó su aforo, mejoró su alumbrado, incorporó el pebetero, modernizó sus instalaciones, cambió el viejo tablero por uno electrónico.

¿Cuál sería el resultado plástico en los espacios de CU si nos hubiese dominado una ideología imbuida de un nacionalismo guiado por la cosmogonía mesoamericana?

d) Propuestas libres a partir de relaciones análogas o metáforas visuales. Consiste en desarrollar propuestas a partir de la observación de hechos cotidianos en las áreas seleccionadas, casos como el de las islas donde se presentan acciones simultáneas y diversas los días de clase, o intentar interpretar momentos de la historia del sitio como los movimientos estudiantiles que se apoderan de las instalaciones, edificios y campus para permanecer cerrados por semanas o hasta meses.

¹ Es necesario destacar la realización de dos eventos inéditos en la vida de la Ciudad de México para hacer frente al problema del deterioro persistente de la imagen urbana, como parte de las acciones de administración del primer gobierno electo de la ciudad 1997-2000. La primera exposición y concurso internacional de diseño de mobiliario urbano y el concurso de remodelación del Zócalo capitalino.

² TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN. *Retrato de arquitecto con ciudad* (págs. 83-99).

³ HELEN ESCOBEDO. "Un diálogo en torno al espacio" (págs. 327-335).

⁴ CARLOS GONZÁLEZ LOBO. "La arquitectura del CNA" (pág. 127).

⁵ *Ibid.* (pág. 130).

⁶ JOSÉ AGUSTIN RAMÍREZ. *Tragicomedia Mexicana 1* (pág. 107).

...El presidente Alemán se apreciaba así mismo enormemente y por eso mandó poner una inmensa y definitivamente fea estatua suya en Ciudad Universitaria...

⁷ Transcribo el texto y formato contenidos en la placa colocada al pie del citado objeto:

MEXICO
El siglo lleva tu nombre
Síntesis de una generación
Generación 54
40 años de la fundación de CU
1954-1994.

⁸ CARLOS GONZALEZ LOBO. *Op. cit.* (pág. 127).

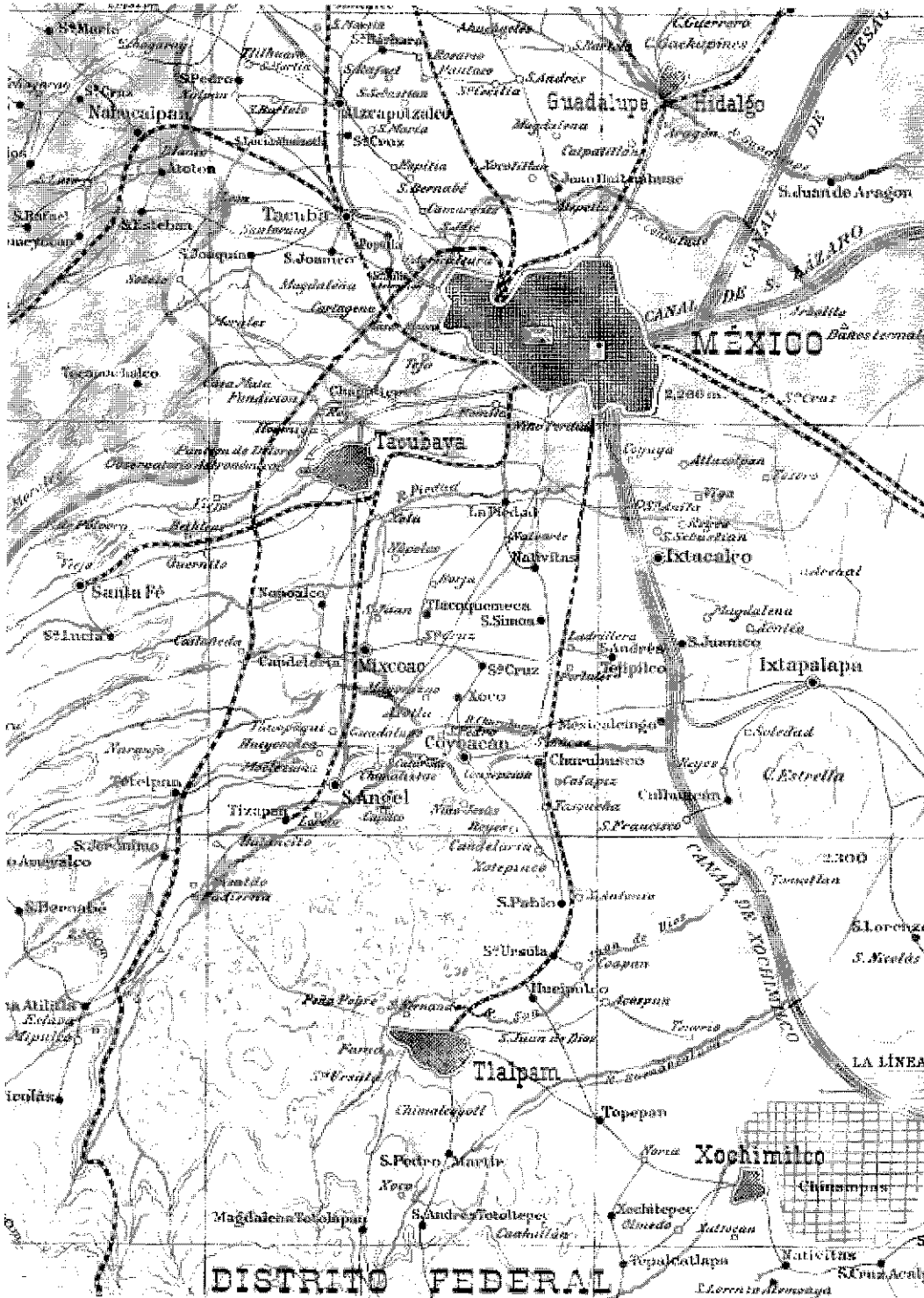
⁹ *Ibid.* (pág. 128).

¹⁰ HELEN ESCOBEDO. *Op. cit.* (pág. 327).

¹¹ JORGE ALBERTO MANRIQUE. "El futuro radiante: La Ciudad Universitaria" (págs. 125-147).



Una primera aproximación
al espacio en CU dentro
de un contexto histórico social



Por un lado imaginemos el pedregal de San Ángel como *espacio natural*¹ que, conformado por la acción de milenios en su estructura tectónica donde los ciclos regulares de la naturaleza han concurrido, ofrece una zona especial aparentemente inhóspita para el hombre, aunque con una particular vegetación y fauna. Un sitio en el valle de México que durante largos intervalos no había sido ocupado por el hombre; sin embargo, su esencia espacial ya está dada por una acción dual sensorial centro-periferia²



Por otro lado, el gobierno alemanista impulsa la que será considerada, desde sus primeros momentos, la obra pública monumental-sexenal más importante cuando convoca, a través del rector de la UNAM, a la Escuela Nacional de Arquitectura, al Colegio y a la Sociedad de Arquitectos mexicanos, a distinguidos profesionales de la ingeniería y reconocidos artistas plásticos, a un concurso para conformar un espacio urbano nuevo (naturaleza transformada) en la creación de la Ciudad Universitaria; un hecho urbano-arquitectónico que presente al país como advenido a la modernidad y “centralice” en un sitio específico de una super área a la institución educativa más importante del país (no pasar por alto la importancia que el Estado Mexicano concedía al rubro de política social en cuanto a su responsabilidad con la educación pública).

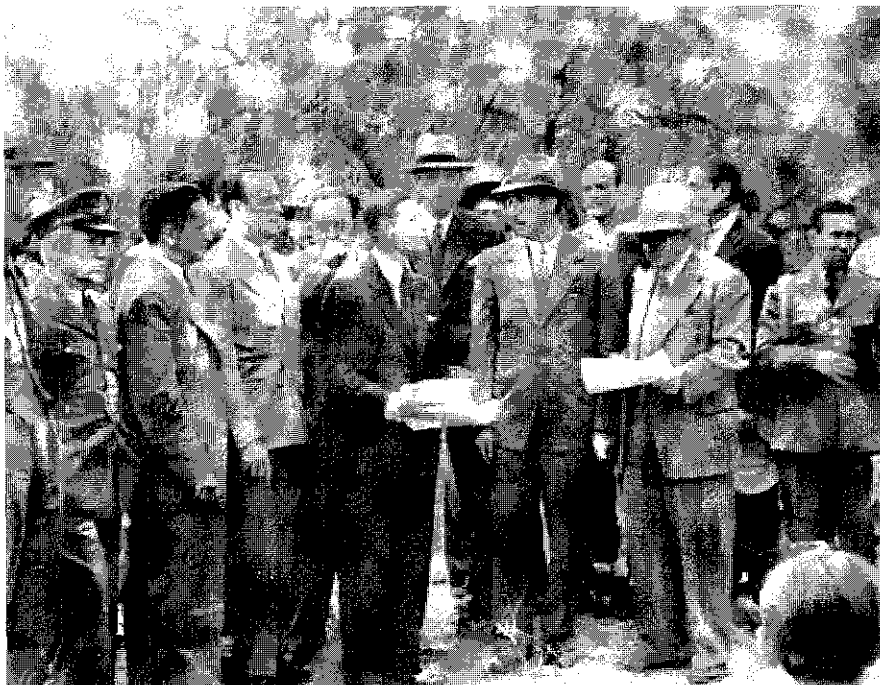
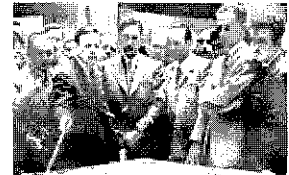
A partir de este hecho que configura inicialmente a Ciudad Universitaria, este espacio transformado y resignificado que de ser considerado en principio por su ubicación como casi foráneo pasa a ser *el centro educativo*, se oficializa en México una etapa constructiva racional-funcionalista-moderna que procura una idea de unidad estilística arquitectónica en la obra pública, con variedades interpretativas de acuerdo a los paradigmas del proyecto moderno en la cultura mexicana y al lenguaje formal de sus epígonos: Augusto H. Álvarez, Enrique del Moral, Enrique de la Mora, Vladimir Kaspé, Alonso Mariscal, Mario Pani, José Villagrán y Enrique Yáñez. Como rasgo concomitante a este, habían aparecido los centros urbanos multifamiliares, los centros médicos, los centros escolares, como la normal de maestros y el centro escolar revolución, pero de este género ninguno tan importante como CU, tal como lo afirma Manuel Larrosa:

Desde la época en que se creara la Plaza Mayor de la capital no se había tenido en el país la responsabilidad de engir ningún otro espacio equiparable a aquél por su magnitud e importancia... El imperativo del proyecto de conjunto consistía en saber substituir las virtudes naturales, propias del antiguo barrio universitario, por otras de la misma fuerza pero con sentido moderno, las cuales tendrían que crearse *a priori*... la nueva concepción para el espacio universitario invocaría más que la relación con el entorno —que desde luego se tomaría muy en cuenta— una relación con todo el país en

tanto que se trataba del recinto de una universidad nacional; su transformación implicaría tocar del alumno las fibras que lo moveran al servicio de la comunidad nacional¹⁵.

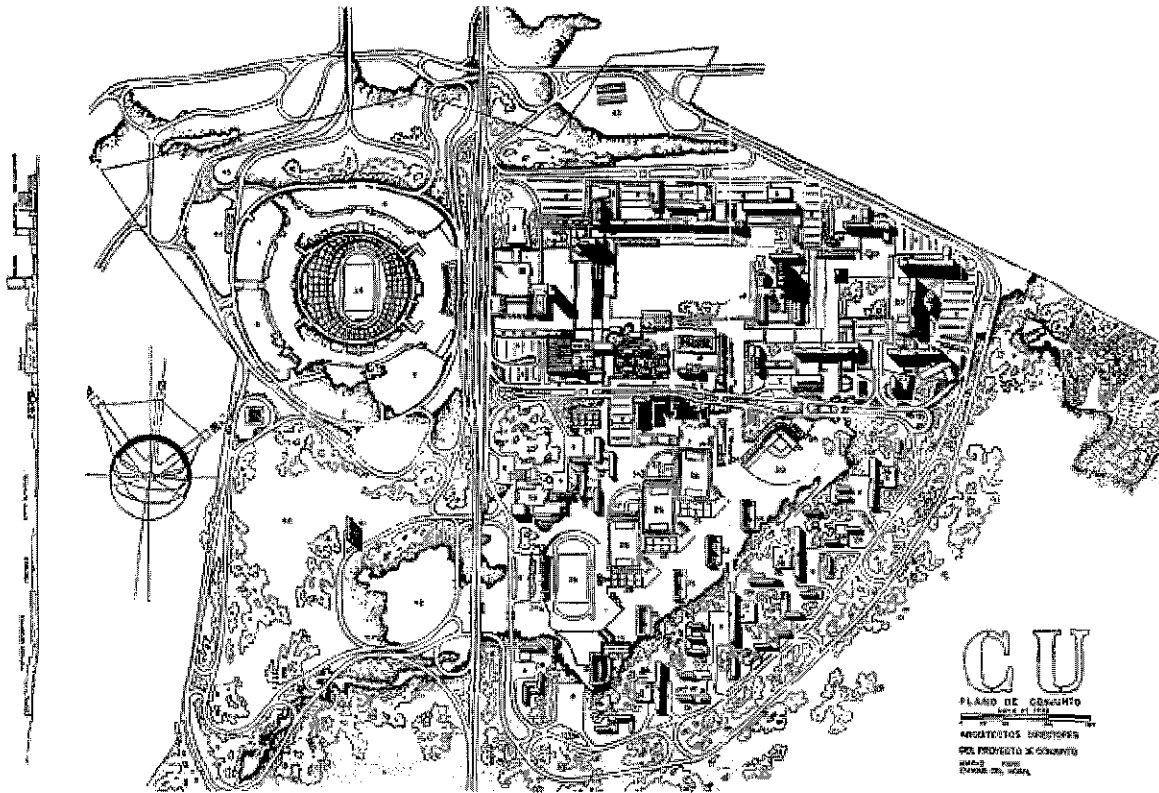
Ya desde la década de los cuarenta, en México se fortalece el esquema *desarrollista* con miras a un estado sólido, políticamente estable y fuerte, detentando una centralidad administrativa, basado en fomentar la empresa privada nacional y propiciar la inversión de capitales extranjeros. De este viraje social, económico y político que abandona las posiciones socialistas del cardenismo surge una corriente de arquitectos antagónicos a los postulados de una arquitectura escueta, racional-funcionalista y sobre todo con un sentido de beneficio social; el nuevo modelo de profesionista liberal se finca en abrazar la axiología espiritual de Villagrán, quien se vuelve el ideólogo oficial de la arquitectura nacional en las décadas subsecuentes; sumándose este sector a la comente del *estilo internacional*. Este modelo prospera lenta y paulatinamente no sin oposición, ya que prevalecía un importante sector de artistas plásticos y arquitectos que abiertamente se hablan comprometido con la causa socialista. De este segundo grupo surge la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas cuya iniciativa consistía en fomentar la *integración plástica*. Rafael López Rangel reseña este periodo:

Entre 1946 y 1960, además de la Ciudad Universitaria, se realizaron las obras más significativas de esta corriente, tales como el Hospital de Zona del IMSS, "La Raza", de Enrique Yáñez, en el que participaron los pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, así como el escultor Rodngo Arenas Betancourt; el Edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, de los arquitectos Carlos Lazo, Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho, con la connotada participación del escultor Francisco Zúñiga y un importante equipo de pintores entre los que destacan Juan O' Gorman, José Chávez Morado, Guillermo Monroy y Luis García Robledo; el Centro Médico Nacional, gigantesco conjunto hospitalario proyectado y dirigido por Enrique Yáñez, en el que trabajaron artistas como José Chávez Morado, David Alfaro Siqueiros, Luis Nishizawa y Francisco Zúñiga. Otra obra significativa es la de las fábricas Automex de Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, con la concurrencia plástica de David Alfaro Siqueiros.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La polémica alrededor de la integración plástica dividió a los arquitectos que pensaban que ésta era la respuesta a la cuestión de la arquitectura nacional y aquellos que planteaban —por cierto coincidiendo con Gropius— que la arquitectura moderna “se basta por sí sola”. La posición progresista e incluso militante de un importante sector de pintores y escultores participantes en la integración plástica causaba resistencia e incluso rechazo de los arquitectos conservadores. Ahora eran éstos, en general, los defensores de los principios del Movimiento moderno, aplicados a su manera⁴



Como características principales de tal actitud tenemos:

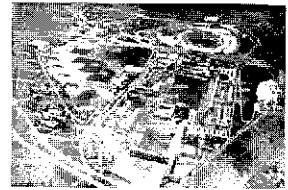
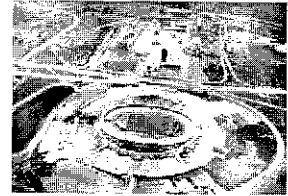
- a) Trabajo en equipo multidisciplinario, siendo el coordinador el propio arquitecto.
- b) Análisis exhaustivo del programa de necesidades proporcionado por clientes y asesores, y formulación del *programa arquitectónico*.
- c) Congruencia entre la solución arquitectónica y el programa, rechazando toda forma preconcebida.
- d) Congruencia entre la teoría sustentada en la cátedra y la práctica profesional.
- e) Aprovechamiento de las técnicas constructivas más avanzadas en su momento.
- f) Uso de los materiales locales, siempre que esto fuese posible
- g) Búsqueda de la perfección humanamente alcanzable en el desarrollo del proyecto y la ejecución de la obra.
- h) Búsqueda de las soluciones más congruentes con la realidad socio-económica-cultural del país.

Como un elemento de juicio crítico acerca de la actitud de vanguardia como novedad opuesto al proyecto modernizador mexicano transcribo los principios formales básicos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas enunciadas por Montaner:

...falta de jerarquía y de centro, abstracción y carácter antirreferencial, reacción contra la tradición, utilización de mallas geométricas, mecanismos compositivos basados

en el *collage*, búsqueda de formas dinámicas y transparentes, inspiración libre en el universo de la máquina. Todo ello parte siempre de una suspensión del peso de los condicionantes de la realidad...⁵

Un breve análisis compositivo de los elementos que intervienen en los proyectos de Ciudad Universitaria, desde 1946 y sus sucesivas modificaciones hasta 1952, nos muestra la presencia de la Rectoría como máxima jerarquía en la disposición del campus y en el ideal científico y humanístico, caracterizados en la Torre de Ciencias y en la de



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Humanidades así como en la Biblioteca Central, el carácter referencial se ejemplifica desde el lema universitario hasta la presencia, también jerárquica, de la escultura monumental dedicada a Miguel Alemán; si bien aceptamos el *estilo internacional* de las Torres de Humanidades y Ciencias concebidas como formas transparentes por sus fachadas libres acristaladas, es de mucho mayor peso visual la referencia opaca y policroma de la Biblioteca. La posición más vanguardista en la obra de CU la asumió David Alfaro Siqueiros como una reacción contra la tradición del mosaiquismo en la obra pública monumental, así como la elaboración de sus composiciones con el precepto de la perspectiva

poliangular que implica una posibilidad de observación de sujetos tanto estáticos como en movimiento, y sus constantes enfrentamientos verbales con algunos de los arquitectos y artistas plásticos, más adelante tocaremos con detalle esto.

Otra forma de corroborar el peso de las condicionantes de la realidad en un momento muy preciso, sin posibilidad de dejar en el proyecto de CU un posible margen de ajuste por crecimiento, consiste en la participación de varios asesores a los equipos de proyectistas, cuyas propuestas fueron rápidamente rebasadas por el crecimiento demográfico, además, nada más alejado en aquella época de la inspiración en la máquina cuando el ideal urbanístico consistía en establecer enormes áreas peatonales, con restricción al paso transversal de vehículos por el campus, ya que se propuso un sistema vial periférico con áreas de estacionamiento de vehículos que ahora nos parecen ridículas.

1968 es un año en que ocurren dos eventos sociales de trascendencia histórica, uno planeado y pactado previamente y otro emergente, que alteran tales circunstancias de unidad y centralidad. El primer evento fue el de la realización de los juegos olímpicos entre el 12 y el 24 de octubre, el otro fue el movimiento estudiantil entre julio y diciembre; ambos tienen efectos irreversibles en lo político, lo social y lo cultural. Para efectos concretos de nuestro estudio, me centraré en un breve análisis de estas esferas.

Después del 68 es posible establecer una nueva etapa donde el espacio universitario se caracteriza por ser el contenedor de las expresiones contemporáneas del pensamiento moderno en crisis, donde es incontenible la emergencia de una actitud de defensa de un espacio universitario autónomo, propio, donde las consignas, las pancartas, los grafiti, etc., afirman y confieren un sentido social y popular a la educación superior, y un derecho de la sociedad a su usufructo, en coexistencia con la política oficial del Estado Mexicano que inicia un proceso irreversible descentralizador, combinado y justificado por el efecto de un crecimiento demográfico tal, que resultaban insuficientes las instalaciones escolares planeadas veinte años atrás, para satisfacer una demanda explosiva en la matrícula.

Tal política descentralizadora transformó no sólo a la UNAM, otras instituciones de educación superior se vieron afectadas como en el caso del Instituto Politécnico Nacional y la Escuela Normal Superior, autorizándose la creación de universidades descentralizadas como la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Pedagógica Nacional, además se introdujeron modelos alternativos dentro de la misma UNAM como las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales; en la educación media y media superior aparecen los colegios que atienden los niveles de bachillerato: Colegio de Ciencias y Humanidades, Colegio de Bachilleres y la transformación de las Vocacionales del IPN en Centros de Estudios Científicos y Tecnológicos. Para el Politécnico, esta política oficial va aún más lejos con la desincorporación de las Prevocacionales,



reforzando una política oficial de apoyo al modelo de educación tecnológica que inicia con las secundarias técnicas.

El efecto de crecimiento y conurbación que manifiesta la Ciudad Universitaria es un ejemplo a escala de lo que acontece a "nivel macro" en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México (ZMCM). Después del 68, la zona central de CU ha sido parcialmente envuelta por subsecuentes anexos de centros de investigación, centros culturales y servicios administrativos hasta los límites Oriente y Sur; en el Norte por vialidades como Eje 10 Sur y avenida Universidad, han sido ocupadas por zonas habitacionales con fuerte presión comercial, misma que se presenta en las dos últimas estaciones del metro línea tres; quizá el límite Poniente sea el menos afectado desde su concepción original, recordemos que una buena extensión territorial se había destinado al fraccionamiento residencial con la finalidad de obtener recursos económicos para el desarrollo del proyecto.

Sin menoscabo del servicio que prestan socialmente los edificios escolares, en general se puede afirmar que las propuestas escolares alternativas, urbanística y estilísticamente, no son más que repeticiones de modelos funcionalistas desmantelados, fuera del campo de significación original del funcionalismo, surgidos de instancias oficiales como el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, la Dirección de Obras de la UNAM y el Patronato de Obras del IPN.

Cabe la necesidad de prestar atención al conjunto Universidad Pedagógica Nacional-Colegio de México, donde el binomio Teodoro González de León-Abraham Zabludovsky, a mediados de la década de los setenta, propuso elementos significativos que hicieron olvidar a la estética del "estilo internacional", con referencias, citas o abstracciones estilísticas del arte mesoamericano: taludes, tableros y el patio central como estructurador del espacio arquitectónico, y a los elementos urbanos como el uso de la calle peatonal interior.

Orso Núñez y Arcadio Artis plantean en el Centro Cultural Universitario una arquitectura "brutalista"⁶ en confrontación formal tectónica y casi acromática al ambiente natural de la reserva territorial sur, haciendo un conjunto de formas prismático-poliédricas de magnos volúmenes envueltos por esta piel que es herida con desbastes en sus aristas y un concreto cincelado, como constante en la textura rítmica lineal clausurada del acabado exterior corrugado.

Contiguo al Centro Cultural Universitario, merece atención especial el Espacio Escultórico, obra colectiva de Escobedo, Goeritz, Felguérez, Hersúa, Silva y Sebastián —*la nada monumentalizada, coronada*—, un enorme círculo de casi cien metros en su diámetro interior enmarcado por una serie de prismas semi encastrados a la lava volcánica; estos elementos dispuestos con simetría radial permiten una variedad de experiencias estéticas que van desde las lúdicas hasta las mágicas, desde la protección y amparo centrípetos a la fuerza motriz propia para entrar y salir de él, para experimentar lo tectónico y lo arquitectónico.

3.1 Espacio natural-espacio urbano

¿Qué significa estéticamente transcurrir por la CU? Existen algunas respuestas en función a las intenciones, necesidades, expectativas, inclinaciones, aficiones o preferencias de sus habitantes; sin embargo, para trascender el nivel coloquial o anecdótico, conviene referirse a la propuesta teórica de Torrijos "Sobre el uso estético del espacio"⁷, quien nos remite a A. Moies y E. Goffman:



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



...para Moles la cognición espacial, dentro de nuestras culturas, viene condicionada por dos sistemas ideológicos un tanto contradictorios: la filosofía de la centralidad y la de la extensión cartesiana.

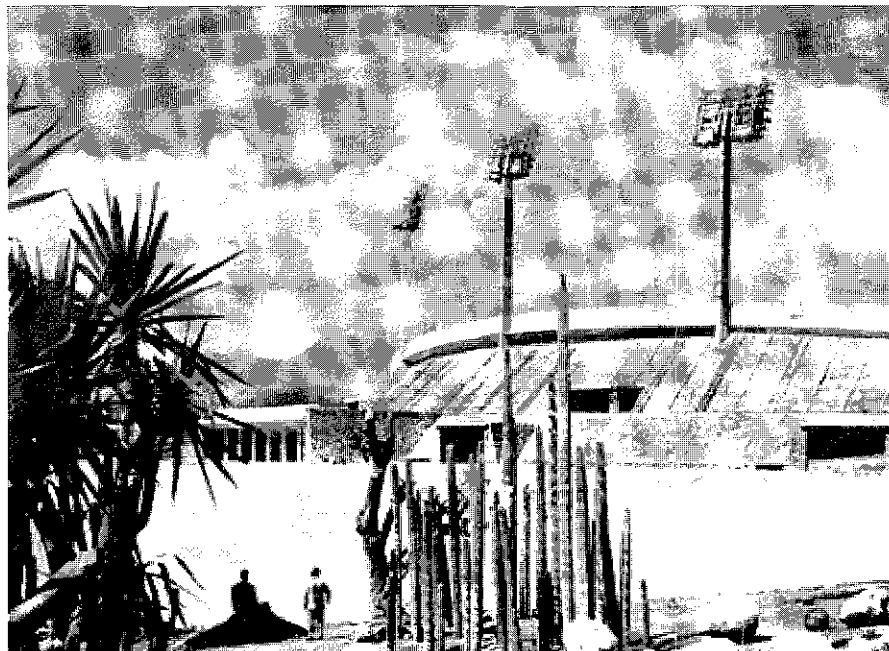
La primera, que nace con el hombre tanto a nivel filogenético como ontogenético, categoriza al sujeto o a la comunidad como centro del universo: Yo, ahora, aquí. Percepción inmediata de un medio que transcurre alrededor y que pierde importancia a medida que se alejan; nace así el *punto cero*... O, en un sentido más moderno, la noción de *Umwelt*, de *entorno significativo*, donde los sucesos cobran importancia de forma relativa al grado en que nos afecten, a que nos sean más o menos cercanos.

La filosofía de la extensión, que aparece posteriormente, se relaciona con una visión menos emotiva, más racional, del espacio; éste se percibe y se analiza como un volumen poblado, o a poblar, de objetos y acontecimientos, cuyas coordenadas se unen en un punto que puede variar, arbitrario, elegido según unas necesidades de relacionarnos o transformar el medio. Ningún punto posee por sí mismo, en principio, más importancia que otro, siendo la ordenación que se pretenda la que se lo confiera; es la forma de entender el espacio del estratega, del político, del urbanista. Ambas posiciones definen las actividades de habitar y planificar.

Dentro de nuestra civilización, la complementariedad de estos dos sistemas la define Moles a partir de su forma de entender el espacio como un agujero de *agujeros*: "La obra arquitectónica consiste en construir y aislar *agujeros* en el espacio, debidamente localizados, para situar en ellos seres que se apropian del espacio interior, por ejemplo, *poblándolo de objetos* en lenta secreción, realización de la sociedad fabricante".

La actividad de diseñador alcanza así al individuo más allá de la creación arquitectónica e incluye incluso la dimensión creativa que conlleva el acto de habitar. La relación del hombre y su espacio circundante —como consumidor de productos, creador y copartícipe de experiencias— se articula en una serie de *caparazones* sucesivos, cada uno de los cuales tendrá unas características que posibiliten y sirvan de marco a unas formas de comportamiento y expresión. El más próximo al individuo, institucionalizado como centro, será su propia piel, límite exterior de su *ego*; el más lejano y amplio, el vasto mundo a explorar. Espacios-caparazones intermedios serían la habitación, el apartamento, el barrio, el centro urbano y la región.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

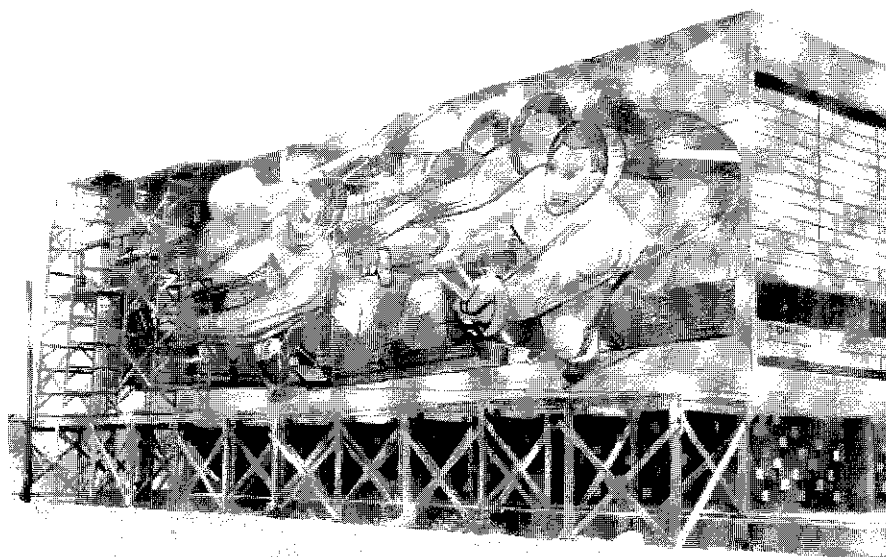


Como universitario CU significa el sitio de encuentro consigo mismo, en un centro urbano es necesaria la orientación y la búsqueda de un sentido, que a lo largo de la vida ha cambiado, desde la parte emotiva, el recuerdo de las paulatinas transformaciones en más de 40 años de existencia, los eventos deportivos, las prácticas deportivas, los paseos, los conciertos, los mítines, las marchas, las conferencias, y ahora la casa de estudios que albergó al EZLN; las múltiples y hasta simultáneas opciones de disfrutar buen cine, el lugar que nos pertenece y al que nunca pertenecemos como ENAP,⁸ hasta la necesidad expresiva de manifestarse plásticamente.

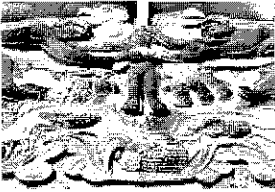
Sin embargo, al quedar identificadas las zonas o “caparazones” del primer desarrollo urbano y al hacerse anexos y construcciones nuevas, los arquitectos que han participado en los edificios recientes han enviado al pasado la modernidad del “estilo internacional”, es un hecho irreversible y un deber histórico-generacional, ya que cada quien intenta con su intervención aportar su “sello” personal. Así fue en un principio, bajo el proyecto rector de Pani-Del Moral: se propusieron en cada conjunto una tema de arquitectos, uno consagrado, otro maduro y un novato, más la participación de renombrados artistas plásticos.

Por otro lado surgen la preguntas: ¿Alguien recuerda las polémicas acerca de la “integración plástica”? ¿Cómo aceptar y justificar una relación proxémica entre la escultura geométrica de Jesús Mayagoitia (obra de los noventa) y la abstracción de un atleta en movimiento de Germán Cueto frente al estadio (obra de los sesenta) y los inconclusos relieves en piedra que debían decorar el talud del cono volcánico —sombbrero de charro— de Diego Rivera y Augusto Pérez Palacios? ¿Molestó a alguien que se construyeran anexos en la Facultad de Derecho y en la de Filosofía y Letras con un estilo distinto al original? ¿Recibió algún castigo “por alterar la imagen urbana” la gente que diseñó y mandó instalar una geodésica tubular pintada de amarillo en el pasillo a desnivel de la Facultad de Arquitectura? ¿Vale la pena rescatar el proyecto inconcluso de los “murales-relieves” esbozados por Diego Rivera en el talud del Estadio? ¿Cuántas restauraciones más (llevo contadas tres) resistirá el mural “De la universidad al pueblo, del pueblo a la universidad”, de David Alfaro Siqueiros, quien prefirió los inestables materiales cerámicos contemporáneos de los cincuenta al tradicional mosaico veneciano con probada adherencia centenaria?

MOD 21207
FACULTAD DE ARQUITECTURA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La naturaleza humana, vista a través del enfoque historiográfico de las culturas, nos ha mostrado muchas veces que es cambiante en las estructuras del pensamiento, de las mentalidades, de paradigmas de organización económico social, de cosmogonías; esta condición dinámica, adaptable a los más diversos y hasta contradictorios climas y topografías, se materializa como un rasgo cultural con antecedentes y consecuencias que, para autoafirmarse, destruye lo viejo y construye algo nuevo, o construye y restaura, arqueologiza y reconstruye o arqueologiza y destruye para consolidar lo que no va a reconstruir, en una operación dialéctica, interminable y diversa, que sólo nos evidencia una impronta de nuestro fin: dejar una cierta huella de nuestro paso por el mundo.

Haber llegado al nuevo siglo y celebrar el cincuenta aniversario de CU tiene una significación especial, pues ha permitido entender en mí a un sujeto, quien como arquitecto, fue formado con los paradigmas del racionalismo, el funcionalismo y la modernidad que se intenta asumir mediante un proceso de conocimiento sensible, reflexivo, complejo, diverso de la realidad de los noventa, o de fin de siglo, o de fin de milenio; como un ser que ha entendido el proceso cambiante de las cosas y la dinámica de vida de un hito en la cultura mexicana.

Lo que ha pasado en CU retrata nuestra realidad constantemente, pero a su vez permite vislumbrar un mediato futuro, sin molestias por la diversificación de manifestaciones, —mejor aún— intentando ejercitar, mediante la tecnología computacional, una visualización de la imagen del campus CU a futuro, un “relato hipotético-visual de la ciudad”. El método de trabajo consiste en utilizar una serie de referencias documentales que son el marco histórico de la modernidad mexicana de los cincuenta, y algunas referencias textuales del pensamiento teórico e ideas estéticas de nuestro siglo, sumando a esto un conjunto de imágenes que ejemplifican o evidencian la tesis: “Los espacios urbano-arquitectónicos como sujetos de interacción”.

3.2 Algunas intervenciones gubernamentales que modificaron la imagen urbana del Distrito Federal 1946-2000

Una característica de los gobiernos civiles posrevolucionarios consistió en magnificar la importancia de lo que significaba un deber público de acuerdo con el proyecto político-económico y social del país entre esos años.

Haré un recuento breve de la política constructiva y sus hechos más relevantes en los gobiernos del Distrito Federal entre los años de 1946-2000; es importante destacar que, conforme transcurren los regentes desde 1968 hasta el presente, el cambio de rumbo en la política económica y social del país hacen de las regencias, más que modificadoras radicales de la imagen urbana, administradoras del caos y la contingencia.

1946-1952

Desde el gobierno del presidente Miguel Alemán, cuyo regente Fernando Casas Alemán inauguró unidades habitacionales como el Centro Urbano Miguel Alemán, la Unidad Modelo y el Centro Urbano Benito Juárez, se trazan nuevas vialidades: la ampliación de avenida Insurgentes hacia el Sur, y la prolongación de Revolución para comunicar a San Ángel desde el ex Convento del Carmen a la Ciudad Universitaria, rompiendo la Plaza del Carmen. La avenida Casas Alemán o Narvarte, que recorría desde la SCOP (ya en obra y posteriormente inaugurada en 1954) hasta la UNAM en Copilco —esta nomenclatura de inocultables rasgos megalómanos, generó protestas airadas y posteriormente obtuvo su actual nombre: avenida Universidad—, el entubamiento de algunos de los principales ríos como ejemplo: el río de La Piedad para convertirlo en el Viaducto Miguel Ale-

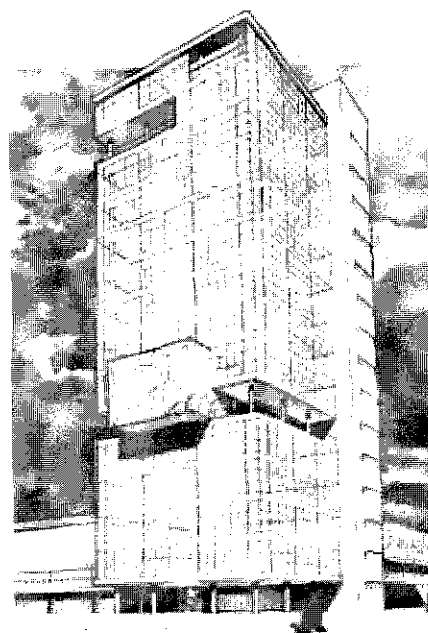
mán. Centros educativos de gran magnitud como la Escuela Nacional de Maestros y el Conservatorio Nacional de Música, así como el inicio de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, incluido el Auditorio Nacional obra monumental con capacidad de 14 mil espectadores, aunque fue inaugurado hasta 1953; posteriormente el auditorio nacional fue objeto de otra remodelación a cargo de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky en el año de 1989, reduciéndose su capacidad a 9980 asientos.

1952-1966

El 1º de diciembre de 1952, el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines designa a Ernesto P. Uruchurtu, quien en ese cargo dura 13 años y 9 meses cumpliendo íntegramente el sexenio de Adolfo López Mateos y parte del sexenio de Gustavo Díaz Ordáz; es imposible por razones de espacio contabilizar la enorme cantidad de obra pública que se ejecutó durante este lapso, verbigracia: centros hospitalarios, centros educativos y escuelas, mercados, museos, instalaciones deportivas, unidades habitacionales, vialidades nuevas como el anillo periférico y el paseo de la reforma norte. Al *Regente de Hierro* le debemos la modernización del Bosque de Chapultepec, se restaura el Museo del Castillo, se construyen también la Galería de Historia y el Museo de Arte Moderno (MAM), obra que provoca una radical transformación en la imagen de la zona norte aledaña al Monumento a los Niños Héroes, se talan añosos árboles y se derrumban invernaderos del Instituto de Biología de la UNAM, estaciones meteorológicas de la misma, las bellísimas galerías de Arte Moderno y la sede del Taller Infantil de Artes Plásticas núm. 1 del INBA, y en otra parte más al noroeste del MAM, se construye el Museo Nacional de Antropología; 1964 es el año que desde nuestra modesta opinión consagra internacionalmente al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez ya que éstos tres proyectos surgen de su despacho; además de éstos museos habrá que mencionar el nuevo museo de Historia Natural y una enorme zona de juegos mecánicos y atracciones que incluía la Montaña Rusa en la segunda sección del bosque de Chapultepec. Otra de las facetas importantes en la regencia de Uruchurtu fue la construcción de Mercados.

1966-1970

Le sucede a Uruchurtu, desde el 21 de septiembre de 1966 hasta el 30 de Noviem-



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

bre de 1970, Alfonso Corona del Rosal a cuya regencia corresponde iniciar las obras del Sistema de Transporte Colectivo (Metro) en las líneas 1, 2 y 3 y la gran remodelación del Estadio Olímpico de CU (ahora Estadio México '68), para cumplir con el compromiso contraído con anterioridad ante el Comité Olímpico Internacional y así celebrar las ceremonias de apertura, clausura y el gran premio de las naciones y las competencias de pista y campo de los juegos olímpicos; asimismo la construcción de la Villa Olímpica (24 edificios de habitación e instalaciones deportivas y comerciales en una superficie de 110 mil metros cuadrados en un residuo de lo que antiguamente constituía el bosque de reserva forestal para las fábricas de papel de Peña Pobre) fue un ejemplo más del carácter colectivo con el que se habían emprendido otras grandes obras modernizadoras en regímenes anteriores. Fue autor del proyecto de conjunto Vicente Medel; de los edificios de habitación, Manuel González Rul, Agustín Hernández Navarro, Carlos Ortega Viramontes y Ramón Torres Martínez; del club internacional, Jaime Cevallos Osorio; de los gimnasios, Jorge Enríquez Prieto y Francisco Gómez Palacios; de los comedores y cocinas, Miguel Riego Azcárraga y S. Alatorre Morones; de la clínica, Enrique del Moral y Manuel de Echávarri; del centro de prensa, David Muñoz S.; y de la Administración, Pascual Broid y Luis Cuaraza. La Alberca y Gimnasio Olímpicos por Pedro Ramírez Vázquez y el Palacio de los Deportes proyectado por Félix Candela, Antonio Peyrí Maciá y Enrique Castañeda; la ampliación del anillo periférico y la "Ruta de la Amistad", que culminaban en la Pista de canotaje de Cuernavaca.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1970-1976

Entre el 1º de diciembre 1970 y el 15 de junio de 1971 la regencia estuvo a cargo de Alfonso Martínez Domínguez, como un comentario al margen de esta relación resulta imposible dejar de mencionar la coincidencia entre los hechos represivos del 10 de Junio de 1971 y la destitución del regente Martínez Domínguez.

Del 15 de junio de 1971 al 30 de Noviembre de 1976. Octavio Sentfies Gómez quien ejecuta la iniciativa federal de la creación de institutos de vivienda como el Infonavit cuyo edificio sede fue proyectado por T. González y A. Zabludovsky y el Fovissste. Ramón Vargas Salguero comenta que:

...se incrementó la producción de unidades habitacionales y la variedad de partidos y disposiciones de conjunto, procurando, en todos los casos, hacer más flexible y eficiente la habitación de los departamentos, así como ahondar en su calidez psicológica¹⁰.

Aunque la gestión de Sentfies se caracterizó por no apoyar la expansión del Metro, se creó en su administración el sistema vial denominado Circuito Interior; edificios como



el Colegio de México, la sede de la Delegación Cuauhtémoc (T. González y A. Zabludovsky); las Delegaciones Benito Juárez y Gustavo A. Madero (Augusto Flores Cosío); la Delegación Venustiano Carranza (Enrique de la Mora, Juan José Díaz Infante y Eduardo Echeverría Robledo); el nuevo Colegio Militar (1975-1976) en el Sur de la Ciudad destacando la fuerza expresiva del lenguaje formal de reminiscencias prehispánicas de Agustín Hernández y Manuel González Rul. Aunque no se considera obra pública entre 1974 y 1976 se construyó la nueva Basílica de Guadalupe (P. Ramírez V.).

1976-1982

Entre el 1° de Diciembre de 1976 y el 30 de Noviembre de 1982 , la regencia estuvo al cargo de Carlos Hank González quien implantó un sistema de ejes viales urbanos, hecho que transformó radicalmente algunos barrios, propiciando un acento constructivo hacia un perfil urbano vertical. Retomó la construcción de las líneas 4 y 5 del Sistema de Transporte Colectivo. Obras magnas como la Central de Abastos y el Parque Tezozomoc (1981). En pleno boom petrolero se construyen la Torre de Pemex proyectada por Pedro Moctezuma, y la Torre de la Compañía Mexicana de Aviación proyectada por Rafael Mijares.

Hechos azarosos como el hallazgo de la Coyolxhauqui son aprovechados por el gobierno de José López Portillo quien se encarga personalmente de apoyar las investigaciones del Arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma en el Templo Mayor, esta excavación cobra dimensiones extensivas y provoca un atropello sobre edificios antiguos en un par de manzanas de la calle de Argentina, ya que se demuelen obras arquitectónicas de diferentes etapas coloniales de indudable valor estético y arquitectónico, para hacer una excavación a cielo abierto en donde se sabía desde las investigaciones de Manuel Gamio, se ubicaban los restos materiales (ruinas) del gran Teocalli; este proyecto, Templo Mayor, se convierte en otra remodelación del centro histórico de la ciudad, se levantan pavimentos de asfalto y se sustituyen por adoquines de cemento pigmentado color negro simulados con plantillas, se sustituye el asfalto en Corregidora por un empedrado de piedra de río y se hace aparecer una antigua y olvidada acequia real, con esto se pretende crear un escenario fastuoso de un recorrido pleno de joyas arquitectónicas que iniciaba en el Palacio Nacional y finalizaba con la nueva Cámara de Diputados o Palacio Legislativo de San Lázaro, proyectada como remate y tope visual del eje peatonal mencionado, diseño del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, una de las últimas obras gubernamentales donde se integran elementos plásticos a la arquitectura participando José Chávez Morado y Adolfo Mexiac en murales exteriores y decoraciones interiores respectivamente; otra intervención digna de comentario fue la recuperación y restauración del palacio de Telecomunicaciones en la calle de Tacuba, asentando ahí al Museo Nacional

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



de Arte, donde fueron expuestos temporalmente algunos de los tesoros obtenidos en las excavaciones del Templo Mayor.

1982-1988

Entre el 1º de Diciembre de 1982 y el 30 de Noviembre de 1988 estuvo al frente de la regencia Ramón Aguirre Velázquez, quien obligado por el azar se vio más involucrado en los procesos de reconstrucción urbana y administración de la crisis, después de la explosión de una planta de gas y dos terremotos el 19 y 20 de Septiembre de 1985. Algunas de las acciones importantes fueron: la de iniciar la ampliación de la red del sistema de transporte colectivo Metro en las líneas existentes 1, 2 y 3 así como la creación de líneas nuevas como las 6, 7, 8 y 9; la línea 8 fue suspendida por las fuertes protestas surgidas a favor de la preservación del patrimonio arquitectónico del Centro Histórico de la Ciudad de México hasta lograr un trazo nuevo que no afectara el perímetro A del mencionado centro, sumadas a estas ampliaciones el Tren Ligero de Tasqueña a Huipulco, la ampliación de redes de agua potable y tratamiento de aguas negras, drenaje profundo, la implementación de un sistema de estaciones de transferencia para la basura y la reconversión del antiguo tiradero de basura de Santa Cruz Meyehualco y la reordenación de asentamientos humanos irregulares en Delegaciones como Iztapalapa, Iztacalco y una remodelación del Tradicional barrio de Tepito.

1988-1994

Entre el 1º de diciembre de 1988 al 30 de noviembre de 1993 M. Camacho Solís y del 30 de noviembre de 1993 al 1º de diciembre de 1994 Manuel Aguilera Gómez; se puede decir que la obra más importante así como polémica en el salinato fue el Centro Nacional de las Artes, sin embargo, no debemos olvidar los esfuerzos por meter en plazas comerciales a los vendedores ambulantes del Centro Histórico, un ejemplo es la Plaza Pino Suárez. Es relevante otro edificio público como el Palacio de Justicia Federal en lo que fue la antigua estación ferroviaria de San Lázaro, así como la antes mencionada remodelación del Auditorio Nacional y la construcción de la nueva sede del Fondo de Cultura Económica 1990-1992.

1994-1997

Del 1º de diciembre de 1994 al 5 de diciembre de 1997 Oscar Espinosa Villareal, quien será recordado como el consumidor del desmantelamiento del SUTAU-100 (ruta 100) y fallido implementador de la política Neo-liberal en la concesión de proyectos viales, tales como la carretera la Venta-Colegio Militar, las vialidades autoexpress o el segundo piso del periférico, o el tren elevado Centro Histórico-Estado de México, la línea de troiebuses sobre lo que fue el ferrocarril a Cuernavaca, mismos que no fueron adjudicados y por razones básicamente financieras y/o de protestas por los grupos sociales de las comunidades afectadas por el paso de estas vías.

1997-1999

Del 5 de diciembre de 1997 al 28 de septiembre de 1999 Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, primer jefe de gobierno electo por los ciudadanos del DF. Se debe consignar una constante preocupación por mejorar la calidad de la imagen urbana en la ciudad; su gestión se recordará por la realización del controvertido concurso de proyectos para la remodelación de la plaza de la constitución, el primer concurso y exposición internacional de diseño de mobiliario urbano, programas delegacionales de mejoramiento de imagen urbana implementados desde las estructuras de organización vecinal y participación ciudadana (Xochimilco por ejemplo); reubicación de vendedores ambulantes en

zonas turísticas y reubicación de asentamientos habitacionales irregulares. Se continuó la construcción de la línea B del sistema de transporte colectivo; merece un comentario aparte el esfuerzo por mejorar las condiciones ambientales y la calidad del aire. Acciones como la renovación del proyector de rayo láser ubicado en el monumento de la revolución y realización de eventos multitudinarios como conciertos gratuitos en plazas y jardines, propiciaron en días de asueto y fechas conmemorativas una oportunidad para los habitantes capitalinos de recuperar el disfrute de los espacios públicos.

1999-2000

Del 28 de septiembre de 1999 al 5 de diciembre de 2000 Rosario Robles Berlanga, quien desempeñaba el cargo de Secretaria de Gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, asume el cargo de Jefa de Gobierno avalada y ratificada por la Primera Asamblea Legislativa del Distrito Federal; sus políticas en cuanto a la imagen urbana y el acceso al disfrute colectivo del espacio urbano se fortalecen y sobre todo se focalizan en sitios como jardines y plazas públicas, apoyada por los gobiernos delegacionales de personalidades especializadas y preocupadas en la solución de los problemas urbanos como el caso de Jorge Legorreta Gutiérrez en Cuauhtémoc, a quien agradezco sus enseñanzas, y Estefanía Chávez Barragán en Xochimilco a quien agradezco su voluntad de apoyo y el reconocimiento de la especialidad de Arte Urbano como parte de su equipo interdisciplinario de trabajo.



¹ FERNANDO TORRIJOS. "Sobre el uso estético del espacio" (pág. 20 y 21).

Dentro de los estudios de Etnología, la noción de espacio está subordinada a una serie de variables entre las que cabrían destacar dos: la territorialidad y la orientación... La idea de territorialidad es elemento más importante, al construir el marco físico en el que se llevan a cabo las actuaciones encaminadas a la supervivencia del individuo y de la especie... La noción de territorio... engarza con todo un sistema de relaciones interindividuales respecto a las formas de organización social: la más marcada de ellas sería la que se establece, en gran número de especies, entre dominio territorial y status.

La otra característica... fundamental para la supervivencia es la orientación: se ha de poseer la capacidad de decodificar los mensajes que se reciben del medio ambiente. Y de nuevo el hombre aparece como el animal más complejo, ya que su entorno es también el resultado de interactuar en la naturaleza desde su cultura, y los signos a decodificar tienen cada vez menos que ver con el ecosistema y más con la organización simbólica.

El espacio, gracias a ese conjunto de formas de actividad y explicaciones que supone toda cultura, no es nunca un *espacio natural*, sino un *espacio transformado*.

Esta transformación implicará unas formas de uso, unas apropiaciones que en ocasiones se expresarán estéticamente.

² CONSUELO ALMADA. "De lo profano a lo sagrado" (pág. 503-524).

³ MANUEL LARROSA. *Mario Pani arquitecto de su época* (págs. 71 y 72).

⁴ RAFAEL LÓPEZ RANGEL. "El posmodernismo arquitectónico ¿gran pastiche?" (págs 74 y 75).

Cabe la observación de que Lopez Rangel no consigna otras obras como los Centros Urbanos Miguel Alemán y Benito Juárez, donde se fomentó la integración plástica, no menciona a Mario Pani, a José Clemente Orozco y Carlos Mérida, autor de los murales en concreto en el malogrado multifamiliar; se omite al arquitecto Pani quizá debido a cierta animadversión personal. Sin embargo, la obra "El Mestizaje" de Orozco, en el teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros, y los frisos de Luis Ortiz Monasterio en la parte superior de los pórticos de la normal, pertenecen sin duda a este género artístico de integración plástica en arquitectura moderna. En el caso de la SCOP se omiten los nombres de Jorge Best Berganzo, Arturo Estrada Hernández y José Gordillo Camacho, artistas plásticos con ideología progresista y coadyuvantes de la monumental obra y autores individuales de sendos murales que aún se pueden observar sobre el antiguo boulevard Xola —eje 4 Sur—. Después de los sismos de 1985 que afectaron seriamente al centro SCOP fue consultado José Chávez Morado para restaurar los murales y éste propuso a Jorge Best quien coordinó los trabajos a principios de los noventa.

⁵ JOSEP MARIA MONTANER. *La modernidad superada* (pág. 146).

⁶ El adjetivo surge de una experiencia constructiva en Le Corbusier basada en una actitud de búsqueda de métodos de edificación primitivos y materiales naturales a excepción del vidrio que expresaran una sensibilidad táctil, una tectónica bruta en la apariencia final de la obra como propuesta contraria a los acabados paradigmas racionalistas, utilizando además una obra de mano primitiva ya que eran trabajadores emigrados argelinos quienes elaboraban los cimbrados y moldes para el vaciado del concreto. Esta expresión se le atribuye a Le Corbusier, sin embargo utilizó por los críticos e historiadores para identificar la actitud de expresar las cualidades tectónicas verdaderas del vaciado en cimbras de madera irregulares y sin pulir, uno de ellos es Kenneth Frampton en su *Historia crítica de la arquitectura moderna* (pág. 228).

Otro testimonio de uno de los colaboradores de Le Corbusier lo ofrece Teodoro González de León. *Op. cit.* (pág 57 y 58):

... El maestro enviaba sistemáticamente a sus colaboradores a visitar las obras. En uno de estos viajes fui testigo de un accidente imprevisible que determinó, tal vez un cambio fundamental en la obra de Le Corbusier: había quedado defectuoso el colado de las primeras columnas del edificio de Marsella y esperábamos al maestro para comunicárselo. Después de una atenta observación, ordenó que todos los colados subsecuentes se realizaran con aquella misma textura burda, e incluso anotó la especificación del tipo de madera sin labrar que debía de utilizarse en la cimbra. Toda su obra posterior, la iglesia de Ronchamp, el convento de La Tourette, las unidades de habitación de Nantes y de Berlín, el pabellón de Brasil en la ciudad universitaria de París y el gran conjunto de Chandigarh en la India, llevan esa marca en el acabado, que él denominó "concreto bruto". El concreto aparente con tales características adquiere una monumentalidad sobrecogedora y una agresividad semejante a la que posee la pintura expresionista abstracta e informalista de la última década. A este brutalismo, como se le ha llamado, se le añaden el rigor y la austeridad propios de la obra entera de Le Corbusier...

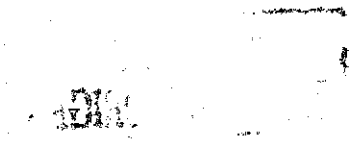
⁷ FERNANDO TORRIJOS. *Op. cit.* (pág. 23-25).

⁸ CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. *La Ciudad Universitaria de México* (págs. 481 y 482).

Publica un documento que proviene del Archivo del Consejo Universitario, el Acta del Consejo Universitario del 28 de abril de 1953. Transcribo textual la intervención del Director de Artes Plásticas Ignacio Asunsolo y la respuesta del Rector de la UNAM Nabor Carrillo Flores:

PROFESOR ASÚNSOLO: Quiero rogar al señor Rector nos informe si se ha pensado ya en la construcción de la Escuela de Artes Plásticas que tiene que figurar en la Ciudad Universitaria, deseo saber lo que hay al respecto y desearía que tuviera la bondad de decirme si se ha tratado el asunto, si se nos ha llamado para conocer la necesidad de la Escuela, etcétera. Yo tuve el gusto y la satisfacción de haber estado en unas sesiones, pero no se ha concreto (*Sic*) nada, yo deseo obtener los datos concretos porque se me hace el cargo de que esto no se ha llevado a cabo, porque yo me opuse; cosa que es monstruoso pensar que se quede al margen la expresión más distinguida que ha tenido nuestra historia en México sobre todo cuando se trata de la obra creadora de los artistas que tanta fama han dado a nuestro país. RECTOR: Debo informar en primer lugar, que el programa de construcción para este año estaba ya formulado cuando fui designado Rector, pero debo decir también que aun cuando la Ciudad Universitaria no ha sido entregada formalmente a la Universidad porque no fue inaugurada en forma, sino que fue entregada a la Universidad simbólicamente, hay la ventaja de que la situación actualmente es muy satisfactoria. Las autoridades de la Ciudad Universitaria han demostrado la mayor cordialidad para las autoridades de la Universidad y las discusiones se realizan con el mayor entendimiento, pero dentro del programa de este año, no está incluida la Escuela de Artes Plásticas; hay que aclarar que la Ciudad Universitaria no va a quedar concluida este año; pero tenemos fundadas esperanzas de que la mayor parte de la Ciudad Universitaria quede concluida el próximo año. Hay además, el problema de terreno, la versión de que hay terrenos ilimitados, no es exacta, hay dentro del proyecto una limitación del terreno que implica restricciones; es por lo que movió que muchas de las Instituciones, que por razones de orden universitario se juzgó que no deben estar dentro de la Ciudad Universitaria, no se les ha incluido y solamente cuando haya razones de orden técnico se les ha dejado fuera de este terreno; pero dentro de esta filosofía hemos estado trabajando y se han estado haciendo los planos, por lo demás no tengo nada en concreto que informar; me gustaría que el señor Director concurriera a alguna reunión de la Ciudad Universitaria para que conozca los problemas.

⁹ RAMÓN VARGAS SALGUERO. "El imperio de la razón" (pág. 71).





La Ciudad Universitaria del pedregal: paradigmas, hechos y realidades

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

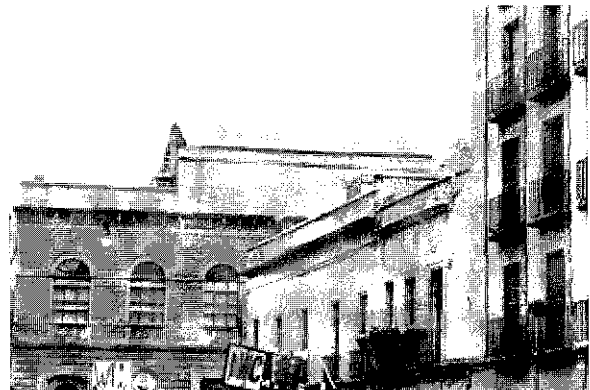
La expresión más acabada del funcionalismo en México es la Ciudad Universitaria, iniciada su construcción hacia 1946. Miguel Alemán, primer universitario que llegó a la Presidencia de la República, decidió reunir en un solo predio, en el sur de la ciudad, las escuelas que entonces conformaban la Universidad Nacional, toda vez que éstas se ubicaban en diversos edificios del centro de la capital.

Se ha considerado a la CU como la expresión más acabada del funcionalismo mexicano, entre otras cosas por el uso de materiales propios del país como el mármol de tecali o el cristal de ónix, empleados en las construcciones prehispánicas, o la piedra laja, original del pedregal de San Ángel, incorporando las características climáticas y paisajísticas. Se trataba, al mismo tiempo, de una arquitectura de su tiempo; es decir, una arquitectura de los años cincuenta, de manera que en CU se conjuntaron dos de los elementos fundamentales de toda arquitectura: que sea de su momento y de su lugar.

Otro elemento que destaca es el concepto del espacio. A juicio de Humberto Ricalde:



...si se analiza el espacio del campus universitario veremos que tiene dimensiones difícilmente encontrables en la arquitectura funcionalista mundial. La manera que está terracedo en diversos niveles, el uso de grandes placas de agua que actúan como elementos dinámicos y de reflejo de los espacios, la disposición de los edificios alre-



TEJIDO DE LA TESIS CON FALLA DE ORIGEN



dedor de una gran explanada, tiene su raíz en las construcciones prehispánicas de nuestros grandes centros ceremoniales, como en Monte Albán o Teotihuacán.'

Asimismo, añade Ricalde "es en la Ciudad Universitaria donde se da esa búsqueda de integración plástica: conjuntar la arquitectura con la pintura, con la esculto-pintura y con la escultura misma". Ahí están, por ejemplo, los famosos murales de mosaico de Juan O' Gorman que cubren como piel cuatro mil metros cuadrados del edificio de la Biblioteca Central, obra de él mismo; igualmente están los murales de David Alfaro Siqueiros en el edificio de la Rectoría o el mural de piedra llamado esculto-pintura de Diego Rivera, magníficamente integrado al Estadio Olímpico.



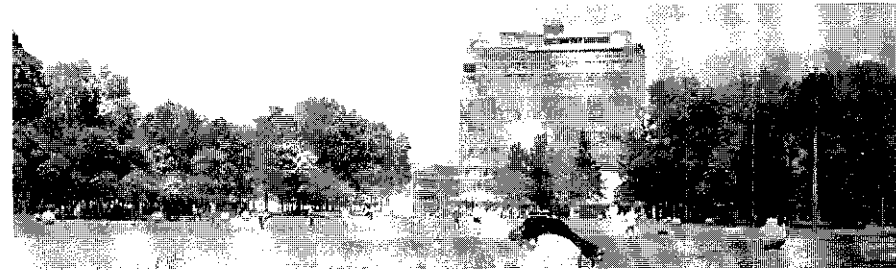
La Ciudad Universitaria en su campus original proponía la imagen de un México de grandes dimensiones que constituía la expresión de renovada cultura al conjugar modernidad con mexicanidad. Su construcción expresaba las posibilidades y la intención política de un régimen que afianzaba aceleradamente el capital de la burguesía nacional, y abría nuevamente las posibilidades de la inversión económica extranjera en el país, y que pretendía hacerlo con una personalidad propia: combinar la tradición artística nacional con los paradigmas del movimiento moderno en la Arquitectura, consolidar un proyecto de nación acorde a los intereses del partido oficial, que pasaba del caudillismo de un Partido Nacional Revolucionario (PNR) al de un PRI corporativista.



En resumen, una pretendida asunción del país a una condición de modernidad ante los ojos de los demás países hermanos latinoamericanos, y por supuesto a los primos de *mister amigo*, los Estados Unidos de América. Naturalmente tal política brindaba una amplia oportunidad para ejercer las tendencias de diseño del estilo internacional, y aplicar las más recientes tecnologías constructivas y de factura a los arquitectos e ingenieros mexicanos y a los artistas plásticos; un ambicioso programa sexenal de obras públicas se desplegó en el país, el proyecto que culminó este programa fue sin duda la Ciudad Universitaria.

Sobre un amplísimo terreno y con un criterio de zonificación funcionalista, se establecieron cinco grandes elementos urbanos arquitectónicos: 1. Zona escolar, 2. Habitaciones para estudiantes y prácticas deportivas, 3. Estadio de exhibición, 4. Servicios generales, 5. Sistema vial. Cabe mencionar que la idea inicial del conjunto fue propuesta por los alumnos Enrique Molinar, Teodoro González de León y Armando Franco. Fue luego desarrollada por los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral.

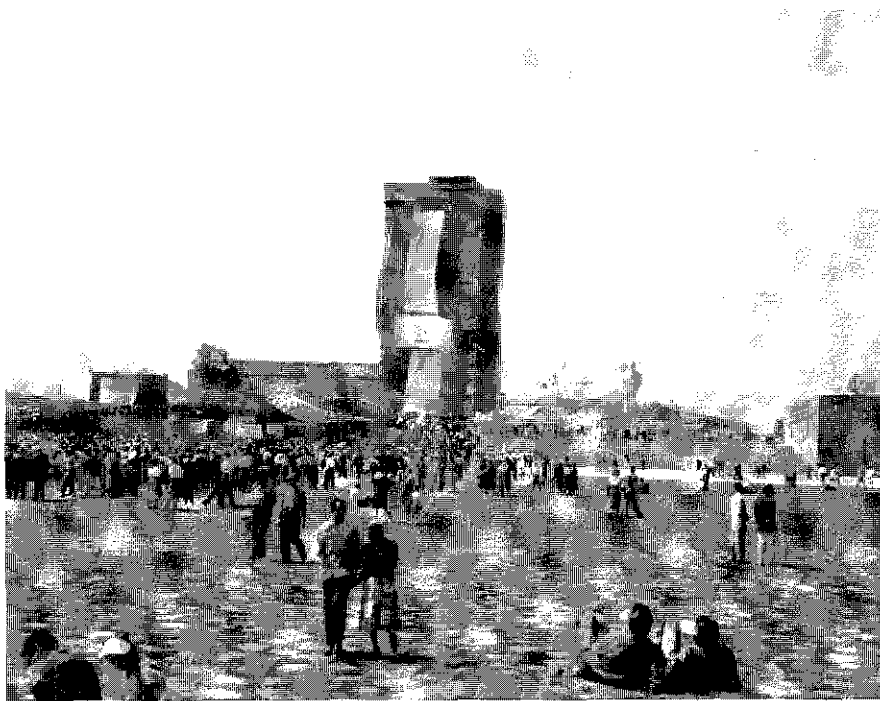
Los elementos determinantes del partido general fueron: la Zona Escolar, el Estadio y la Zona Deportiva habitacional, que se ubicaron en tres grandes vacíos existente en la lava volcánica. La avenida de los Insurgentes separa el estadio de las otras zonas, pero un gigantesco anillo vial de dos carriles, hecho según el sistema Herrey, las enlaza periféricamente para formar "supermanzanas". Dos ejes rectos componen la zona escolar y del estadio, corren de Oriente a Poniente y uno de ellos une virtualmente al estadio con la Torre de Rectoría y el otro a la Torre de Ciencias. Este eje determina el emplazamiento del enorme campus alrededor del cual se colocaron las escuelas e institutos. El criterio general de ubicación de las escuelas fue poner accesos periféricos de vehículos



y dejar al peatón el espacio del jardín del campus. Se construirían pasos a descubierto para intercomunicar a los edificios.

El conjunto es tan determinante que no es posible analizar los edificios de manera aislada. Forzosamente tenemos que referirnos a aquél. Veamos cómo definían sus características principales los autores definitivos y directores del proyecto de conjunto, arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral.

En primer término hacen una caracterización general. Según ellos, se trata de la aplicación, por primera vez en el país, de ideas arquitectónicas que fueron expresión no sólo de México sino del sitio: el ciertamente soberbio Pedregal de San Ángel. Al mismo tiempo debería corresponder al movimiento y tendencias de la arquitectura mundial, pero sin olvidar las condiciones culturales, sociales, económicas y físicas de México. Es decir, que la Ciudad Universitaria tendría que ser una expresión del México de su tiempo, pero asimismo de su circunstancia, una interpretación de la modernidad "realizada por México en México".

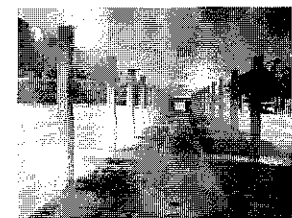
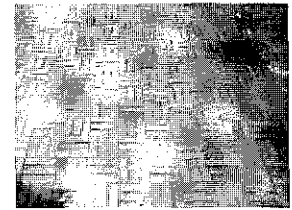
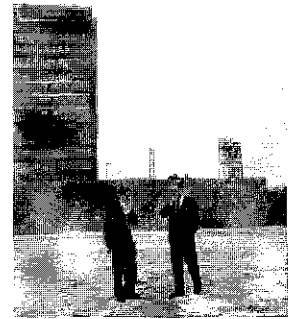


En seguida, mencionan algunos recursos expresivos:

- Uso de materiales de la región, fundamentalmente la piedra volcánica que tiene expresiones rudas pero típicas de México.
- Contrastes bruscos de acabados vidriados con rugosos.
- Contraste de tratamientos modernos sofisticados de estructuras de concreto con otras de piedra.
- Aplicación del principio urbanístico de la "supermanzana".
- Uso de escalinatas en lugar de rampas.

Finalmente, enuncian ocho características formales funcionales:

- a) Reconquista del espacio del peatón, acorde con los principios de Le Corbusier, Hilberseimer, etcétera.
- b) Accesos periféricos para vehículos. El jardín es exclusivo para el peatón.
- c) Desniveles. Acentuamiento de los mismos por medio de plazas, que además de ser elementos de estética, coadyuvan a marcar la zonificación.
- d) Volúmenes. Prismas paralelepípedos, en general horizontales, que contrasten con algunos edificios necesariamente altos como la Torre de Ciencias, Rectoría y Biblioteca.





- No se establece una orientación única y, en los casos que lo ameriten, uso de elementos de control de sol. Con ello, se logra dar interés y variedad al conjunto.
- e) Estructuras. Aquí establecen un criterio general para México: en virtud del desequilibrio entre la oferta y la demanda en la producción de perfiles estructurales de acero en el país, es característica de la arquitectura mexicana el uso de las estructuras de ferrocemento (concreto armado).
 - f) Materiales y Color. Se siguió el criterio de que su uso implicara el mínimo gasto de conservación y el máximo de unidad, dejando libertad de diseño a los diferentes proyectistas.
 - g) Pórticos y pasos al descubierto. Se consideraban necesarios por el clima y, diríamos nosotros, por el tipo de arquitectura propuesto. Son elementos de liga entre escuelas, el interior y el exterior.
 - h) Pavimentos. Se les dio un papel importante en la composición diferenciando su material, color y diseño para unir o separar el espacio según conviniera, naturalmente tomando en cuenta el uso a que están destinados.

Con ese conjunto de lineamientos y una propuesta global inicial, cada proyectista enfrentó la problemática particular del edificio que le fue encomendado. Se produjo así una simbiosis entre los procesos generales y particulares que se fueron ajustando continuamente. Del Moral y Pani nos dicen que cuando menos se realizaron cinco proyectos de conjunto de 1947 a 1952. El último se hizo en el mismo año en que el presidente Alemán inaugura la obra.

Es de notarse que aún dentro de las ideas unitarias, la individualidad de los arquitectos —y de los pintores— dio como resultado cierta hibridez. No hay, en rigor, una propuesta colectiva homogénea aunque la fuerza del conjunto intenta su ordenación. A veces ésta fuerza ideas y las lleva a un límite extremo, como es el caso del alargadísimo cuerpo del núcleo de humanidades. La Torre de Ciencias parece más un edificio de departamentos que un lugar de experimentos, investigación y generación de conocimientos. Las discrepancias plásticas y políticas entre Siqueiros y los autores de la Torre de Rectoría se evidencian en el edificio mismo. Hay, a nuestro juicio, aciertos como el Estadio Olímpico al adaptarse más al medio natural y lograr la búsqueda mexicana con sentido moderno, sin necesidad de recurrir a los recursos del edificio de la Biblioteca Central, en donde la utilización de los signos propios de la pintura es tan aplastante que casi elimina el lenguaje arquitectónico. Otro caso son los escenográficos frontones del área deportiva que tienen el atractivo de parecer macizas pirámides que se integran al paisaje natural, y que connotan la mexicanidad prehispánica; sólo que la connotación es virtual: al acercarse a ellos desaparece bruscamente. La escuela de arquitectura, adosada al Museo Universitario, es de una gran frialdad compositiva, en verdad indiferente a cualquier connotación que vaya más allá de lo meramente funcional. Ni siquiera la por-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



tada porticada que da al campus, que tiene cierta pretensión, escapa a la inexpresividad de las masas de vitrocota del conjunto. No sería aventurado concluir que como intento cultural, la heterogeneidad ideológica de los autores hizo que la magna obra de la Ciudad Universitaria fuera una magnífica oportunidad no satisfactoriamente aprovechada por los arquitectos mexicanos.

4.1 El concepto de modernidad en la construcción de Ciudad Universitaria y sus consecuencias 1950-1954

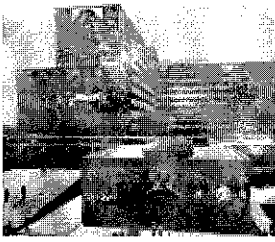
Mucho se ha escrito acerca de la creación de la Ciudad Universitaria de México y de sus protagonistas. No es el objetivo de este trabajo académico el establecer una crónica exhaustiva o pormenorizada más de tal suceso; el propósito de éste es establecer una reflexión estética urbana de ciertos momentos, hechos significativos a lo largo del medio siglo de vida en su nueva ubicación; a partir de tal circunstancia histórica se ofrecen elementos de análisis que permitan comprender un significado más extenso —más allá del relato de anécdotas o datos— de uno de los proyectos urbano-arquitectónicos modernizadores del México posrevolucionario.

La inauguración de cursos en CU fue en marzo 1954, aunque se tome como fecha oficial el 20 de Noviembre de 1952 para la ceremonia de dedicatoria; resulta obvio que el gobierno de Alemán deseaba dejar inscrito su nombre en la historia², ya que CU había sido el proyecto culminante en el vasto programa de obra pública del sexenio 1946-1952, aunque a Adolfo Ruiz Cortines —quien a la sazón era el Secretario de Gobernación de tal gestión— correspondieron los rituales simbólicos de colocación de primera piedra en la erección de la Torre de Ciencias, como representante del presidente (5 de junio de 1950), y la ceremonia de inauguración oficial de cursos (22 de Marzo de 1954), ya investido como presidente de la República³.

Para enfatizar el acto inaugural alemanista, obviamente debe considerarse asociado el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos en octubre de 1952 que tuvo como sedes, además del Palacio de Bellas Artes, los auditorios de la CU en plena efervescencia constructiva y que debe interpretarse tal evento como la validación y asunción de la arquitectura mexicana a una modernidad internacional, que consecuentemente provocó tanto comentarios favorables en la prensa cotidiana y especializada⁴, como críticas burlescas e irónicas⁵.

A partir del primero de diciembre de 1952, el presidente Adolfo Ruiz Cortines nombra titular de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) al arquitecto Carlos Lazo, consecuencia inmediata de la obra de Ciudad Universitaria, quien establece un equipo de trabajo afín en la experiencia anterior de CU; Raúl Cacho y Augusto Pérez





Palacios son los arquitectos que permanecen en la terna con Lazo, a cargo de la obra de integración plástica, repiten Juan O' Gorman, José Chávez Morado y Rodrigo Arenas Betancourt, a éstos se les unen artistas como Francisco Zúñiga y García Robledo, así como algunos artistas jóvenes conocidos como los *fridos* —sobrenombre adquirido por haber sido discípulos de Frida Kalho a quien visitaban en su casa de Coyoacán pues ella a la par de su obra pictórica, desempeñaba un cargo de profesora en *La Esmeralda*—: Jorge Best Berganzo, Arturo Estrada Hernández, Arturo García Bustos, José Gordillo Camacho y Guillermo Monroy.

La fórmula utilizada para la decoración de la Biblioteca Central de CU se repitió en este conjunto, que rescataba una estructura inconclusa para albergar un hospital y se adaptó a la mencionada secretaría, en sus zonas administrativas incluyó también un desarrollo habitacional para trabajadores de ésta. El conjunto de oficinas de la SCOP incluía en sus fachadas grandes franjas horizontales acristaladas, combinadas con extensos muros ciegos verticales y antepechos de las ventanerías, estos espacios resultaban adecuados para la aplicación de mosaicos policromados de piedra de O' Gorman, una arquitectura de piedra, concreto y cristal. Para implementar los talleres de producción de estos murales, Lazo y Cacho establecieron el centro de trabajo en un antiguo edificio militar, a las orillas del centro histórico de la ciudad, conocido como *La Ciudadela*; paulatinamente, al dejar de funcionar como establecimiento militar, se fue convirtiendo en un barrio estudiantil muy animado que incluía escuelas oficiales y particulares además de la Biblioteca de México, a también se agregaron algunos talleres de artesanos que se impulsaban como parte de un proyecto integrador de disciplinas artísticas, artesanales y diseñísticas, fundamentado en el concepto de integración de las diversas disciplinas proyectuales y creativas, es ahí donde se gesta la escuela del Instituto Nacional de Bellas Artes que se conocería posteriormente como Escuela de Diseño y Artesanías (EDA)⁶.

Otra de las consecuencias naturales de tan significativos hechos fue que la sociedad civil y, sobre todo, los gremios de profesionistas, involucrados o no⁷ en el proyecto, se dieran a la tarea de criticar, discutir y polemizar acerca de los sucesos recientes, por lo que restaba del año 52 y durante 1953. Entre los meses de junio y julio de 1954, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el jefe del departamento de Arquitectura del INBAL, Arq. Alberto T. Arai, organizó un ciclo de conferencias acerca de la cultura arquitectónica en México, donde tomaron la palabra grandes personalidades de la cultura y las artes; más adelante dedicaremos nuestro esfuerzo para realizar una publicación crítica de este ciclo de conferencias.

4.2 CU: hito de la segunda modernidad arquitectónica mexicana

Quisiera contar con el tiempo y los recursos adecuados para documentar la llegada de la televisión a México y los inventos del ingeniero González Camarena; la furia popular provocada por la introducción del mambo, evocar a Beny Moré... *la televisión pronto llegará... yo te cantaré y tú me verás...* documentar paralelamente el inicio de una de las obras literarias más relacionadas con nuestra cultura moderna: *La región más transparente* de Carlos Fuentes —qué irónico título—, publicada por primera vez hace cuarenta años, o del apogeo de uno de los ídolos populares: Pedro Infante no ha muerto, vive y reina en el corazón de todos los mexicanos. En otras palabras, la influencia que otras actividades de la cultura tuvieron directa o indirectamente en la arquitectura y las artes plásticas en México.

El cine nacional, por aquellos años, nos aporta una visión estética del paisaje natural capturado a través de la lente de Gabriel Figueroa, tan intensas y ricas imágenes como las descritas por Juan Rufo o José Revueltas en *El luto humano*, las veandades de escenografía en las películas de Ismael Rodríguez o las Cabareteras de Juan Orol, las escenografías de Günter Gerzo. Al tiempo que los muros y casas representados en las pinturas José Clemente Orozco influyen e inspiran la obra de Luis Barragán, las pinturas cubistas de Léger, a la arquitectura de Teodoro González de León.

La significación de este hecho urbano-arquitectónico, la creación de CU, es extensa y múltiple, pues implica un violento pero necesario 'jalón' hacia el sur de la ciudad, lo violento consiste en irrumpir en uno de sus confines aún en estado semi-explorado, ya que las vialidades que comunicaban a San Ángel eran lo que ahora conocemos como Av. Insurgentes (antigua carretera panamericana), Av. Revolución remataba a la altura del Exconvento del Carmen⁸, más allá de este conjunto.

La contradicción entre premodernidad y modernidad es manifiesta por el hecho violento de destruir para construir, en este caso la destrucción de un ecosistema para la construcción de Ciudad Universitaria. Hacia el sur se extendían los pedregales rodeados por las naturales bajadas y ojos de agua provenientes de la cadena montañosa poniente-sur como son: Río Magdalena, Río Chico, Río San Juan, Río San Buenaventura, Fuentes Brotantes, Presa de Anzaldo, Huayamilpas, Huipulco; esta enorme extensión de lava volcánica con vegetación y fauna específicas⁹ es materialmente seccionada por un escalpelo que se llamó Av. Insurgentes Sur; era necesario comunicar a esta nueva Ciudad Universitaria con el centro de la Ciudad de México y con las demás colonias, barrios, ex haciendas y poblados que la rodeaban: Algarín, Álamos, Nativitas, Portales, Narvarte, Condesa, Roma, Iztacalco, Coyoacán, Churubusco, Santa Anita, San Juan Mixcoac, Copilco el Bajo, Oxtopulco, Tasqueña, Tlalpan, etc. Así esta "necesaria" ruptura de un ecosistema casi virgen origina una multitudinaria movilización humana que durante décadas fue centrípeta¹⁰, pasaría de a ser *tránsfuga de la ciudad*¹¹.

El significado de la desaparición del animado barrio estudiantil del centro implicó una sustitución de ocupaciones espaciales, el comercio ambulante tomó como suyas las aceras y las convirtió en un territorio de especulación económica y de capitalización clientelar de grupos políticos partidistas, que produjeron un agobiante uso irregular del suelo. Por otra parte, el jalón hacia el Sur obligó a comerciantes poderosos a comprar terrenos en las avenidas Insurgentes, Coyoacán y Universidad como sitios potenciales de reubicación o de extensión del comercio del centro, así proliferaron las sucursales de los Sears, Liverpool, Palacio de Hierro, Woolworth, Paris-Londres, los centros comerciales, las plazas comerciales, y que en cuatro décadas cambiaron no sólo el perfil urbano de Insurgentes, Coyoacán y Universidad, sino el uso del suelo, pues lo que inicialmente fueron residencias, quintas, casas habitación y edificios de apartamentos, que se podían identificar temporal y estilísticamente conforme se transitara de norte a sur, actualmente son un escaparate comercial que combina las más disímiles decoraciones y propuestas estilísticas, que ceden el paso a una nueva imagen y configuración urbanas producto de la presión del capital financiero y comercial —de la Modernidad a la Posmodernidad.

Refiere Teodoro González de León (TGL) que las buenas ciudades resultan del equilibrio entre cuatro factores obra de la gente: el azar, el diseño, el tiempo y la memoria.

Más: ¿qué ha pasado a lo largo de estos primeros cincuenta años de la Ciudad Universitaria?, ¿es posible aplicar en CU lo que enuncia TGL respecto a las ciudades, que son

producto del azar, el diseño, el tiempo y la memoria de sus habitantes? En los siguientes párrafos intentaré desarrollar.

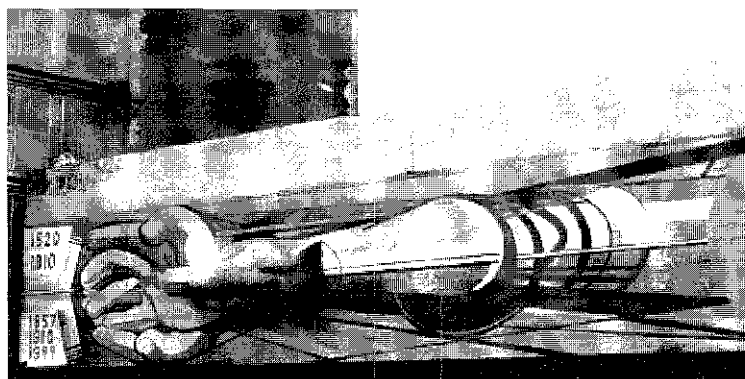
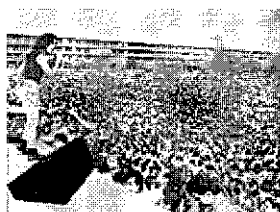
Si como afirma TGL la memoria y el tiempo son factores que intervienen en la metamorfosis de la plástica urbana, en CU resulta que para el 2000, y contando desde su inicio se sobreponen o conjugan tres o cuatro generaciones, que cada una de ellas conlleva su memoria de lo vivido, de lo acontecido y de sus valores estéticos y ... "la memoria urbana de sus habitantes actúa para corregir y, llegado el caso, aprovechar los efectos del tiempo"... La primera generación debe considerarse como la de los "autores materiales e intelectuales", muchos de ellos desaparecidos: Villagrán, Pani, Siqueiros, Rivera, O' Gorman, nacidos a finales del siglo XIX o a principios del XX, por mencionar sólo algunos, otros como Ramírez Vázquez y Chávez Morado, aún vivos, y obligadamente a TGL cuya participación en el concurso de proyectos urbanos es ampliamente relatada siendo aún alumno del cuarto año de Arquitectura¹².

Pongamos ahora una especie de genealogía cultural de los habitantes que ha tenido la CU. La primera generación la construyó. La segunda la estrenó (1952-1954), y a sus hijos les tocó vivir el '68 y por último la de fin de siglo XX, desapegada a su pasado, la más lejana a la génesis de este espacio.

Sirva este esquematismo para ubicar la diversidad de movimientos tan sólo plásticos o artísticos que se han sucedido en el mencionado lapso y que ejercen su influencia estética o su "memoria" en CU. De aquí, la parte que me he dedicado a rescatar es la memoria de los actores materiales y su discurso.

Por otro lado, existe una consideración necesaria en relación al discurso de Teodoro González de León acerca del Diseño como factor que interviene en la plástica urbana: "...Hay ciudades como Brasilia: una gran manufactura creada de un solo golpe en la que el Diseño es preponderante y anula el azar. Todo tiene su sitio de antemano..." Nosotros preguntamos: ¿Acaso en CU fue preponderante el Diseño sobre el azar?, si recordamos la propia historia del diseño urbano en CU, en un principio las escuelas de medicina y odontología no formaban parte del proyecto inicial, así como nunca formaron parte las escuelas de Enfermería y Artes Plásticas paradójica y azarosamente ubicadas a la postre en la demarcación de Xochimilco, otro ejemplo es la Facultad de Psicología que se encajó en uno de los límites al norte. El Diseño en CU efectivamente es preponderante sobre el azar pero éste irremediamente influyó sobre él. Lo que intentamos notar aquí es que desde el Diseño Urbano en CU se presentaron factores azarosos por una parte y por otra prevalece la tesis Rossiana de manufactura colectiva de la ciudad, confirmada por López Rangel

El proyecto y construcción de la Ciudad Universitaria implicó una impresionante participación de arquitectos, estudiantes de arquitectura, ingenieros y técnicos de diversa naturaleza. Veamos algunos datos: el equipo de la escuela de Arquitectura de la



UNAM que realizó el anteproyecto ganador del concurso para la propuesta del conjunto, estuvo compuesto por 17 arquitectos profesores, 11 pasantes y 22 alumnos (1947). El equipo definitivo de proyectistas constaba de 70 arquitectos y 27 ingenieros. En los proyectos técnicos estaban involucrados 13 ingenieros y un arquitecto. El número de obreros que trabajaron en la obra ascendió a diez mil.

El análisis comparativo de diversas fuentes documentales¹³ arroja como resultado la siguiente relación de los participantes en la concepción, asesoría, residencia y supervisión; estos son los nombres de los principales:



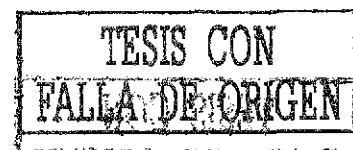
Facultad de Ciencias (actualmente Torre de Humanidades II y Centro de Estudios de Posgrado)

Proyecto arquitectónico: Raúl Cacho, Félix Sánchez Baylón y Eugenio Peschard.

Asesoría: Nabor Carrillo, Carlos Graef Fernández, Alfonso Nápoles Gándara, Manuel Sandoval Vallarta, Fernando Orozco, Ricardo Monges López, Alberto Barajas Celis, Rita López Llergo y Alberto Sandoval.

Obras Murales: José Chávez Morado.

Obra Escultórica: Rodrigo Arenas Betancourt.



Facultad de Filosofía y Letras

Proyecto arquitectónico: Enrique de la Mora, Manuel de la Colina y Enrique Landa.

Asesoría: Agustín Yáñez, Lucio Mendieta Núñez, Rafael García Granados, Manuel Toussaint, José María Luján, Eduardo García Maynez, Manuel Elola.



Facultad de Derecho

Proyecto arquitectónico: Alonso Mariscal, Ernesto Gómez Gallardo.

Asesoría: José Castillo Larrañaga.



Facultad de Economía

Proyecto arquitectónico: Vladimir Kaspé, José Hanhausen.

Asesoría: Gilberto Loyo.



Facultad de Comercio y Administración (actualmente integrada a la Facultad de Economía)

Proyecto arquitectónico: Augusto H. Álvarez, Ramón Marcos.

Asesoría: Wilfrido Castillo Miranda, Roberto Trejo, Vinicio Anduaga.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Biblioteca Central

Proyecto arquitectónico: Juan O' Gorman, Gustavo Saavedra, Juan Martínez de Velasco.

Asesoría: Juan Iñiguez, Rafael Carrasco Puente, José María Luján.

Obra mural: Juan O' Gorman.

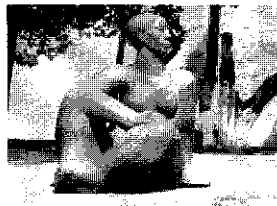
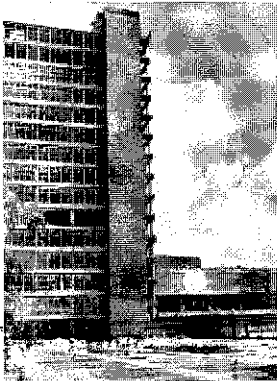
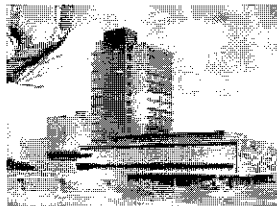


Torre de Rectoría

Proyecto arquitectónico: Mano Pani, Enrique del Moral, Salvador Ortega.

Asesoría: Luis Garrido, Alfonso Ramos Bilderbeck, Juan González Bustamante.

Obra mural: David Alfaro Siqueiros.



Facultad de Arquitectura y Museo Universitario de Arte Contemporáneo

Proyecto arquitectónico: José Villagrán García, Javier García Lascuráin y Alfonso Liceaga.

Asesoría: Alonso Mariscal.

Obra escultórica: INTERIOR: obtenidas del taller de réplicas en yeso de la Academia de San Carlos entre ella una Niké de Samotracia.

EXTERIOR: Alberto de la Vega.



Club central-cafetería (actualmente ocupada por la Dirección de Orientación Vocacional)

Proyecto arquitectónico: Jorge Rubio, Eugenio Urquiza, Carlos B. Zetina.

Asesoría: desconocido.

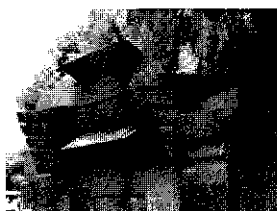


Facultad de Ingeniería

Proyecto arquitectónico: Francisco J. Serrano, Fernando Pineda, Luis Mc. Gregor.

Asesoría: Nabor Carrillo, Alberto Dovalí Jaime, Alfonso Bameche, Alberto Barocio, Luis Mascott López, David Contreras, Rodolfo Mutz, Ricardo Toscano.

Obra mural: Federico Silva (en la década de los '80).





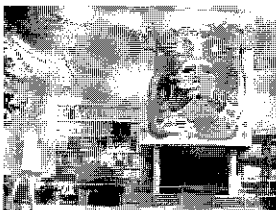
Instituto de Geología (actualmente Centro de Lenguas Extranjeras)
Proyecto arquitectónico: Luis Martínez Negrete, Juan Sordo Magdaleno y José Luis Certucha.
Asesoría: Eduardo Schmitter.



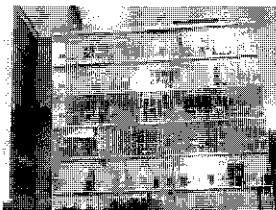
Facultad de Química (Laboratorios y División de Estudios de Posgrado)
Proyecto arquitectónico: Enrique Yáñez, Enrique Guerrero y Guillermo Rossell.
Asesoría: Rafael Illescas, Guillermo Cortina y Manuel Madrazo.

Instituto de Investigaciones Biomédicas
Proyecto arquitectónico: Domingo García Ramos, Homero Martínez de Hoyos.
Asesoría: Roberto Llamas y Máximo Martínez.

Escuela de Veterinaria
Proyecto arquitectónico: Félix Tena, Fernando Barabá Zetina y Carlos Solórzano.
Asesoría: Daniel Mercado G. y Guillermo Quezada V.

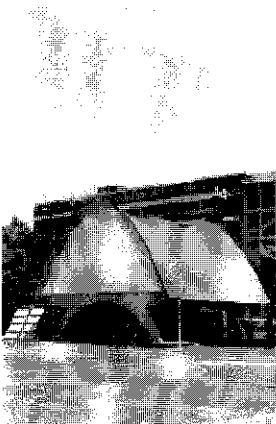


Facultad de Medicina
Proyecto arquitectónico: Roberto Álvarez Espinosa, Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Torres y Héctor Velázquez.
Asesoría: J. Castro Villagrana y M. Ruiz Castañeda.
Obra mural: Francisco Eppens.



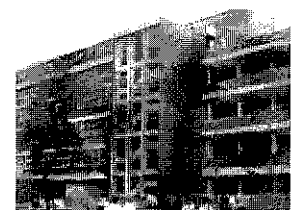
Escuela de Odontología
Proyecto arquitectónico: Carlos Reygadas, Silvio Margain y José de Jesús Aguilar.
Asesoría: Juan González Jáuregui, Fermín Reygadas Macedo y Enrique C. Aguilar.

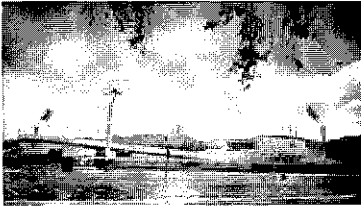
TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Instituto de Física Nuclear
Proyecto arquitectónico: Jorge González Reyna.
Asesoría: Carlos Graef Fernández, Manuel Sandoval Vallarta, Alberto Barajas Celis y Nabor Carrillo.

Pabellón de rayos cósmicos
Proyecto arquitectónico: Jorge González Reyna
Asesoría: Manuel Sandoval Vallarta
Cálculo estructural y construcción del cascarón de concreto: Félix Candela.





Estadio Olímpico

Proyecto arquitectónico: Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez.

Asesoría: Roberto Méndez, Jorge Molina Celis y Antonio Estopier.

Obra mural: Diego Rivera (inconclusa, posteriormente restaurada en vísperas de los juegos olímpicos de 1968 —la mínima parte que se construyó).

Zona deportiva, canchas y estadio de prácticas

Proyecto arquitectónico: Enrique Carral y Manuel Martínez Páez.

Asesoría: Jorge Molina Celis.

Frontón cerrado y gimnasio

Proyecto arquitectónico: Raúl Fernández, Antonio Pastrana y Raúl Álvarez.

Frontones abiertos

Proyecto arquitectónico: Alberto T. Arai.

Asesoría: desconocido.

Albercas, baños y vestidores de mujeres

Proyecto arquitectónico: Félix T. Nuncio, Ignacio López Bancalari, Enrique Molinar (coautor del anteproyecto urbanístico general de CU con Armando Franco y Teodoro González de León).

Asesoría: Víctor M. Grijalva, Pedro Álvarez G. y Manuel Herrera.

Habitaciones para estudiantes, baños y vestidores de hombres en la zona deportiva

Proyecto arquitectónico: Enrique Carral y Manuel Martínez Páez.

Asesoría: Pedro Daniel Martínez.

Centro médico, guardería y jardín de niños

Proyecto arquitectónico: Juan Martínez de Velasco.

Servicios generales

Proyecto arquitectónico: Rolando Gutiérrez D., Marcial Gutiérrez Camarena y Manuel Pizarro.

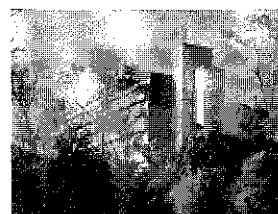
Multifamiliar para maestros

Proyecto arquitectónico: Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega.

Puentes y pasos a desnivel

Proyecto: Santiago Greenham, Samuel Ruiz y Alberto J. Flores.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Forestación y jardinería

Proyecto: Luis Barragán, Alfonso Cuevas Alemán.

Electrificación

Proyecto: Luis Mascott López.

Fraccionamiento para trabajadores universitarios (nunca realizado)

Proyecto arquitectónico: Fernando Cervantes y Arnold W, Tucker.

Casa latinoamericana (nunca construida)

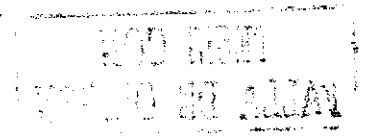
Proyecto arquitectónico: Nicolás Manscal y Carlos Ituarte.

Casa norteamericana (nunca construida)

Proyecto arquitectónico: Enrique Creel y José Saldivar.

Aula magna (nunca construida)

Proyecto arquitectónico: Carlos Obregón Santacilia y Mauricio Gómez Mayorga.



Ahora enfoquemos nuestra perspectiva de análisis en Ciudad Universitaria al tiempo y a la memoria histórica de sus habitantes. Uno de esos habitantes de CU y profundo conocedor de su acontecer histórico así como de las circunstancias político-materiales que le dieron vida, me refiero a Ramón Vargas Salguero¹⁴. En cuanto a su concomitante expresión estilística y ornamental tan discutida en aquellos momentos Vargas cita a Gropius:

La historia muestra que el genuino ornamento surge únicamente durante los periodos armoniosos de la raza humana... (que) es el resultado del trabajo inconsciente de todo un periodo de civilización, no de individuos, que es el refinamiento orgánico final de sus edificios y cosas, una expresión creativa y no una cuestión de gusto... ¿Está nuestro tiempo dispuesto y listo para esta empresa?

Responde Vargas:

...Los artistas y arquitectos mexicanos mostraron en Ciudad Universitaria que, aunque fugaz, huidizo y efímero, este tiempo se dio, coronando el profundo sentido humanista de la revolución de 1910, así como "la exaltación de valores espirituales, la elevación de la personalidad humana en todos sus aspectos", que esta propugnó.

Con todo, ensimismada con su propio triunfo, Ciudad Universitaria no se percató de que al unísono del país que encaminaba sus pasos por derroteros opuestos, también ella, a su vez, le abría la puerta a su antípoda que importado, se enseñoreará en la Arquitectura nacional en las siguientes décadas.

En relación al momento de su eclosión en Europa, el estilo internacional fue importado a México, por lo bajo, con unos diez años de retraso. Y no será sino hasta terminadas la guerra mundial y coincidente con el momento de bonanza económica que tuvo lugar gracias a la sustitución de importaciones, que logró insertarse, casi abruptamente, en la arquitectura nacional. Representaba la antípoda misma del propósito de "imprimir más y más el sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica y comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos" que había dado a luz lo mejor de la arquitectura de la Revolución mexicana.

La uniformidad contra la variedad; el cosmopolitismo imponiéndose por sobre el regionalismo; los cartabones climáticos locales y regionales, el predominio de la estandarización en demérito de las modalidades de vida propias de cada localidad y el anodamiento de la particularidad de los individuos, grupos y conglomerados, fueron los lineamientos impuestos por obra y magia de la publicidad y la irreflexión. Sin hipébole de ningún tipo, el estilo internacional prohibió la negación de la esencia misma de la arquitectura: proporcionar espacios adecuados a modalidades de vida específicas y concretas. Y todo ello sin reticencias, sin recato sin titubeos, con la desaprensión de quien se siente autorizado a normar la vida social. ¿Cómo fue posible imaginar primero y aseverar después, que una misma propuesta espacial podría satisfacer todo tipo de necesidades emergidas en circunstancias diametralmente distintas? ¿Cómo fue posible el dislate histórico? ¿Cómo fue posible que esos inconsistentes dictados hayan encontrado cabida y maculado una trayectoria profesional tan original y propia como lo fue la propiciada por el trastrocamiento social y político de la primera mitad del siglo XX mexicano? Por este elemento extraño que logró subir al estrado, también podemos calificar a CU como realización de "borde", de "frontera".

Hermanada con las enjundiosas cuanto extraordinarias empresas con las que en varios sentidos culmina la tendencia más trascendente de la Arquitectura nacional, la Escuela Mexicana de arquitectura, el Plan Nacional de Hospitales y el Plan Nacional de Escuelas, CU extiende el acta de defunción de la que coadyuvó a su nacimiento sin alcanzar la cumbre con ella: el funcionalismo socialista (el art-decó nunca pasó de ser una tendencia decorativista) y forma parte del coro triunfal que entonó el canto del cisne con el cual la revolución cedió el paso a otra etapa histórica de la vida nacional.

Sirva esta extensa cita para contextualizar la polémica del estilo internacional, la integración plástica y las expresiones nacionalistas conjugadas en la concreción del fenómeno urbano-arquitectónico del primer campus universitario mexicano.

La paradoja del tiempo es que vista a cincuenta años de su creación, a los ojos de nuevas generaciones de usuarios les resulta unitaria y sin contradicciones estilísticas.

Sin embargo, en el momento de planeación y realización primigenio sí causó polémica.

4.3 Los principales participantes en la creación de Ciudad Universitaria; sus testimonios y opiniones expresadas en las conferencias de 1954 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes

La construcción de CU marcó, en la sociedad mexicana de mediados de siglo, un tópico de referencia obligado en contextos diversos de las ciencias, las humanidades y las artes; en este aspecto, la creación arquitectónica y la artística fueron discutidas desde posiciones ideológicas y actitudes estéticas divergentes¹⁵ ya desde sus críticos, ya desde sus creadores; en todas las etapas de este significativo hecho, desde su inicio, el concurso convocado para la creación del plan maestro, a lo largo de la realización del proyecto y después de sus actos inaugurales, surgieron comentarios y reseñas periodísticas que daban cuenta del interés que producía una obra de tal magnitud, que no tenía precedentes en cuanto a la intención de conjugar colectivamente los verbos integrar, colaborar, modernizar. Sin embargo, para el año de 1953, no faltó la discusión que se daba entre los protagonistas, sobre todo aquellos cuyo liderazgo de opinión y moral, en cuanto a la validación de calidad en el terreno de la arquitectura y las artes plásticas, se autoadjudicaban la facultad de ponderar aciertos y señalar errores; este ambiente de

discusión orilló a convocar al gremio de los arquitectos y algunos de los artistas plásticos con mayor reconocimiento a mesas redondas, primero en la Casa del Arquitecto, sede colegial, donde se abordaron los primeros análisis de la obra que aún no se terminaba, y que de inmediato provocaron la encendida defensa de paradigmas y teorías artísticas y políticas; posteriormente se ampliaría la discusión entre especialistas frente a un extenso público no menos interesado. Uno de estos eventos fue concertado por el arquitecto Alberto T. Arai, que en el año de 1954 ocupaba la jefatura del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien se impuso la tarea de divulgar en un ciclo de conferencias la variedad de temas que eran inherentes al arte y la arquitectura, sin omitir, por supuesto, la invitación a personajes que formaban parte de la obra de CU, previamente confrontados en distintos escenarios.

Estas conferencias fueron registradas magnetofónicamente, transcritas e impresas con sistema de mimeógrafo en el Departamento de Arquitectura, donde el mismo arquitecto Arai, además de haber hecho la presentación pública y lectura de currículum de vida de cada uno de los conferencistas, revisó después su contenido; asimismo signaba personalmente los documentos que enviaba al público interesado quien las solicitó, anexando las versiones mimeografiadas de un total de dieciséis conferencias sustentadas por otras tantas personalidades de la cultura mexicana. Un juego completo de estos documentos obra en mi poder por donación del profesor Roberto Pérez Rangel, quien asistió en 1954 al mencionado ciclo; veinte años después, poco antes de fallecer me hizo tal donación incluida en su biblioteca. Al indagar sobre estos documentos con posteriores funcionarios del departamento de arquitectura del INBA, supe que no contaban con el total de ellos y no existía una publicación conjunta de tales conferencias por lo que, en opinión del Maestro Armando Torres-Michúa, quien de manera solidaria y altruista se interesó por supervisar el presente trabajo, ameritan una edición crítica; agradezco aquí su paciencia y observaciones para encaminar el presente ejercicio recepcional, sirva este trabajo a evocar su memoria, lamentablemente no lo conocí publicado. Cabe ahora, acotar el vasto y rico contenido de éstas al interés específico del tema acerca de la integración plástica y la arquitectura contemporánea.

4.3.1 Las conferencias de 1954

Inició el Arq. Pedro Ramírez Vázquez, quien presidía en aquel momento la Sociedad de Arquitectos de México (CAM), con el tema: "¿Por qué se discute la Arquitectura en México?", título que evidenciaba el ambiente de inquietud acerca del fenómeno constructivo de CU y de la etapa desarrollista; sin embargo, la finalidad de aquel ciclo rebasaba la discusión contemporánea de la arquitectura de integración plástica, ya que se incluyeron aspectos históricos, filosóficos y teóricos. En segundo lugar, se presentó el Doctor Francisco de la Maza con el tema: "El Barroco mexicano". En tercer lugar, el profesor Juan de la Encina con un tema teórico: "¿Qué es el estilo en Arquitectura?" El cuarto lugar se dio al Arq. Enrique del Moral, uno de los protagonistas como co-director del proyecto de CU y co-diseñador del edificio de Rectoría del mismo proyecto, con el tema "Del Chumguera al Neoclásico en México". En quinto lugar se presentó el Arq. Alonso Mariscal, quien en esos momentos se desempeñaba como Director de la —entonces— Escuela Nacional de Arquitectura (ENA), y cuyo tema obvio era: "La escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria". El sexto conferencista fue el Arq. Federico E. Mariscal cuyo tema se intituló "El clasicismo en la Arquitectura". Como una de las más polémicas resultó la presencia del Maestro Diego Rivera en la séptima conferencia intitulada: "La huella de la Historia y la Geografía en la Arquitectura mexicana". En octavo lugar se presentó el Arq.

Enrique Aragón Echegaray con el tema: "El valor urbanístico de Chapultepec". En noveno lugar el Maestro David Alfaro Siqueiros con otro tema polémico: "Hacia el realismo en la integración plástica". En décimo turno, el Arq. Juan O' Gorman con el tema: "La degeneración arquitectónica de nuestra época". La undécima conferencia la impartió el Antropólogo Carlos R. Margáin con el título: "El charrismo Arquitectónico". La duodécima conferencia impartida por un politécnico, el Ing. Arq. Carlos Rousseau, para hablar de: "La Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura"; la décima tercera conferencia correspondió al Arq. Luis G. Rivadeneyra con el título: "Experiencias personales en la Arquitectura escolar". El Arq. Ramón Marcos presentó la décima cuarta conferencia titulada: "Panorama de nuestra Arquitectura contemporánea". En décimo quinto lugar se presentó el Doctor y Arq. Ignacio Marquina con el tema "Arquitectura Prehispánica" y finalmente el Arq. José Villagrán García con el tema: "Interpretación actual de los principios de la arquitectura".

En las siguientes páginas trataré de sintetizar la información vertida en aquellas conferencias, para abstraer el contenido tan rico y vasto de la diversidad de posiciones y enfoques de los protagonistas y pensadores del movimiento que, posteriormente, sería designado como Escuela Mexicana de Arquitectura o Escuela de Integración Plástica; advierto al lector que estos 16 conferencistas no fueron los únicos preocupados por participar en tal movimiento, harían falta nombres de personalidades del campo de la cultura en el México de mediados de siglo, cuya relevancia y aportaciones son complementarias; se trata de un punto específico de partida —quizá inédito—, a manera de contexto, que pudiese significar un hilo conductor como una expresión de pensamiento —y de sentimiento— que fueron vertidos públicamente y sirvieron para el propósito de contextualizar la construcción de CU en la madeja de sucesos en la sociedad mexicana de los cincuenta. Cabe aclarar que se hará énfasis en aquellas conferencias que aborden directamente el asunto de CU.

¿Por qué se discute la Arquitectura en México?

Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Primera conferencia, 3 de Junio de 1954

Ramírez Vázquez participa en este ciclo de conferencias a título personal, no como presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1953-1955). Aunque afirme lo contrario, las conferencias organizadas por él en la SAM 53-54, en la casa del arquitecto, están involucradas con el momento febril constructivo del alemanismo, obviamente incluye a CU. Ramírez Vázquez acepta sólo la crítica de la arquitectura desde la vertiente del especialista y no valida la que proviene de la discusión acalorada del momento en que se construye CU, sobre todo la crítica adjetivadora y burlesca que hacen los artistas plásticos a la Biblioteca Central; Pedro Ramírez Vázquez sale al paso defendiendo el gremio de arquitectos y esto incluye a Juan O' Gorman. Aunque acepte en su discurso que hay necesidad de escuchar al usuario para tomar en cuenta sus opiniones, difícilmente éstas pudiesen contener la racionalidad de un especialista. Considera de paso que el escultor o el pintor son parte de un equipo de trabajo, como un colaborador de igual rango que un constructor.

[...]hasta ahora, cuando eventualmente se ha hecho crítica de Arquitectura, sólo han intervenido los arquitectos autores de ella, sus colaboradores, pintores, escultores, constructores, etc., pero no se ha escuchado al hombre a quien se trata de servir [...]

En cuanto al tópico de la integración plástica dijo:

[...] juzgar la Arquitectura sin analizar los factores que la determinan, guiándose sólo por su expresión formal, sería considerarla simplemente como una obra plástica, olvidando su finalidad de obra esencial y materialmente útil [...]

Esto equivale afirmar que la obra arquitectónica es la que tiene un "valor", por conferirle una utilidad práctica al hecho urbano-arquitectónico, no a la expresión plástica de la cosa; el hecho, que significa un "valor aparte", evidencia la línea de pensamiento axiológico arquitectónico de José Villagrán¹⁶. Internalizado en los discípulos de la ENA durante varias generaciones.

Como líder gremial y profesor de teoría en la ENA, Ramírez Vázquez hace apología del paradigma de la arquitectura y urbanismo modernos: su vocación de servicio a la sociedad, como acción planificada de un Estado comprometido con el proyecto de sociedad moderna¹⁷: La industria de la construcción atenderá como prioridades la educación, salud y habitación popular; la desmitificación del trabajo individual proclive a la consecución de un sello personal, sino la colaboración en equipo, agregando la búsqueda de variantes al movimiento moderno que consiste en la dicotomía contemporáneo-tradicional, moderno-nacional (estar-a-la-vanguardia-sin-perder-nuestros-valores-tradicionales).

El "futuro radiante" era viable con la intervención obligada del gremio de la arquitectura en la atención de los problemas sociales, una mejor enseñanza de la arquitectura asegurará ese futuro.

El barroco mexicano

Dr. Francisco de la Maza

Segunda Conferencia, 4 de junio de 1954

Tocó el turno al Doctor Francisco de la Maza, quien hizo una sesuda y brillante disertación histórico filosófica del estilo barroco en México. No será comentada porque es un tema que no aborda esta tesis.

¿Qué es el Estilo en Arquitectura?

Juan de la Encina

Tercera Conferencia, 9 de junio de 1954

Interesante planteamiento, histórico filosófico, donde confronta diversas teorías estéticas para tratar de acercarse a una concepción del estilo en arquitectura toca conceptos como la técnica y la ingeniería, separando con mucha intención técnica, y estilo como producto de una fusión de creatividad. Hace una sutil alusión a la obra constructiva de principios de siglo calificándola de ingenieril.

[...] Eso que en tiempos se llamó, y no equivocadamente, inspiración, vocablo hoy en desuso, eso es precisamente en este caso la savia ciega del saber, que no es únicamente el perfecto conocimiento técnico sea dicho de paso, la técnica de por sí no crea estilo, sino la perfecta, la íntima fusión de la técnica con las puras fuerzas creadoras del espíritu. Con técnica se construye; pero con técnica sola, por sabia y perfecta que fuere, no se realiza arquitectura... a no ser en los casos en que la flauta suena por ca-

sualidad. Sabido es que algunas obras de pura ingeniería se han puesto en las primeras décadas de este siglo como modelos para la regeneración de la arquitectura perdida en el exorno. Pero esos tiempos han pasado ya [...]

En un lenguaje metafórico desarrolla una aguda preceptiva al criticar al funcionalismo:

[...] Pero si el arquitecto actual ha de distinguirse del ingeniero y del terrible y abra-cadabrante planificador... Y sucede que hay en el mundo moderno, siglos XIX, XX, en el que tanto interesan y con perfecta razón los problemas arquitectónicos, más y más hábiles constructores que auténticos arquitectos. Y de ahí que por tantas partes en el mundo actual, en las ciudades grandes y tentaculares y en las pequeñas nos salen tantas y tantas veces al paso lo que pudiéramos llamar las fealdades y horribieces arquitectónicas, hechas todas ellas de fórmulas externas, fácilmente asimilables, o mejor fuera decir estéticamente indeglutibles, y ello es pretexto de utilidad o, como hoy se dice de funcionalismo [...]

Del churrigera al neoclásico en México

Arq. Enrique del Moral

Cuarta conferencia, 11 de junio de 1954

Como el título menciona, Enrique del Moral hizo una exposición de cuidadoso estudio acerca de los mencionados estilos en el pasado, no será comentada, porque no aborda el tema de nuestro interés.

La Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria

Arq. Alonso Mariscal

Quinta conferencia, 16 de junio de 1954

Tras una breve introducción y agradecimiento protocolario, A. Mariscal inicia con una explicación del funcionamiento académico de la escuela, su constante evolución y su necesaria renovación para estar acorde a los tiempos y espacios que la ubicarán en su lugar definitivo en CU; mediante un ejercicio retórico se justifica a proyecto de José Villagrán para la escuela, A. Mariscal reconoce haber criticado en un principio el partido arquitectónico y unos meses bastaron para "racionalizar" y salir en defensa del maestro de maestros: Villagrán, utilizando uno de los elementos de la axiología villagrániana y asumiendo el edificio como verdadero:

[...] y ahora que la hemos vivido, que la estamos usando, tengo el gusto de decir aquí que yo he sido de los críticos sistemáticos de esa obra, la he ido apreciando cada vez más, no sólo por la verdad que entraña su solución, sino por la calidad de obra arquitectónica. Invito a todos los que sigan dudando de esa calidad, a que la visiten, a que la vean trabajar y funcionar, aun cuando no esté totalmente realizada y a que con el tiempo reconozcan lo que fue un pensamiento y una obra muy seria, realizada por alguien que no pudo hacerlo de otra manera: nuestro querido maestro [...]

Refiere A. Mariscal anécdotas de la explicación dada a los edificios y a su aspecto *sere-no, tranquilo, nada espectacular para propiciar la tarea creativa en talleres sin distracciones que pudieran provocar formas nuevas.*

Más adelante, se explica el funcionamiento académico y la estructuración de la escuela para tocar un tema que resultaba emergente: la formación de nuevos profesores,

ayudantes y la especialización docente; se hace especial énfasis en el crecimiento explosivo de la matrícula en Arquitectura y la necesidad de optimizar la planta docente, acorde a los nuevos tiempos.

Se aborda una nueva justificación al proyecto de Villagrán en lo que se le denominaba "las casitas", que no son otra cosa más que los talleres donde se explicaba el proceso de enseñanza aprendizaje con un tono organicista:

[...] En ese sentido nuestra Escuela ha tenido especial empeño en no crear un monstruo de Escuela deforme, con gran cabeza o grandes extremidades, sino que a manera de los fenómenos biológicos y de todo organismo, ha querido que la Escuela de Arquitectura sea una célula, con dimensiones óptimas, nunca agrandada, sino que conserve la relación de escala necesaria, indispensable para el contacto entre alumnos y maestros y entre compañeros también; entre el núcleo y el protoplasma de la célula, y que en el momento en que han sido incrementados cualquiera de esos dos elementos surja una nueva célula, también de dimensiones óptimas sin que el crecimiento afecte y destruya a la célula original [...]

Se aducen a la solución de Villagrán otras cualidades que responden al nuevo programa arquitectónico y al plan de estudios:

[...] Eso no es sólo la solución simple del problema de cupo, sino que trae por consecuencia otras ventajas positivas y a mi juicio también indispensables en todo organismo, son las que se refieren a la competencia, al estímulo, a la lógica diferenciación, al fomento de la autocrítica sin la cual se destruye toda obra por perfecta que sea [...]

Enseguida se justifica el sistema de talleres como una posibilidad de madurar una escuela y romper con los anquilosamientos académicos:

[...] Cuando se quiere tachar una escuela de inerte, de no evolucionada que le dicen empleando mal el término, pero como costumbre que es una "Academia", se está demostrando que si se medita un poco, el origen de toda Academia no fue más que el deseo de hacer la mejor de todas las escuelas, que si una Escuela merece el nombre de Academia, es por que en un momento dado se tuvo el mejor de los planes de estudio, el mejor de los profesorados, el mejor de los alumnados y, creyendo que se era dueño de la verdad y siéndolo en ese momento quizá, por falta de autocrítica lógica, que se deduce del éxito y del elogio, se fue aislando de la evolución que la rodeaba y por lo tanto fue fallando la autocrítica indispensable para la evolución[...]

Para dejar completamente cerrada la discusión de las "casitas", se pronuncia A. Mariscal por una diversidad de criterios que reflejan un espíritu universitario:

[...] se ha comenzado y esta vez en Ciudad Universitaria, con la decisión máxima, la experiencia de las varias escuelas en franca y noble competencia, que en último término pudiera significar para el alumnado la oportunidad de asistir simultáneamente por decirlo así a diez escuelas, no que se contradigan, no que los desorienten; pero sí que les abran los ojos y que lo inquieten sobre las diversas maneras de pensar y de hacer Arquitectura [...]

Se explica el funcionamiento y dosificación de tiempos, las materias teóricas en el turno matutino y los talleres en el vespertino, y lo más importante: se concibe a cada uno

de estos talleres como unidad autónoma con capacidad de decisión propia e independiente, donde el taller de proyectos será, en última instancia, el espacio donde confluyan todos los conocimientos, de modo que se integren en un solo resultado; se borda toma de acuerdos colegiados, se estipula el cupo de 130-140 alumnos de todos los grados para atender una demanda extraordinaria desde que se logró en aquellos años una capacidad de 1400 alumnos.

Se expresa una evidente satisfacción por el cambio de contexto urbano con relación al Centro (Histórico), y se invita a su disfrute así como a multiplicar la experiencia de CU

[...] En este momento el medio de la Ciudad Universitaria es extraordinario, yo lo que desearía es que todos ustedes la visitaran, la conocieran y supieran lo que significa ese medio. Invitaría yo como lo he hecho a todos los estudiantes de la Universidad, y de todas partes, a crear medios como el de Ciudad Universitaria, en los cuales realmente se antoja trabajar, se antoja mejorar [...]

Antes de finalizar, A. Mariscal asume como acierto el proyecto y justifica la dimensión de la escuela así como el sembrado de edificios, mostrándolo como un ejemplo de la escala correcta, no monstruosa, y sugiriendo que este sistema de descentralización pudiese aplicarse a otros problemas del país:

[...] El acierto de los edificios de nuestra Escuela, con esas aparentes construcciones aisladas, ha creado la necesidad y la valorización del terreno adyacente, del espacio libre, etcétera, necesario también y magnífico. Se antoja la diferenciación y descentralización de esas multitudes que trabajan simultáneamente en los talleres y con ese simple espacio intermedio entre ellos se logra. Quisiera que demostrara claramente, como la naturaleza lo ha demostrado siempre y la Biología, que nada es monstruoso si conserva su escala, si en vez de dar lugar a unidades mayores se le da a una nueva unidad. Están trabajando 1400 alumnos y no hay aglomeraciones ni multitudes. Con una simple subdivisión, como pudiera hacerse con los problemas de México, con la descentralización simple, se suavizan, se diluyen todos los problemas más graves. En ese medio he observado que los estudiantes participan de un optimismo que la Ciudad Universitaria transmite, que en vez de la tristeza o pesimismo que pudiera habernos causado el medio anterior, al cual recordamos con mucho cariño, la amplitud de esos paisajes y panoramas, la calidad de las construcciones, el silencio, la presencia de esos campos deportivos que son de esparcimiento, realmente comprometen a maestros y alumnos a trabajar mejor infundiendo optimismo. Que eso sea un simple elogio no anticipado, sino ya vivido, a la Ciudad Universitaria [...]

La escuela de Arquitectura queda de esta manera modernizada y deja esta subdivisión espacial el germen de posteriores reorganizaciones académicas como lo fue el Autogobierno.

Finaliza A. Mariscal haciendo un reconocimiento de la calidad de su profesorado por especialidad y sentenciando que: *...la Escuela es y será lo que sean sus maestros y alumnos...*

El clasicismo en la Arquitectura

Dr. Arq. Federico E. Mariscal

Sexta conferencia, 22 de junio de 1954

Tocó al Dr. Mariscal hablar de un tema aparentemente distante del asunto de CU; sin embargo, era tan reciente la puesta en marcha del conjunto universitario que, en una breve alocución magistral, dotada de referencias teóricas y datos históricos, se hace preceptiva para los mexicanos el conocimiento de lo clásico, con la finalidad de no dejarse llevar por modas (el estilo internacional por ejemplo); se pronuncia por una filosofía de la arquitectura y la aplicación de elementos provenientes del lenguaje, como la etimología y la ortografía, para dotar a la arquitectura de magnificencia y orden, un verdadero significado y una precisa representación a los vocablos arquitectónicos. En ningún momento se hace referencia a la semiótica o a la lingüística.

Se trata pues de una lección académica, donde prevalece un criterio pro-occidental, donde somos calificados como un pueblo barroco y cursi; deberían observarse los preceptos inmutables de orden, medida y proporción, y no copiar [...] *ventanales desplomados, muros revestidos de relieves pintados incomprensibles o de ladrillos esmaltados que llamamos fachaletas, que si los usáramos con discreción y buen gusto, darían variedad y alegría a nuestros edificios, pero que, en muchos casos, los vuelven ridículos o pedantes [...]* para F. Mariscal llegar a la magnificencia arquitectónica implica aplicar: [...] *la sabiduría que se desprende del estudio clásico; no aplicando como "moda" las formas arquitectónicas, sólo porque tal o cual arquitecto ilustre, de nuestros tiempos, lo haga. Este último sería tan falso, como copiar los llamados estilos de cualquiera época pasada [...]*

El movimiento moderno paradójicamente resulta de una actitud sobria, opositora al recargamiento "*less is more*", y F. Mariscal propone un manejo académico de lo que en su momento era la nueva versión de ruptura con la academia; imaginemos por un momento la apariencia de "*magnificencia*" y "*orden*" aplicados al campus de Ciudad Universitaria si se hubiese dejado el proyecto en manos del Dr. Federico Mariscal.

La Huella de la Historia y la Geografía en la Arquitectura Mexicana

Diego Rivera

Séptima conferencia, 25 de Junio de 1954

Una de las más polémicas personalidades, en la primera mitad del siglo XX, fue Diego Marfa de la Concepción Rivera y Barrientos, protagonista principal en el movimiento conocido como Escuela Mexicana de Pintura. Su portentosa producción plástica, su interés y profundo conocimiento por la cultura nacional, le hacían —y lo sigue siendo— una referencia obligada para explicarnos a nosotros mismos.

Esta séptima conferencia, por lo abundante del tema y las capacidades de oratoria de Diego, seguramente causó impacto entre sus asistentes, público en general y especialistas en arte y arquitectura; el contenido de su larga exposición, apoyado con la proyección de fotografías en la sala Ponce, debió merecer una sala repleta.

Es tarea complicada sintetizar el pensamiento de un hombre que se dedicó a explorar nuestras raíces culturales, y al menos los últimos diez años de su vida, en su calidad de miembro del Colegio Nacional, se dedicó a su difusión.

Una apretada síntesis nos obliga a exponer las ideas generales contenidas en esta pieza de oratoria, de características típicamente Riverianas:

1. Diego introduce el tema reforzando la Tesis de los Orígenes Culturales y la población del continente americano por vía de migraciones de las principales culturas asiáticas.

2. Esta tesis la lleva a un grado de apología apoteósica americanista; ejemplifica con Mitla, Monte Albán, Teotihuacan y Machu Pichu, sitios de máximo desarrollo e integración de la arquitectura al medio.

3. Rivera, el materialista histórico, plantea el mestizaje como un proceso ascendente en la evolución americana hasta llegar a Frank Lloyd Wright como el máximo exponente de la arquitectura contemporánea; encuentra la huella etnográfica de nuestro mestizaje en los vestigios arqueológicos; relaciona la Venta y Monte Albán con nuestra tercera raíz: la negra, nos describe como *mongo-negroides*.

4. Rivera, el antiimperialista, despotrica contra la raza blanca y algunos políticos de España, Alemania y los Estados Unidos; establece un parecido entre el desarrollo histórico de la raza blanca y la trayectoria parabólica de un proyectil de artillería pesada “...*enorme velocidad ascensional, cumbre de la parábola, y cuando llega a la culminación de la parábola, caída a pico de hocico...*”, se anima a pronosticar el final: “[...] *actualmente ha llegado a la culminación de la curva, de la parábola. Preparémonos, pues, para ver la caída vertical. No se dan cuenta de ello todavía; sin embargo nada la detendrá* [...]”

5. Rivera, el Arqueólogo, toma como objeto de estudio a la Ciudad de México, afirma que la traza de la devastada Tenochtitlan ha prevalecido en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y que el conquistador debió sujetarse a tal traza para evitar que sus edificios se hundieran; critica a los constructores que no consideraron en sus cálculos la composición del subsuelo y pone como ejemplo comparativo al mismo palacio de Bellas Artes frente al edificio de Correos, ambos obras de Adamo Boari; sin embargo, en Correos, para su construcción, Boari sólo demolió el antiguo convento de Santa Inés “rasurándolo” hasta el nivel del suelo dejando intacta la cimentación; ejemplifica también con el Palacio de Comunicaciones, donde su constructor, Silvio Contri, hizo lo mismo que su paisano Boari: edificar respetando la cimentación y evitando alterar la composición del subsuelo.

Argumenta Rivera que la huella de la geografía y la historia en la Ciudad de México se debe a la manera de construir de los antiguos habitantes de Tenochtitlan, levantada sobre una laguna. Luego en un desplante categórico se lanza a comparar la ciudad prohibida de Pekín con Teotihuacan, para reforzar nuestro origen asiático:

[...] si ustedes toman un plano bien hecho de Teotihuacan y un plano de Pekín antiguo, de lo que por muchos años se llamó la ciudad prohibida —y que hoy es la ciudad del pueblo, la Ciudad Imperial—, pueden ustedes superponer el plano de Teotihuacán al de Pekín y encontrarán que ahí donde está el templo de los dragones en Teotihuacán, está el templo de los dragones de Pekín. Donde está el templo del Sol allá, aquí está. Donde el de la Luna allá, aquí también y, cosa extraordinaria, en el lugar donde está también el de la agricultura en Teotihuacán, ahí está el templo de la agricultura de Pekín. Como nosotros no creemos en milagros, debemos concluir que esa es la huella de la Historia si no lo probaran millones de fósiles en la región Ártica, bastaría con esa prueba para probar la comunidad de nuestro origen [...]

Las afirmaciones categóricas con un tono nacionalista de Rivera en el campo de la Arqueología incluyen a la arquitectura mudéjar que nos llegó vía el conquistador, quien aprovechó la traza existente:

¿Cuál es la imposición de la cimentación, en consecuencia de la traza? Sobre esa traza y sobre esa planta, se desplantaron los edificios españoles. Si ustedes van a Teotihuacán y observan cuál es la planta de un edificio teotihuacano, verán que no difiere gran cosa de las plantas más tarde españolas. Es un patio y habitaciones en derredor. Lo mismo pueden ver ustedes en Mitla y en todas partes. Hay que advertir también, que lo mismo pueden ver ustedes en la España oriental, no en la España del norte ni en la del centro, pero sí en la España del Sur, la España precisamente de influencia mongo-negroide más acentuada. Mongo-negroide; mongoloide es el Norte.

Entonces decíamos que una ciudad estaba constituida por un centro cívico, teocrático, religioso y alrededor de él se extendía la ciudad civil. Ahora bien, ¿cuál era el tipo de construcción de la ciudad civil? Como no era tan rico no ha perdurado en la misma escala; pero no quiero decir que haya perdurado en la misma escala, respecto a los edificios que podríamos llamar de segunda categoría. Es posible encontrar traza de ellos, Teotihuacán nos la ofrece innumerable. Si algún día se llega a entender que el área de la ciudad de Teotihuacán cubre una superficie circular, que se puede determinar, se verá que colocando la pierna del compás, sobre el plano, en el centro del Templo del Sol, y la otra pierna en la iglesia de Acolman, describiendo un círculo, la pierna del compás que describe el círculo, irá pasando por iglesias católicas. Si ustedes hacen la misma operación, colocando la pierna del compás en el centro del Templo del Sol de la Ciudad de México y la otra en la ex-iglesia de San Lázaro y describen el círculo, pasarán por templos católicos...

Cierra esta afirmación con algo que indiscutiblemente aceptamos: "Todos sabemos que en donde había un teocalí, el conquistador le sobrepuso un templo católico... la traza del plano de Cortés es una traza admirablemente exacta... esa traza ha persistido..."

6. Rivera, el crítico social y apologeta de la cultura nacionalista, quien se lanza contra el estilo internacional en Arquitectura y sus consumidores calificándolo de algo prestado, de un producto mercantil:

De manera que esta es la traza fija ¿Pero la principal cuál es? El edificio-templo, el edificio-fortaleza era de primera categoría. El edificio aristócrata era de segunda, el edificio caciquil de tercera pero la inmensa mayoría quedaba. Ahora bien, los templos fueron incendiados y demolidos, las casas de segunda categoría desaparecieron. Dejan poca traza los de tercera. Casi no puede encontrarse ninguna de los de cuarta. Sin embargo, éstos no pudieron ser destruidos. En realidad la arquitectura prehispánica de cuarta categoría, que es la principal, la categoría de base, la habitación campesina, la habitación del indio, no pudo ser destruida. Persiste intacta. No quiero decir que esto sea una afirmación apoteósica. No, lo intacto en la América del siglo XVI no puede ser el ideal higiénico y el ideal social en el siglo XX, pero sin embargo, para llegar a esa conclusión, a ese ideal social del siglo XX, si no se tiene en cuenta la base no se llegará sino a edificios de prestado, a los inmundos cajones, a las cajas de cerillos de pie haciendo el solito; a lo que se ha llegado en los últimos años en México a guisa de arquitectura. Que las cajas de cerillos y de zapatos sean de vidrio y ¡que! no dejan de ser cajones. El cubo tiene belleza por sus condiciones geométricas, pero la misma belleza tiene la caja de la mercancía del mercader que ha encargado la casa al que cree arquitecto y no lo es...

El gusto mercantil es uno, luego Rivera se lanza (comparando lo banal del gusto burgués por los cajones de vidrio y su apariencia limpia con los sanitarios y su contenido) contra los nuevos ricos:

...esos que han proporcionado los agricultores nylon, los enriquecidos de la guerra, los enriquecidos con el peculado en los puestos oficiales... el gremio de los revendedores al por mayor de grandes cargamentos de toda clase; grandes contrabandos de medias y vestidos de seda; grandes contrabandos de tabaco; reexpedición de manigua en yates particulares...una generación de importadores y exportadores. Entonces ya es otro el proceso. Ya no se acuerdan de los intestinos, ya no son tan importantes.

Entonces se vuelve orgulloso el nuevo rico y dice: ¡Qué caray! Yo me he enriquecido importando cajones y exportando otros cajones. Cajones, vengan cajones por todas partes, y si son de cristal, pues qué bueno. Claro, ahí está el provecho: refinamiento en el espesor de los vidrios, en los manguetes. Mientras más de vidrio la casa, más cara. Acaba por substituir la piedra por el vidrio. Hay un material que se llama "*carrara glass*": carrara por el mármol glass por el vidrio, vidrio de carrara. Es el más caro de todos los revestimientos y el más horrible. No puede ser justificación sino en un excusado tan concurrido, que sea absolutamente necesario garantizar la profilaxis. No es pues, accidental que los nuevos ricos revistan hasta la fachada de sus edificios con tal material. Efectivamente, no merecen vivir en otro lugar más que en un excusado, desayunar, comer y cenar lo que ahí se puede almacenar...

7. Rivera defensor de la arquitectura vernácula prehispánica y conocedor del gusto indígena, de sus costumbres, de sus placeres estéticos, de su relación con el entorno natural:

Se llaman "*jacales*", que quiere decir: casas de adobe... no tienen ventanas, no tienen más que una puerta; porque durante el día, el hombre vive gozando del paisaje, gozando de la geografía. Todavía hoy el indio sabe lo que vale el paisaje. Si no lo hubiera sabido, no hubiera edificado Chichén-Itzá en donde lo edificó. No hubiera construido Teotihuacán donde lo construyó y sobre todo, no hubiera llegado a deificar Machu-Pichu donde lo edificó. Su poesía está llena de referencias a la belleza natural... la casa, el jacal eran empleados para descansar en la noche; descansar y defenderse. En ese caso lo mejor era tener una puerta, y una puerta defendible; no muchas ventanas atacables. La renovación del aire está perfectamente asegurada; porque desde que hay un cuerpo vivo dentro de un cubo hueco, que no tiene como salida más que dos orificios, uno exactamente frente al otro, se produce una desigualdad de temperatura alrededor del cuerpo vivo; sea humano o de cualquier otro origen animal. El aire caliente sube a la superficie. Está en desigualdad de temperatura con la temperatura exterior, cualquiera que ella sea, hay la corriente de aire, y se renueva el aire...

El valor urbanístico de Chapultepec

Arq. Enrique Aragón Echegaray

Octava conferencia, 29 de junio de 1954

Correspondió al Arquitecto Enrique Aragón Echegaray presentarse en la sala Manuel M. Ponce, para hablar del Valor Urbanístico de Chapultepec, tema que no incluye a nuestro objeto de estudio, por lo que no será comentada.

Hacia el realismo en la integración plástica

David Alfaro Siqueiros

Novena conferencia, 2 de julio de 1954

Se presentó el maestro David Alfaro Siqueiros, uno de los principales protagonistas de la obra de integración plástica tanto en la Ciudad Universitaria como antes en otros conjuntos arquitectónicos, ya que aún permanecen sus ideales, sus obras y su trabajo; por su importancia y por el carácter polémico que a estas alturas había tomado este ciclo de conferencias, me permito incluir íntegra la breve pero intensa presentación del maestro chihuahuense; el documento que a continuación presento es una transcripción mecanográfica de las cintas magnetofónicas que registraron la alocución del maestro Siqueiros; estas transcripciones posteriormente tenían, en algunas ocasiones, una revisión por parte del ponente y posteriormente eran reproducidas en mimeógrafo.

Mi conferencia de esta noche se desarrollará sobre el terreno de diecinueve afirmaciones escritas. De esta manera creo contribuir, en forma metódica, al carácter de mesa redonda que el arquitecto Alberto T. Arai le está dando a nuestras intervenciones en esta tribuna del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1. Un método directo, al alcance popular, está substituyendo felizmente a las maneras académicas, evidentemente retóricas, de limitación elitista, por lo tanto, que se venían usando en las discusiones sobre arquitectura, en general, y sobre la integración plástica, en particular. No estaría por demás reconocer que esto se le debe, en gran parte, a lo que algunos arquitectos llamaron “la dialéctica tosca de los pintores que han venido asaltando la tribuna distinguida de la Casa del Arquitecto”. “El hombre común a quien se trata de servir —conforme a las palabras textuales del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, pronunciadas en la conferencia que leyó en esta misma tribuna— tiene derecho a dar su opinión sobre la arquitectura”¹⁸.

2. Por realismo, dándole a esta expresión todo el significado convencional que la costumbre ha creado, debemos entender: lógica, sentido común, apego a hechos comprobados, y, tratándose de las artes plásticas, descubrimiento de los determinantes sociales de cada específico período histórico de la humanidad; de los determinantes físicos (geográficos, climatológicos¹⁹, etcétera); y, también, en consecuencia, de los determinantes temáticos, formales y de estilo, tratándose de las artes plásticas figurativas. En suma, en lo referente a las artes plásticas, por realismo debemos entender la supresión de todo impulso apriorístico, de toda invención arbitraria.

3. Por plástica integral —lo que los pintores mexicanos llamamos plástica unitaria²⁰ desde el año 1922— debemos entender el fenómeno de la creación simultánea de arquitectura, escultura, pintura, iluminación, etcétera. Un fenómeno compuesto pero indivisible al que los antiguos llamaron simplemente arquitectura²¹, pues para ellos toda arquitectura no podía ser más que integral, ya que siendo obra estatal, o gubernamental, no podía ser más que un efecto político, político-religioso, pero siempre ideológico. Fue su arquitectura, su integración plástica, una manifestación teocrática, dirigida por una aristocracia esclavista. El arte oficial de su tiempo. La arquitectura no estatal, y con ello su desintegración —la separación de la pintura y escultura de la arquitectura— se produjo, posteriormente, en lo que podemos en lo que podemos llamar mundo liberal o mundo moderno.

4. Fue grande la arquitectura mexicana cuando su esencia plástica fue realista, conforme a los determinantes políticos, físicos, técnicos ya mencionados. Me refiero a la arquitectura prehispánica y, aunque en menor grado, a la arquitectura del período colonial. En todo caso ambas son un ejemplo extraordinario de plástica inte-

gral; ejemplo magnífico de realismo político, político-religioso, desde luego en la plástica integral.

5. La arquitectura del México independiente hasta el régimen porfiriano, fue una arquitectura no realista²² y por lo tanto, ajena a todo sentido verdadero de integración plástica. Fue una arquitectura refleja, un impulso estilista, no obstante la aparición de talentos individuales como es el caso de Francisco Eduardo Tresguerras. Una arquitectura sin aporte nacional al concierto de la creación universal e inclusive sin beligerancia alguna en ese orden. Puede decirse que fue una arquitectura desclasada²³ en el sentido de no haber sido creada como expresión social histórica, de una clase determinada, a diferencia de sus antecesoras, la prehispánica y la colonial. Esto se debió, indudablemente a la inestabilidad política del México de su tiempo.

6. Peor aún que la arquitectura de la época de Francisco Eduardo Tresguerras fue la correspondiente al período gubernamental del General Díaz. Una arquitectura que puede servir de ejemplo del peor antirrealismo en este orden de la creación humana y por lo tanto de ninguna o fatal integración plástica. Fue, en esencia, la expresión cultural equivalente a una oligarquía entregada al imperialismo. Obra de una burguesía embrionaria que no llegó a cuajar como burguesía nacional poderosa y, por tanto, económicamente independiente, dentro de la relatividad que corresponde al sistema capitalista.

7. La arquitectura del "período revolucionario", aquella que se edifica de 1910 a las postrimerías del gobierno del General Lázaro Cárdenas, continúa siendo tan antirrealista²⁴ como sus predecesores (*sic*) inmediatas, aunque se acerca a lo integral y nacional por el camino de lo decorativo, mediante el remedo del estilo llamado colonial-mexicano en California. Constituye así tal arquitectura la expresión históricamente correspondiente de la clase nuevo-rica (*sic*), o nueva burguesía, formada al calor del peculado y, después cada vez más sumisa al imperialismo que la impulsa económicamente. Tiene esa arquitectura la misma impersonalidad social de la clase que le da vida.

8. Por otra parte, el nuevo movimiento muralista mexicano contemporáneo, iniciado en el año de 1922, pero con antecedentes teóricos primarios desde 1906 y 1911, fue el más importante impulso hacia la integración plástica, y por ahí hacia el realismo, en el mundo entero de nuestro tiempo, no obstante el carácter aun instintivo infantil, en que se realizó. Volver a la arquitectura, aunque sea por razones puramente románticas, es encaminarse a la integración plástica, es iniciar la marcha hacia un esfuerzo consciente, premeditado, superior, de integración plástica, y, así, es iniciar la marcha hacia un realismo completo. Sin duda alguna el muralismo mexicano es la expresión del sector popular, sinceramente anti-imperialista de la revolución antifeudal de nuestro país que identificamos como revolución mexicana.

9. La arquitectura llamada moderna, aquella que toma sus principios doctrinales de la "arquitectura europea y yanqui moderna de vanguardia", afirmada en nuestro país a partir de la segunda década del siglo en curso, y que se manifiesta entre nosotros con más de veinte años de retraso frente al muralismo nuestro, tiene indudablemente una magnitud en extremo sintomática de la potencialidad del México de hoy, sin duda anhelante de crear su propia arquitectura nacional. Este impulso vigoroso se ha manifestado ya, principalmente, en las grandes obras privadas del centro de la capital y en la Ciudad Universitaria... pero sería necio, de toda necedad, afirmar que estas construcciones constituyen ya una manifestación de autonomía nacional creadora, con aportes válidos y trascendentes en el conjunto de la creación arquitectónica internacional. Son aún, a pesar del talento y de la audacia de sus autores —sin duda alguna los mejores arquitectos del México independiente—, obras de transcripción estilista y por lo tanto antirrealista en esencia. No son todavía estas obras arquitectónicas fruto de un apego artístico a las realidades sociales, geográficas, técnicas, formales en consecuencia, de

nuestro país. Con un impacto mayor, no dejan, sin embargo, de ser una réplica de la arquitectura híbrida, cosmopolita, que se produce hoy de la manera más monótona imaginable en todos los países de la tierra. Por antirrealista es escenográfica y su mayor similitud la tiene con la arquitectura comercial de los Estados Unidos, esto es, con la peor fuente cultural de toda la redondez de la tierra. El fruto natural del árbol capitalista en el campo de la arquitectura, con su correspondiente integración plástica.

10. La corriente nacionalista de tal arquitectura moderna en nuestro país, y a la cual deberíamos llamar indigenista, tiene a su favor, frente a la tendencia cosmopolita antes señalada, el anhelo teórico —vale más decir verbal— de construir una arquitectura realista mexicana²⁵. Una tendencia que se pierde en soluciones epidérmicas superficiales, puramente decorativas, dejando casi intactos o totalmente intactas las estructuras cosmopolitas que le sirven de cuerpo. Pretenden así sus autores que la nacionalización de un extranjero se realiza simplemente con el uso de un disfraz nacional... y esto con un disfraz de naturaleza característicamente turístico. Tal arquitectura es obra de concepciones ideológicas antirrealistas y por lo tanto contrarias a una integración plástica trascendente. Son obras de aficionados de la revolución, son obras carentes de un verdadero sentido político realista revolucionario. No son obras militantes de la revolución. Su integración plástica —dígase realismo plástico— es sólo superior en potencialidad de talento personal a la lamentable integración plástica de los arquitectos y escultores que construyeron el monumento a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma²⁶ o a la de los que construyeron el monumento piramidal a la Raza²⁷ en la colonia llamada de la Raza. Esto es, una rama del formalismo en la arquitectura y en la integración plástica, una rama del antirrealismo²⁸.

11. Sin embargo, y no obstante la hibridez y falta de originalidad nacional de los cosmopolitas y el falso nacionalismo de los indigenistas folclóricos, en México —en nuestro país— se está produciendo en este momento el esfuerzo más trascendente (sic) del mundo entero en la vía de una nueva integración plástica, de una integración plástica contemporánea. Y los errores naturales, por antirrealismo, que esta acción trae aparejada, no hacen, en efecto, más que darnos un largo trecho de ventaja sobre los demás países, inclusive ante aquellos que se consideran como los más adelantados de Europa. Véase el panorama internacional, en lo que a esa actividad respecta, y se comprenderá la exactitud de la afirmación.

12. Uno de los obstáculos principales en nuestra obra mexicana actual de integración plástica, lo constituye el desajuste existente entre nuestro movimiento pictórico y el estado actual, hablando en términos generales, de la arquitectura en nuestro país. Este desajuste es tanto de orden ideológico como de orden técnico. Nuestros propósitos pictóricos realistas categóricos, independientemente de nuestras diferencias de detalle, así como nuestras primeras realizaciones prácticas en tal orden, se estrellan necesariamente con el antirrealismo ya señalado de las arquitecturas que le sirven de base orgánica. Es inconcuso (sic) que las obras de Carlos Mérida, por ejemplo, serían las adecuadas para recubrir los muros interiores y exteriores de esas arquitecturas²⁹, tanto por lo que respecta a su hibridez formal como por lo que concierne a su reaccionarismo político. Las obras de los pintores realistas se contraponen a esas edificaciones, por ambos motivos.

13. Ese desajuste, de evidente gravedad para una integración plástica, no niega, sin embargo, la posibilidad de realizar obras pictóricas anexas importantes, o más o menos coordinadas, con una arquitectura dada. Toda la pintura mural mexicana ejecutada en edificios coloniales o del período de la oligarquía callista, ajenas éstas por completo a la forma y estilo de nuestra pintura así lo demuestran, como lo demuestran obras del pre-renacimiento italiano, ejecutadas en muros de templos romanos³⁰, en otros casos de templos románicos³¹ y de pinturas de etapas renacentistas ejecutadas en muros de

templos bizantinos o góticos. El gran propósito es hacer pinturas o esculturas realistas en arquitecturas realistas, dentro del fenómeno de integración plástica, pero si esto, a veces, es imposible, háganse, decimos nosotros, cuando menos, pinturas realistas, sin abandonar naturalmente la lucha por un realismo plástico integral.

14. Y cuando yo digo pintura realista como parte integrante del cuerpo de una pintura realista, en acto de integración plástica, no me estoy refiriendo al naturalismo³², ni tampoco al descriptivismo primitivista³³, porque este tipo formal de arte es también antirrealista aunque en determinado momento pueda ser ineludible y por esto esté en condiciones de cumplir un cometido ideológico que no pueda ni deba posponerse. De todas maneras a una arquitectura realista, dentro de una integración plástica realista, le corresponde una temática y un estilo propios, correspondientes, que no son los estilos primitivistas que se están usando hoy, por ejemplo, en el mosaicismismo precristiano y bizantino³⁴.

15. Ahora bien, una integración plástica realista, esto es, la simultaneidad de una arquitectura realista con una escultura realista, con una pintura realista, etcétera, no podrá producirse amplia y vigorosamente más que en un régimen político realista. Esto es, bajo un régimen político que se subordine a las necesidades de la nacionalidad y del pueblo de la misma manera que la plástica integral usa los dictados de la historia, de la geografía y de la técnica. Un régimen de capitulación frente al imperialismo no puede realizar la arquitectura realista, la integración plástica realista que tendrá que ser, forzosamente, una arquitectura y una integración plástica de orientación y servicio populares categóricos. Un arte público en toda la extensión de los términos.

16. Los regímenes anti-populares hacen ineludiblemente una plástica pública espectacular, artísticodemagógica, nada práctica, dispendiosa, en suma. El alemanismo condujo el importante impulso de los arquitectos mexicanos de hoy y en parte de los pintores, hacia una arquitectura oligárquica de tipo comercial. La actuación del alemanismo, como tendencia política, llevaría esa desviación hacia la pérdida de las bases de nuestra cultura nacional, a un extremo que no podemos imaginar, el neoporfirismo, que yo he señalado en conferencias anteriores.

17. La realidad política, como se ve, tiene mucho que hacer con el realismo en la integración plástica. La arquitectura, la integración plástica, en consecuencia, me refiero a la importante, a la que marca jalones, fue siempre obra del Estado y en el futuro no podrá ser mas que obra del nuevo Estado. La obra arquitectónica y de integración plástica privadas nos han dado ya y nos siguen dando su muestra en el panorama general del mundo capitalista: una arquitectura, como una integración plástica, de especulación mercantil, es la que el interés monetario de sus explotadores se sobrepone a las más elementales necesidades de las masas. Si nuestro país abandona su tradicional cometido de abanderado de la América Latina en su lucha contra el imperialismo, por ser el enemigo más inmediato de nuestro desarrollo económico y cultural, nuestra integración plástica no pasará de ser una pobre ficción, un simple alarde formalista de profesionales sin conciencia humana. Nuestras ciudades seguirán transformándose en pequeños Dallas-Texas o en pequeños Houstons. Las raíces culturales de nuestra Patria, inicialmente descubiertas por la Revolución Mexicana y el movimiento obrero internacional al través de nuestro movimiento muralista, serán sepultadas nuevamente.

18. Ningún hombre con mediana conciencia política de su propia nacionalidad se atrevería a negar que la agresión política contra la soberanía de Guatemala no detendrá su proceso cultural, como ineludiblemente lo hubiera tenido en México la victoria militar del usurpador General Victoriano Huerta. Para Centroamérica, como para México, como para cualquier país de la América Latina, como para cualquier país oprimido del mundo, es absolutamente necesaria la victoria política del pueblo para abrir los cauces de su propia creación artística nacional.³⁵

19. En cambio, un régimen mexicano popular impulsaría ineludiblemente, como consecuencia de su propia naturaleza política, una integración plástica sujeta a las realidades sociales, a las realidades geográficas, a las realidades técnicas —siempre en actitud de superación— de México, realista en el más amplio de los conceptos y, como tal, un arte de valor positivamente universal. ¿Qué intelectual consciente, defensor de sus propios derechos como creador puede, pues, tomar una actitud neutral en esta batalla político-estética ineludible?

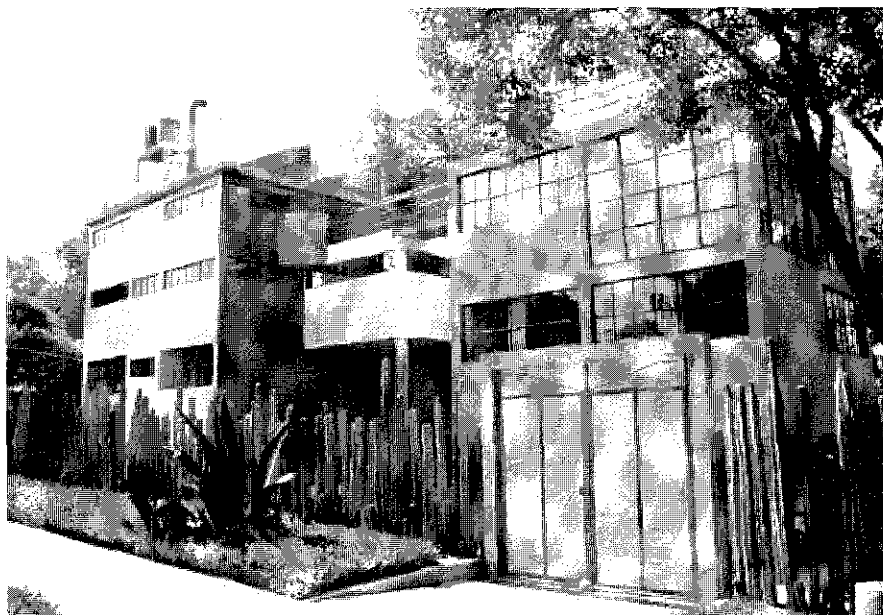
La degeneración arquitectónica de nuestra época

Arq. Juan O' Gorman

Décima conferencia, 7 de julio de 1954

Tocó su turno al arquitecto y pintor Juan O'Gorman, uno de los principales protagonistas en la discusión acerca del movimiento de integración plástica y las tendencias en la arquitectura nacional; es quizá hasta nuestros días, un ejemplo de honestidad y vergüenza profesional. Su obra en CU, ha sido reconocida en todo el mundo, por historiadores y críticos especializados; la biblioteca central es uno de los edificios que causaron polémica desde su inicio, y que a lo largo de estos casi cincuenta años de existencia, ha sido —quizá— el edificio más identificable de tal conjunto, un ícono arquitectónico de nuestra modernidad; su presencia y sus conceptos de integración de la expresión plástica con la arquitectura, motivaron comentarios tanto favorables como críticas enconadas y hasta burlas peyorativas; es sin duda uno de los motores que animaron la discusión en el gremio de los arquitectos y entre el público no especializado.

Dada la importancia de sus conceptos y la convicción de sus argumentaciones me permito también incluir íntegra la mencionada conferencia, cabe aclarar que la redacción y el formato que a continuación transcribo se han respetado de acuerdo al documento fuente, sólo he agregado *sic* en donde es evidente una disparatada redacción y algunas notas a pie de página donde creo pudiese contribuir a aclarar ciertos puntos; al final me permitiré un breve comentario de tal evento.



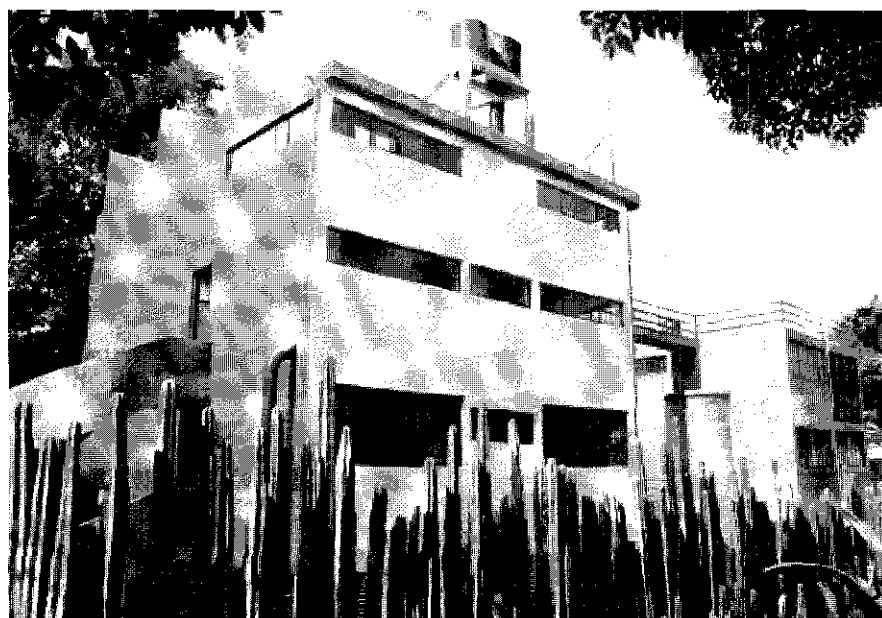
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Desde hace año y medio se viene discutiendo en México el problema de la arquitectura. En la conferencia de la casa del arquitecto, se llegó el año pasado a la conclusión de que los profesionistas en la materia están divididos en dos campos opuestos. Por una parte, la mayoría que propugna por la arquitectura modernista; como ejemplo basta citar el ejemplo del edificio de la esquina de San Juan de Letrán y Madero⁴⁰. Por otra parte, una minoría que desea una arquitectura de estilo nacional y de carácter regional, cuyos mejores ejemplos hasta ahora, son los frontones y el estadio olímpico de la CU en el pedregal de San Ángel. En síntesis, el campo de la arquitectura es hoy un campo de batalla entre dos tendencias: la llamada abstraccionista o no objetiva y la tendencia objetiva o realista.

Los críticos profesionales de arte no se han dignado dirigir la palabra sobre materia tan importante. Entre los jóvenes arquitectos y estudiantes de arquitectura, muchos, con deseos de salir de la rutina se preguntan: ¿por dónde debemos ir, para lograr una arquitectura que realmente sea la expresión de los anhelos de México? Ante todo sería necesario romper los estrechos marcos que aprisionan la arquitectura del siglo XX y acabar con los recetarios del llamado estilo Internacional, que actualmente utilizan casi todos los arquitectos, desde los del más antiguo Galván⁴¹, hasta los que nacieron en la época "Revolucionaria" de la segunda devaluación del peso.

Para enfocar el problema en su conjunto y así mismo tratar de exponer una teoría de la arquitectura adecuada para México, es necesario hacer un breve análisis de las condiciones que nos han traído a la situación de crisis actual. La escuela académica de San Carlos, hija auténtica y legítima de la escuela de Bellas Artes de París, a finales del siglo XIX y principios del XX, se limitó a imitar y copiar servilmente los estilos del pasado en especial la arquitectura del renacimiento en Europa, creyendo que con esto lograba la restauración del clasicismo. Todavía es muy usual confundir clasicismo y academicismo. La escuela académica de fin de siglo revela por su falta de imaginación e inamovilidad del pensamiento, una fe ciega en la creencia de haber alcanzado el pínaculo excelso del arte de todos los tiempos. Aunque no se llamaba así, este tipo de arquitectura era el estilo internacional de aquella época. En todos los países en donde hubo una escuela de arquitectura, encontramos ejemplos por millares. Edificios como el del Centro Mercantil⁴², el de la secretaría de Comunicaciones⁴³, el del Banco de México, etcétera, así como una gran cantidad de otros chicos y grandes que for-



maron la afrancesada Ciudad de México en la época de Porfirio Díaz, se construyeron en Londres, París, Berlín, Tokio, etcétera.

Para darle al público una idea clara de lo que significa la producción académica, repetiré sin más comentarios, la definición del maestro Elie Faure, autor de la más importante Historia del Arte que se haya escrito, quien cuando estuvo en México me dijo: "El pensamiento académico se nutre de todo aquello que ya ha pasado por el tubo digestivo de la humanidad".

Paralelamente a la producción de arquitectura importada, existió en México en escala mucho menor la tendencia igualmente académica de imitar y copiar los edificios de la época colonial. Tendencia que fue por entonces un pequeño paso hacia adelante, pues significaba, en cierto modo, volver los ojos a México, aunque indirectamente y por medio de un material a su vez importado. El ejemplo más importante de esta arquitectura, es el edificio construido con el objeto de completar el antiguo colegio de San Ildefonso destinado a la Preparatoria Nacional y al anfiteatro Bolívar. Hoy todavía en 1954, aunque en forma diluida, persiste esta tendencia y lo vemos en el edificio que se construye para Petróleos Mexicanos en la Avenida Juárez⁴⁴. Sólo podrán estar de acuerdo con la repetición de esta arquitectura aquellos señores para quienes la época Colonial española representa añoranzas de privilegios feudales perdidos.

A raíz de la Revolución mexicana de 1910-14, los arquitectos de más prestigio comenzaron a interesarse por la arquitectura popular de México, es decir, la arquitectura construida por albañiles sin la intervención de arquitectos o ingenieros. El interés por esta arquitectura fue provocado en parte, por el hecho de que un grupo de arquitectos americanos en California del Norte, había puesto de moda en Estados Unidos de América el llamado "*Mexican-Ranch style*" elaborado con materia prima popular mexicana, que convertida en arquitectura para gente "decente" (de centavos) fue importada de nuevo a México en magazines y revistas elegantes. Aquí se le dio el nombre de estilo Colonial Californiano⁴⁵. Esta arquitectura, que por entonces parecía muy revolucionaria, no era en realidad sino una manera demagógica y bastarda de interpretar lo popular. Prueba de ello es que la academia no solo la toleró, sino que la aceptó como un pariente pobre, ya que no se oponía al concepto académico. El ejemplo más típico de esta arquitectura es el edificio de la escuela primaria Benito Juárez en esta capital. Debe hacerse notar, aunque sea de paso, que la tendencia arquitectónica del llamado estilo Colonial Californiano, que refleja la época del carrancismo ranchero en el poder, a pesar de sus graves defectos como concepto académico-pintoresco, inicia por primera vez en nuestro país, después de la Colonia, el deseo de expresar a México en su aspecto popular. Tendencia abandonada posteriormente, con la respectiva pérdida de su aportación ideológica a la teoría de la arquitectura, como paralelamente se han perdido también muchas de las vindicaciones de carácter popular de la revolución agraria en México.

Después de la primera guerra mundial y como consecuencia de la necesidad de reconstruir las áreas devastadas en Europa, los arquitectos europeos de más capacidad desarrollaron una arquitectura que se conoce con el nombre de arquitectura funcional, la que derivó su teoría de principios puramente tecnológicos, lo cual permitió transportar la arquitectura al campo de la ingeniería civil. El funcionalismo se basa en el concepto mecánico de "Máximo de eficiencia por mínimo esfuerzo". Idea útil sobre todo en países pobres donde las condiciones económicas exigen el mejor uso de sus recursos y el ahorro del trabajo de sus hombres. Razón de peso y de pesos tanto en lo que concierne a los problemas estructurales de su construcción, como a su distribución, puesto que realiza en todos sus géneros, como se han edificado siempre (por ingenieros especialistas) las fábricas, los edificios industriales y las máquinas.



La frase célebre de Le Corbusier, "La casa es una máquina para habitar", explica en síntesis el principio teórico de esta arquitectura que a mi juicio debería llamarse propiamente ingeniería de edificios.

¿Qué se ganó y qué se perdió con el funcionalismo en la arquitectura? Se ganó lo siguiente: El funcionalismo rompió los caducos marcos dentro de los cuales estaba encajada la arquitectura. El funcionalismo destruyó los clichés académicos y acabó con el menester de copiar y de recopiar la arquitectura del pasado. El funcionalismo puso término a las ideas fijas y obsesivas de fe ciega en la perennidad de los conceptos anquilosados académico-arquitectónicos.

Por otra parte, el funcionalismo abrió la puerta a posibilidades insospechadas y le dio a la arquitectura bases técnicas para su desarrollo mecánico. El funcionalismo puso de manifiesto la necesidad de aplicar a la arquitectura los sistemas de construcción y los medios estructurales más modernos inventados por la ingeniería y, además, le dio a la composición y a la distribución arquitectónica carácter experimental en la realidad. El funcionalismo hizo que se tomara en cuenta la climatología de cada lugar para aprovechar sus condiciones en los edificios. El funcionalismo obligó a los arquitectos a la formación de programas para resolver racionalmente los problemas de la utilización del espacio en sus diversas necesidades de albergue y habitabilidad, de acuerdo con su función mecánica estricta. Ahora que contemplamos este fenómeno a distancia y frente a la arquitectura que se hace actualmente, vemos la importancia que todavía tiene el funcionalismo.

Con el funcionalismo se perdió lo siguiente: por su carácter mecánico y técnico, ignoró la necesidad de placer estético, que es una de las más importantes funciones de la verdadera arquitectura. El funcionalismo redujo al hombre a sus necesidades mecánicas de albergue y por lo tanto le negó la satisfacción de una necesidad vital de enorme importancia: el goce y el placer producidos por la forma y el color del lugar donde se vive y esto hizo que a la larga la arquitectura resultara inaceptable. En síntesis, el funcionalismo en la arquitectura es mecánicamente racional y humanamente ilógico, pues el hombre no es una máquina. Una de las consecuencias inevitables del funcionalismo fue, gracias a las condiciones sociales en que vivimos, que el axioma de: "Máximo de eficiencia por mínimo de esfuerzo" se convirtiera en "Máximo de rentas por mínimo de inversión".

Entre los años de 1925 a 1935, en México, las lecciones del funcionalismo europeo fueron aprendidas y aplicadas, con mayor o menor éxito, por un grupo de arquitectos entonces jóvenes, y repudiadas y abominadas con lamentaciones grandilocuentes, desde sus tribunas y tronos por los reputados académicos. No obstante esto y en cierta medida, la arquitectura funcional llegó a imponerse, a pesar de que el público en general rechazó esta arquitectura, llamándola con razón: "cajones con agujeros". La imposición de esta arquitectura en México se debe, en parte, al hecho de que el funcionalismo fue un producto de importación extranjera a un país pobre en recursos técnicos. La admiración por la tecnología moderna, al grado de convertirse en tecnolatría (concepto místico y religioso de la técnica), es la resultante de la transformación de la angustia en mística, en los habitantes de países económicamente atrasados, que desean la independencia económica de su país como una necesidad vital.

¿Qué ha pasado durante los últimos veinte años en México? En este lapso, podemos decir, se formalizó el funcionalismo, pues toda la hoy llamada arquitectura moderna, es derivativa de la arquitectura funcional. Conserva el aspecto y apariencias de la arquitectura funcional, o sea, la parte formal con su carencia de capacidad emotiva. Esta arquitectura de hoy es una arquitectura de engaño y de mentira, pues parece funcional y económica, pero no lo es. Esta arquitectura modernista ha tomado prestados los ele-

mentos al funcionalismo para hacer con ellos efectos decorativos. Desde el punto de vista de su función mecánica esta arquitectura del llamado estilo internacional, es la degeneración del funcionalismo, puesto que en el funcionalismo la forma es una consecuencia de la función utilitaria y constructiva y en la arquitectura modernista la forma tiene como principal objeto el producir efectos dízque artísticos, pero mediante el empleo de formas derivadas del funcionalismo, desentendiéndose en mayor o menor grado de la estricta utilidad mecánica de su distribución y de la economía de su construcción. Refleja y corresponde a toda esa demagogia "revolucionaria" empleada para simular precisamente lo contrario de lo que se es, y poder hacer tras de la máscara o disfraz "revolucionario" los trinquetes que todos conocemos. Al período del trinquete corresponde la arquitectura modernista en México. Por otra parte, esta arquitectura es la mala copia, más o menos disimulada, de la arquitectura denvada de Le Corbusier. Y que me perdone este ilustre arquitecto, porque en la mayoría de los casos estas copias de la arquitectura europea, se destilan para su purificación en el alambique de la "cultura" de la coca-cola. Un ejemplo elocuente es la Avenida de los Insurgentes, que para desgracia de nuestra Suave Patria, se parece a cualquier avenida de cualquier población de segunda categoría de nuestro vecino país del norte. Basta con ir al super palacio de la Motorola, de la esquina de Insurgentes y Chihuahua, para darse cuenta hasta donde ha llegado a invadimos el pochismo. Claro está que estos son productos que indican un estado de descomposición y reflejan las condiciones de una economía semi-colonial, más o menos disfrazada de libertad democrática.

Una de las recetas de la arquitectura "estilo" internacional es la torre en forma de prisma con una o dos fachadas largas de vidrio y dos caras laterales cerradas con muros. Esta modalidad arquitectónica la originó Le Corbusier y la aplicó en la casa de los estudiantes suizos de la Universidad de París y en un edificio de apartamentos en Marsella. En Brasil se aplicó también a la Secretaría de Educación Pública. En México, tenemos las torres de Ciencias y la de Investigaciones Filosóficas de la CU, así como otros muchos edificios de habitaciones y de oficinas públicas o privadas. Pero el ejemplo más destacado de tal estereotipo arquitectónico, es el edificio del Secretariado de las Naciones Unidas en New York, que es hijo de padre francés: el arquitecto Le Corbusier y del norteamericano Harris.

Otra modalidad del modernismo son los llamados "prismas de cristal". Como es bien sabido, el vidrio no es un material aislante de la temperatura. Cuando los locales de estas construcciones se orientan al Sur, Este u Oeste, se vuelven invernaderos. En cambio cuando dan al Norte, se convierten en neveras permanentes.

En conferencia dada el año pasado en la Casa del Arquitecto, el señor director de la Facultad de Arquitectura sugirió que para contrarrestar el calor del sol, basta con poner persianas. Es lamentable que en la práctica dicho remedio no remedie nada, pues desgraciadamente, como todo mundo sabe, los rayos solares, al pasar los vidrios, transmiten el calor hacia adentro. De lo que resulta que aún sin recibir los rayos del sol, los habitantes siguen teniendo la molestia del calor. Naturalmente que para todo esto hay un magnifico remedio, ¡cómo nó!, los sistemas modernos de clima artificial, no sólo muy buenos sino también muy caros. Y en la medida en que son mas grandes los claros de estos ventanales, en esta misma medida se necesita mayor capacidad de enfriamiento y calefacción y por tanto cuestan más los medios mecánicos del clima artificial.

Si examinamos las ventajas de esta arquitectura encontramos que se hacen las fachadas íntegramente de cristal, para que cuesten lo más caro posible por metro cuadrado, para que se tengan que poner persianas lo más grandes posibles y que también cuesten más, para que tengan que instalarse en todo el edificio los costosos sistemas de clima artificial. Es decir, para que la construcción resulte lo más cara posible, sin ven-

taja mas que para los bolsillos de contratistas y arquitectos; a menos que se considere que la razón "estética" de hacer "prismas de cristal", pague con su belleza lo que cuesta de más el hacer el edificio utilizable; como yo no creo en esas patrañas pseudo-estéticas, me pronuncio contra la falta absoluta de lógica y de sentido común.

Otra de las recetas del "estilo" internacional, son las ventanas horizontales a lo largo de las fachadas a como dé lugar, no importa cual sea la función o el tamaño de los locales donde se utilizan. Para que no vaya a bajar el costo de la construcción en relación a los prismas de cristal, ahora está de moda recubrir con mosaicos de vidrio o con carrara-glass los pretilas que forman las bandas horizontales en las fachadas. Pero para que no resulte tan monótono el asunto, de repente se hacen ventanas verticales de piso a techo y desde el primer piso hasta el último, aunque no asista ninguna razón para este cambio repentino de dirección en noventa grados. Para todo esto se nos da una explicación de carácter "estético" pues nos dicen sus autores que todo va encaminado a darle modernidad a la arquitectura. A esta idea de modernidad a toda costa y a como dé lugar, se le ha llamado pomposamente "superación del funcionalismo".

En edificios de 2 a 3 pisos nos encontramos frecuentemente, con la aplicación innecesaria de estructuras de concreto armado. Esto, aparte de que encarece la construcción se hace fundamentalmente para poder lograr ventanales corridos a todo lo largo de la fachada, o bien para levantar el edificio sobre postes, en la mayoría de los casos sin la menor razón o causa, tan sólo para darle modernidad al edificio. Como si no se pudiera hacer arquitectura moderna con estructura de muros de carga.

La repulsión por todo medio o sistema constructivo que no sea alguno de los llamados modernos, es otro de los prejuicios académicos muy arraigados actualmente. La falta de conocimiento técnico de sistemas constructivos que se consideran como atrasados o antiguos y que no están comprendidos dentro del concepto de modernidad, aíslan al arquitecto de los problemas de la arquitectura popular y sobre todo campesina, ahí donde los medios estructurales llamados modernos son, por su costo y muchas otras razones, totalmente inaplicables. El suponer que no se puede hacer arquitectura moderna de verdadero estilo, con el adobe, tejamanil, teja, zacate, varas, piedra y lodo, etcétera, es negar un aspecto muy importante de la realidad y de las necesidades de México y del realismo en el arte.

Esta manera de pensar corresponde a la tesis del pintor Alfaro Siqueiros, quien nos asegura que sólo con la técnica moderna y con los materiales modernos de la industria moderna, se puede lograr un arte moderno o de estilo moderno. Esto es simple ignorancia y desconocimiento absoluto de la tecnología moderna, pues claro está que las soluciones a los problemas de la construcción deben hacerse con los medios más favorables en cada caso, estudiados de acuerdo con las posibilidades reales y económicas de cada lugar. Esta es precisamente una de las bases más importantes del realismo en la arquitectura. Y es también principio básico en la tecnología moderna. Que se entienda claramente que no niego aquí el gran valor utilitario de los sistemas estructurales más modernos en los casos en que, por las mismas razones técnico-realistas, su empleo sea indicado, posible y necesario. Sería estúpido negar la utilidad de estos medios modernos de construcción, pero en cambio sí me pronuncio en contra de su empleo sistemático, formalista antifuncional y antirrealista.

Las características, que en cuanto a aspecto y forma, definen mejor a nuestra arquitectura modernista actual, son: Primero, el empleo sistemático de la forma de caja en combinaciones diversas. Y, segundo, los claros en estas cajas a la manera de aparadores o escaparates de tienda o almacén. Esto nos indica que el "estilo" internacional en la arquitectura, expresa una equivalencia de función con la caja, la cual se emplea para empacar mercancía, pues su forma es la más adecuada para este objeto.

Creo que por eso en nuestra época y en la sociedad donde la fuerza de trabajo del hombre es una de tantas mercancías, la arquitectura más representativa de esta sociedad es aquella cuya forma es básicamente la caja y por esto mismo sus claros o ventanas son aparadores de almacén. Esta arquitectura está hecha para guarecer al hombre en función determinante de su fuerza de trabajo, la cual va necesariamente adherida a él. Lo que se llama en la arquitectura el espacio necesario, parte del mismo principio empleado para determinar el tamaño de una caja para empacar una cantidad determinada de lápices, de naranjas o de zapatos. La arquitectura del llamado estilo internacional refleja de una manera clara las condiciones del dominio de la mercancía sobre el hombre. De ahí que como manifestación de arte expresa estas condiciones que corresponden a la función del dominio ejercido por la clase que desde arriba impone esta arquitectura sobre la masa popular. Claro está que el pueblo sin necesidad de entender una palabra de arquitectura, rechaza estas expresiones que no corresponden, ni con mucho, a sus gustos o a sus aspiraciones humanas y colectivas.

Uno de los argumentos medulares esgrimidos en defensa del modernismo, es el de que el pueblo, por inercia, va acostumbrándose poco a poco a esa arquitectura de cajón. No hay que olvidar jamás que para el pueblo, a pesar de su ignorancia, el arte es una emoción sólo percibida a través de las expresiones condicionadas por su propia tradición, pues este es el único lenguaje que comprende. La tradición implica una especie de cadena, sucesión o serie de reflejos condicionados colectivos, que representan todo aquello que ha podido ser absorbido y seleccionado de entre las diversas posibilidades de expresión dentro de un medio regional determinado y que ha ido formando en el tiempo lo que se llama cultura de un pueblo. Las formas especiales y peculiares de cualquier arte de calidad han sido desarrolladas a través del tiempo, que les da su dimensión dinámica, mediante la constante incrementación de obras que han ido actualizando la tradición y formándola a la vez.

Cuando la producción de arte implica una constante revalorización del equilibrio entre el hombre y su medio, es decir, cuando la producción de arte responde a la necesidad colectiva de expresar la armonía del hombre con la tierra, adquiere lo que se llama su carácter regional. Y cuando la producción de arte responde a la necesidad colectiva de expresar la armonía de los hombres entre sí, adquiere lo que se llama estilo. La necesidad humana de armonía no está en función de preceptos morales, sino que es una necesidad material del hombre en su lucha para sobrevivir como especie e implica una constante lucha para conservar estas relaciones de armonía o si se quiere, un equilibrio dinámico, impuesto por las transformaciones que se verifican dentro del tiempo en todo cuanto existe.

Así como la materia existe en condición especial de su constante transformación y en condición general de su inalterabilidad de cantidad, igualmente el arte, como expresión de la vida, para poseer capacidad emotiva, requiere una constante transformación que sólo se lleva a cabo por medio de la invención. Estas invenciones son el incremento que se agrega a toda una trayectoria tradicional y que va desenvolviendo su curso de acuerdo con las transformaciones sufridas por la realidad del hombre y su medio. El arte tiene valor de constante activo a través de la historia y de la prehistoria, ya que actúa en función de la expresión colectiva constante de las condiciones de lucha por la existencia de la especie humana. Por esta causa todas las grandes obras de arte de cualquier período histórico o de cualquier parte del mundo, desde las más antiguas hasta las más recientes nos impresionan profundamente. En la medida en que el esfuerzo del hombre ha tenido que ser más vigoroso para sobrevivir, en esa misma medida, el arte que ha expresado esas condiciones, nos emociona con mayor intensidad. Esto implica que el hombre conserva en su inconsciente las experiencias de su especie. Luego puede de-

cirse que la actualización de la tradición mediante la invención original, es la única manera de ligar el inconsciente colectivo con la realidad actual y por lo tanto es el único medio de producir un arte popular. También es necesario decir que la actualización que implica la invención, tiene todas las posibilidades, digamos poéticas, de la imaginación humana, para realizarse como el crecimiento orgánico de una planta en las direcciones diversas del espacio.

En el arte popular la actualización de la tradición se realiza siempre, pues no puede producirse de otra manera sino con el material que trae el pueblo en su inconsciente. Pero todos aquellos que han sido educados y reeducados por las escuelas o academias de arte o en cualquier forma que sea, hayan sufrido el proceso, llamémosle de la sistematización de la apreciación estética, han formado en su consciente una serie de condiciones que les impide la invención, a menos que el talento o el genio les permitan sobrepasar estas condiciones represivas. Esto no quiere decir que todo tipo de apreciación y conocimiento del arte del pasado sea un estorbo para la producción de arte. Por el contrario, es necesario, siempre y cuando este conocimiento de la tradición propia sea punto de partida y no de llegada; medio y no fin dentro de una trayectoria de posible desarrollo. El poder sobrepasar esas barreras de la limitación estratificada de la academia, significa una vitalidad mayor en quienes pueden lograrlo, dando a la obra de arte producida en estas condiciones un sentido dinámico dentro del tiempo, que la convierte en una expresión vital del gusto por la vida.

El conocimiento de las formas tradicionales de arte, da al artista y sobre todo al arquitecto, un material de donde partir, para que con el incremento de su invención original y la aplicación de la técnica de su época a las necesidades de su época, produzca una obra expresiva moderna y viva dentro de su tiempo. Solo así el arte forma parte del cuerpo de todo proceso de adaptación y de un conjunto armónico vital que tiene sus raíces en la región propia donde se desarrolla.

En el arte las invenciones originales, individuales o colectivas, dentro del cuerpo orgánico, de la tradición determinada de una región, son como las células nuevas necesarias al organismo que las produce para vivir y que corresponden a una especie determinada o en el lenguaje del arte a un estilo determinado de una región determinada de la tierra.

Pero el proceso cultural ha sido condicionado, o si se quiere deformado, por las relaciones humanas de la sociedad dividida en clases. El arte, que siempre ha reflejado las condiciones sociales, refleja esta lucha de clases y adquiere las características que le imprimen en cada período histórico, las contradicciones inherentes a las formas económicas de la producción y el cambio. Puedo citar como el ejemplo más claro de lo que acabo de decir, el hecho de que en México, desde la época de la colonia hasta nuestros días, han existido dos corrientes de arte: Una de carácter propio y estilo mexicano, que es obra del pueblo, denominada arte popular, y que se ha mantenido dentro de la tradición del México antiguo prehispánico. Este arte expresa los anhelos populares y conserva su carácter propio. El profesor Alfonso Caso ha dicho con toda razón, que el pueblo mexicano ha podido sobrevivir a la barbarie y a la explotación, gracias a que se ha sabido conservar su tradición y cultura. A esta corriente de arte se han sumado los artistas de genio que han vivido o que han sentido y expresado las mismas aspiraciones de las masas productoras de México. La otra corriente de arte, de naturaleza imitativa de lo extranjero, al que algunos llaman arte culto, representa la sumisión y a la vez refleja la oculta posición de la clase que lo ha impuesto. Clase incapaz de realizar la independencia económica nacional y que solo encuentra la manera de conservar sus privilegios mediante su entrega al extranjero, a quien copia y a quien simiescamente imita.

A pesar del terrible episodio de la conquista y de la explotación sufrida por las masas populares, en México no ha muerto la verdadera cultura de América. Lo vemos en

la producción de los grandes artistas que han sabido sumarse a la corriente que corresponde al arte popular. El extraordinario arte que floreció en Anáhuac, centro de la cultura de América, fue brutalmente cortado en su tronco por los bárbaros conquistadores, pero sus profundas raíces no pudieron ser arrancadas y durante los siglos de la Colonia, de la Independencia y de la Revolución, el pueblo mexicano siguió y sigue produciendo un gran arte, a pesar del Paquin⁴⁶ de la Motorola, de los "ecos" de la coca-cola⁴⁷ y de la arquitectura de "estilo" internacional. Un arte de calidad, con carácter y estilo propios, que es el descendiente pobre, pero digno, del maravilloso arte de Anáhuac. Por cierto, el arte popular de México, nos demuestra que no es necesario el empleo del *Duco-Du pont*⁴⁸ y de las vinelitas clorhídricas o del carrara glass, para realizar las obras que dignifican y representan el sentir popular. El gran José Clemente Orozco, en una ocasión dijo: "[...]para hacer una obra de arte, cualquier pedazo de papel y carbón de la cocina es bueno, lo que no es tan fácil encontrar, pero que es absolutamente necesario, es el talento[...]"

El pueblo de México, con papel periódico pegado con engrudo, con el barro más corriente, con ramas de árbol y zacate, con la tierra de su propio suelo que recoge con sus mismas manos; con una cuchara de albañil, unos botes viejos y con una plomada, fabricada muchas veces con una piedra colgada de un mecate, hace sus casas, sus juguetes, sus maravillosos judas y los útiles domésticos que le hacen falta. Objetos de tal calidad, que causaron admiración en las grandes exposiciones de arte mexicano, en Londres, París y Estocolmo. La cerámica de a cincuenta mil francos cada plato, recientemente pintada por Pablo Picasso, apenas se distinguiría si se colocara entre las cazuelas y ollas de barro policromado que se consiguen por dos pesos en cualquier mercado de México.

Pero nuestros arquitectos no quieren ver el sol que los alumbra y persisten en una arquitectura traída del extranjero que resulta aburrida, pocha y cara. Insisten en no voltear los ojos a la tierra que pisan y que los mantiene y siguen suspirando desde sus torres de marfil por lo que llaman arte puro, abstraccionista y no objetivo, muy culto y muy chic; desecho de París o Nueva York, y se obstina en copiar cualquier arquitectura, con tal que esté de moda en el extranjero.

La clase dominante, que ambiciona llegar a ser una clase cosmopolita, culta y pura, exenta de las contradicciones inherentes a su propia naturaleza, pretende imponer esta arquitectura abstraccionista, no objetivan que le sirve de marco y de disfraz para hacer creer en su superioridad y ejercer así acción coercitiva a través de sus formas de expresión, con el fin de ayudar a su propio poder en la lucha por el predominio de sus privilegios e intereses. Pero a la postre todos estos malabarismos y artilugios resultan ineficaces, pues estas formas de arte no objetivo y esta arquitectura del mismo género, solo representan en la mente popular los requisitos negativos de un mundo incapaz de mejorar sus condiciones materiales. Arte y arquitectura, que desprovistos de todo aquello que significa acercamiento al gusto popular, solo pueden representar para el pueblo el desperdicio del trabajo humano invertido en hacerlo. En forma semejante se arrojan anualmente miles de toneladas de trigo al mar y se acumulan millones de kilos de mantequilla hasta que se vuelve rancia, para que no bajen de precio en los mercados internacionales. Esta arquitectura y este arte abstraccionistas ya también empiezan a oler a ranciedad, pero provisionalmente conservan su prestigio de mercancías caras.

Es interesante comparar el arte aséptico y deshumanizado de hoy, con su antítesis, el Barroco del Siglo XVIII, que fue el arte que más se acercó al gusto popular y que puede interpretarse como la expresión arquitectónica de mayor alcance popular en la colonia, puesto que tiene una característica que lo asemeja al arte antiguo de México y que consiste en la profusión y la riqueza de su forma y color.

Por otra parte, vemos que el arte neoclásico de la época de la Independencia, no deja de ser, en cierto modo, abarrocado, cuando se aplica en los altares de las iglesias católicas, es decir, siguen empleándose con más o menos profusión, la escultura y la pintura como elementos necesarios para hacerlo más afín al gusto del pueblo.

El arte neoclásico, con proporciones y carácter mexicanos que representa las conquistas democráticas de la Independencia, es utilizado en los poblados del interior de la República y tiene diversas expresiones regionales en la arquitectura popular; esto lo vemos en los palacios municipales, escuelas, casas de habitación de mayor categoría y en los cascos de las haciendas, notablemente en las henequeneras de Yucatán del Siglo XIX, construidas exclusivamente por albañiles, quienes interpretaron a su sentir y modo, en cada región, los elementos del acervo de la arquitectura neoclásica y humanista.

En cambio la deshumanizada arquitectura modernista con su ausencia total de decoración y todo el arte puramente subjetivo, nos indica la degeneración del puritanismo postcalvinista dentro de un período histórico en el que, este reformismo enciclopedista reformado por Sir J. Maynard Keynes, ya no tiene nada que ofrecer al pueblo más que el hambre y la miseria.

El puritanismo suizo de la arquitectura de Le Corbusier, es exactamente la antítesis del Arte plástico de México, que, desde el antiguo Anáhuac, hasta las expresiones populares de hoy, se caracteriza por lo piramidal de sus composiciones, por la exageración tridimensional del volumen, por el movimiento de sus paños, en muchos casos, inclinados, que le dan una dimensión más en el espacio a su arquitectura, por la asimetría dinámica de sus ejes, por lo complejo y variado de su decoración, por lo profuso y rico de su forma y color y por la suprema manera que, en su conjunto, armoniza con la tierra donde está construido. A pesar de las deformaciones sufridas por las intromisiones extranjeras, todas estas características se encuentran a lo largo de la trayectoria del arte plástico de México y constituyen lo que a mi juicio forma y conforma el gusto de lo mexicano.

Con la influencia directa de las escuelas de pintura abstraccionista de Europa y con la estética internacionalista, la arquitectura actual ha acabado por convertirse en la antítesis formal del realismo mexicano. Sin relación alguna con la tradición y sin raíces humanas de ninguna clase, ha llegado a ser la negación de los anhelos de todos los que desean para México una cultura auténtica. Con la imposición de lo extranjero, esta arquitectura escueta ha polarizado todo aquello que es expresión contraria a México. Hoy los arquitectos de esta tendencia combaten los primeros brotes de una arquitectura que lucha por tener fisonomía propia y que debe llegar a ser con el tiempo la base para establecer la unidad en el arte plástico de México.

Son a mi juicio enemigos de México todos aquellos que desean afrancesar, europeizar o coca-colonizar a México. Para liberarnos de la sumisa dependencia al extranjero, seguiremos luchando con distintas armas, pero por los mismos principios por los que lucharon en la Noche Triste los todavía no vencidos auténticos mexicanos.

La ausencia de pintura y de escultura en la arquitectura es una de las modalidades características de nuestra desorbitada civilización. A través de toda la historia, sobre todo en los grandes períodos de arte plástico y desde las culturas más antiguas del Mediterráneo o desde las más arcaicas de América, hasta la época de Don Porfirio Díaz, la arquitectura fue siempre acompañada de la pintura y de la escultura. Algunas veces integralmente y otras como simple decoración adherida a ella. Inclusive en el período enciclopedista neoclásico, la arquitectura no se despoja de sus artes hermanas, pues emplea como lo hizo el arte romano antiguo, columnas, pilastras, entablamientos, cornisas, como elementos decorativos, más escultóricos que arquitectónicos en sus fachadas. Hace remates y cartuches francamente escultóricos, y en los altares de las Iglesias Ca-

tólicas, esta arquitectura se adorna y se decora con escultura y pintura. La caja de agua de San Luis Potosí, obra del arquitecto Tresguerras, es un ejemplo notable en el período neoclásico de cómo esta construcción es también en sí misma una escultura, a pesar de que no hay allí figuras humanas esculpidas.

Inclusive en el período de fin del siglo XIX y principios del XX, la arquitectura, que fue en esta época fundamentalmente académica, persistió en el empleo de la pintura y de la escultura, realizadas también dentro de los estrechos marcos del academismo general de la época. Claro está que nadie pretende que esto signifique la integración plástica o que sea comparable con Ankor-Vat o con la catedral de Chartres, como lo han pretendido de mala fe alguno que otro de los defensores del modernismo.

Tenemos que convenir entonces que el hecho de despojar total y sistemáticamente a la arquitectura de pintura y escultura, es un fenómeno propio de la civilización occidental y de nuestra época. Esta arquitectura despojada de decoración, tiene su origen por una parte en un principio mecánico que es a su vez reflejo de la Revolución industrial en su período decadente de deshumanización, en el que las grandes mayorías humanas han sido convertidas en simple fuerza de trabajo especializado y que no cuentan, ni siquiera como espectadores, en el proceso cultural de nuestro tiempo; por otra parte, esta arquitectura es el producto, a su vez, de la especialización del trabajo en el que el arquitecto ha ido desligándose de la pintura y de la escultura, que son medios para el ejercicio de la imaginación plástica, y acaba por convertirse en una especie de gerente de producción de construcciones, cuyo valor como mercancía vendible y rentable es la principal razón de quien los realiza. La pintura y escultura a su vez, son ejecutados por artistas también especializados pero que no tienen relación entre sí, ni tampoco el menor contacto con la construcción. A pesar de todo esto, es precisamente dentro de estas condiciones, por muy desfavorables que parezcan, donde hace más falta y debe realizarse el principio de un movimiento de regeneración para unificar de nuevo las artes plásticas.

Le ha tocado a México en suerte ser el lugar donde se ha iniciado este movimiento para incorporar de nuevo la pintura y la escultura a la arquitectura en escala mayor. Esto ha sido posible gracias al desarrollo importantísimo de la pintura realista monumental.

Con excepción del Estadio Olímpico de la CU, cuya arquitectura sí corresponde a mi concepto a la plástica de México y también armoniza con el lugar a donde está construido, en todos los otros casos la decoración exterior se ha efectuado como una simple yuxtaposición de la pintura de carácter mexicano sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura importada. La crítica que a este respecto ha hecho de la Biblioteca de la CU el pintor Alfaro Siqueiros, es a mi juicio, exacta. Pero esto no quiere decir que para estar a tono con el modernismo decadente, hay que hacer una pintura y escultura que correspondan a la "estética" internacionalista de la arquitectura, pues esto significaría hacer todavía menos objetiva la expresión y su conjunto más incomprensible a las mayorías populares.

En mi concepto, la pintoresca escultura pictórica de Siqueiros en el edificio de las oficinas de Automex, está dentro de la tendencia pocha cocacolonial, pues ha perdido todo carácter mexicano en su afán (según lo explica su propio autor) de aplicar a los muros exteriores la técnica de los "afiches" o grandes cartelones que se colocan en las calles para anunciar las mercancías. Como estos cartelones o anuncios se hacen por miles, igualitos en todos los países del mundo donde se venden los productos que anuncian, su internacionalismo está en relación a la función que desempeñan. Quiero suponer que esto los asimila al "estilo" internacional de la arquitectura, la que a su vez resulta también un producto en el que domina la mercancía por encima de las necesidades humanas. Eso de que los anuncios para "cocacolonizarnos" o "palmolivarnos" pueda ser-

vir de inspiración a la monumental pintura mexicana, sólo puede interpretarse como una manera de querer aparecer original a expensas de caer dentro del formalismo más gastado y descastado, ya que, en la forma de estos anuncios está precisamente su contenido político. La forma de estos anuncios resulta enteramente inadecuada para expresar cualquier otra cosa que no sea el tema que representan y, la función que tienen. A mi juicio quien no entienda esto, no entiende lo que significa el contenido político en el arte, pues equivale a pensar que, exclusivamente en el tema reside su capacidad de expresión plástica.

Insisto, pues, en que el camino no está por el lado fácil de decorar edificios modernistas con pintura y escultura. Por el contrario, la solución sería enterrar al llamado estilo internacional para dar paso a la creación original de una arquitectura que debe realizarse con los conocimientos de la tecnología más adecuada y moderna y con el profundo conocimiento de la tradición y de la realidad actual. Para que a lo largo de los años tengamos una arquitectura con carácter y estilo propios y en la que la pintura y la escultura realistas formen parte o se integren en un conjunto armonioso, es necesario el empleo de esa facultad humana que se llama imaginación.

Con argumentos más o menos metafísicos, invocando a San Agustín, se ha querido hacer creer al público que vivimos el drama de una ley impenosa que anula y subordina al individuo imponiéndole las inertes limitaciones de la época, sólo para demostrar que es fatalmente imposible intentar otra cosa que no sea el "estilo internacional", y que la decoración con pintura y escultura en los edificios modernos no son más que ensayos más o menos infantiles, que están fuera de la época y de esa ley imperiosa etcétera, etcétera, todo lo cual no son sino frases y palabras, pues puede demostrarse lo contrario. Basta con un ejemplo: a pesar de las invocaciones a San Agustín, es precisamente en una iglesia católica, el Templo expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona, en la que se integran en forma auténtica y original, como en la cumbre de un pináculo, la tradición medieval actualizada y el barroco más moderno, formando, por decirlo así, una síntesis del pensamiento verdadero cristiano.

Esta lección de arquitectura no la han aprendido ni el clero católico ni sus arquitectos, que hacen iglesias del estilo internacional, las que más bien parecen mercados o estaciones de ferrocarril; o bien se conforman con hacer pálidas semblanzas académicas de algún estilo del pasado. Se dirá que la arquitectura del ilustre Don Antonio Gaudí y Cornet, hombre de genio, olvidado, es un caso excepcional en el mundo moderno, y claro que lo es; pero esto nos indica las posibilidades de hacer una arquitectura integral, cuando hay talento y voluntad. Esto también nos demuestra lo excepcional de la posición verdaderamente cristiana y católica frente a la miseria de las mayorías humanas en el mundo moderno de los mercaderes, que hacen mercados cuando quieren hacer iglesias modernas.

Ahora bien, es necesario explicar desde el punto de vista de la sucesión de hechos, lo que a mi juicio, se puede llamar el proceso degenerativo de la arquitectura moderna, en un período de 40 años. Proceso que en su principio fue contra lo académico y que ha terminado por convertirse en el nuevo academismo de la arquitectura.

Para hacer esta explicación es menester partir de la obra de Frank Lloyd Wright, llamado en Europa, padre de la arquitectura moderna. Desde los primeros edificios construidos por Wright, entre los años 1890 a 1910, encontramos los elementos básicos y fundamentales de la arquitectura que se desarrolla en Europa a partir de 1919. Pero hay que entender que en Europa, los elementos que forman la arquitectura de Wright, fueron desprendidos de su tronco original y sistematizados en diversas escuelas, que más tarde se han convertido en los recetarios, más o menos extensivos, de la arquitectura que hoy se hace comercialmente en todas partes.

Los maestros de Wright fueron dos hombres de gran talento, arquitectos americanos ambos. El primero Louis Sullivan, antecesor en más de 50 años del funcionalismo, cuya teoría arquitectónica puede sintetizarse en una frase célebre: "La forma debe de seguir a la función", y el segundo, Henry H. Richardson, artista de gran talento, quienes influyeron y sirvieron de punto de partida en las primeras obras de Wright. Pero es el caso enteramente indiscutible, que en el curso de 20 años, entre 1890 y 1910, Wright realiza un cambio radical en la arquitectura de la casa de habitación. El fue el primero que desechó los sótanos y las buhardillas en las cubiertas de los techos inclinados, fue uno de los primeros que agrupó las ventanas en relación horizontal y prolongó las techumbres en forma de grandes volados para proteger los muros y los interiores de la lluvia y el sol.

Para alcanzar mayor unidad entre el exterior y el interior de la arquitectura, Wright fue el primero en emplear simultáneamente y sin recubrimiento, dentro y fuera de la casa, los materiales de la construcción de los muros. En síntesis, Wright da cuerpo y expresión en forma arquitectónica al movimiento de reincorporación del hombre a la naturaleza que, a finales del siglo XIX popularizó los romances al aire libre y las virtudes y placeres de la vida campestre. Su loco amor por la tierra de América encuentra sus antecedentes inmediatos en el pensamiento revolucionario de Lincoln y del naturalista Thoreau, y realiza la casa que participa de la naturaleza que la rodea; donde el interior y el exterior se convierten en la prolongación arquitectónica del jardín, del bosque, de la pradera, o del desierto, convirtiendo la arquitectura en el vehículo de la armonía entre el hombre y la tierra.

Wright realiza por primera vez en la casa habitación el plano orgánico en el que el interior de toda la casa se relaciona por la afluencia del espacio sin barreras innecesarias entre sus diferentes locales interiores. Esta casa fue descrita en forma poética por Thoreau, como la habitación ideal para América. La ventana en sentido horizontal fue aplicada por L. Sullivan desde 1880, partiendo de su principio funcional: La forma sigue a la función. En manos de Wright este elemento además de tener valor utilitario, adquiere, por sus proporciones y sus relaciones con el conjunto arquitectónico, un valor poético y profundamente humano, al ser empleado en sus extraordinarias casas de las praderas para acentuar la horizontalidad del paisaje. Wright fue el primero en emplear la ventana de esquina con la intención de destruir la apariencia de cajón de los locales en los que, por razones estructurales y económicas era necesario el uso de muros perpendiculares para formar su espacio. Haciendo posible, además, con esto, una mayor incorporación del interior con el exterior del edificio. Wright fue el primer arquitecto moderno que entendió lo que significa la actualización de la tradición para dar a la arquitectura su contenido estético realista. Prácticamente, desde el principio de su obra nos encontramos con la proporción de los volúmenes, de las superficies y los claros que nos dan la sensación de pesantez y que acentúan la fuerza de la gravedad que liga la arquitectura con la tierra, así como el sentido piramidal de la composición de las masas. Además de esto, en la arquitectura de Wright encontramos más tarde, la asimetría dinámica de los ejes y el uso de las super-estructuras de madera sobre las estructuras pétreas, así como la relación de volúmenes y el movimiento de paños oblicuos que son los caracteres generales de la arquitectura anterior a la influencia que trajeron las conquistas europeas. Cuando Wright va al Japón a hacer el Hotel Imperial, abandona toda idea preconcebida de arte y empieza por estudiar la arquitectura clásica japonesa para encontrar la síntesis de sus características generales y sus interrelaciones proporcionales. De esta manera logra que el Hotel Imperial sea a la vez japonés y moderno sin que esto quiera decir que Wright haya copiado la forma de los elementos arqueológicos del Clasicismo Japonés. Aquí Wright ha realizado con la tecnología moderna, la arquitectura japonesa de nuestra época.

En síntesis Frank Lloyd Wright es el inventor de la arquitectura moderna, esto no debemos olvidarlo a pesar de todo el lodo que le han echado los arquitectos americanos europeizantes, quienes no pudiendo jamás llegar a las alturas de la invención, utilizan el único recurso que les queda, atacando villanamente a uno de los artistas más grandes del mundo, con el fin de defender su posición de comerciantes de clichés importados del extranjero.

Gracias a Frank Lloyd Wright, la arquitectura pasa, de la copia aburrida de los modelos horrendos de fin de siglo, a la expresión original de un arte vivo y vigoroso. La arquitectura de Wright significa el paso de la veneración académica del Pompiér⁴⁹ a la actitud de confianza en la vida propia del presente.

Este es el cambio que Wright realiza desde 1910 y contra lo que usualmente se cree, la arquitectura moderna nace en América. Paradójicamente, es en Europa donde se tiene repercusión e influencia más directa su obra y es de Europa, como siempre, de donde regresa mucho más tarde convertida en cliché comercial para su distribución mercantil en América.

Entre 1911 y 1924, al estudiar y desglosar la obra de Wright en sus diversos componentes y al sistematizar su aplicación de los más destacados arquitectos europeos, fundaron las diversas escuelas de arquitectura en Europa. En general, podemos afirmar que la arquitectura orgánica de Wright contiene los principios del funcionalismo de Louis Sullivan, su maestro, que forman la base de su condición orgánica. Es cierto que en muchos casos, Wright sacrifica la función mecánica, a la forma expresiva, pero como quiera que sea, frente a las condiciones que privaban en Europa en 1910, la obra de Wright se destaca inclusive por lo racional de sus soluciones.

Indiscutiblemente Walter Gropius, Mies Van der Rohe y Le Corbusier, los tres arquitectos europeos más destacados, pueden sintetizar con sus obras el pensamiento arquitectónico en la Europa del siglo XX. Para comprender lo que significa el movimiento llamado arquitectura moderna, resulta interesante estudiar el proceso seguido por cada uno de ellos.

En las primeras obras del arquitecto Walter Gropius a partir de 1919 y hasta 1925, encontramos la estricta aplicación del método técnico del funcionalismo mecánico. Más tarde, la influencia del pintor Doesburg y del grupo de artistas holandeses, llamado Stijl, al que pertenecía el propio Gropius, le dan a la arquitectura, sobre todo en la composición de las fachadas, el carácter de la pintura no objetiva de esta escuela. La influencia de la pintura en general, sobre todo de la llamada abstraccionista o no objetiva, sobre y por encima de la arquitectura, implica la subordinación de ésta a los conceptos pictóricos y revela una forma de la degeneración arquitectónica, pues denota la incapacidad de la arquitectura para producir por sí misma emoción estética. En todos los grandes períodos de producción plástica, la arquitectura ha sido siempre la matriz, la que determina y condiciona a las otras artes plásticas y esto es lógico, pues es la arquitectura el espacio y el ámbito de toda y para toda producción de arte. En los grandes períodos de arte, la escultura y la pintura han sido el complemento necesario de la arquitectura, para realizar y dar mayor fuerza expresiva al conjunto plástico.

Mies Van der Rohe puede considerarse como uno de los funcionalistas más importantes en Europa, sobre todo por la construcción de los grupos de casas de apartamentos de Stuttgart y por sus primeros notables proyectos de edificios de gran altura para oficinas, pues en estos, Van der Rohe hace aplicaciones estructurales de concreto armado y acero en la forma técnica más adecuada y novedosa dejando aparentes las estructuras. En las casas de habitación campestre, es donde la influencia de Wright se hace más evidente, sobre todo en el aspecto de lo que se ha llamado la integración del espacio interior. Solo que en la obra de Wright este concepto incluye la idea de que la ar-

arquitectura es un organismo que interiormente debe ser tan fluido como lo permita la necesidad orgánica del espacio en relación al hombre.

Esta misma idea Mies Van der Rohe la sistematiza con la aplicación de muros en escuadra y con un paralelismo prusiano y rígido, al grado de que las plantas de estas casas, tienen parecido con los cuadros de Mondrian. En la arquitectura orgánica de Wright, la idea de armonizar el edificio con la forma y materia de la naturaleza y paisaje que la rodea, es interpretada por Van der Rohe, con la idea de hacer lo más imperceptible posible el paso del exterior al interior del edificio, como si se tratara de no darse cuenta cuando está uno dentro o fuera de la casa. Esta idea la realiza admirablemente Van der Rohe, en el pabellón alemán de la exposición de Barcelona, en el año de 1927, pero la influencia del pintor Mondrian, lleva a este arquitecto al empleo sistemático y absoluto de cubos, prismas y ángulos rectos, que determinan el volumen y el espacio arquitectónico de sus construcciones. Aquí también el concepto pictórico de los neoplasticistas holandeses dominan sobre el concepto arquitectónico. Por lo tanto, puede decirse que Mies Van der Rohe, también tiene puntos de partida en la arquitectura de Wright, pero que se deforman al refugiarse en el abstraccionismo de la pintura no objetiva que estaba de moda en Europa en aquella época y que es anterior a la obra de Van der Rohe. Por eso, puede decirse, que su arquitectura sufre un proceso degenerativo. Actualmente en los Estados Unidos el arquitecto Van der Rohe es considerado el super esteta del ángulo recto y del cajón de vidrio y acero. Tan super refinado, que a precios muy elevados manda hacer para sus obras, viguetas de acero con una curvatura ligera con objeto de que al ser colocadas, las deformaciones de las cargas rectifiquen esta curvatura y queden rectilíneas.

El propio Mies Van der Rohe, escribió en el año de 1940 lo que aquí transcribo:

Al principio de este siglo, la gran restauración de arte en Europa, instigada por William Morris, *había llegado a ser super refinada y perdió gradualmente su fuerza. Claros síntomas de exhausta decadencia se manifestaron. Los ensayos para revivir la arquitectura desde el punto de vista formal estaban perdidos. La falta de validez objetiva se hizo aparente y hasta los grandes esfuerzos de los artistas de esta época jamás lograron sobrepasar esta deficiencia. Sus esfuerzos estaban restringidos a lo subjetivo. Como la única y auténtica manera de tratar la arquitectura debe ser siempre objetiva, encontramos que la única solución arquitectónica válida en aquella época era en los casos en que se nos imponían limitaciones objetivas y donde no cabía oportunidad para las licencias subjetivas. Esto sólo era cierto en el campo de la construcción de fábricas y edificios industriales. Basta con recordar las significativas construcciones de Peter Behrens para la industria eléctrica. Pero en todos los otros problemas de la creación arquitectónica el arquitecto entraba siempre en el peligroso reino de lo histórico. Para algunos, el revivir las formas clásicas del pasado parecía razonable y en el campo de la arquitectura monumental era el imperativo. Claro que esto no fue cierto para todos los arquitectos del siglo XX especialmente no lo fue para Van de Velde y Berlage. Por esto les debemos nuestro más alto respeto y admiración. De todos modos nosotros los arquitectos jóvenes nos encontramos en el más penoso desacuerdo, pues la potencia vital de las ideas de la arquitectura de esta época se había perdido. Esta era la situación en 1910. En este momento crítico para todos nosotros, llegó a Berlín la exposición de la arquitectura de Frank Lloyd Wright. Este hecho y las publicaciones de su obra, nos dieron la posibilidad de conocer los alcances de la obra de este arquitecto. Este encuentro fue destinado a ser definitivo para el desarrollo de toda arquitectura europea. La obra de este gran maestro presentaba un mundo arquitectónico de una fuerza inesperada, de una absoluta claridad de lenguaje y de una desconcertan-*

te riqueza de forma. Aquí por fin estaba el maestro arquitecto que arrancaba desde la raíz misma de la tradición, pero quien con verdadera originalidad llegaba en sus creaciones hasta el sitio más alto y luminoso. Con él, al final la arquitectura moderna florecía genuinamente. Entre más estudiábamos sus creaciones más grande fue nuestra admiración por su incomparable talento, por la valentía de sus concepciones y por la independencia de su pensamiento y acción. El impulso dinámico que emanaba de su obra vigorizó y vitalizó a toda una generación en Europa. Su influencia fue tan grande que aún existe en los casos en que no es directamente visible. Después de este primer encuentro seguimos todos con devoción el desarrollo de este hombre extraordinario. Lo seguimos paso a paso sorprendidos de la forma exuberante en que desplegaba su talento un hombre a quien la naturaleza había dotado con el más espléndido genio. En su poder inacabable se parece a un árbol gigantesco que cada año que pasa adquiere una corona más frondosa y más noble.

Por temor a poner en tela de juicio su propio prestigio, ningún otro arquitecto europeo se ha atrevido a hacer una declaración semejante, lo que demuestra la superior calidad humana de Van der Rohe y por eso merece nuestro respeto.

Por lo que a mí personalmente toca, quiero afirmar aquí que entre los años de 1926 a 1935, trabajé activamente por la implantación del funcionalismo en México, tomando como modelo para mi propio trabajo, la arquitectura de Le Corbusier. Lo que por una parte demuestra la falta de real orientación y lo vacío de nuestra enseñanza académico-universitaria y por otra parte mi propia falta de talento, pues estuvo a mi alcance el conocimiento de la obra de Frank Lloyd Wright, que por entonces ya era la expresión actual de nuestra propia tradición. De este grave error me di cuenta por el año de 1935, en el que dejé la arquitectura para dedicarme a la pintura. Ya en este año se veían claramente las consecuencias degenerativas que resultan lógicamente de la continuación del funcionalismo mecánico, que sólo puede tener aplicación completa cuando la arquitectura se convierte en ingeniería y por lo tanto deja de ser arquitectura.

En su libro "Hacia una Arquitectura", publicado en 1924, explica Le Corbusier su posición teórica con dos frases que se han hecho célebres y que son, la primera: "La casa es una máquina para habitar", y la segunda: "La arquitectura es el juego sabio y magnífico de los volúmenes geométricos bajo la acción de la luz". La contradicción de estos dos postulados es evidente. En el primero, Le Corbusier hace fe del funcionalismo estricto y se apoya en los valores utilitarios y objetivos de la arquitectura, enunciados por Louis Sullivan desde 1880. Esta fue la tendencia que en un principio se siguió en México. En el segundo postulado Le Corbusier se declara artista abstraccionista de la escuela de París.

Jeanneret, que es el mismo Le Corbusier, y el pintor Ozenfant, en 1919 se declaran los reformadores del cubismo y fundan la escuela purista, que tenía por principal objeto reducir el cubismo, a lo que ellos llamaban su esencia pura. Esta esencia pura, escueta, ascética y antiséptica, resultó, a mi juicio, un galimatías con sabor de pasta para limpiarse los dientes. Además de purificadores, los puristas siempre insistieron en que el arte del siglo XX debería hacer suyo, lo que Le Corbusier llamó la lección del maquinismo y la estética de la máquina para obtener la pureza de la línea, la elegancia impersonal, la precisión de motivo, etcétera, etcétera. Este romanticismo típicamente modernista y tecnócrata, asimila al purismo y a la arquitectura de Le Corbusier con el futurismo, cuya teoría era expresada en el manifiesto de Marinetti, de 1909, y que puede sintetizarse en la frase célebre de su autor: "Un automóvil en movimiento es incomparablemente más bello que la Victoria de Samotracia". Como todos sabemos, el futurismo se convierte más tarde en la teoría estética del fascismo italiano. En esencia, la estética maqui-

nista supone que el hombre del siglo XX ya ha adquirido una mentalidad de máquina eficiente, es decir, eficaz para el trabajo e incapaz de revelarse contra el super-hombre, el que hace todo lo necesario para que marche con precisión mecánica la sociedad. El purismo pretendió hacer la combinación del cubismo esterilizado con el futurismo, y su hijo, el "estilo" Internacional, es una especie de puritanismo de carácter fetichista. Le Corbusier, al reformar el funcionalismo lo convierte en la teoría estética o más bien, estética del maquinismo. El argumento infantil que nos presenta como decisivo para su aceptación, que: como para el hombre civilizado, el maquinismo es Internacional, la arquitectura de la época maquinista, para ese hombre civilizado también tiene que ser internacional.

Es interesante observar que toda la arquitectura europea occidental contemporánea ha derivado su contenido estético de la pintura abstraccionista y no-objetiva, la que se ha adherido, de una manera u otra, al movimiento funcionalista inicial. Vemos con frecuencia que en esta arquitectura modernista, las diversas fachadas de un mismo edificio se tratan independientemente como cuadros abstractos y esto hace que se pierda la sensación de su volumen. Le Corbusier ha extremado esto hasta el grado de pintar cada fachada de un mismo edificio de diferente color. Por eso cuenta Frank Lloyd Wright, que cada vez que se encuentra con Le Corbusier le recuerda, que a pesar de todos los esfuerzos que se hagan, la arquitectura siempre seguirá teniendo tres dimensiones en el espacio.

Comentario: En esta conferencia, O'Gorman explica la razón de su distanciamiento con el ejercicio profesional de la arquitectura: La degeneración de la arquitectura en México, la desviación banal del estilo internacional, confiesa públicamente su error de filiación al movimiento funcionalista-racional; en México, los epígonos de visión mercantilista han trastocado los paradigmas establecidos por Sullivan, Lloyd Wright y hasta Le Corbusier, a quien enjuicia de sostener postulados contradictorios.

Por otra parte, responde a Siqueiros y polemiza acerca del problema de la relación técnica y formal en la arquitectura de CU, acepta la crítica siqueiriana acerca de la biblioteca central bajo el mismo aspecto arquitectura-artes plásticas, se decía de la biblioteca que era una *alemana disfrazada de china poblana*, pero argumenta en contra de Siqueiros acerca de su afán de expresarse con materiales y tecnologías modernas y asociarse formalmente con el estilo internacional; critica su lenguaje formal, su técnica y hasta sus posiciones políticas: [...] *el camino no está por el lado fácil de decorar edificios modernistas con pintura y escultura* [...] O'Gorman creaba el edificio y propuso una técnica para revestirlo, ciertamente su lenguaje formal apoyado en iconografías, si bien claramente identificables en cuanto al tratamiento abigarrado dentro del soporte, resulta evidente que es un tratamiento barroco.

Merece mención aparte su capacidad de elaboración teórica y su disertación de historia de la arquitectura, ya que ofrece conceptos interesantes acerca del arte con un sentido social y regional; no omite su definición personal acerca de la función que según él, han desempeñado históricamente las corrientes opuestas en la vida de la nación mexicana: una tendencia nacionalista de profundo arraigo en el pueblo, que refleja su carácter y que ha sobrevivido desde la conquista; la otra tendencia que se somete al interés del extranjero y que imita "simiescamente", la posición de O' Gorman es clara al evidenciar la lucha de clases y caracterizar al fenómeno artístico distinguiendo sendas posiciones antagónicas.

Su lección de historia de los estilos arquitectónicos no se limita a la discusión del modernismo o estilo internacional, movimiento que también lo llama arte no-objetivo; se

remonta a tiempos coloniales y compara el aséptico modernismo con ausencia de elementos decorativos con el arte barroco que según él más se acercaba al gusto popular cuyas características de profusión y colorido, ya en la pintura o en la escultura, lo acercan al arte antiguo de México. Ya en la etapa de la independencia el estilo neoclásico continúa cercano al gusto popular, no solo en templos, sino en edificios civiles como palacios, escuelas y cascos de haciendas, este neoclásico representa las conquistas y el afán del pensamiento independentista, libertario y democratizador, un ideal humanista; por el contrario, O'Gorman caracteriza al modernismo como consecuencia degenerativa del pensamiento puritano postcalvinista, a éste afilia la arquitectura de Le Corbusier, la califica de antitética con las expresiones del arte mexicano, de carácter y naturaleza profusos y evidentemente tridimensionales, ricos y con una fisonomía propia (regional). Contraponen las escuelas abstraccionistas europeas y la estética internacionalista con el realismo mexicano.

De las posiciones teóricas pasa a las afirmaciones ideológicas y anticolonialistas, pues enjuicia como enemigos de México a: [...] *todos aquellos que desean afrancesar, europeizar o coca-colonizar a México.* [...] *Para liberarnos de la sumisa dependencia al extranjero, seguiremos luchando con distintas armas, pero por los mismos principios por los que lucharon en la Noche Triste los todavía no vencidos auténticos mexicanos.* Es comprensible la vehemencia con la que O'Gorman defiende al realismo y la integración plástica, su deseo de enterrar en México al estilo internacional y los beneficios económicos que acarrea a quienes lo practican con una actitud mercantilista deshumanizada. Para llegar a un arte de integración propone [...] dar paso a la creación original de una arquitectura que debe realizarse con los conocimientos de la tecnología más adecuada y moderna y con el profundo conocimiento de la tradición y de la realidad actual, para que a lo largo de los años tengamos una arquitectura con carácter y estilo propios, y en la que la pintura y la escultura realistas formen parte o se integren en un conjunto armonioso, es necesario el empleo de esa facultad humana que se llama imaginación [...]

La discusión de 1954 tuvo consecuencias posteriores y toma de posiciones a favor y en contra en cuanto a la validación del movimiento de Integración Plástica, cabe aquí mencionar las opiniones expresadas por el Arquitecto Mauricio Gómez Mayorga en la Revista *Bellas Artes* órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes⁵⁰, quien consideraba la arquitectura como expresión autónoma y autosuficiente y que al crearse como productora de formas que tectónicamente le son propias, ajena a las expresiones plásticas de acuerdo a sus funciones expresivo-estéticas, tiene su propio lenguaje.

Debe recordarse que el arquitecto Gómez Mayorga participó por su cuenta sin éxito en los concursos de diseño convocados por el gobierno de Alemán para definir el conjunto urbano de CU en la segunda mitad de los años 40; por su influencia como maestro de Teoría en la Escuela Nacional de Arquitectura y como crítico de la especialidad, logró obtener la designación como proyectista de la nunca edificada Aula Magna que se pretendió ubicar en el costado norte de la plaza de acceso a la Rectoría; su opinión fundada en valores estéticos y puros de la Arquitectura evidencia su posición al asunto de la Integración Plástica con una crítica que, sin mencionar nombres, nos remite a los epígonos del movimiento muralista mexicano: Rivera, Siqueiros, etcétera. Dice:

...El asunto no es sero, y quienes pugnan por una integración plástica en forma que llegó a tener entre nosotros increíbles pretensiones de obligatoriedad, desconocen simple y sencillamente la materia que están tratando, y lo que han perseguido en realidad es una desintegración de la arquitectura para utilizarla —así, desarmada y lesionada en su sentido interno— como un pretexto para el despliegue de obras pictóricas o escultóricas profundamente ajenas a la tónica y al sentido de la arquitectura, y cuyo

mensaje además, persigue fines diferentes de los que son propios de la arquitectura, de la pintura y de la escultura. Así las cosas, no hay que extrañarse de que esta pretendida integración no haya sido sino una inevitable causa de deformación de los objetos arquitectónicos.

Continúa Gómez Mayorga su fundado rechazo a las obras que se pretendían integradas plásticamente, zanja una diferencia epistemológica entre Arquitectura y Artes Plásticas:

...insistiremos en que la arquitectura es productora de formas que le son propias, que no tienen una finalidad artística y que se realizan por medio de materiales cuya aplicación requiere una especial intuición del espacio y conocimientos científicos. La arquitectura es autosuficiente; es cerrada en sí y está integrada consigo misma. No es menos arquitectura por no estar asociada a las artes plásticas, ni lo es más cuando se liga a ellas. O, mejor dicho, corre el peligro de deformarse y de oscurecer el mensaje que le es propio cuando se violenta su íntima estructura semántica en una forzada co-participación con formas artísticas que plantean y resuelven problemas esencialmente diferentes. Cuando los muros dejan de expresarse como muros para convertirse en cuadro, y la pintura mural invade salvajemente los edificios por dentro y por fuera como una hiedra de pesadilla, y cuando ese despiadado tatuaje mural con su griterío demagógico lesiona irreparablemente la categoría y la dignidad tectónica de los elementos constructivos, entonces se asiste a un peligroso proceso de *deformación* arquitectónica, y debe considerarse que la estructura de valores que *informa* la arquitectura, justamente para los fines de la creación de sus formas, está gravemente amenazada.

Concluye dejando a la ética profesional del arquitecto la decisión de establecer la Integración plástica:

Forma y deformación en la arquitectura. Forma: la expresión de la voluntad utilitaria de lo arquitectónico. Deformación: la alteración física o expresiva de esas formas para fines extraños a la arquitectura. Dos polos de una disyuntiva para que el arquitecto escoja de acuerdo con su sentido de responsabilidad pública y con su ética profesional.

No fue ésta la única voz que se pronunció a favor o en contra del fenómeno cultural que tuvo su clímax en los años cincuenta, pero sí dejó clara constancia de su rechazo fundado en razones técnicas y lógicas.

Aunque fuera de la época, otra opinión que resulta insoslayable, a manera de contrapeso de los detractores es la que expresa Carlos González Lobo⁵¹ en relación a la integración plástica en CU:

...la integración plástica, herencia cultural del vasconcelismo que la izquierda levantó como proyecto durante todo el período posrevolucionario, y que en CU, bajo la administración del arq. Carlos Lazo, alcanza uno de sus mejores logros: los murales con recubrimientos pétreos de O'Gorman (Biblioteca), las escultopinturas de Rivera (Estadio) y de Siqueiros (Rectoría), y el uso de materiales vítreos en las obras de Eppens, Chávez Morado y otros, así como el diseño integrado de jardines alpedregal de Alejandro Cruz González.

Hoy la Universidad se aloja en un objeto muy especial: la CU, obra urbana de gran valor en lo arquitectónico como conjunto, tanto en la vida cultural que patrocina y per-

mite; como por la presencia dentro de las Artes Plásticas del patrimonio nacional del primer conjunto integral de arquitectura moderna, ya que amén de incluir valiosas obras singulares, conjunta toda la práctica profesional de una época 1946-1953.

¹ HUBERTO RICARDE APUD PATRICIA URÍAS. "Arquitectura mexicana, el arte de los espacios" (págs. 53-108).

² JOSÉ AGUSTÍN. *Tragicomedia mexicana 1* (págs. 107-110).

... para entonces, el presidente Alemán había inaugurado la carretera Panamencana, que, al menos en teoría, conectaba a todo el país. Llevó a cabo también grandes obras de electrificación e irrigación para los agricultores privados, expandió el Seguro Social, abrió avenidas en la capital, construyó los primeros multifamiliares y el viaducto, primera obra "moderna" en la Ciudad de México; levantó un nuevo aeropuerto un poco más allá del viejo de Balbuena, inició también la erección de la Ciudad Universitaria, e incluso la inauguró en 1952 cuando la obra apenas se podía entrever... Alemán seguía la costumbre de iniciar obras y de inaugurarlas en la condición que estuviesen: por lo general a medias, y así se quedaban porque al fin y al cabo ya se habían inaugurado... Al sistema hidroeléctrico, al multifamiliar y al viaducto los bautizó con su nombre, y sus auto-homenajes menudearon por todas partes. A partir de entonces todos los presidentes hicieron lo mismo (o permitieron que sus funcionarios lo hicieran): impunemente pusieron sus nombres a calles, edificios, escuelas e instituciones.

³ CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. *La Ciudad Universitaria de México*.

Publica la foto de la ceremonia (lám. 19) y el acta facsimilar de inauguración de cursos (lám. 33).

⁴ Como ejemplos de esto señalo en primer lugar la edición especial de la *Guta de Arquitectura Mexicana Contemporánea* que publicaron Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco, directores de la revista Espacios, preparada en ocasión del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos a petición del presidente del Colegio Nacional de Arquitectos y de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos Arq. Carlos Lazo. En segundo lugar un suplemento de la revista norteamericana *Architectural Forum* titulado "Mexico's University City" c.1952.

⁵ Es ampliamente conocido la anécdota de Frank Lloyd Wright, quien al asistir al mencionado Congreso Panamericano de Arquitectura al ser inquirido por su opinión en relación con CU se expresó en forma coloquial de la estética *Internacional* de algunos edificios, que en el caso de la torre de Ciencias como *caja de zapatos* o del largo conjunto de Filosofía, Derecho y Economía como *ferrocarril a Laredo*, haciendo de paso una referencia tangencial a la presencia estilística de *Le Corbusier*, quien no gozaba precisamente del respeto profesional de Wright.

⁶ FERNANDO ANDRADE CANCINO. *Historia de la Escuela de Diseño*.

Presentó ante su comunidad un documentado relato de treinta cuartillas que sitúa la creación de los *Talleres de Artesanos* y el *Taller de Integración Plástica*, en los años cincuenta, como el antecedente inmediatos a la EDA.

⁷ CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. *Op. cit.* (págs. 127-140).

Es particularmente rica en investigación hemerográfica la reseña periodística comprendida entre abril y septiembre de 1947. Incluidas las incisivas participaciones del Arq. Mauricio Gómez Mayorga cuestionando la transparencia con la que se adjudicó como ganadora del concurso de diseño urbano a la ENA-UNAM.

⁸ CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO. *Op. cit.* (págs. 270 *Et passim*.)

Para comunicar el estadio olímpico se prolongó el trazo de la avenida Revolución *partiendo* el conjunto del exconvento y la plaza del Carmen.

⁹ CONSUELO ALMADA. "De lo profano a lo sagrado" (pág. 508).

¹⁰ TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN. *Op. cit.* (págs. 34 y 35).

...La compleja vida de San Carlos era consecuencia de su relación con la ciudad. No existía un campus sino un barrio universitario... la escuela, como toda la universidad, estaba entretrejida en la sección norte del centro... toda la ciudad era accesible y caminable... esto permitía: la posibilidad de que el estudiante trabajara y estudiara simultáneamente... Mi primer empleo... estaba a 15 minutos en autobús desde 5 de Mayo... trabajé luego, más cerca, en la colonia Juárez y con Mario Pani, frente a la estatua de la Diana Cazadora, a 20 minutos. Esa enorme accesibilidad se completaba con todos los establecimientos que estaban en los trayectos: cafés, fondas, cantinas, librerías, cines, teatros. Bellas Artes quedaba a diez minutos a pie. Pero todo tiene su fin y el comienzo del fin se gestó en 1946, cuando Miguel Alemán —que tenía como Mitterand la pasión por las grandes obras urbanas—, deslumbrado por los campus del vecino del norte, pensó en uno más grandioso que sus modelos, situado en un escenario que lo aislara naturalmente de la ciudad: el Pedregal de San Ángel. Hay que recordar que ese sitio de excepción del valle de México, con su flora y fauna *suí generis*, ya había sido descubierto para usos urbanos por Luis Barragán...

¹¹ La Concepción de la CU tuvo su lugar en la Academia de San Carlos, y su paradójica última consecuencia fue la paulatina muerte del barrio universitario del centro, que culminó treinta años después de la concepción del megaproyecto modernizador del año 1946 con la construcción de preparatorias, de nuevas Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales, de las nuevas Facultades de Estudios Superiores y de nuevas Escuelas Nacionales, entre otras, las de Enfermería y Obstetricia, la de Música, la de Artes Plásticas, que por primera vez en su historia conjugaba las Licenciaturas en Artes Visuales y Diseño Gráfico; a ellas se sumó la licenciatura en Comunicación Gráfica, que ocupaba un antiguo edificio universitario en el pueblo de Tacuba y antes albergó a la Facultad de Química; las tres licenciaturas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas convivieron en un nuevo edificio situado en el Barrio de La Concha en Xochimilco —Diseño atribuido a Orso Nuñez—, a partir de la década de los ochenta, hasta la modificación del plan de estudios, hecho que fusiona las licenciaturas de Diseño Gráfico y Comunicación Gráfica en una nueva licenciatura en el año de 1997. La UNAM conserva activo como otros de los antiguos recintos universitarios que en su momento fueron escuelas y facultades, el edificio de Academia 22, compartiendo la División de Posgrado y Educación Continua de la ENAP, con una sección del inmueble destinada al Colegio de Arquitectos de México.

¹² Algunos ejemplos son los ensayos de: Jorge Alberto Manrique "El futuro radiante: La ciudad universitaria". De Carlos González Lobo "El proyecto urbanístico y arquitectónico". "La academia de San Carlos: una iniciación" del mismo Teodoro González de León y la Crónica de Patricia Urias y Andrés Ruiz "Arquitectura Mexicana: El Arte de los Espacios".

¹³ De acuerdo a Díaz y de Ovando, Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco; *FA' Críticas* y la Enciclopedia de México *Imagen de la Gran Capital*.

¹⁴ RAMÓN VARGAS SALGUERO. *Ciudad Universitaria, primacía de la ética y la planeación* (págs. 69-95).

¹⁵ RAFAEL LÓPEZ RANGEL. *Perdurabilidad de la Ciudad Universitaria del Pedregal* (págs. 24-26).

¹⁶ RAFAEL LÓPEZ RANGEL. *Contribución a la visión crítica de la arquitectura* (págs. 135-156).

¹⁷ RAFAEL LÓPEZ RANGEL. *Ibid.* (pág. 85).

...y así surge el elemento unificador, el puente entre el espiritualismo y la revolución Mexicana: *lo social*; naturalmente *lo social* como *valor* también, (no otra cosa era lo que en realidad manejaban los ideólogos del sistema: *valores, valores abstractos: el pueblo, la libertad, la justicia social, el progreso*, etc.) La arquitectura, debía pues, *ser social* ...la Teoría oficial de los arquitectos de la Revolución Mexicana. José Villagrán García ocupa de ese modo el lugar central entre los estudiosos y teonzantes de la arquitectura de nuestro país...

¹⁸ La referencia directa a Pedro Ramirez V. obedece a que éste en su participación descalificaba toda opinión que no proviniese de un profesionalista de la arquitectura. Por lo que a Siqueiros le quedaba opinar como un *hombre común*.

¹⁹ *Sic.* en la transcripción mecanográfica original. Mimeo, INBA: México, 1954.

²⁰ Subrayado en el original.

²¹ Subrayado en el original.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Subrayado en el original mimeografiado.

²⁶ Proyecto del ingeniero Francisco M. Jiménez con esculturas de Miguel Noreña y alfarrelieves de Gabriel Guerra obra inaugurada en 1887, citado en *Manuel F. Álvarez algunos escritos*.

²⁷ Obra del Arquitecto Luis Lelo de Larrea 1940 citado por Óscar Olea. "El arte urbano". En *La arquitectura mexicana del siglo XX* (pág. 233).

²⁸ La alusión es directa al edificio de la Biblioteca Central, obra de Juan O’Gorman. La militancia revolucionaria de Siqueiros no estaba en tela de juicio ya que es ampliamente conocida y documentada su participación en revueltas político-militares como la guerra civil española; de ahí el sobrenombre de *El coronelazo*, a quien siempre le quedaba la posibilidad de zanjar diferendos a punta de pistola.

²⁹ Siqueiros se refiere de manera indirecta al multifamiliar o Centro Urbano Benito Juárez, proyecto de Mario Pani y Salvador Ortega, donde colaboró el artista plástico Carlos Mérida.

³⁰ Subrayado en el original.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.* Se puede interpretar una nueva alusión al estilo de O’Gorman.

³³ *Ibid.*

³⁴ Se hace referencia nuevamente a los murales de Diego Rivera, O’Gorman, Chávez Morado y Eppens en la CU.

³⁵ Aquí Siqueiros nuevamente arremete contra Carlos Mérida a propósito del conflicto político en Guatemala, donde es derrocado el presidente Jacobo Arbenz.

³⁶ Todos los textos subrayados aparecen así, en la transcripción mimeografiada del Departamento de Arquitectura del INBA en 1954. Se han procurado conservar sin alteraciones, las características del documento original.

³⁷ El dato es inexacto, ya que el domicilio citado por el arquitecto Arai correspondió a la Vocacional 2 hasta pocos años después del movimiento estudiantil de 1968; cabe recordar que ese movimiento se originó entre otras causas por una violenta represión policiaca del cuerpo de granaderos a una confrontación entre estudiantes de las Vocacionales Dos y Cinco y los de la Preparatoria particular Isaac Ochoterena en el rumbo de la Ciudadela. El edificio después de ser desocupado como escuela, pasó a ser la sede de la Comisión de Operación y Fomento de Actividades Académicas (COFAA) del Instituto Politécnico Nacional.

³⁸ Por esos años se le denominaba así al edificio que conocemos ahora como Biblioteca Central, la Biblioteca Nacional, se realizó en la década de los años ochenta en el Centro Cultural Universitario, por los arquitectos Orso Núñez Ruiz Velasco y Arcadio Artis.

³⁹ Coincide la fecha de nacimiento del maestro O’Gorman con la fecha de la conferencia, ese día el maestro cumplía 49 años de edad.

⁴⁰ Se refiere a la torre de la compañía de seguros *Latinoamericana* obra del Arq. Augusto H. Álvarez, el nombre de la calle de San Juan de Letrán fue cambiado por la nomenclatura impuesta en la regencia del Prof. Carlos Hank González: Eje Central “Lázaro Cárdenas”.

⁴¹ Referencia a José Villagrán y a Federico Manscal.

⁴² Edificio situado en la esquina de 5 de Febrero y 16 de Septiembre en el Centro Histórico de la Ciudad, alojaba una de las primeras tiendas departamentales al estilo del Palacio de Hierro, El puerto de Liverpool, Al Puerto de Veracruz, Blanco, La Ciudad de México, etc.

⁴³ Se le conocía como Palacio de Telecomunicaciones, actualmente el edificio comparte su espacio entre las oficinas de telégrafos y las instalaciones del Museo Nacional de Arte, diseñado por Silvio Contri, calle de Tacuba núm. 8.

⁴⁴ Este inmueble actualmente aloja un local de exhibición y venta del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías FONART.

⁴⁵ Posteriormente conocido como Neobarroco, así lo define Leonor Cortina en *El neobarroco en la Ciudad de México* (págs. 28-57).

⁴⁶ Se refiere a una publicación tipo cómic de la época, producida por dibujantes mexicanos. Uno de los primeros ejemplos de la literatura producida para fomentar el analfabetismo funcional en el pueblo.

⁴⁷ Seguramente O' Gorman se refería a alguna de las estrategias tipo *jingle* de campaña publicitaria de la empresa que produce la mencionada bebida.

⁴⁸ Es una clara referencia a las técnicas pictóricas utilizadas por David Alfaro Siqueiros.

⁴⁹ Pompier. Aplícase a los artistas o al estilo de éstos de tendencia académica y de poca imaginación. Ramón García Pelayo y Gross, *Diccionario manual ilustrado*. Larrouse: México, 1997.

Otra acepción se refiere a *Gusto de Bombero* expresada por Teodoro González de León en entrevista de Graciela Braniff. *Con los ojos de...* Canal once: México, 1994.

⁵⁰ MAURICIO GÓMEZ MAYORGA. *Forma y deformación de la Arquitectura* (págs. 10 y 11).

⁵¹ CARLOS GONZÁLEZ LOBO. *La arquitectura universitaria* (pág. 5).

■ ■ ■ **5** Las taxonomías del Arte urbano:
la Interacción, la Intervención, lo Emplazado, el Arte urbano



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El problema no es el Espacio de Ciudad Universitaria ni las diferentes etapas constructivas a lo largo de su medio siglo de existencia. El problema consiste en proponer una forma de explicar y entender el fenómeno de la estética urbana ya sea en la Ciudad de México o en cualesquier ciudad, de instrumentar construcciones teoréticas que respondan a nuevas condiciones de enjuiciamiento, no desagregando o analizando —la estética urbana no se puede diseccionar—, para nuestros fines de aprehensión de un todo como unidad —sean una plaza, calle, manzana, barrio, colonia o rumbo.

Nunca ha sido suficiente explicación la Historia del arte, ni el conocimiento pormenorizado de los estilos arquitectónicos, ni la Sociología urbana, la Antropología social o la Arqueología para comprender la magnificencia y complejidad de tantas y diversas expresiones que se yuxtaponen frente al espectador del paisaje urbano al preguntarse: ¿qué es esto tan diverso, dinámico, cambiante, complejo, contradictorio, ecléctico, caótico, anárquico, desordenado, en cualquier calle, plaza, parque, jardín o espacio público de la ciudad?

La posible forma de comprensión del problema de la percepción de la imagen urbana consiste en tratar de explicar la participación de la apreciación estética del espacio urbano-arquitectónico utilizando nuestra sensibilidad, imaginación, memoria y algunos niveles propuestos de clasificación de lo que vemos, olemos, sentimos, disfrutamos o padecemos. Estos niveles se plantean como Interacción, Intervención, Emplazamiento y Arte urbano.

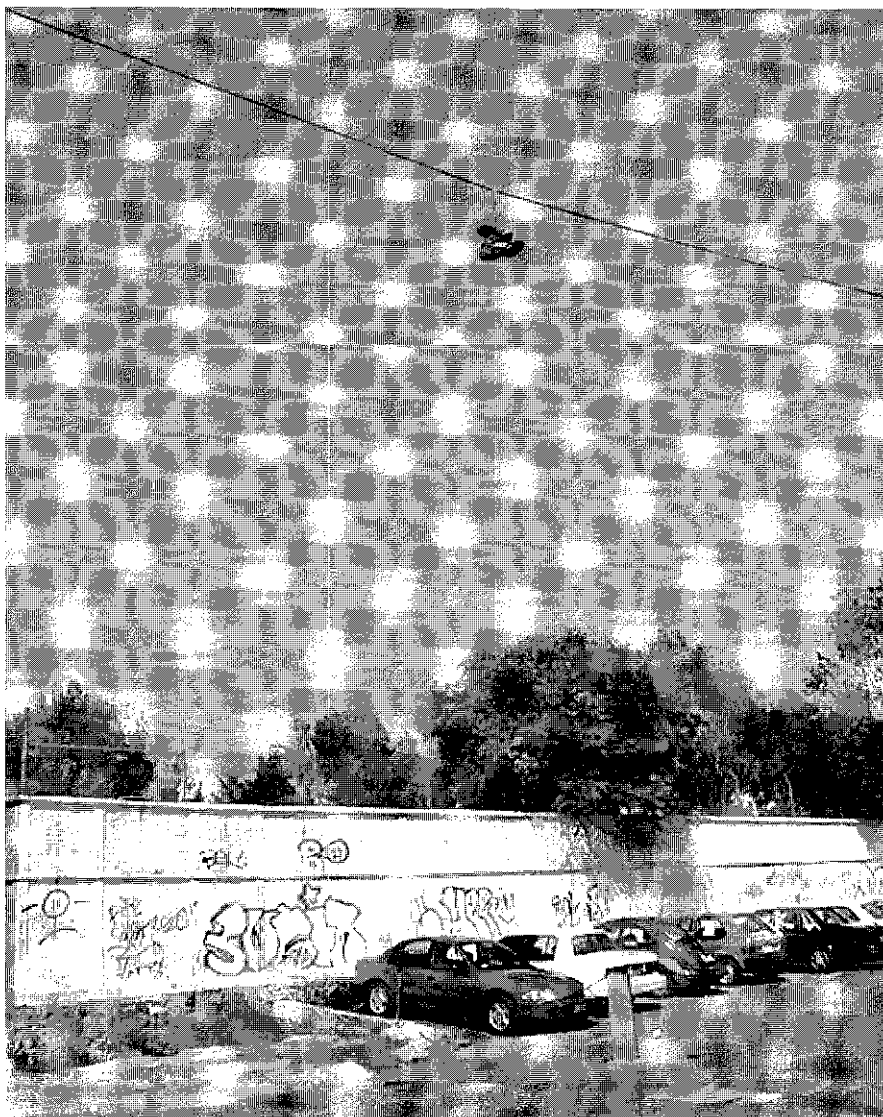
Por supuesto que la Historia del Arte y las demás especialidades ya enunciadas participan y coadyuvan en esta actividad, pero no son suficientes para explicar los problemas de la estética del tianguis, del mercado popular, del mercado sobre ruedas, de los vendedores ambulantes, del crecimiento explosivo y descontrolado de los mensajes publicitarios en las vialidades, de la pérdida del derecho a circular dignamente por las banquetas de la ciudad, de las marchas, de los plantones, del cierre o corte arbitrario a la circulación peatonal o vehicular, de la basura que se acumula, de la desecación superficial y muerte paulatina de las fuentes, de la deforestación, de la reaparición de especies migratorias al remanente de los antiguos lagos, de la reaparición del colibrí en nuestro horizonte urbano, de la eventual reaparición de la visibilidad de las montañas y serranía periféricas. No somos insensibles a la posibilidad del disfrute estético de ir al mercado en fin de semana y recrear la vista, el olfato, el gusto, el tacto y el oído; participar en marchas, maratones, peregrinaciones, asistir al estadio de fútbol, a la arena de box o lucha, lo hacemos conscientes de que la acción conlleva implícita una estética propia, y que se asume su disfrute con la misma intensidad que un evento artístico en un centro cultural, es decir, sin contradicción.

Este intento por establecer una clasificación por niveles del “ser” en el Arte urbano parte de enunciar la Interacción como el nivel de participación ciudadana más bajo, responsable de la mayor carga degradante de la imagen estética del espacio urbano.



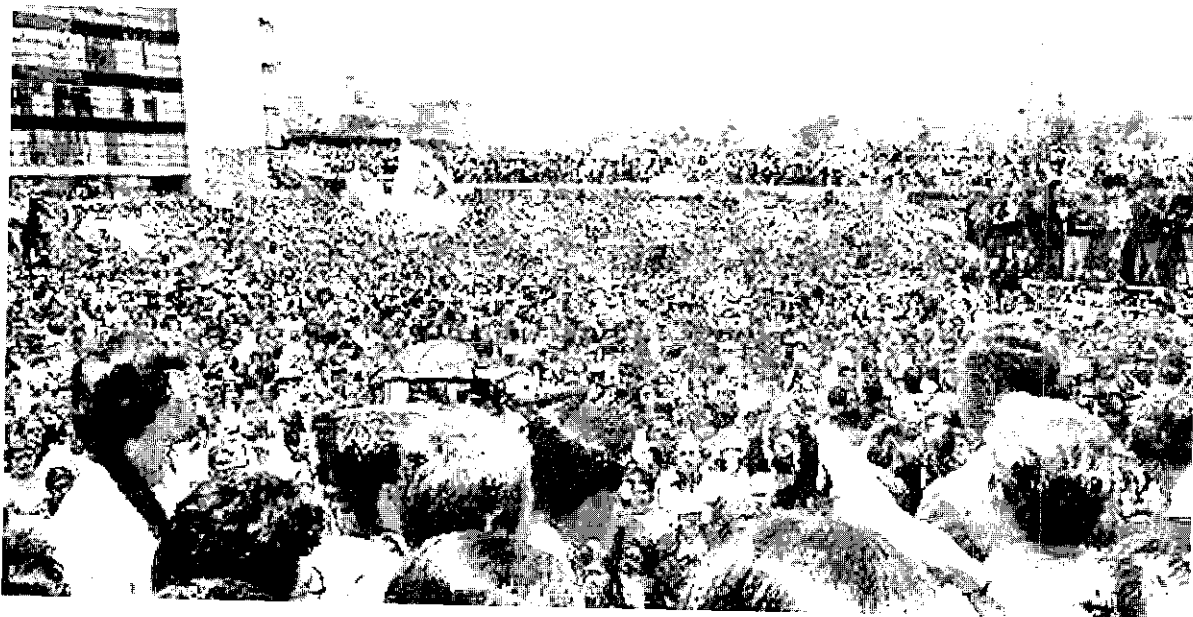
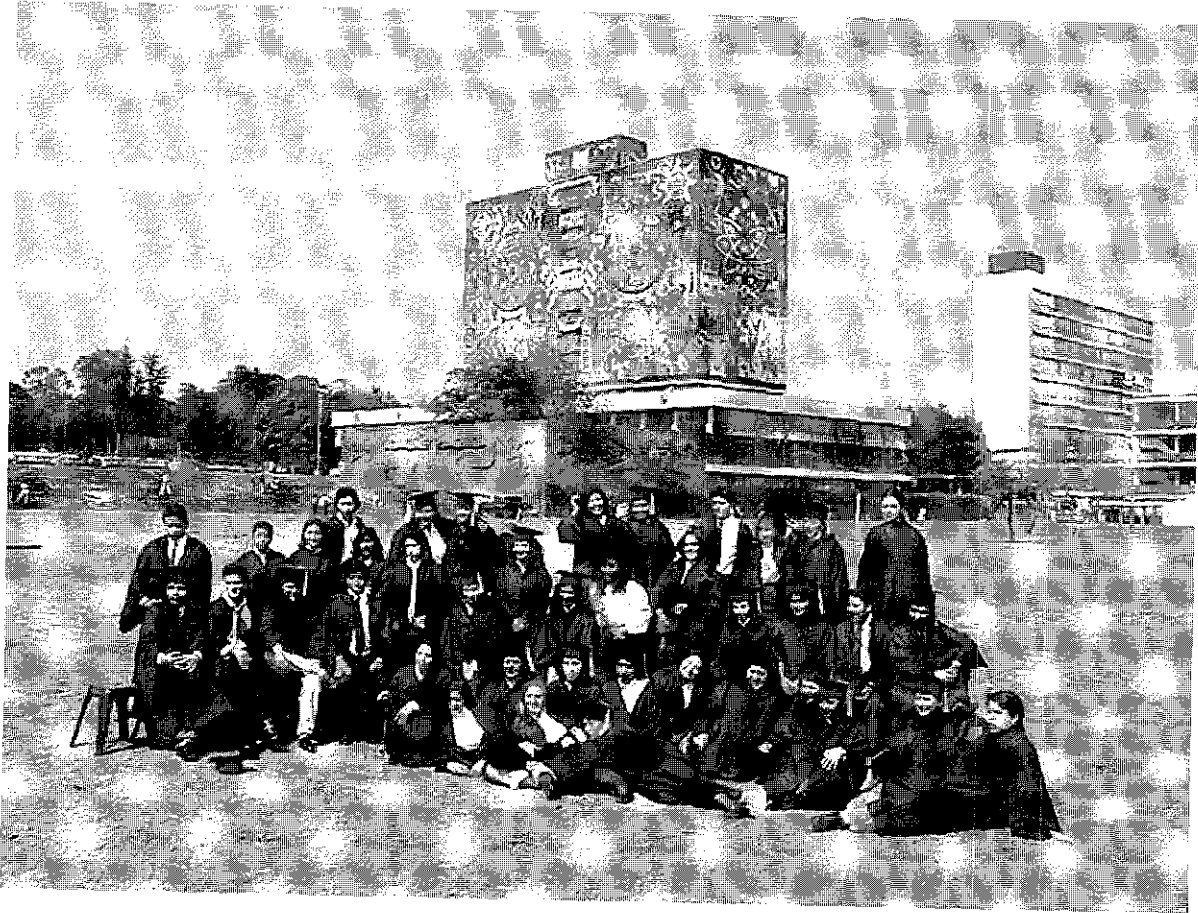
Se puede enunciar la Interacción como aquella participación voluntaria individual o colectiva que inicia desde la disposición de la basura en la vía pública, y arrojar ahí mismo semi-rellenos los envases desechables de refrescos o agua (PET) para mitigar la incontinencia urinaria, el sacar "a pasear" al perro, la pinta de un grafitti o una proclama o una consigna; la colocación de una manta, los tirajes de pequeños volantes que anuncian la oferta de servicios de todo tipo, las pintas en bardas para convocar a eventos de diversidad infinita hasta la colocación de tiras de banderolas multicolores de la azotea al piso promoviendo la venta o renta de un condominio, una vivienda, un local comercial, de carteles o cualquier material gráfico impreso o pintado que invita, exhorta o convoca. Su resultado visual es de carácter caótico precedero, de una calidad heterogénea en relación a su leibilidad, esto en cuanto a lo bidimensional o gráfico; en cuanto a lo tridimensional, el asunto se torna más complejo (complicado), ya que es el espacio urbano donde nos relacionamos con la diversidad de expresiones móviles, semifijas, portátiles, desarmables o dispuestas con un carácter fijo; ancladas al suelo, tenemos desde la publicidad de los llamados "espectaculares", y los puestos fijos, como lo son los puestos de compraventa de alimentos y bebidas y publicaciones periódicas, en franca invasión de la banqueta o del horizonte visual en vialidades de todo orden, hasta los tradicionales tianguis de todo tipo –automóviles incluso– y los "mercados sobre ruedas"

MOD RENT
KESMO BU ALLAY



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



NOO SPRT
VEDADO NO ALLI

—estrategia de las autoridades locales en el DDF y federales de la Secretaría de Comercio en los años '70 para amortiguar la crisis de empleo ante las primeras manifestaciones de hiperinflación por una parte, y por otra, paliar la política de no construir mercados populares como en su tiempo lo hizo el regente Uruchurtu— para regalarnos un horizonte visual colorido y chillón como el rosa mexicano, rojo o verde dependiendo a cual organización partidista estén afiliados los tianguistas. Existe en la Interacción una conciencia que apela al derecho de todo ciudadano a “expresar”, “comunicar”, “seducir visualmente” y “ofertar” un producto o un servicio. Aquella función de *circular*, enunciada por el CIAM, se entorpece y se antoja utópica por la interposición, o mejor, la Interacción en el espacio urbano de estos elementos. La conciencia proyectual —si existe— se concreta, como en algunos rasgos de la personalidad humana más zafia, en no tener la capacidad de ver “más adelante de la propia nariz”, desconociendo, ignorando o negando el derecho a la existencia de los “otros”. Otro caso que caracteriza esta actividad es la voluntad individual o colectiva de sembrar y dejar crecer sin cuidado, *a la buena de Dios* o —caso contrario— talar, quemar o dañar árboles en la ciudad; aunque actualmente se ha reglamentado la tala y poda siempre se encuentran formas de “arreglarse” con los encargados de vigilar la aplicación de normas y reglamentos; de interactuar con estos seres vivos y la imagen de la ciudad, cuando no se acude a un plan o proyecto, la voluntad individual tiene al árbol como sujeto, no importando si es adecuado el nivel y latitud, clima, temperatura y tipo de suelo donde se plante y contiguo a qué, no importando si es un ejemplar centenario o milenario, si estorba a los intereses del individuo se quema, agrede o tala.

La Intervención

Es el nivel primario, básico, de participación ya sea con finalidades artísticas, de mejoramiento cualitativo en la imagen urbana, de restauración, remodelación o rescate. Supone una intencionalidad y proceso proyectual coordinados con la normatividad vigente. Sus fundamentos corresponden a una ética profesional, a una visión prospectiva del espacio y comunicativa de significados o resignificados. En el territorio de la plástica podemos ubicar aquí la obra pictórica de formato mayor —mural—, incluso cabe aquí el trabajo de graffiti que trasciende la mera señalización territorial o la consigna, el evento, acción o performance exteriores —callejeros— y con duración efímera, ya sea momentáneo o de días de duración. Lo Instalado se puede entender en dos acepciones:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1) En el aspecto de proporcionar satisfactores de servicios a un grupo social o comunidad, en términos de urbanismo es lo que comprende un sector de la “infraestructura



urbana", antenas de todo tipo, líneas de transmisión eléctrica de alto, medio y bajo voltaje, aéreas y subterráneas, de telefonía incluyendo las casetas públicas, de señal de televisión, de alumbrado público; el mobiliario urbano cabe dentro de esta categoría ya que su intención es la de proporcionar satisfacción a necesidades de los individuos en la vía pública: descanso, cobijo, información, seguridad y protección vial, limpieza, disposición de desechos y basura.

Lo instalado corresponde a un segundo nivel de participación en la configuración de la imagen estética de la ciudad, se evidencia una acción meditada y ordenada por disposiciones o reglamentos de diverso orden, la aplicación de un "ingenio" o diseño ya que el ingeniero y el diseñador industrial ponen en juego su capacidad intelectual para resolver problemas de forma y función, requeridos para la satisfacción de necesidades, tanto individuales como colectivas, de los habitantes urbanos.

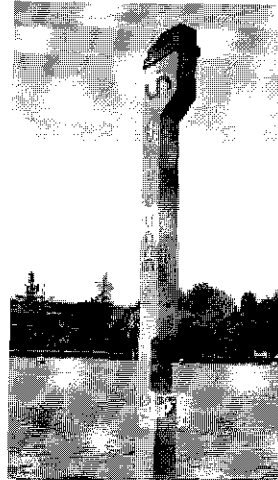
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2) En el trabajo plástico es una actividad que preponderantemente se ejecuta en el espacio urbano-arquitectónico, abundan los ejemplos en este nivel, podemos pensar en artistas de la talla de Christo Javacheff y su compañera Jeanne-Claude. Cito particularmente a esta pareja por la necesidad de señalar una característica de lo instalado: una vez retirada la obra se recupera la integridad física del espacio así como sus cualidades originales, sin embargo el acto como Intervención excepcionaliza al sitio y sólo queda su registro documental para la memoria.

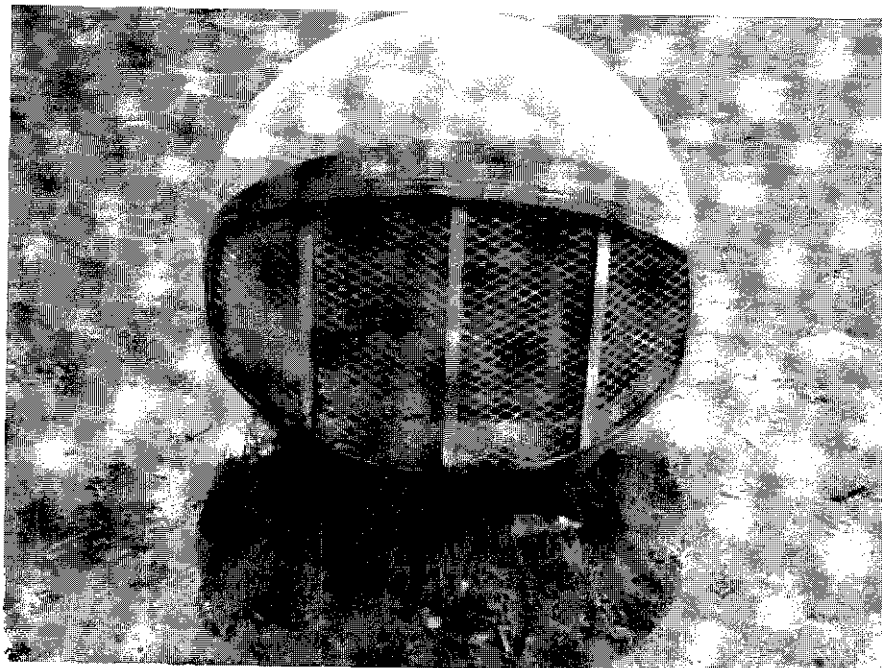
Lo Emplazado

El emplazamiento es la forma o manera más frecuentemente utilizada para lograr un resultado de carácter artístico plástico en el espacio urbano-arquitectónico, no obstante la intención de ofrecer a los usuarios del lugar, transeúntes casuales, visitantes o público en general, una experiencia estética o una degustación de la expresión artística "para la calle", "pública", "urbana". Ésta puede ser considerada como el nivel inicial o de menor impacto social del Arte urbano, para lograr tal cualidad es necesario el cumplimiento de algunos requisitos como son: la escala de la obra y su relación con el espacio que le rodea (entorno), su concepción originaria expreso para un "sitio", su perdurabilidad y posibilidad de relación con el público en el transcurso de periodos de tiempo considerable o suficientemente amplios como para ser "degustados" por más de una generación; pero lo más importante, según nuestra opinión, es que su gestación se origine producto de la participación de un equipo interdisciplinario, por lo que lo





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Emplazado, debido a que su autoría casi siempre es individual y no concertada previamente con autoridades o comunidad, no es una obra nacida dentro de lo interdisciplinario, pues no se consultan previamente a urbanistas, ingenieros de vialidad, arquitectos, paisajistas y representantes de la comunidad.

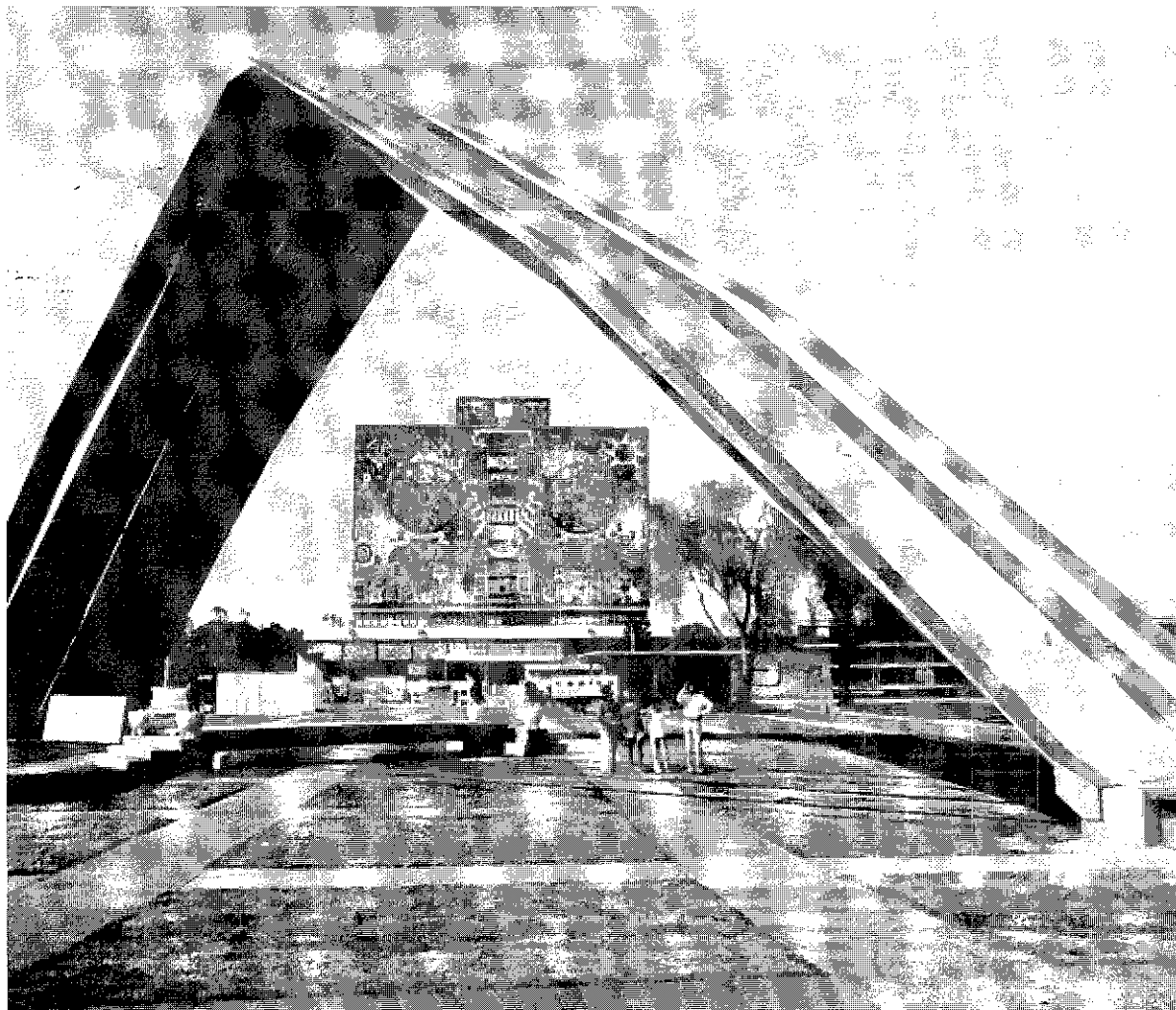
En lo Emplazado se corre el peligro de alterar el tejido urbano restando visibilidad y espacio para la circulación peatonal o vehicular. Superponiendo o yuxtaponiendo la obra: "llenando un vacío", sobre todo si la obra no fue concebida *expresamente* para ese sitio, alterando las relaciones proxémicas del mismo.

El Arte urbano

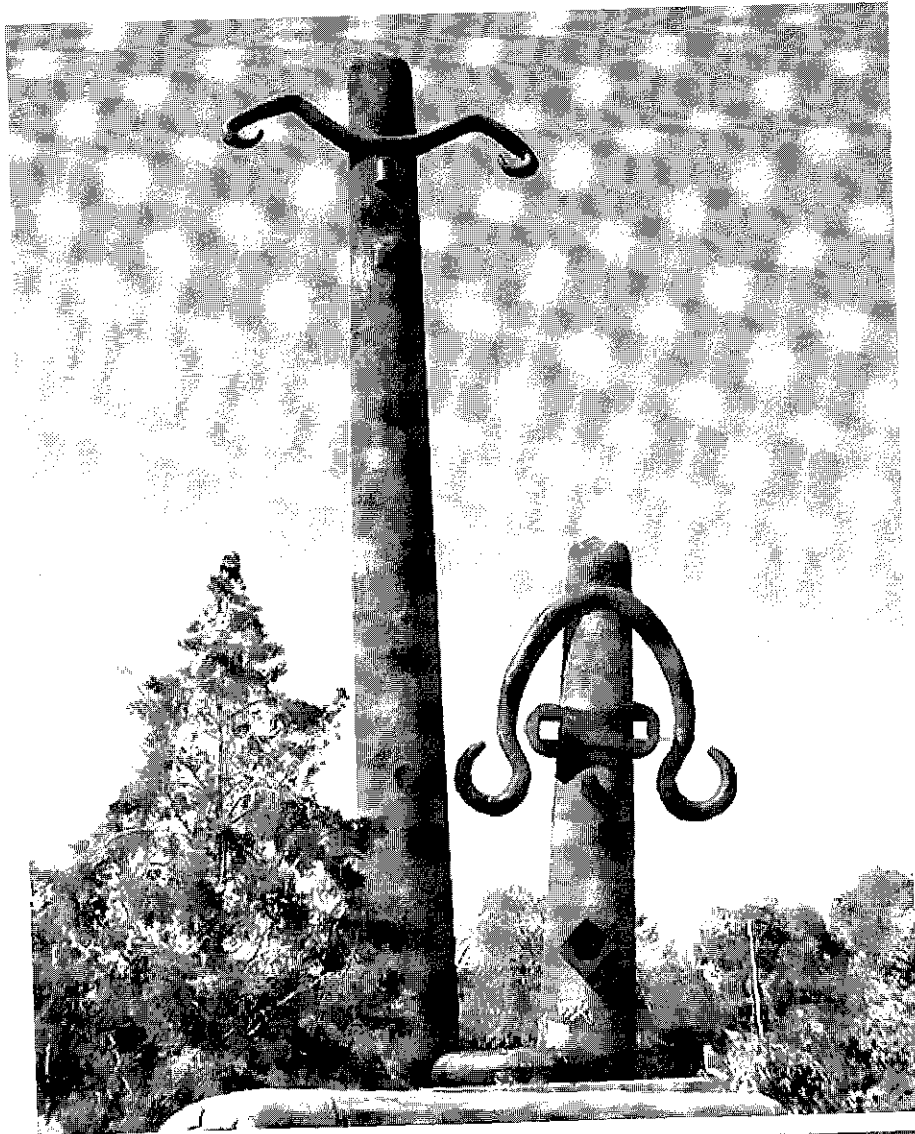
Este nivel raras veces se logra pues con las condicionantes expresadas (perdurabilidad, escala, conciencia y sometimiento proyectual interdisciplinario), se cae con frecuencia sea consciente o inconscientemente en los niveles antes descritos.

Graciela Schmilchuck¹ menciona una cualidad más que se requiere por parte del artista urbano:

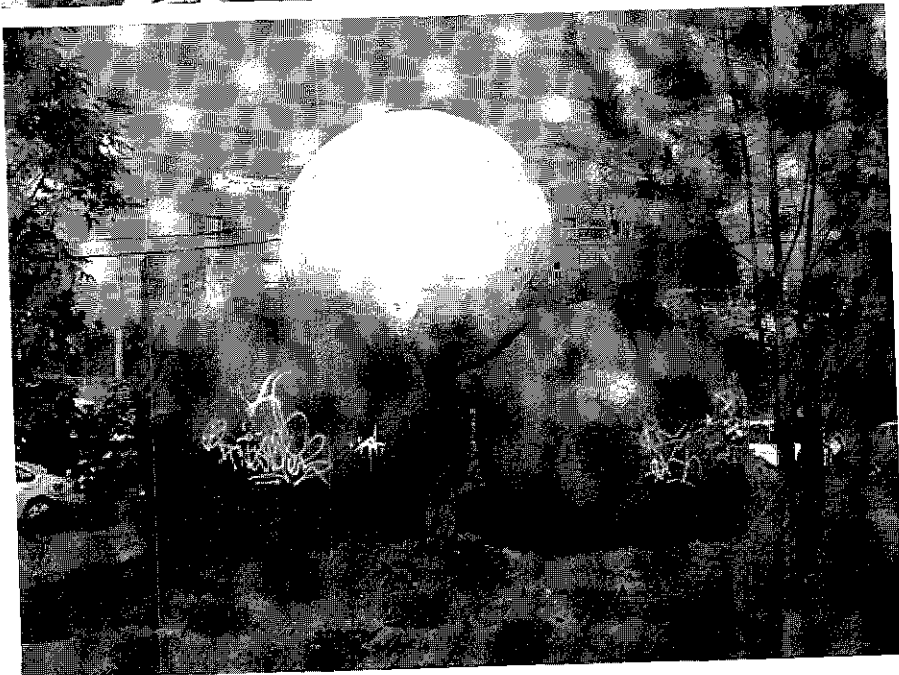
...El giro fundamental que nos concierne es el del paso de la obra como centro único de atención, hacia la expectativa o demanda consciente por parte de los artistas de que el espectador o usuario participe en el proceso creativo, completando las obras



MARCA DE
FABRICA
MEXICO



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



con su percepción comprometida y, en caso de piezas y conjuntos transitables, con su relación corporal directa; además de una conciencia cada vez mayor de la relación del objeto con el espacio, con la arquitectura y con la naturaleza cercana o el propio cosmos...

Al citar a Mathias Goeritz, quien menciona del Arte urbano: "Lo que se entiende generalmente por Arte urbano son aquellos elementos plásticos que tienen como función la decoración de espacios necesitados dentro de la ciudad [...] La escultura urbana sirve para acentuar, señalar, equilibrar". Es decir cumple una función que debe satisfacer una necesidad, y al mencionar esto irremisiblemente entramos al mundo de los diseños, comenta Schmilchuck acerca de la escultura que ha coincidido con el auge de las ciudades:

...cuando se caracteriza ya, por su integración a los programas arquitectónicos y urbanísticos y al diseño paisajístico cuidadosamente planificados y en general, por aunar cierto grado de utilidad con una fuerte carga simbólica [...] una dirección política y unos valores que aunque emanados de los sectores dominantes, son fácilmente apropiables por diversos grupos sociales.

Después de haber recorrido estos niveles y descrito algunos ejemplos en los mismos es necesario hacer una evaluación en cuanto a lo que significan y participan en la imagen estética de la ciudad.

1. Tenemos que en la mayoría de las ciudades mexicanas el nivel de Interacción es el que prevalece sobre los niveles como la Intervención, lo Emplazado y el Arte urbano. Prevalece por causas culturales y por un vacío en la reglamentación de las actividades en la vía pública, ya que aunque existen tales normatividades o reglamentaciones es materialmente imposible observar su cumplimiento o sancionar a quienes cometan infracciones.

2. En el caso de la Intervención los resultados son magros, referidos proporcionalmente a la Interacción, ya que el efecto destructivo de esta última le sobrepasa abrumadoramente, para colmo el INAH se ha convertido en celoso guardián de la imagen estética de los centros históricos y áreas o centros ceremoniales protegidos, edificaciones catalogadas y otros puntos de interés arqueológico-histórico de las ciudades, aplicando rigurosamente reglamentos y normas a empresas constructoras y artistas plásticos, quienes de buena fe tratan de aportar con su quehacer profesional (recordemos el fallido conjunto de oficinas que le fue cancelado en su edificación a Teodoro González de León en plaza Cuicuilco, en la zona arqueológica del sur de la ciudad, además de su conocida y multi referida problemática con el edificio Banamex de Venustiano Carranza y Palma); pero por otra parte tratan con demasiada "manga ancha" a los agentes que interactúan destructivamente, ejemplo de esto lo corroboramos con los vendedores ambulantes que son objeto de represión u ordenamiento para conformar plazas, andadores o corredores turísticos.

3. En el caso de lo Emplazado, a nuestro juicio, debemos establecer una necesaria distinción entre la edificación que adquiere una expresión adecuada como *inmueble* y el caso de la obra escultórica que, como se ha mencionado en este documento, está sujeta a cierta movilidad, esto por motivos diversos ya sean reordenamientos urbanos, decisiones políticas o impopularidad. Ejemplos de lo anterior en la Ciudad de México son "Los Pegasos", "Los Indios Verdes", El Monumento al trabajo o "Dolor de Cabeza", La escultura ecuestre dedicada a Emiliano Zapata en Huipulco, ambas de Ignacio Asúnsolo, Los Leones de Chapultepec, La escultura ecuestre dedicada a Francisco Villa, La escultu-

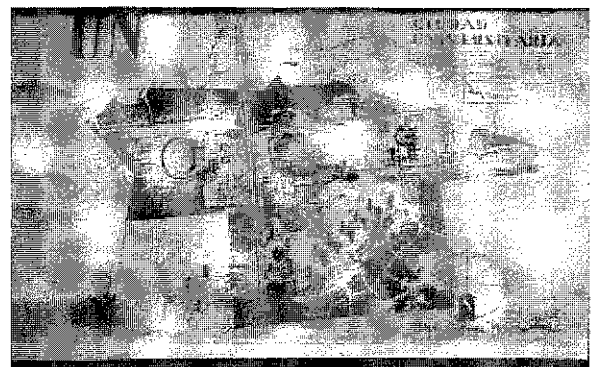
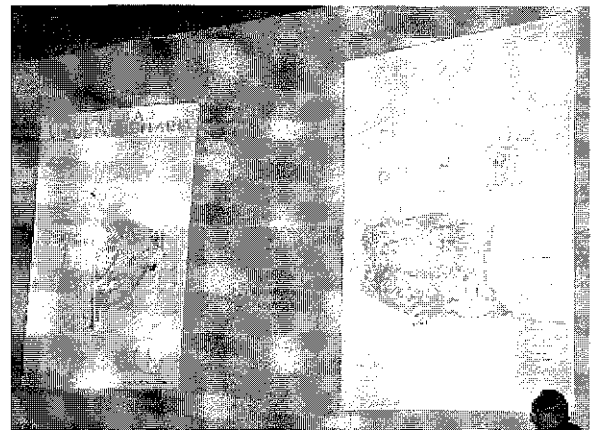
ra ecuestre dedicada a Carlos IV, conocida popularmente como *El caballito* de Manuel Tolsá, con sus cuatro emplazamientos: 1) El Zócalo capitalino, 2) Antigua escuela de Medicina, 3) Crucero de Juárez, Bucareli, Rosales y Paseo de la Reforma, y la actual en la calle de Tacuba 8, frente al Palacio de Minería, de los cuales tres son plazas y uno patio interior. Y por supuesto la escultura dedicada al presidente Miguel Alemán Valdéz de Asúnsolo y El Prometeo de Rodrigo Arenas Betancourt, ambas en el primer campus de la Ciudad Universitaria. Cabe una consideración extra: lo Emplazado tiene una cierta movilidad debido a su escaso tamaño y peso.

4. En el caso del Arte urbano solamente menciono, además de las consideraciones anteriores, una característica: la confluencia natural de la interdisciplina y la aceptación-apropiación por los habitantes del sitio, esto último tiene mucho que ver con la posición de Teodoro González de León, en relación con los factores que modelan la plástica urbana: el Tiempo, el Diseño, el Azar y la Memoria histórica de los habitantes.

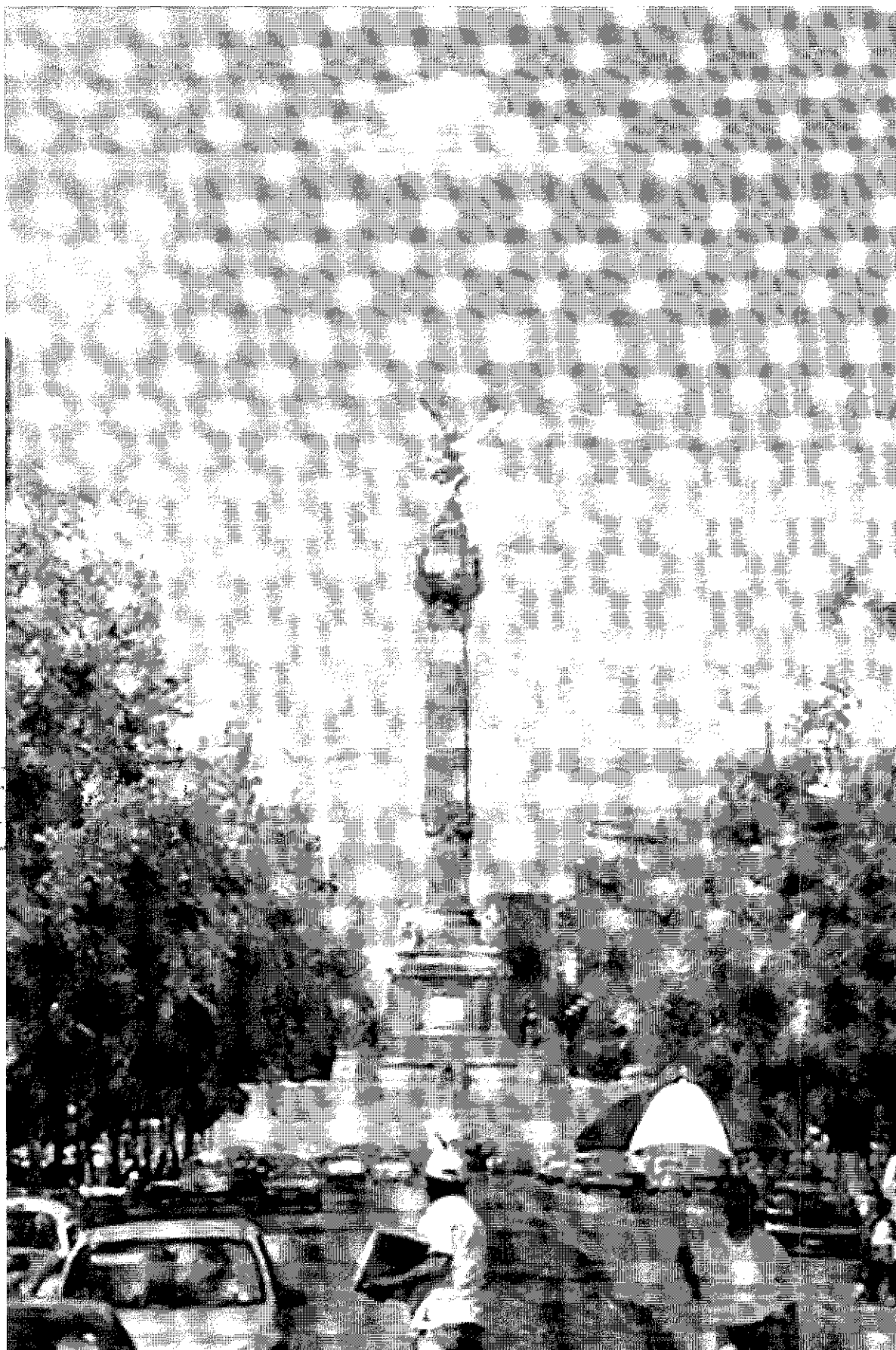


¹ GRACIELA SCHMILCHUCK. *Escultura arquitectónica, monumental y ambiental* (págs.177-183).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

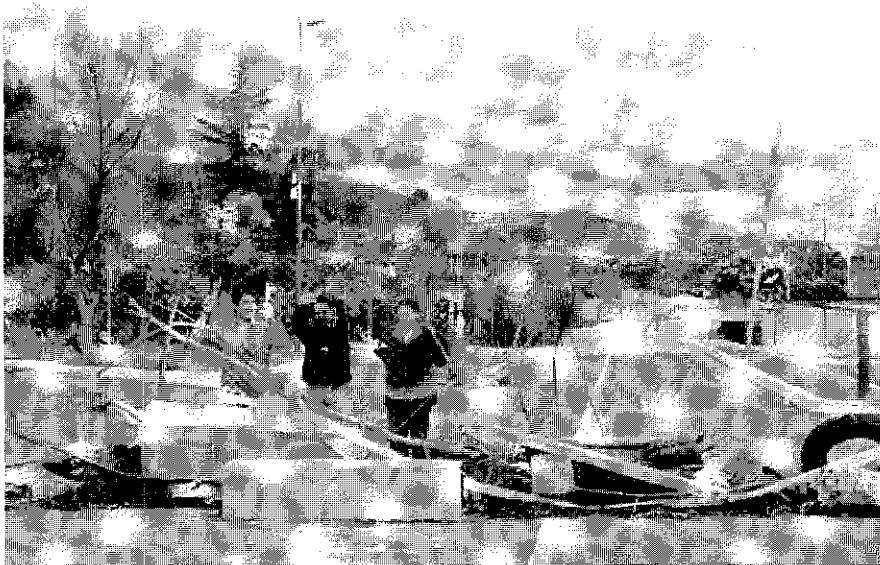


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



1990

Conclusiones

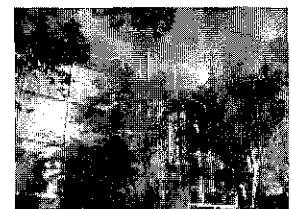


Este ejercicio recepcional académico se completa con la reflexión acerca de las experiencias y las expectativas logradas a lo largo de los años que ocupó su realización, con momentos de avance y retroceso, con largas pausas que conllevaron una confrontación de ideas, de conceptos, de ilusiones, de realidades decepcionantes, de un impasse forzado por la *huelga-conflicto-paro* (20.04.99-06.02.00) y la necesidad de dejar madurar los procesos cognitivos, dejar que después de la tempestad las aguas tomaran su cauce; esas aguas fueron las pasiones desbordadas en todos los ámbitos universitarios, el cauce es pues nuestra vida académica universitaria en un largo proceso de normalización.

El iluso ideal de crear una red navegable de interacciones virtuales se detuvo desde el momento en que se nos impidió el acceso al campus universitario desde el mes de abril de 99; quedaron en suspenso pues, las fotografías panorámicas de 360 grados, se convirtió entonces mi objeto de registro fotográfico en un ejercicio de consumo estético en el campus, de caminar por las mañanas el desolado paseo de las facultades, de convertirse en crítico espectador del deterioro y del forzado abandono al mantenimiento físico del campus y sus demás instalaciones, así como divertido consumidor estético de consignas y pintas, constatar tristemente el contenido ideológico trasnochado del discurso intolerante contra el discurso autoritario: "diálogo de sordos" llegó a decirse de los fallidos intentos por establecer acuerdo alguno.

Al regreso de este cometido se percibieron notorias presencias como el edificio nuevo del Instituto de Ingeniería, el edificio de enseñanza en la Facultad de Medicina, el Posgrado de la Facultad de Derecho, la transformación de la "terminal de autobuses" en oficinas administrativas; por lo pronto, el equipo de los "pumas" regresó a jugar a su cancha en el estadio "México 68". Pero también presenciarnos la inmediata pinta de muros en donde desaparecían consignas politizadoras o los murales tanto en el exterior como en el interior del auditorio "Justo Guevara o Ché Sierra". Reflexión parcial acerca

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



de un proceso de reubicación en una nueva situación que no concluye (nunca será la misma Universidad); sin embargo, mi ejercicio es vigente, se pueden elaborar nuevos planteamientos teóricos, indagar con precisión los evidentes cambios en la imagen urbana de CU, pero quizá nunca se terminaría de enumerar y registrar el inacabable y maravilloso tema y espacio.

El utópico afán de enunciar el Arte urbano en México, bajo las condiciones de desarrollo económico-social desde la segunda mitad del siglo veinte hasta nuestros días, de acuerdo con Olea¹, "...sólo alcanzable en la medida en que la ciudad vuelva a ser un espacio estético, abierto tanto a la práctica estética de los ciudadanos... como la intervención de la práctica artística profesional y especializada de los artistas interesados en transformar la ciudad..." ha sido nuestra ocupación principal durante los últimos años, en las dos vertientes antedichas por Olea; por una parte, en el ejercicio de la docencia de las Artes Plásticas, Arquitectura y Diseño, como cultivador amoroso de la práctica estética y la reflexión axiológica del arte entre mis alumnos, desde el Seminario de Arte Urbano de la Maestría en Artes Visuales de la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, Universidad Nacional Autónoma de México, hasta llegar a la creación de nuestra propia materia de trabajo actual en la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes EDINBA. Esta materia confeccionada por nosotros desde agosto de 1994, destinada para los alumnos del primero y segundo semestres del nuevo plan de estudios en la licenciatura en Diseño, se concibió como un divertimento cognitivo y una sensibilización hacia la apreciación estética de los espacios urbano-arquitectónicos. Esos futuros diseñadores que, concientes de su interaccionar como agentes de coparticipación en la estética urbana, inexorablemente tendrán a la imagen urbana, la estética urbana y a la diversidad estilístico-arquitectónica de las ciudades, como referencias ricas, propias, genuinas, que alimenten sus expresiones diseñísticas.

La otra vertiente, la actividad profesional de la práctica del Arte urbano, la he ejercido en las dos etapas del proyecto de Imagen Urbana de la Delegación del Gobierno del Distrito Federal en Xochimilco, una como asesor, promotor, diseñador y ejecutor directo del proyecto de Pintura de fachadas con rodapié diseñado, iniciado en 1998 como prueba piloto en los pueblos de Santa Cecilia Tepetlapa y San Gregorio Atlapulco, por la Unidad Departamental de Proyectos y la Unidad Departamental de Uso del Suelo, dependientes de la Subdelegación de Obras y Desarrollo Urbano; a raíz de esas pruebas, la Delegación extiende la invitación a la Dirección de la ENAP, quien solicita mi participación directa a partir de febrero de 1999. Se elaboraron levantamientos fotográficos y estudios de relaciones cromáticas y bocetos para los diseños de los rodapiés en los pueblos de Santa Cruz Acalpixca, Santa Cruz Xochitepec, San Lucas Xochimanca, San Lorenzo Atemoaya, Santiago Tulyehualco, San Mateo Xalpa y San Andrés Ahuayucan.

La segunda etapa denominada Programa de Imagen Urbana Xochimilco 2000, consistió en una serie de subprogramas que a continuación se enlistan:

- Pintura de fachadas con rodapié diseñado.
- Diseños alternativos de puesto para comerciantes en vía pública.
- Iluminación exterior nocturna de edificios públicos y de valor estético-arquitectónico.
- Remozamiento de plazas y plazuelas.
- Diseño de mobiliario urbano.
- Convocatoria a Concursos de Pintura Mural Infantil y Juvenil.
- Nomenclatura urbana y normalización de rótulos.
- Remodelación de espacios para fomento de la actividad turística.

Se atendieron los barrios de San Juan Tlatentli (a la orilla de la tierra), de La Concepción Tlacoapa (tierra donde abundan las serpientes), de La Asunción Colhuacatzinco Atlitic (el pequeño lugar de los colhua junto al agua), y el de Santa Crucita Analco (al otro lado del agua). Estos barrios se escogieron con la finalidad de crear un recorrido turístico alternativo al tradicional paseo en trajinera por los canales y lagos, ofrecer al turismo un recorrido con capillas y plazuelas del siglo XVI y XVII donde se estableció un recorrido marcado por los programas de Pintura de fachadas con rodapié diseñado, iluminación exterior nocturna de edificios públicos y de valor estético-arquitectónico, remozamiento de plazas y plazuelas, nomenclatura urbana y normalización de rótulos.

Se atendieron con mayor amplitud de acciones los pueblos de Santa María Nativitas, San Gregorio Atlapulco y San Luis Tlaxialtemalco, además, este último fue motivo de un concurso de pintura mural infantil entre los niños de la escuela Aureliano Castillo turno vespertino, con la finalidad de establecer alternativas de expresión plástica entre la población local infantil y juvenil que practica el graffiti.

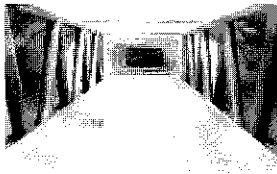
Esta segunda etapa inició formalmente en el mes de febrero y fue entregada oficialmente a la comunidad por la Mtra. Estefanía Chávez Barragán, delegada del Gobierno del Distrito Federal en Xochimilco, el 26 de septiembre del 2000.

Como una conclusión inicial, puedo afirmar que si bien el conflicto universitario generó múltiples expresiones plásticas y situaciones estéticas de muy variado rango, éstas quedaron registradas y documentadas en la memoria social de los mexicanos al final del siglo veinte, pero lo importante es que la calidad de los espacios urbanos y arquitectónicos es tal que permitió el interaccionar en ellos a los alumnos del CGH, a los alumnos antipanstas, a los profesores, a los trabajadores de mantenimiento, a los padres de los estudiantes presos, como escenario del movimiento universitario más controvertido desde 1929, de sus convicciones, quejas, demandas, éstas fueron suprimidas en cuestión de horas por los trabajadores de la dirección de mantenimiento, servicios generales o la de obras; las huellas se podrán arqueologizar, los edificios y murales se podrán restaurar, reconstruir, se amueblará y reequipará cada aula o laboratorio, pero el espacio urbano ahí sigue; se levantaron las barricadas y las calles, circuitos y paseos se pueden utilizar peatonal, ciclista y automotoramente.

Las vistas de la reserva ecológica —pedregal, del jardín botánico, del Espacio Escultórico, de la Sierra de Santa Catarina, del Ajusco, del Iztaccíhuatl y Popocatepetl no han cambiado, ahí continúan— La relación espacio urbano y edificios que *hacen ciudad* a la Ciudad Universitaria ahí están —envejeciendo dignamente—; dentro de un par de años celebraremos el cincuentenario de la inauguración de CU, tendremos que reconocer las huellas de la conurbación, de la deforestación, de la contaminación de todo tipo que en realidad sí han cambiado la perspectiva y la visibilidad de CU y sus alrededores.

Los espacios y la arquitectura que fueron concebidos hace ya más de cincuenta años con una idea muy diferente a lo que ahora conocemos como la apropiación o usufructo multifuncional; conviene recordar a Aldo Rossi cuando afirma que el espacio es indiferente a la función, cito como ejemplos el cambio de función en el campus de CU: el de la Torre de Ciencias a Torre de Humanidades II, la migración de Ciencias Políticas, la migración de Contaduría que alguna vez ambas facultades fueron parte orgánica del largo conjunto norte conocido como “el ferrocarril”; estas migraciones no tuvieron consecuencia en la imagen urbana del primer campus, así como no resultaba atractiva a la vista y a la conciencia de los “jóvenes universitarios de los 50’s y 60’s” la presencia ominosa de la escultura dedicada al “Doctor Miguel Alemán Valdéz”. Sería más lesiva para la imaginabilidad de CU la colocación de una reja perimetral en el acceso de la avenida de los Insurgentes Sur, las perspectivas que ofrece la plaza de la rectoría al peatón, al automovilista o pasajero de transporte colectivo no deben cambiar al sobreponerse los intere-

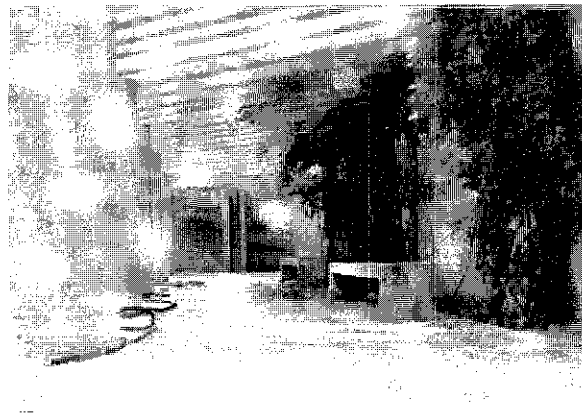
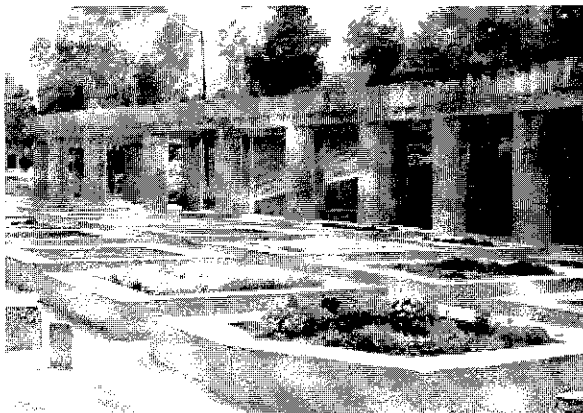
TESIS CON FALLA DE ORIGEN



ses de la "seguridad" a la perspectiva creada por el equipo de urbanistas, arquitectos, ingenieros, paisajistas, artistas y diseñadores de hace medio siglo. El espacio de hace cincuenta años se ha enriquecido con las intervenciones de los artistas que en todo este tiempo han cultivado, sembrado y hecho florecer estetizando, lo que desde un principio tenía de suyo un alto valor como un espacio natural.

La vida útil de los edificios y de las obras plásticas del primer campus universitario queda ahora —más comprometida que antes— bajo la responsabilidad de las nuevas generaciones de universitarios. Una responsabilidad que incluye desde los altos funcionarios de patrimonio universitario, los profesionistas de la conservación, los ingenieros, urbanistas y arquitectos con sus diversas especialidades, paisajistas, restauradores; de los artistas plásticos y de los restauradores y conservadores de la obra plástica; dentro de no mucho tiempo quizá será necesaria también la participación de arqueólogos e historiadores de este conjunto que bien puede considerarse como patrimonio artístico nacional.

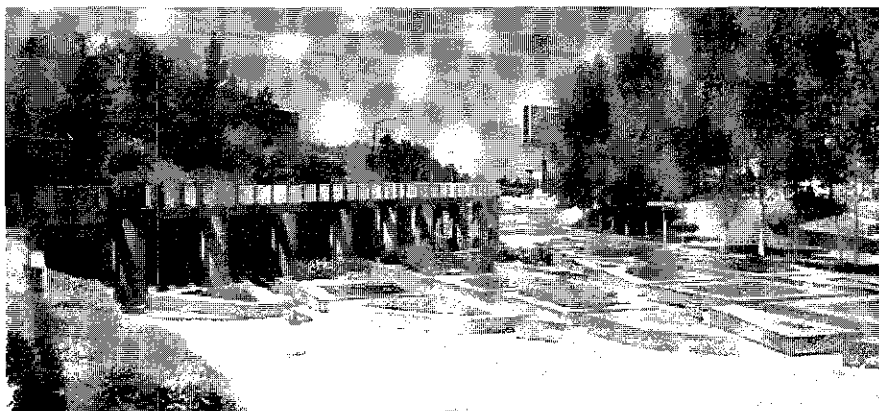
Quiero manifestar que este trabajo se inició como una expresión de interés por el destino que ha deparado en unos casos a obras (edilicia y urbanísticamente hablando) y en otros a personajes de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, así como algunas paradojas que el tiempo se ha encargado de evidenciar: La trayectoria profesional del Arquitecto Teodoro González de León, quien siendo aún estudiante de la Escuela Nacional de Arquitectura en San Carlos, vivió junto con sus compañeros Armando Franco y Enrique Molinar uno de los momentos más apasionantes en la historia de la creación de la Ciudad Universitaria, aquello que en su momento fue considerado "una gran injusticia" y que a más de 40 años se ha olvidado como lo que algunos consideraron "un plagio", han dado frutos exponencialmente más ricos a TGL desde la beca lograda para estudiar en Francia y el trabajo obtenido como asistente durante dieciocho meses de uno de los arquitectos más influyentes del movimiento moderno: Charles Edouard Jeanneret (a) 'Le Corbusier, hasta llegar a ser considerado TGL como "el último de los modernos", si no el más renombrado y reconocido arquitecto mexicano, uno de los más sólidos y consecuentes entre su pensamiento y su obra. Este trabajo académico se inicia justamente cuando me dediqué a conocer a fondo en 1994 el Jardín Rufino Tamayo y trataba de darme respuesta al cuestionamiento de si tal obra era considerada una simple obra arquitectónica o merecía ser considerada una obra de Arte urbano. Tal cuestionamiento me llevó a indagar acerca de la notoria y evidente ausencia en Ciudad Universitaria como creador artista-arquitecto y de justificar proxémica y significativamente la operación de rescate para la memoria urbana de un sitio o paraje que había sufrido una brutal y modernizadora modificación de su imagen y, sobre todo, su función, ya que contiguo al jardín Tamayo se ubica el panteón San Rafael, que significaba hace cincuenta años uno de los extremos —el Sur— del río de la Magdalena, —y hasta ahí llegaba la urbanización—, el proyecto de CU roturó ese espacio semivirgen y dio paso a la avenida



Insurgentes Sur en su prolongación hasta la carretera México-Cuernavaca "se rasuró" un fragmento del mencionado panteón además de partir en dos el huerto que perteneció en otras épocas al ex Convento del Carmen, ya que Insurgentes terminaba a la altura del parque de la Bombilla y se obligaba al tránsito a doblar hacia el poniente en ascenso por lo que conocemos ahora como Avenida de la Paz. Esas obras de TGL para mí significan una recuperación espacial y de memoria atinadas, así como el constante juego entre el significado iconográfico del dios Tláloc y su relación con la puerta al mundo de las tinieblas o mejor dicho al inframundo, la conjunción simbólica de los elementos: aire, tierra, agua, vida, muerte, divinidad; un busto de Rufino Tamayo que se le coloca a la manera de un santo en la iconografía occidental y una pérgola abocinada que enmarca una reproducción en mosaico tipo veneciano, una acuarela que Tamayo realizara en 1950 para servir de boceto a la escenografía de un ballet de la época. El agua enmarca y a su vez delimita el tránsito del simple mortal hacia el interior del abocinado, todo dispuesto a la manera de una capilla abierta o 'de indios' se traza una plaza y una calle peatonal y, lo irónico, es que la proporción de 99% del espacio de acceso peatonal, a esta obra urbana es a favor de los automotores, el peatón no circula profusamente por la vía peatonal, pues para hacerlo tiene que sortear el paso de los automotores en uno de los de cinco posibles arroyos. A diez años de su creación es evidente el deterioro que ha sufrido este espacio por el descuido y la falta de mantenimiento, se encuentra en medio de todo o en un *interregno*, pues no pertenece a la UNAM (aunque se inscriba yuxtapuesto a las vialidades que se realizaron hace cincuenta años para comunicar la Ciudad Universitaria con el resto de la ciudad), geográficamente pertenece a la delegación política del Gobierno del Distrito Federal en Coyoacán (en el año 2000 se realizaron modificaciones geométricas al flujo vehicular de Insurgentes Sur a Norte que provoca una sensación desconcertante de confusión tanto al peatón, al automovilista o chofer distraído). Caigo inexorablemente en el tema de la restauración, el mantenimiento y la conservación de los espacios urbano-arquitectónicos, la historia —que procura reforzar la memoria histórica de los habitantes de una ciudad—, la arqueología como actividades profesionales que coadyuvan al mejoramiento de la imagen urbana. El tiempo se encargó de ofrecerme la respuesta, pues años más tarde al mismo Teodoro González de León se le encomendó la realización de "La puerta de Santa Fe". De la modernidad a la posmodernidad.

Por mi raza hablará el espíritu
Pedregal de Carrasco, Coyoacán, 2002.

1 ÓSCAR OLEA. *El Arte Urbano* (págs. 228-233).



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Bibliografía y referencias documentales

- ACHA, JUAN.** *El consumo artístico y sus efectos.* Trillas: México, 1988.
- ALEXANDER, CHRISTOPHER.** *La estructura del Medio Ambiente.* Tusquets: Barcelona, 1971.
- _____ ; **ISHIKAWA, SARA Y SILVERSTEIN, MURRAY.** *Un lenguaje de patrones Ciudades, Edificios, Construcciones.* Gustavo Gili: Barcelona, 1980.
- ALMADA, CONSUELO.** "De lo profano a lo sagrado". En *Arte y Espacio.* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1997.
- ÁLVAREZ, LLUIS.** *Signos estéticos y teoría. Crítica a las ciencias del arte.* Anthropos: Barcelona, 1986.
- ANDRADE CANCINO, FERNANDO.** *Historia de la Escuela de Diseño.* Mimeo, INBA-SEP: México, 1986.
- ASHIDA, CARLOS.** *Fernando González Gortázar.* Dirección General de Publicaciones, CONACULTA: México, 2000.
- BAILLY, ANTOINE.** *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística.* Instituto de Estudios de Administración Local: Madrid, 1979.
- BENECKE, DIETER.** "Christo autorizado para envolver el Reichstag". En *Revista Humboldt,* Inter Naciones: Bonn, 1994, año 36, núm. 111.
- BENÉVOLO, LEONARDO.** *La ciudad y el Arquitecto.* Paidós: Barcelona, 1985.
- BENGTSSON, ARVID.** *Parques y campos de juego para niños.* Blume: Barcelona, 1973.
- BERTRAND, M.J. Y LISTOWSKI, H.** *Les places d' un espace public.* Dunod: París, 1984.
- BOESIGER, W., GIRSBERGER, H.** *Le Corbusier 1910-65.* Gustavo Gili: Barcelona, 1971.
- BOLOGNESE, DON.** *Mastering the computer for design and illustration.* Watson-Guptill Publications: New York, 1988.
- BRACAMONTES GÁLVEZ, LUIS E.** "La ingeniería civil en la construcción de CU". En *Ciudad Universitaria. Pensamiento, espacio y tiempo.* UNAM: México, 1994.
- CARRILLO TRUEBA, CÉSAR.** *El pedregal de San Ángel.* Coordinación de Investigación Científica, UNAM: México, 1995.
- CASTELLS, MANUEL.** *La cuestión urbana.* Siglo XXI: México, 1991.
- _____. *Problemas de investigación en sociología urbana.* Siglo XXI: México, 1973.
- CHOAY, FRANCOISE, ET AL.** *Le sens de la ville.* Editions du Seuil: París, 1982.
- _____. *L'Urbanisme utopies et réalités, une antologie.* Editions du Seuil: París, 1965.
- CORRAL Y BEKER, CARLOS.** *Lineamientos de diseño urbano.* Trillas: México, 1989.
- CULLEN, GORDON.** *El paisaje urbano tratado de estética urbanística.* Blume: Barcelona, 1974.
- DAYTON, LINNEA Y DAVIS, JACK.** *The phothoshop Wow! book.* Peachpit Press, Inc.: Berkeley, 1993.
- DE ANDA ALANÍS, ENRIQUE.** *La arquitectura de la Revolución Mexicana, corrientes y estilos en la década de los veinte.* UNAM: México, 1990.

- _____. "La Ciudad Universitaria: corazón de los encuentros". En *Universidad de México*, UNAM: México, 1994, núm. extraordinario.
- DE OLIVEIRA, NICOLAS; OXLEY, NICOLA Y PETRY, MICHAEL.** *Installation art*. Trad. de Roberto Caamaño y Arturo Díaz Belmont. New York, 1994.
- DE LA ENCINA, JUAN.** *El espacio*. UNAM: México, 1978.
- DEL VALLE ARIZPE, ARTEMIO.** "El Caballito". En *México en el Arte*, INBA: México, 1949. Núm 8.
- DÍAZ BELMONT, ARTURO.** *El Centro Nacional de las Artes o la anti-arquitectura moderna, (por sí, demasiado no fuera suficiente sólo hace falta que los usuarios o la audiencia la acepten)*. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1995.
- _____. "De lo análogo a lo digital". En *Gaceta de educación artística*, INBA: México, 1995, núm. 11.
- DÍAZ Y DE OVANDO, CLEMENTINA.** *La ciudad universitaria de México*. UNAM: México, 1979, vol I.
- ESCOBEDO, HELEN.** "un diálogo en torno al espacio". En *Arte y Espacio*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1997.
- ESPEJO, BEATRIZ.** "Y puedo contar...". En *Universidad de México*, UNAM: México, 1994, núm. extraordinario.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO.** *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*. Anthropos: Barcelona, 1990.
- FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ, ET AL.** *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos: Barcelona, 1988.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, FRANCISCO.** *Apuntes para la historia de San Ángel y sus alrededores*. Porrúa: México, 1987.
- FOSTER, HAL, ET AL.** *La Posmodernidad*. Kairós: Barcelona, 1985.
- FRAMPTON, KENNETH.** *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili: México, 1983.
- GARCÍA RAMOS, DOMINGO.** *Iniciación al urbanismo*. UNAM: México, 1978.
- GOFFMAN, ERVING.** *Relaciones en público. Microestudios de orden público*. Alianza: Madrid, 1979.
- GÓMEZ MAYORGA, MAURICIO.** "Forma y deformación en la Arquitectura". En *Bellas Artes*. Órgano informativo del INBA: México, 1956, año I, núm. 4.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, TEODORO.** "Metamorfosis de la plástica urbana". En *Retrato de arquitecto con ciudad*. Artes de México: México, 1996.
- _____ **Y ARNABOLDI MARIO.** *González de León. Architecture as Art*. l'Arca Edizioni: Milano, 1998.
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, FERNANDO (coord.)**. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. CONACULTA: México, 1994.
- _____. *Arquitectura: pensamiento y creación*. Cátedra Extraordinaria 'Federico E. Mariscal'. Facultad de Arquitectura, UNAM. Registro en audiocassettes por Benigno Quezada M. Transcripción digital por Arturo Díaz Belmont.
- GONZÁLEZ LOBO, CARLOS.** "La arquitectura del CNA". En *Arte y Espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México, 1997.
- _____. "La arquitectura universitaria". En *FA 1 Críticas*, UNAM: México, 1985, vol. 1.
- _____. "El proyecto urbanístico y arquitectónico". En *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*, Facultad de Arquitectura, UNAM: México, 1994.

- GREENBIE, BARRIE.** *Spaces: dimensions of the human landscape.* Yale University Press: New Haven and London, 1981.
- GUERRERO ALARCÓN, MAURICIO.** *El fenómeno de las aves migratorias en la Ciudad de México.* Tesis, ENAP, UNAM: México, 1998.
- HALL, EDWARD, T.** *La dimensión oculta.* Siglo XXI: México, 1999.
- KASPÉ, VLADIMIR.** "La Ciudad Universitaria: apuntes de un testigo" En *Universidad de México*, UNAM: México, 1994, núm. extraordinario.
- KENNEDY, DECLAN; KENNEDY, MARGRIT, ET AL.** *La ciudad interior.* Gustavo Gili: Barcelona, 1978.
- KURNITSKY, HORST.** "Too much is not enough". En *La Jornada semanal*, México, 1995, núm. 299.
- LARROSA, MANUEL.** *Mario Pani. Arquitecto de su época.* Facultad de Arquitectura, UNAM: México, 1985.
- LAURIE, MICHAEL.** *Introducción a la arquitectura de paisaje.* Gustavo Gili: Barcelona, 1983.
- LE CORBUSIER.** *A propósito del urbanismo.* Poseidón: Barcelona, 1980.
- LEFEVRE, HENRI.** *De lo rural a lo urbano.* Península: Barcelona, 1971.
- _____. *El derecho a la ciudad.* Península: Barcelona, 1973.
- LEWIS, DAVID, ET AL.** *La ciudad problemas de diseño y estructura.* Gustavo Gili: Barcelona, 1973.
- LYNCH, KEVIN.** *La imagen de la ciudad.* Gustavo Gili: Barcelona, 1998.
- _____. *Planificación del sitio.* Gustavo Gili: Barcelona, 1980.
- LOMBARDO DE RUIZ, SONIA.** *Desarrollo de México-Tenochtitlan según fuentes históricas.* SEP-INAH: México, 1973.
- LÓPEZ RANGEL, RAFAEL.** *Contribución a la visión crítica de la arquitectura.* Departamento de Investigaciones Arquitectónicas y Urbanísticas del Instituto de Ciencias de la UAP: Puebla, 1977.
- _____. *Enrique Yáñez, en la cultura arquitectónica mexicana.* Limusa-UAM-Azcapotzalco: México, 1989.
- _____. "Perdurabilidad de la Ciudad Universitaria del Pedregal". En *Universidad de México*, UNAM: México, 1994, núm. extraordinario.
- _____. "El posmodernismo arquitectónico ¿gran pastiche?". En *Más allá del posmoderno.* Gustavo Gili: México, 1987.
- MALDONADO, TOMÁS.** *Lo real y lo virtual.* Gedisa: Barcelona, 1994.
- MANRIQUE, JORGE ALBERTO.** "El futuro radiante: la Ciudad Universitaria". En *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA: México, 1994.
- MERAZ QUINTANA, LEONARDO.** *Conservación arquitectónica y arqueología urbana.* UAM-Xochimilco: México, 1993.
- MOLES, ABRAHAM.** *Las ciencias de lo impreciso.* Miguel Angel Porrúa: México, 1995.
- MONTANER, JOSEP MARIA.** *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX.* Gustavo Gili: Barcelona, 1998.
- MORAWSKI, STEFAN.** *Fundamentos de estética.* Península: Barcelona, 1977.
- NOELLE, LOUISE.** *Mario Pani. Una visión moderna de la ciudad.* CONACULTA: México, 2000.
- OLEA, ÓSCAR.** *El arte urbano.* UNAM: México, 1980.
- _____. "El arte urbano". En *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA: México, 1994.
- _____. *Catástrofes y monstruosidades urbanas, introducción a la ecoestética.* Trillas: México, 1989.

- _____. *Metodología para el diseño Urbano, Arquitectónico, Industrial, Gráfico*. Trillas: México, 1988.
- PATETTA, LUCIANO.** *Historia de la arquitectura* (Antología crítica). Celeste: Madrid, 1997.
- PIGNATARI, DÉCIO.** *Semiótica del arte y de la arquitectura*. Gustavo Gili: México, 1983.
- PRADILLA COBOS, EMILIO.** *Contribución a la crítica de la "teoría urbana"*. UAM-Xochimilco: México, 1984.
- _____. "Modernidad y premodernidad urbanas". En *La Jornada en internet*, México, 1997. <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jomada/1995/mar95/950329/BURBANA01-063.html>
- PRINZ, DIETER.** *Planificación y configuración urbana*. Gustavo Gili: México, 1986.
- RAMÍREZ, JOSÉ AGUSTÍN.** *Tragicomedia mexicana 1* —La vida en México de 1940 a 1970— Planeta: México, 1990 (Col. Espejo de México).
- RAPPOPORT, AMOS.** *Aspectos humanos de la forma urbana*. Gustavo Gili: Barcelona, 1978.
- RODRÍGUEZ, ANTONIO.** "La obra mural de Diego Rivera". En *Diego Rivera*. INBA-SEP: México, 1978 (catálogo de la exposición con motivo del XX aniversario de su fallecimiento).
- ROGERS, E.N.; SERT, J.L. Y TYRWHUITT J.** "El Corazón de la ciudad". En el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Científico Médica: Barcelona, 1961.
- ROSSELL DE LA LAMA, GUILLERMO Y CARRASCO, LORENZO.** *Guía de Arquitectura Mexicana Contemporánea*. Espacios: México, 1952.
- ROSSI, ALDO.** *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili: Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ, ALVARO.** *Sistemas arquitectónicos y urbanos. Introducción a la Teoría de los sistemas aplicada a la Arquitectura y el Urbanismo*. Trillas: México, 1978.
- SÁNCHEZ, MAYO ANTONIO.** "Nueva Arquitectura". En *Bellas Artes*, Órgano informativo del INBA: México, 1956, año 1, núm. 2.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, ADOLFO.** *Invitación a la Estética*. Grijalbo: México.
- SITTE, CAMILO.** *L'art de bâtir les villes. l'urbanisme selon ses fondaments artistiques*. L'Équerre: París, 1973.
- SCHMILCHUCK, GRACIELA.** "Escultura arquitectónica, monumental y ambiental". En *México en el mundo de las colecciones de Arte*. SRE, UNAM y CONACULTA: México, 1994 (México Contemporáneo 1).
- SONDEREGUER, PEDRO CONRADO.** *Memoria y utopía en la arquitectura mexicana*. UAM-Azcapotzalco-Tilde: México, 1990.
- SPREIREGEN, PAUL.** *Compendio de arquitectura urbana*. Gustavo Gili: Barcelona, 1973.
- TANDY, CLIFF.** *Manual de paisaje urbano*. Herman Blume: Madrid, 1976.
- TIBOL, RAQUEL.** "José Ignacio Asúnsolo. Cronología". En *Ignacio Asúnsolo —escultor— 1890-1965 Exposición Antológica*. INBA: México, 1985 (catálogo de la exposición).
- TORRIJOS, FERNANDO.** "Sobre el uso estético del espacio". En *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos: Barcelona, 1988.
- UNIKEL, LUIS.** "La dinámica del crecimiento de la ciudad de México". En *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*. SEP: México, 1974, núm. 143.
- URÍAS, PATRICIA Y RUIZ, ANDRÉS.** "Arquitectura Mexicana. El arte de los espacios". En *Revista Memoria de papel*, México, 1993, núm. 6.
- VARGAS SALGUERO, RAMÓN.** "Ciudad Universitaria, primacía de la ética y la planeación". En *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. Facultad de Arquitectura, UNAM: México, 1994.

_____. "El imperio de la razón" En *La arquitectura mexicana del siglo XX*. CONACULTA: México, 1994.

VASARELY, VÍCTOR. *Plasti-ciudad-cidad*. Extemporáneos: México, 1972.

VILLAGRÁN GARCÍA, JOSÉ. *Teoría de la Arquitectura*. UNAM: México, 1989.

_____. "Teoría de la Arquitectura". En *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*. INBA: México, 1986, núm. extraordinario.

_____. **Y ENRIQUE DEL MORAL.** "Programa General para la Ciudad Universitaria". En *Universidad de México*. UNAM: México, 1994, núm. extraordinario, vol. XLIX.

ZAVALA, LAURO. "La ciudad como laberinto". En *La Jornada semanal*, México, 1994, núm. 249.

La arquitectura de Ciudad Universitaria. Facultad de Arquitectura, Coordinación de Humanidades, UNAM: México, 1994.

Ciudad Universitaria. Pensamiento, espacio y tiempo. Coordinación de Humanidades, UNAM: México, 1994.

Enrique Yáñez de la Fuente. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, UNAM: México, 1990.

Imagen de la Gran Capital. Enciclopedia de México, DDF: México, 1985.

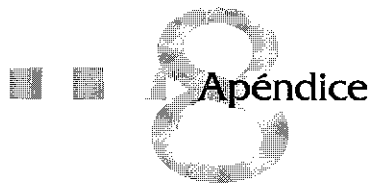
José Villagrán García. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, UNAM: México, 1990.

"Manuel F. Álvarez, algunos escritos". En *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*. Selección y prólogo de Elisa García Barragán. INBA-SEP: México, 1982, núms. 18-19.

El Neobarroco en la Ciudad de México. Museo de San Carlos, CONACULTA: México (catálogo de exposición).

Pedro Ramírez Vázquez. Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, UNAM: México, 1990.

La universidad en el espejo. UNAM: México, 1994.



Apéndice

1. Modernidad y premodernidad urbana¹

Emilio Pradilla Cobos

La crisis económica, política y social actual de la Ciudad de México y otras grandes concentraciones urbanas, que materializa la que vive la totalidad del país, expresa una contradicción fundamental de las sociedades latinoamericanas en la presente fase del desarrollo capitalista, que puede sintetizarse metafóricamente en el conflicto entre modernidad y premodernidad. En otras condiciones y por otras circunstancias, también se manifiesta en las ciudades de los "países desarrollados" como Estados Unidos, como lo mostró el estallido violento de los conflictos sociales en Los Ángeles hace unos años.

Los tres procesos más importantes de modernización ocurridos en México en el pasado, han sido incompletos y trunco. La conquista y colonización por los españoles, la acumulación originaria de capital en el Porfiriato y la industrialización de la posguerra mundial, no transformaron global y plenamente a la sociedad; sólo hicieron avanzar a una parte de ella hacia lo que se suponía la modernidad del momento. A los fragmentos de las sociedades anteriores que no modernizaron, les arrebataron su unidad, los descompusieron y subordinaron. El resultado fueron sociedades formadas por una combinación de fragmentos desigualmente desarrollados, unidos por los lazos de dominación, explotación y opresión propios de la modernidad, pero en sus formas más brutales, resultantes de la profunda desigualdad social.

Al tiempo que tendencialmente se homogeneizaba lo dominante de las relaciones sociales en esa modernidad, otras partes de ella, más débiles y carentes de significación para el nuevo patrón de sociedad, permanecían como fragmentos descompuestos y subordinados de premodernidad.

La modernización neoliberal en curso tiene la misma naturaleza contradictoria. La "globalización" económica y política somete a toda la sociedad a los imperativos del capital financiero mundial, pero en su juego interviene sólo un puñado de instituciones y agentes sociales; la crisis económica actual es un ejemplo. El "libre" comercio mundial rige todo el ámbito de las mercancías, pero excluye y destruye a todos los sectores productivos que están fuera de sus flujos dominantes, como la artesanía o la agricultura atrasadas. Las potencias militares imponen por la fuerza su orden mundial, pero éste se sustenta en el control caciquil local. Los países "desarrollados", cuyas minorías se apropian de la mayoría de la riqueza mundial, usan y a la vez sobre explotan, segregan y reprimen a los inmigrantes de los subdesarrollados, a los que exportan sus modelos económicos y de consumo y su imagen de paraísos. Estas oposiciones se hacen más evidentes y conflictivas en la medida que uno de los componentes de esta nueva modernidad es la masificación de los medios de información, que a pesar de su control por el poder político y económico, tienen que ponerlas a la vista de todos, en el país y el mundo entero, como lo ha mostrado el caso Chiapas.

Las ciudades y sobre todo las capitales, convertidas en las mayores concentraciones poblacionales y económicas, condensan el conflicto estructural acumulado entre modernidad y premodernidad; reúnen parte de todos los fragmentos modernos y premodernos

que las modernizaciones inconclusas del pasado y presente han ido dejando. Gran capital monopólico y carencia absoluta de medios de subsistencia. Riqueza y pobreza extremas. Núcleos urbanos globalizados y opulentos, aldeas interiores aisladas y miserables. Industria robotizada y computarizada y artesanía manual precolombina. Lujosos centros comerciales, antihigiénicos tianguis y ambulante. Restaurantes internacionales y taquerías en vía pública. Empleo de cuello blanco y desempleo crónico. Doctores y analfabetos. Rascacielos y jacales. Viviendas en fraccionamientos de lujo y en alcantarillas y cuevas.

Grandes avenidas y calles enlodadas. Comunicaciones electrónicas por satélite e incomunicación absoluta. Científicos y brujos. Modernas clínicas privadas y curanderos o yerberos de barrio. Video-bares y pulquerías. Estrellas de televisión y cómicos callejeros. Consumo suntuoso y hambre crónica. Trash rock y "danza de los viejitos".

El "modelo" neoliberal de modernidad y la política de modernización a toda costa de la ciudad y la sociedad mexicana, contrastan y enfrentan estas modernidades y premodernidades, profundizan sus diferencias sin pretender o lograr resolverlas. El conflicto económico, cultural y social es permanente e insoluble, aunque sea tan fragmentario como la realidad. Al mismo tiempo, esta premodernidad sojuzgada, segregada y reprimida se opone como una barrera objetiva a la modernización acelerada, deseada pero no construida por los neoliberales. Monterrey y Guadalupe Tepeyac, el Proyecto Santa Fe y Chalco son símbolos de esta contradicción insoluble en el neoliberalismo.

Mientras la sociedad en su conjunto, democráticamente (o una cúpula de auto-nombrados dirigentes) no construya los caminos para superar dinámicamente esta contradicción en la pluralidad, la crisis urbana y social será permanente y la modernización será autoritaria e inconclusa, y la modernidad resultante bastarda.

2. Christo autorizado para envolver el Reichstag²

Dr. Dieter Benecke

El 25 de febrero de 1994, 109 diputados del Parlamento alemán se pronunciaron con amplia mayoría, en votación abierta, en favor de que el artista Christo envuelva el Reichstag (Parlamento alemán de Berlín). He aquí las declaraciones al respecto de Hilmar Hoffman, presidente del Instituto Goethe:

...en la llamada 'sociedad de medios de comunicación' se desvela y 'desenvuelve' siempre y en todas partes. Permanentemente bombardeados con datos e imágenes, las impresiones y percepciones se precipitan a nuestro paso; apenas es posible ya distinguir lo esencial de lo que no lo es. En medio de la ola de imágenes y del afán por construir, en medio de la destrucción y desfiguración de la naturaleza, el búlgaro Christo se ha dedicado con reflexión subversiva al arte del encubrimiento, para volver a hacer visibles los contenidos tras la forma monumental: una cortina a través de Silicon Valley, coronas de color fucsia alrededor de las 'islas-vertedero' ante las costas de Florida, paneles de plástico anudados en torno al 'Pont Alexandre III' de París —subtraídos sólo por poco tiempo a la vista superficial, los ojos curiosos vuelven a fijarse en ellos— la contemplación, la percepción se renueva, se vuelven diferentes, más intensas. Sus imágenes, recreadas, fueron proyectadas a todo el mundo a través de los medios de comunicación.

La selección de sus objetos no es casual. Ha centrado su pasión encubridora-develadora en muchas cosas queridas y apreciadas por el ojo, pero afectadas por la desmemoria de nuestra civilización. Su interés por el Reichstag, símbolo de la democracia

alemana y monstruo monumental al mismo tiempo, pervive desde hace décadas. En el Museo de Arquitectura de Francfort está expuesto un montaje de Christo adquirido hace años, que muestra envuelto a su objeto preferido. La intención de Christo no es la ridiculización, la reducción a la nimiedad en forma de 'paquete', lo que le interesa es envolver el objeto con amor, con esmero, y al mismo tiempo con esplendor, para devolver la luz, en su grandeza interior, la semántica visible, inherente a los objetos. Lo que hace no es ni impropio, ni tiene el carácter de denuncia, porque da continuidad a una tradición milenaria, así como en la Edad Media fueron las artísticas custodias las que pusieron de manifiesto por primera vez la importancia de una astilla de la cruz.

Todos nosotros tenemos que aprender a ver con otros ojos el Reichstag, con su historia y su futuro en mente. La tenaz resistencia de los políticos, tan reticentes en el aspecto cultural, ennoblece tanto más la intención. Hay que hacer realidad, por fin, el grandioso plan de Christo.

3. Arquitectura y ciudad o Metamorfosis de la plástica urbana

(Discurso de ingreso al Colegio Nacional)

Teodoro González de León

Las ciudades se deben al azar, el diseño, el tiempo y la memoria. En otras palabras: son obra de la gente, regulada por el gobierno, modificada por el tiempo y preservada por la memoria. Las buenas ciudades resultan de un equilibrio entre esos cuatro factores: en ellas, el orden del diseño propicia la libertad, y la memoria urbana de sus habitantes actúa para corregir y llegado el caso, aprovechar los efectos del tiempo. Son ciudades bellas en las que la plástica urbana adquiere la naturaleza de obra de arte. Una plástica urbana, muy específica, configurada no sólo por los espacios de calles, plazas y parques, la variedad de formas y superficies de los edificios y monumentos, sino también por todos los objetos que pueblan esos espacios: postes, alambres, anuncios, vehículos. Es además una plástica dinámica, sólo apreciable en movimiento; más todavía: la forma y la facilidad del movimiento, son parte de ella. Si según el precepto de Alberti la escultura requiere ocho puntos de vista a su alrededor para ser concebida y apreciada, la plástica urbana requeriría no ocho sino una infinidad de puntos: es decir, requeriría tiempo. El recorrido por una ciudad es la más inmediata demostración de las cuatro dimensiones en que habitamos.

Se ha hablado muy poco de la plástica urbana. Es un tema que sólo se aborda cuando se estudian los grandes ordenamientos urbanos. Pero muy rara vez se la ha analizado como algo consustancial al fenómeno urbano. Entre las excepciones están los trabajos de Alberti, Camillo Sitte, Hübner y Le Corbusier. Todos ellos, sin embargo, la tratan desde una preceptiva, como el resultado de la fidelidad a determinado pensamiento. Otros la confunden con lo pintoresco. Sólo Aldo Rossi, quien aborda el tema de otra manera, descubre que la ciudad puede describirse como una gran manufactura, como una enorme obra arquitectónica que se va realizando en el tiempo y gracias mucha gente. Esta posición supera las descripciones del funcionalismo y del organicismo, las dos corrientes derivadas de la fisiología que han recorrido la arquitectura y la urbanística modernas y para las cuales la plástica se explica sólo como un agregado de las funciones que dan origen a la forma urbana. La originalidad de Rossi radica en que, al introducir el concepto de manufactura, introduce también, en consecuencia, el concepto de estilo. No hay manufactura sin estilo. Las creaciones humanas fatalmente se expresan con un lenguaje: el de su tiempo y su lugar. Y esto a fin de cuentas constituye una

plástica. Rossi nos explica cómo en las distintas épocas la ciudad es moldeada por sus habitantes (el diccionario define plástica como algo que se moldea); cómo a base de creaciones y destrucciones se va construyendo esa enorme arquitectura que es la ciudad. Y como toda arquitectura, mala, mediocre o con naturaleza de obra de arte, constituye siempre, fatalmente, el registro y la expresión de su época.

Una ciudad, para decirlo con palabras de Octavio Paz, puede convertirse en “una visión de los hombres en el mundo y de los hombres como un mundo: un orden, una arquitectura”. Estas palabras nos aclaran cuál es la lectura que podemos hacer de la ciudad y nos hacen entender la estrecha relación que hay entre los factores que la conforman: el azar, el diseño, el tiempo y la memoria. Hay ciudades como Brasilia: una gran manufactura creada de un solo golpe en la que el diseño es preponderante y anula el azar. Todo tiene su sitio de antemano. Pero anular el azar es ilusorio y este se despliega en forma incontenible afuera, en el conjunto de ciudades satélites que rodean a Brasilia y que son sorprendentemente semejantes a las áreas urbanas de crecimiento espontáneo en toda Latinoamérica. Más adelante me referiré a este punto. Existen ciudades como Londres, en las que resulta la diversidad: la estructura urbana, aparentemente caótica, está orientada a preservar una serie de enclaves urbanos totalmente distintos unos de otros. París es un ejemplo de lo contrario: desde el siglo XVII existe la voluntad formal de dar diseño homogéneo a una pluralidad de áreas urbanas diversas. Un sistema de ejes perspectivas cruzados, aunado a una secuencia de grandes espacios y monumentos, impone un orden que permite entender la ciudad. Pero en ningún momento ese orden ahoga lo espontáneo y lo plural. En una entrevista reciente, Umberto Eco decía que París es una ciudad que permite vivir en épocas diferentes a la nuestra. “Se puede, por ejemplo, seguir los recorridos sin salir jamás del medioevo; permanecer dentro de sus arquitecturas y dentro de sus sugerencias”. En París también se puede apreciar cómo se han renovado o sustituido valientemente las estructuras que el tiempo ha dañado.

El tiempo tiene dos caras: si por un lado deteriora, por el otro salva y homogeneiza: borra rivalidades. Estilos contrarios, irreconciliables en su época, como fueron el gótico y el renacentista en Florencia, los vemos ahora perfectamente hermanados y formando una arquitectura urbana homogénea. Sucede lo mismo con el máximo monumento de la revolución industrial, que sirvió para conmemorar la otra gran revolución, la torre Eiffel: era brutalmente agresiva cuando se erigió, hace exactamente cien años, y no sólo ha dejado de serlo sino que se ha convertido en el símbolo de París.

Pero no sólo el tiempo y sus desastres destruyen en las ciudades. Los responsables son sobre todo sus habitantes. Cada generación renueva las arquitecturas existentes o acaba con ellas. Y algunas destruyen más que otras. Hay épocas en las que el pasado, sobre todo el pasado inmediato, no sólo no nos dice nada sino que lo aborrecemos. La vanguardia del siglo XX aborreció y quiso destruir la ciudad ecléctica de fines del XIX. En México casi borramos las colonias San Rafael, Juárez y Roma. Baudelaire decía en 1864, en un París afiebrado, en plena destrucción y renovación hausmaniana: “El viejo París ya no existe. La forma de una ciudad cambia más rápidamente que el corazón de un mortal”. Tenía razón, en el doble sentido de destrucción y renovación: el mismo año, Nadar tomó la primera fotografía aérea, desde un globo, en la que se muestra el Arco del Triunfo rodeado de predios baldíos. Baudelaire no vivió para comprobar con cuánta rapidez esa área se convirtió en el modelo de una urbanización densa y acabada para todo el mundo.

El balance entre destrucción y renovación tiene que ver con la memoria urbana, que descansa en parte en los habitantes de la ciudad y está constantemente cambiando con las características de la población. Una población más educada y más vieja mantiene un diálogo más vivo con el pasado, dispone de una memoria urbana más sólida, renueva

más y destruye menos las arquitecturas del pasado. Marcel Poete decía que la memoria está constituida por el pasado que aún experimentamos. Pero, además de en los habitantes, la memoria urbana radica en lo mismo que Poete denomina las "permanencias urbanas". Se refiere a ciertas partes de la estructura urbana que son refractarias al cambio y prácticamente indelebles: como la forma del parcelamiento y la estructura vial. Son partes duras que no se alteran con desastres y destrucciones. El espléndido plan que diseñó Wren para Londres, después del "gran fuego", no pudo llevarse a cabo porque implicaba cambiar la forma del parcelamiento dictada por la estructura vial, que quedó intacta después del incendio. Es bien sabido cómo los arqueólogos usan la fotografía aérea para descubrir, por los cambios de tonos en los sembrados, los rastros de estructuras urbanas del pasado. La persistencia de las calzadas y de las huellas que dejan los canales permitieron a Manuel Toussaint y a Justino Fernández localizar acertadamente en 1938, cerca de Tlaltelolco, el llamado plano de papel de maguey que data de mediados del siglo XVI.

En la historia de la Ciudad de México hubo tres momentos en los que las acciones colectivas integraron una obra de arquitectura urbana total, unitaria y diversa. El primero ocurrió en los albores del siglo XVI, cuando la ciudad era una isla, en parte natural y en parte consolidada por esa invención genial que fue la chinampa. Esta isla tenía una estructura bipolar con dos centros: Tlaltelolco en el norte y Tenochtitlan en la porción central. La conectaban con tierra firme cinco calzadas (o seis, según algunos documentos), tres de las cuales llegaban al núcleo central y dos a Tlaltelolco. El centro contenía el precinto sagrado amurallado que albergaba una treintena de edificios y monumentos. La reconstrucción hecha por Marquina de este conjunto, plenamente comprobada por la arqueología, nos muestra un urbanismo insólito de espacios exteriores compuestos a base de juegos de plataformas definidas por escalinatas y taludes fuertemente policromados. Esta impresionante manufactura estaba ordenada por una doble simetría que respondía a sus dos deidades y cada medio siglo era destruida y rehecha. Rodeaba a este precinto una estructura menos rigurosa de palacios, residencias y talleres, que muy probablemente se desparramaba por las calzadas y se hacía gradualmente menos densa hasta convertirse en chinampa que ocupaba toda la periferia de la isla. La chinampa, lugar de vivienda y producción, constituía un tejido azaroso y a la vez ordenado de canales y calzadas, tal como nos lo muestra el famoso plano de papel de maguey mencionado y como podemos comprobarlo en el Xochimilco actual. Se trataba de un urbanismo lacustre para un valle que contenía cuatro lagos, en el que la transportación se hacía fundamentalmente por agua. Era la respuesta adecuada al medio natural. Se había conseguido un equilibrio y los desbalances provocados por las obras eran pequeños. Se sabe, por ejemplo, que el albardón aumentó la salinidad de las aguas de Texcoco y redujo las de México.

Los dos núcleos de toda esa arquitectura fueron totalmente arrasados; no así la chinampa, que fue desapareciendo poco a poco. Se nos olvida que las últimas chinampas urbanas, las de San Juan de Aragón, La Magdalena Mixuca e Ixtacalco, desaparecieron en la década de los sesenta, hace sólo 25 años. El plano de Transmonte de 1628 dibujaba una periferia con pequeñas construcciones dispersas. Se trata, sin duda, de las chinampas. Después los cartógrafos del XVIII y del XIX no se ocupan de esas áreas. Pero el ojo veraz de Casimiro Castro, ya influido por el naturalismo en la fotografía, nos revela en sus admirables vistas en globo de 1856 una plástica de la periferia que los planos ocultaban; una enorme y amable extensión de huejotes (el árbol de la chinampa) que ocupaba todo el oriente de la parte plana del valle que no era lago.

El segundo momento de integración de la arquitectura urbana en la Ciudad de México pudo darse entre el final del siglo XVIII y el comienzo del XIX, cuando la manufactura de

la ciudad logró una plástica de real unidad y estilo propio. Fue la culminación de un proceso muy lento de baja presión demográfica, catástrofes y rebeliones, iniciado en los primeros años del XVII. La arquitectura de la ciudad había desarrollado, con incontables variantes, esa forma en "H" que resultaba de prolongar hasta la cornisa las jambas de piedra de los vanos y que enmarcaba las puertas y ventanas de la gran mayoría de las fachadas, fueran de uno, dos o tres pisos y pertenecieran a edificios civiles o religiosos. La ciudad cobró ese color sombrío que todavía prevalece en algunas partes del Centro Histórico, para asombro de los visitantes, y que resulta de la utilización de la piedra de sangre rojinegra: el tezontle.

La silueta de la ciudad se perfilaba con torres y cúpulas. Estas últimas habían sustituido a las cubiertas puntiagudas, protección de los techos artesonados de madera del siglo XVI, que aparecen en el plano perspectivo de Transmonte y en las pinturas de varios biombos. Este es un caso típico del proceso de destrucción y renovación que trae consigo un cambio de ideal plástico. Como en Francia, en España las formas del renacimiento se mezclaron con las del gótico tardío, pero también con las de origen musulmán. Los techos artesonados que tenía la Ciudad de México venían de esa mezcla gótica musulmana. Pero el nuevo espíritu formal del barroco católico, derivado del concilio de Trento, consagró el uso de la cúpula colocada en el cruce de las naves de una planta de cruz latina. La cúpula fue pues una invención o, mejor dicho, una reinvención constructiva y representación del universo. La última cubierta puntiaguda, la de la Merced, de la cual existen fotos, desapareció a fines del siglo pasado. Del mismo modo los retablos churriguerescos habían sido destruidos y sustituidos por los neoclásicos.

El orden urbano se articulaba por medio de una diversidad de plazas que dictaba con nitidez la jerarquía de vecindad, barrio y ciudad. Pero ya entonces se había roto la relación con la ecología del valle. La cultura novohispana no entendió el difícil equilibrio que existía en la vida urbana de Tenochtitlan y los lagos. No se pudo elaborar un plan pertinente para evitar las inundaciones desviando las demasías y a la vez preservar los lagos. Se hizo algo más radical: desaguar el lago a una cota tal que pudiera acumular avenidas extraordinarias. Pero, como muchos proyectos hidráulicos, éste tuvo consecuencias fatales inesperadas cuando se desecaron los lagos.

Hay, finalmente, un tercer momento de integración urbana en los 30 años comprendidos entre 1925 y 1955. La ciudad era ya un asentamiento importante y de cierta complejidad en servicios e industria, pero su estructura seguía siendo muy clara. El núcleo del siglo XVIII, bien remodelado durante el porfirismo, estaba relativamente bien preservado; se iniciaba un desarrollo de alta densidad con plástica urbana moderna sobre tres ejes: San Juan de Letrán, Juárez-Reforma e Insurgentes; los barrios de la burguesía porfirista alta y media se mezclaban en armonía con los nuevos desarrollos art-decó y colonial californiano importados de Los Ángeles; además, la regla que dictaba mantener la misma altura y mantener el alineamiento al paño de la calle seguía vigente. La ciudad disponía de un sistema de transporte elemental pero muy eficiente, a base de autobuses y tranvías, y era realmente caminable. Eran muy pocos realmente los asentamientos irregulares y formaban sólo pequeños lunares; los pueblos del valle no habían sido absorbidos por la urbanización y conservaban intacta su estructura de plaza-iglesia-mercado; la ciudad contaba como parte de ella alrededores bellísimos, amables y al alcance de la mano, que completaban el ciclo semanal de la vida de los capitalinos. La atmósfera era limpia y era frecuente que la visibilidad llegara a 100 y 150 kms. Un estudio de la UNAM de 1959 explica cómo los movimientos naturales del aire del valle durante la tarde alcanzaban a limpiar la contaminación producida durante las mañanas; pero advertía también que la ecología estaba trabajando en el límite de su equilibrio. A mediados de los años 50 se rompe el equilibrio entre azar y diseño. El azar se apode-

ra del desarrollo de la ciudad, que en 30 años se convierte en una de las más grandes de la historia, pierde su configuración y deja de tener lectura posible fuera de las pequeñas fracciones. Las medidas de ordenamiento y gobierno llegan tarde y cuando entran en operación ya son obsoletas. El centralismo político la convierte en el área de mayor atracción. Pero al mismo tiempo el país se moderniza y el espíritu de modernización transforma la plástica urbana de nuestra capital, según los mismos patrones de todas las ciudades del mundo moderno. Somos fatalmente modernos, decía Octavio Paz en una entrevista reciente. Y fatalmente, la modernidad da a la manufactura urbana una configuración muy alejada de las ordenadas ciudades del pasado. No es un accidente pasajero, es una constante de nuestra civilización; distingo tres maneras en que estos cambios se manifiestan:

La primera, en los llamados conjuntos de habitación de media y alta densidad, que forman composiciones aisladas de la trama urbana en las que la calle deja de ser el elemento ordenador y la plástica, regida totalmente por el diseño, se hace con el juego abstracto de volúmenes. Es el caso de Tlalteolco, Lomas de Plateros, Villa Olímpica, etcétera.

La segunda se manifiesta en las áreas de alta densidad generadas por la especulación inmobiliaria. Su plástica resulta de un extraño equilibrio entre azar y diseño, producto de la competencia: cada edificio rivaliza con los de su entorno en altura, forma y textura. Los downtowns norteamericanos son el modelo; el frente de Reforma y la altura de Polanco, su réplica.

La tercera surge a lo largo de las vías de circulación rápida y es consecuencia del automóvil; comprende toda clase de establecimientos comerciales, de servicios e industrias; sus elementos característicos son el anuncio aislado o sobre los edificios, y el edificio concebido como anuncio, con todo género de formas, texturas y simbolismos; su plástica es resultado del azar. Robert Venturi, en un ensayo aleccionador, considera a Las Vegas como el mejor exponente de esta tendencia. En México serían algunas secciones del Periférico.

Una serie de analogías ayudaría a aclarar estas tendencias; la primera, la de la plástica de los grandes conjuntos con el suprematismo y el minimalismo pictórico y escultórico; la de los centros de negocios con el constructivismo; y la tercera, la de las vías rápidas, con los collages dadaístas y al arte pop.

Hay aun una cuarta modalidad, privativa de los países en desarrollo: la de las áreas de crecimiento espontáneo, que en México han sido incontrolables, en parte por la complicidad de determinados partidos políticos y por la complacencia populista de las autoridades. Aparte de que esos asentamientos destruyen áreas imprescindibles para el equilibrio ecológico configuran ya más del área urbana. Tienen un estilo: constituyen una arquitectura que expresa la vida urbana de los pobres. De ahí que sean sorprendentemente parecidos a las de otras ciudades del país y a las de otras naciones latinoamericanas. Pero la semejanza se debe no tanto a la limitación de los materiales con los que los pobres construyen sus viviendas como a su empeño de copiar las formas de la arquitectura comercial de la clase media. Es la manera como estas personas expresan su deseo de modernidad y su rechazo a las formas de la cultura tradicional de la cual tratan de salir. Adviértase que la gran mayoría viene de poblados con una enorme riqueza arquitectónica tradicional, que en nada se manifiesta en esas áreas. Realizan una manufactura que expresa su idea de modernidad con una plástica precaria. Son productos del azar y cambian constantemente. El equivalente de esta expresión precaria serían el arte "povera" y ciertas modalidades del arte conceptual.

Desde hace 30 años las tendencias descritas, y su mezcla, configuran nuestro escenario urbano y presionan para alterar el centro histórico y lo que queda de las colonias

porfiristas y *art-déco* en las colonias de la Condesa y del Hipódromo. Pero no es sólo esa presión la que las pone en peligro, sino algo más grave: la población de la Ciudad de México, en su abrumadora mayoría, carece de memoria urbana. La componen predominantemente jóvenes familias recién llegadas, con baja educación y nula información sobre temas urbanos. Y es la memoria urbana radicada en la población, como afirmé antes, la que actúa para defender e impedir el deterioro y la destrucción de las áreas del pasado. Son los funcionarios con memoria urbana los que establecen las estrategias para salvarlas y reciclarlas. No ha sucedido así: el deterioro del Centro Histórico no ha cesado. El área monumental más importante de América se encuentra atrapada por una serie de políticas tuteantes y contradictorias. El programa vial, por ejemplo, se cambió tres veces en el sexenio pasado. Se ha caído en la enfermedad infantil del urbanismo: pretender que basta con convertir en peatonales las calles para revitalizar las viejas áreas. Así, se han prohibido los vehículos en calles donde hay maquilas y talleres que requieren transporte; otras, sin vocación comercial, se han convertido en basureros y en estacionamientos; todas han sido invadidas por vendedores ambulantes que las ocupan en forma permanente. Fue una medida dictada cuando empezaba la crisis, en una ciudad en la que hacía 25 años no se construían mercados y con una población que tiene una larga tradición de tianguis, como puede apreciarse en las pinturas del siglo XVIII en que aparece el zócalo atiborrado de vendedores ambulantes. Esta situación está acelerando el deterioro de la sección oriente del centro. Es urgente restablecer la circulación vehicular en esas calles y, simultáneamente, construir mercados y programar un sistema de tianguis rigurosamente móviles. En otras calles del centro, en cambio, de tradición comercial con alta densidad, se han instalado jardinerías y setos, robando el espacio a banquetas de metro y medio de ancho. No sólo son un obstáculo; además, se han convertido en basureros. Se aplicó un diseño típico de área residencial del suburbio que deforma la arquitectura urbana del centro.

La operación del templo mayor fue muy desafortunada para la ciudad. Se sabía con exactitud que todos los templos estaban destruidos y lo único que se podía esperar era el rescate de piezas y fragmentos. Lo adecuado, entonces, era una arqueología subterránea, como la que se hizo recientemente en el museo del Louvre, en lugar de las excavaciones a cielo abierto que se realizaron, destruyendo lamentablemente los edificios y la traza urbana en un punto clave de la ciudad. La paradoja es que los fragmentos descubiertos se dañan a la intemperie y han tenido que protegerse con techumbres lamentables que parecen provisionales. Y hay algo más grave: el subsuelo de esa parte de la ciudad es como una esponja que se está expandiendo por falta de peso de las construcciones derribadas. La expansión está afectando seriamente la estabilidad de los edificios circundantes: el palacio del Apartado, la Catedral, el Ex-arzobispado y Palacio Nacional.

La urbe está en cambio perpetuo. Aún en las áreas monumentales es necesario *cambiar y alterar los edificios que el tiempo, el tercer factor que modela la urbe, deteriora y vuelve obsoletos*. Hay que tener presente que nuestro Centro Histórico está compuesto, en su mayoría, por edificaciones de dos y tres niveles que usan el suelo con muy baja intensidad. Para incorporarlos a la vida moderna, para reciclarlos y evitar su destrucción definitiva, en muchos casos habrá que alterar su estructura. Hay que hacerlo con valentía, como se hace en varias ciudades viejas del mundo. El INAH tiene que cambiar su criterio y permitir además la construcción de edificios con diseño contemporáneo en el área central y en las llamadas zonas típicas. La plástica de la ciudad siempre ha estado conformada por la mezcla de distintos estilos y épocas, que el tiempo se encarga de volver homogéneos, armonizándolos. Nuestra generación no puede renunciar a dejar su huella, como la han dejado las generaciones que nos precedieron. En lugar

de las normas infantiles de diseño vigentes bastarían tres requisitos: no sobrepasar la altura, respetar la traza y exigir calidad en el diseño.

En los últimos 30 años hemos visto cómo la política urbana ha sustituido los programas de largo alcance por acciones inconexas, rápidas y oportunistas. Dos excepciones son el metro y el drenaje profundo. Del metro basta decir que aumentar su oferta hará que a la larga nuestra ciudad sea más caminable, y que esta es la única forma real de entenderla y gozarla. El drenaje profundo, en cambio, culmina un proceso de tres siglos de desecamiento del conjunto de lagos del valle; se hizo en sustitución del proyecto de rehabilitación, creación y manejo de un sistema de lagos propuesto en los sesenta por un equipo que en los sesenta encabezaba el Dr. Nabor Carrillo. No hemos podido integrar un plan pertinente para el manejo y abastecimiento del agua del valle. La naturaleza sube a 2600 metros un enorme caudal que entubamos y desalojamos sin usar cada año. Urge un programa de largo alcance para utilizar esa agua, restituir parte de los lagos y preservar el único que se ha salvado a medias: Xochimilco con sus chinampas.

La estatización del transporte fue una medida oportunista que lo ha puesto al borde de la quiebra y que ha pasado la mala imagen que tenían las empresas transportistas al gobierno de la capital. Y, lo más grave, ha provocado la proliferación incontenible de un sistema subterráneo paralelo, altamente ineficiente y contaminante, a base de pequeñas unidades. Todo porque se teme reconocer el error y no se decide a dar entrada, por concurso, a empresas privadas organizadas. El resultado son esas inmensas y denigrantes colas que tiene que soportar diariamente la población para esperar su transporte. Esta situación ha generado una presión desmedida en el metro, que trabaja en ciertas líneas en límites riesgosos. El transporte público de la ciudad no sólo es un servicio de primera y fundamental necesidad sino además, un instrumento que da coherencia a la vida urbana, un medio para influir en la densidad y en el uso del suelo; en suma, un verdadero instrumento de política urbana.

Los expertos prometen un escenario caótico para el futuro del área metropolitana: los problemas de transporte, la carencia de servicios y la contaminación la harán invivable. Afortunadamente, la previsión es algo que en el hombre casi siempre ha fallado. Me alienta, por una parte, ver cómo esta ciudad enorme funciona; cómo sus habitantes reaccionan ante problemas y catástrofes. Pero no olvido, por otro lado, que el crecimiento demográfico va a continuar. Todos los signos así lo indican: los demógrafos de Naciones Unidas nos dicen que pasamos por la "paradoja del crecimiento": es decir, que a pesar de que las tasas de natalidad descienden —como consecuencia de los programas de control y de la urbanización— la población sigue creciendo con tasas altas, porque en una población joven, como la nuestra, existen muchas mujeres en edad de procrear. Nos dicen también que en el siglo XXI las grandes ciudades estarán en los países en desarrollo: calculan que para 2025 habrá 19 áreas metropolitanas que tendrán entre 15 y 30 millones, de las cuales 17 estarán en el tercer mundo. Sólo una pasará de los 30 millones: La Ciudad de México. Y hay otro factor que no se menciona: el centralismo político mexicano, acrecentado en los últimos 20 años, la ha convertido en la meta última de nuestra enloquecida demografía. Personalmente creo que este es el factor de mayor peso. Veo, por otra parte, lo enormemente cara e ineficiente que resulta la descentralización por decreto. La verdadera descentralización y la consecuente disminución del crecimiento del área metropolitana ocurrirán en forma natural cuando en este país se consolide el federalismo. Pero es un proceso lento, y mientras tanto, la población y el gobierno —el azar y el diseño— seguiremos moldeando esta enorme manufactura en un intento, tal vez no condenado al fracaso, de quitarle lo monstruoso.

4. Autocrítica del edificio de la Biblioteca central de la Ciudad universitaria⁵

Juan O'Gorman

Desde el punto de vista de la temática, los murales exteriores de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de México adolecen del defecto de no ser suficientemente claros. El pueblo de México se pregunta: ¿qué significan? Por lo tanto, no llenan ampliamente su función como medio de comunicación de ideas.

Por lo que hace a su forma se puede decir, sin el menor riesgo de equivocarse, que entre su arquitectura y los mosaicos que la decoran no existe relación armónica de expresión plástica, pues la biblioteca fue proyectada y construida dentro del concepto de la arquitectura europea del llamado "estilo internacional" y de carácter abstraccionista y, en cambio, los mosaicos fueron concebidos en el orden de la plástica nacional y regional. Resulta que la decoración es una, revestimiento mexicano colocado sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura.

Claro está que el problema consiste en encontrar una arquitectura moderna, nacional en su expresión y regional en su carácter, que corresponda al México moderno para que así pueda llevarse a cabo una verdadera y adecuada integración de la arquitectura con la pintura y la escultura y de esta manera llegar a un arte plástico de verdadero estilo mexicano.

Los arquitectos afiliados a la corriente de arte académica y modernista de la arquitectura que está hoy de moda en México, han dirigido sus ataques en contra de la decoración exterior de los edificios. Estos individuos, en vez de encontrar que la falta de coordinación está en la arquitectura, encuentran intolerable la decoración, este fenómeno es explicable, pues toca directamente a sus intereses económicos. Los arquitectos de hoy, dentro de los límites de su especialización, han dejado de ser artistas para convertirse, en gerentes de producción de edificios, repetidores de fórmulas bastante aburridas, sin la menor capacidad para imaginar una arquitectura de interés plástico o por lo menos algo original. Esta posición reaccionaria es completamente normal para un grupo de profesionistas que gozan de los privilegios de la clase a la que pertenecen, pero para el pueblo de México la situación es diferente y contradictoria. Para la mayoría de los mexicanos, toda forma de decoración es, más o menos, aceptada y gustada, y la arquitectura escueta, abstraccionista, del "estilo Le Corbusier" u otra cualquiera importada a México, es tradicionalmente ajena a sus gustos e intereses. Por esto, en la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria la parte que presenta algún interés, con todo los defectos que puede tener y a pesar de su falta de relación con la arquitectura de la misma biblioteca, está en los mosaicos que decoran sus muros exteriores y no en su arquitectura, que no corresponde ni al gusto popular ni al paisaje del lugar donde está construida.

A México le deseamos que algún día tenga una arquitectura moderna, imaginativa, con carácter propio y digna de la tradición de Anáhuac, centro de la cultura de América.

México, D.F. a 30 de noviembre de 1953.

4.1 Entrevista a Juan O’Gorman acerca de la arquitectura⁴

***¿Cuáles son las preocupaciones sobresalientes en su actividad profesional? ¿Doc-
trinarmente tiene usted alguna orientación?***

Las preocupaciones sobresalientes de mi actividad profesional son las de realizar aunque sea una sola obra de arquitectura que resuelva eficazmente el problema de albergue y que, por lo que hace a la forma, sea expresión regional que actualice la tradición de México y represente los anhelos populares. La única orientación para poder lograr esto es el realismo.

¿Considera usted que la técnica constructiva es suficiente para la obtención de la solución plástica, o ésta exige preocupaciones francamente de orden estético?

No considero que la técnica constructiva sea suficiente para obtener una solución plástica expresiva. Es absurdo confundir los medios técnicos con la finalidad estética.

¿En que medida cree usted y bajo qué aspectos puede y debe el arquitecto intervenir en los problemas de orden social? ¿En la actualidad es eficiente su intervención en este sentido? ¿Puede mejorarse, en cuanto a resultados, esta intervención, y de qué manera?

El arquitecto puede intervenir en los problemas de orden social de varias maneras. Como hombre, militando en la política que sirve a los intereses de las mayorías. Como arquitecto, haciendo una arquitectura realista que represente los anhelos populares, o bien estudiando la realidad de su país para preparar programas de trabajo que mejoren las condiciones materiales de la vida del hombre y realizando estos programas de una manera eficaz, económica y eficiente. Claro que puede mejorarse la intervención del arquitecto en los problemas de orden social en la empresa indicada.

¿Qué opina usted de la integración plástica?

La integración plástica es la unidad expresiva de la arquitectura, la pintura y la escultura en un conjunto armonioso de tema, de forma, de carácter y estilo.

Lo que se ha dado en llamar integración plástica en México a últimas fechas no ha consistido más que en el recubrimiento de las superficies de los muros de la arquitectura europeizante y modernista del llamado estilo internacional. Claro está que esto no es integración plástica, pues este recubrimiento con pintura o mosaicos no modifica en nada la forma estética abstraccionista (no objetiva) de la arquitectura misma. En la misma forma podrían recubrirse, hoy, los paños de las casas de la colonia Roma hechas en la época de Porfirio Díaz con mosaicos o pinturas y eso tampoco sería integración plástica.

Tomando en cuenta la expresión plástica, ¿qué tendencia sigue usted?

Procuró entender la tendencia realista para seguirla.

¿Qué entiende usted por abstraccionismo y por realismo? ¿Es un resultado formal o una actitud del hombre ante el problema?

Se ha llamado abstraccionismo a todas las tendencias contrarias al realismo en el arte. La arquitectura abstraccionista (no objetiva) supone un estilo internacional; esto a su vez implica que no existe la necesidad de relacionar la arquitectura con la tradición. Las diferencias regionales en la arquitectura del estilo internacional son de orden mecánico, ya sea por razones técnico-constructivas o por diferencias climatológicas que requieren de arreglos especiales, pero estas diferencias en nada afectan la esencia de la forma de expresión antirrealista de esta arquitectura.

Realismo en el arte significa expresión de la realidad objetiva. Una obra de arte realista actualiza la tradición para poder expresar la realidad social del medio donde se produce. El realismo es nacional por esencia. A su vez, una obra de arte realista relaciona al hombre con el medio geofísico del lugar donde se produce la obra de arte. El realismo es regional por esencia. La arquitectura realista es aquella que, mediante la técnica y los medios de construcción más adecuados, llena las necesidades humanas de albergue eficientemente y, a la vez, como obra de arte actualiza la tradición y armoniza con el paisaje del lugar donde se realiza. Desde un punto de vista expresivo, la arquitectura realista, al actualizar la tradición, se convierte en lenguaje plástico objetivo para todos aquellos hombres que viven dentro de esa tradición. Desde el punto de vista expresivo, la arquitectura realista, cuya forma armoniza con el paisaje del lugar donde se construye, se convierte en el vehículo que une objetivamente a todos los hombres de esa región con la tierra en donde viven.

En la pintura escultura, ¿cuál de estas tendencias se incorpora mejor a las formas generales de la arquitectura actual?

Si por arquitectura actual entendemos el estilo internacional, entonces indudablemente la pintura y la escultura llamadas abstraccionistas se incorporarán mejor a esa arquitectura que tiene la misma tendencia formal.

¿Podría usted distinguir, aceptando que pudiese existir, una arquitectura abstracta de una arquitectura específica y concreta, en una palabra, realista?

Esta pregunta implica que la arquitectura abstracta en abstracto no existe, lo cual es una verdad obvia e implica también que toda arquitectura específica y concreta es realista, lo que es una mentira obvia. Repito que se le ha llamado abstracta o abstraccionista a la arquitectura que tiene como tendencia el internacionalismo estético.

Actualmente, esta tendencia que debe llamarse antirrealista o no objetiva y la tendencia realista son términos puestos de orientación en todas las manifestaciones de arte y en todo el mundo; por lo tanto, el hecho de preguntar si puede distinguirse entre estas dos tendencias resulta ingenuo.

Tomando en cuenta sus características (disposiciones generales de la distribución, distribuciones generales de la composición, elementos plásticos, etcétera.), ¿qué considera usted que ha dado lugar a la arquitectura que se hace actualmente en México? ¿Es acaso resultado principalmente de la preocupación por la resolución del problema técnico-constructivo, del problema social, del problema plástico, ¿del problema por lograr un carácter nacional, de la preocupación de alguno de estos problemas unidos, o simplemente de la influencia de revistas extranjeras?

La arquitectura de estilo internacional que se hace hoy en México es el resultado de la imposición del gusto antimexicano que expresa las ideas de la clase adinerada y en el poder, la que invierte una parte de su dinero en la construcción de edificios. Esta clase ha sido y sigue siendo una clase colonial, es decir, económicamente subsidiaria del capital extranjero, lo que refleja necesariamente en sus acciones (sobre todo en sus gustos estéticos) su propia sumisión y dependencias. Actúa dentro del internacionalismo de los negocios, que es su actividad vital; da igual que radique un Australiano en México. La conciencia de esta clase es el reflejo de su actividad vital y la arquitectura se realiza con sus inversiones, expresa sus ambiciones de clase internacional.

¿Está respondiendo en forma concreta el llamado movimiento funcionalista, en cuanto a la característica que le dio su nombre a los problemas sociales del hombre?

El funcionalismo en la arquitectura (que yo he llamado, para precisar las ideas, ingeniería de edificios) es una "arquitectura" que se realiza en función mecánica de los problemas del albergue, tanto por lo que hace a la distribución y los elementos que la forman, como por lo referente a su construcción, y cuando esta arquitectura se proyecta y construye sin la menor intervención de ideas de carácter estético.

El llamado movimiento funcionalista en la arquitectura no está respondiendo a los problemas del hombre en México porque, a mi leal saber y entender, no existe en nuestro país como una orientación definida en el trabajo de alguno o algunos arquitectos.

Si la pregunta se refiere a la construcción de edificios industriales, plantas eléctricas, hangares, etc., realizadas por ingenieros especialistas en todas partes del mundo, entonces se puede decir que esta arquitectura funcional si está respondiendo en forma concreta a la necesidad que tiene la sociedad humana de tener edificios útiles.

Es necesario aclarar que estos edificios funcionales, muy útiles, no son obras de arte, como tampoco son obras de arte en la literatura los libros de texto de la escuela de economía o de comercio.

¿Cuales son, a juicio suyo, las desviaciones de este movimiento funcionalista? ¿El actual formalismo es acaso consecuencia de estas desviaciones? Si es así, ¿que circunstancias lo proporcionarán?

El movimiento funcionalista, como tesis para la arquitectura, fracasó, a pesar de sus ventajas mecánicas y económicas, porque no ofreció al hombre ninguna satisfacción a su necesidad de placer estético, y esta necesidad es tan imperiosa como la del alimento.

El actual formalismo neoadadémico de la arquitectura que se hace hoy es antitético al funcionalismo en lo que respecta a la simple finalidad utilitaria y económica. Pero esta nueva academia del estilo internacional ha tomado los elementos y hasta algunos dispositivos arquitectónicos del funcionalismo para hacer con éstos la arquitectura formalista y estético-abstraccionista que parece funcional sin serlo.

El funcionalismo mecánico sirvió, por una parte, para destruir al academismo que lo precedió y, por la otra, para sentar las bases técnicas de funcionamiento mecánico que deben servir a toda arquitectura bien planeada. Claro que el funcionalismo es una base para la arquitectura realista, pero el funcionalismo no es la arquitectura realista. En cambio el empleo formalista de los elementos del funcionalismo es hoy el catálogo de recetas, a la moda del día, del neoadademismo modernista. Las circunstancias que propiciaron esta situación degenerativa y neoadadémica están expresadas en términos muy generales en la contestación a la pregunta número 9. Hay que agregar que la falta de talento creador de todos aquellos que nos dedicamos a la arquitectura es el otro factor de importancia que entra en juego en el proceso degenerativo que ha sufrido ésta en los últimos 30 años.

¿Cree usted que la arquitectura debe tender a la universalización a través de lo análogo, de lo distinto, o, por el contrario, ser producto específico de un lugar, de una región, de un país, y a través de una presencia personal y bien caracterizada llegar a lo informal?

Supongo que por universalización se entiende reconocimiento dentro de la cultura universal. Si es así, las preguntas de este inciso están mal formuladas, puesto que implican que el arte realista, como producto específico de un lugar, de una región del país, es incapaz de llegar a tener lugar en el concierto de la cultura universal y claro que esto es absurdo. La historia del arte (realista) es acervo de la cultura universal. Pero como

hoy, ingenuamente, se entiende por universalización la semejanza o igualdad en la producción de arte y de arquitectura en los diferentes países y regiones de la tierra (como si se tratara de la producción de refrigeradores, de bicicletas o de máquinas de coser) hay que hacer la aclaración. En el arte, la universalización solo puede entenderse como el conjunto de las diversas formas de expresión dentro de las distintas tradiciones.

El interés e importancia que tiene la variedad de tradiciones y estilos es que, precisamente, esta variedad expresa la realidad de las diversas condiciones sociales y telúricas dentro de las que se desarrolla la vida humana, la que no puede sustraerse a su medio físico ni al tiempo histórico en el que vive. La cultura existe en función a la necesidad vital y universal que tiene el hombre de expresar con claridad y precisión los problemas humanos para allanarlos y subsistir y vivir mejor como especie. Esto es lo que le da carácter universal al arte realista. Claro está que no se pueden expresar en forma objetiva, con claridad y precisión, los problemas humanos más que de acuerdo con los diversos medios sociales, históricos y telúricos dentro de los que se desarrolla la vida humana y esto es lo que produce la variedad y diversidad en las formas de expresión.

Si afirma lo primero, explique por qué y, en este caso, digamos, señalando concretamente, si nuestro país ha dado a ese movimiento llamado universalista alguna aportación. ¿Es su intervención activa o simplemente participa en forma pasiva copiando los modelos extranjeros?

Si por el movimiento llamado universalista se entiende la arquitectura del estilo internacional, entonces podemos decir que México, como en cualquier otro país, no se copia fiel y literalmente algún modelo extranjero en especial. Pero en el recetario ideológico de esta arquitectura, así como su orientación general, sí están tomados directamente de la arquitectura de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, de Walter Gropius, etc.

Puede haber agregados, variaciones o combinaciones diversas dentro de la tendencia llamada abstraccionista neoacadémica, pero la base ideológica de esta arquitectura sí es la copia del modernismo europeo.

Si se suscribe por lo segundo, ¿cree usted en una arquitectura característicamente mexicana?

La arquitectura mexicana solo puede realizarse actualizando la tradición de México y la única y verdadera tradición de México es la prehispánica, que tiene hoy todavía expresión en la arquitectura llamada popular. La arquitectura popular es aquella en la que no intervienen arquitectos o ingenieros en su realización. En esta arquitectura el inconsciente colectivo se manifiesta directamente, y por esto la arquitectura popular resulta la continuación de la arquitectura prehispánica doméstica. Hoy se hacen, en México, muchas casas campesinas, jacales de muros de adobe y techos de paja o zacate, que son idénticos a los que aparecen en los códices y frescos antiguos anteriores a la Colonia. Por lo tanto, no se trata de creer o de no creer en una arquitectura auténticamente mexicana, se trata de ver con los ojos las manifestaciones de arquitectura popular, lo que en sus proporciones, en su color y, en general, en su forma plástica, son tan mexicanos como la comida tradicional con la que se alimenta el pueblo mexicano. Ahora bien, de lo que se trata con el realismo es de llegar a hacer conscientemente una arquitectura proyectada en sus diversos géneros y con la aplicación de los medios técnicos más adecuados y más modernos, que responda funcionalmente en su distribución a las diversas necesidades de la vida moderna y que, a la vez, sea obra de arte expresiva que actualice la tradición de México y que armonice con el paisaje que le rodea. La gran pintura realista mexicana ha logrado el realismo en sus tareas y el realismo en su forma de expresión, ligado a la tradición antigua de México, gracias al genio de sus mejores artistas.

De acuerdo con su afirmación, ¿cree usted que nuestro país pueda industrializar su arquitectura en función de la realidad nacional, política, técnica, económica y humana? ¿Y esto puede ser ejemplo de una postura realista del arquitecto, y por consiguiente, sus resultados pueden ser modelo de una arquitectura realista?

La verdadera arquitectura no puede industrializarse, como tampoco puede industrializarse la poesía. Lo que puede industrializarse son los medios de construcción para llegar a un grado de mayor perfección y facilidad en el trabajo. Pero la industrialización de los medios y materiales de construcción no lleva automáticamente a la arquitectura, ni realista ni no realista, como parecen implicar la segunda y la tercera pregunta de este inciso.

La tesis del pintor Siqueiros, de que los medios y materiales de producción en la pintura producen el estilo, es tan absurda que creo que un ejemplo basta para acabar con este mito infantil: el fresco como material de la pintura lo practicaron los habitantes de Anáhuac, los etruscos, los griegos, los romanos, los pintores del renacimiento, etc., y no puede decirse que el fresco haya producido un solo estilo en la historia del arte. Aquí otra vez se confunden los medios con la finalidad. Igualmente se puede imprimir el pasquín o los poemas de Nicolás Guillén con los medios más eficaces de la industria tipográfica más moderna.

Tomando en cuenta las preocupaciones de esta entrevista, ¿qué repercusiones considera importantes en el aspecto de la enseñanza de la arquitectura, y cuál es su opinión con relación a la que se imparte actualmente?

Yo no conozco el aspecto de la enseñanza de la arquitectura en México hoy para poder una opinión lo suficientemente clara, pero tengo entendido que en las escuelas de arquitectura se enseña exclusivamente el formalismo académico que está de moda. Claro está que no se le pueden pedir peras al olmo, pero sí creo que, aun dentro de la academia, se podría crear inquietud entre los estudiantes para lograr despertar en ellos un poco de entusiasmo por México e interesarlos en un futuro posible por una arquitectura mexicana, en su contenido y forma.

6. Forma y deformación en la arquitectura⁵

Arq. Mauricio Gómez Mayorga

Formar, conformar, informar. Dar forma a una idea; verter la intuición en la expresión, que es gesto y es rostro. Las cosas —obra del hombre o no— se nos ofrecen por medio de una apariencia, de un brillar ante nosotros; de un *fenómeno*. Es un acto de transmisión; de comunicación de un mensaje en el moderno sentido cibernético de la palabra: *informar*, no es sino comunicarnos algo por medio de formas y para los fines de la forma. Y *conformarse* es resignarse, someterse a algo cuya forma nos es impuesta desde afuera. *Formar*, finalmente, se identifica con crear: para la estructura sensorial de nuestro pensamiento, dar forma equivale a dar el ser mismo.

Los objetos del arte y de la tecnología nos son dados para su contemplación o su uso en formas que son producto de la intuición o de la volición; de un *programa*. Estamos ya pensando en la arquitectura: en ella se producen objetos cuya forma expresa función, usabilidad; habitabilidad. Son objetos programáticos, prefigurados en el pensamiento, no en la intuición. El *para qué* de la arquitectura es el uso, no la contemplación, y las formas en ella deben ser entendidas como portadoras de las significaciones del uso. Insistamos en lo semántico y en lo cibernético. Un edificio es un signo, un semantema que comunica al exterior su voluntad de uso; su resolución programática: el mensaje que

originándose en el programa se abre paso a través del proceso de la composición hasta encarnar en la forma construida, cuyos supuestos técnico-económicos nutren a su vez *informativamente* tal proceso (lo que se llama *feed-back* en cibernética). El papel de la intuición aquí en el sentido artístico, concediéndole alguno, es en forma de estrecha armonización con resultados expresivos, de los fines utilitarios -racionales que caracterizan al objeto arquitectónico. Sí, en efecto, hay una intuición del espacio, otra de la gravitación y de la resistencia, pero tales intuiciones no son por sí creadoras de *arquitectura*, aunque sí puedan inspirar el surgimiento de formas arquitectónicas afines a la arquitectura. Pero la arquitectura es no sólo apariencia, sino también estructura, es decir, *forma interna*, y las apariencias volumétricas y espaciales que le son propias no tienen por objeto *representar* lo arquitectónico sino *serlo*: ser lo que son *en tanto que* consecuencia de un proceso de programación-composición-construcción. Pertenecen sin duda a la teoría de la forma del objeto útil; el que es producido y nos es dado para su uso y no para su contemplación. Forma, sí; forma como expresión necesaria de la voluntad de servicio; semantema de esa voluntad; expresión organizada en el espacio, la gravitación y la materia para los fines de ese servicio. Así crea la arquitectura sus formas... o así debiera crearlas; con esa necesidad y ese interno rigor con que ha creado los seres vivos la naturaleza. ¿Belleza formal? Indudablemente; lo mismo en la naturaleza que en la arquitectura, que en la madura tecnología de la actualidad. Pero esta elocuente belleza, mensaje de la usabilidad, no debe confundirse con su pariente cercano, la belleza de la obra de arte, signo de la contemplabilidad. Digamos que los objetos de la tecnología o del arte son como elementos radiactivos, de cuyos núcleos emana belleza, sólo que en el primer caso se trata de un núcleo de voluntad utilitaria y en el segundo, de contemplación desinteresada. Sería evidente signo de frivolidad confundir un tipo de emanación con el otro, así como confundir también el tipo de agrado psicológico que nos producen una y otra clase de belleza. La belleza de la arquitectura moderna (porque la antigua pertenece en más de un caso a la problemática de la escultura) proviene de las relaciones de ajuste o de adecuación entre el propósito del edificio, los materiales y procedimientos empleados y el conjunto de formas resultante. Y el sentimiento de belleza en nosotros es la captación, quizá más intelectual que intuitiva, de la realidad y de la presencia expresada de ese ajuste. Eso, en la arquitectura, tal vez en la urbanística, y seguramente en la publicidad y en el moderno diseño industrial, recientes prolongaciones y especializaciones de lo arquitectónico. El *mensaje* que los objetos producidos por estas actividades nos transmiten es, repitámoslo, de carácter volitivo-racional: la correcta *lectura* de tal mensaje contiene el núcleo del goce ante lo arquitectónico y lo tecnológico. Por lo que se refiere al goce artístico propiamente dicho, ha sido reiteradamente analizado por los diversos tratadistas, y quizá pareciera inoportuno el proponer una teoría más. Sin embargo, de acuerdo con lo dicho anteriormente, el objeto de arte transmite otro tipo de mensaje enteramente distinto y propone un estado de contemplación cuyo objeto final es la recuperación o la *recreación* de la intuición original del artista.

El problema —si es que puede tomarse en serio como problema— de la *integración plástica*, propone la disolución de los linderos que demarcan lo tecnológico con respecto a lo artístico, ignora la diferente clase de belleza producida en un terreno y en otro, y se atiene elementalmente a las viejas definiciones clásicas que ubican sin más análisis a la arquitectura como una de las cinco grandes artes. El asunto no es nuevo, y quienes pugnan por una integración plástica en forma que llegó a tener entre nosotros increíbles pretensiones de obligatoriedad, desconocen simple y sencillamente la materia que están tratando, y lo que han perseguido en realidad es una desintegración de la arquitectura para utilizarla —así, desarmada y lesionada en su sentido interno— como un pretexto para

el despliegue de obras pictóricas o escultóricas profundamente ajenas a la tónica y al sentido de la arquitectura y, cuyo mensaje además, persigue fines diferentes de los que son propios de la arquitectura, de la pintura y de la escultura. Así las cosas, no hay que extrañarse de que esta pretendida integración no haya sido sino una inevitable causa de deformación de los objetos arquitectónicos. Pero, entremos en esto más profundamente.

La forma arquitectónica es dada como un fenómeno geométrico. Una contemplación de primer instante o bien, un examen de alcance meramente visual de la arquitectura, la descubre como una asociación de líneas, planos y volúmenes. De esta consideración externa, que se detiene en los elementos limitantes del espacio arquitectónico, pretende desprenderse que la arquitectura es geometría; arte geométrica y, de allí, por un camino de fácil generalización, se propone su colindancia y su parentesco con la escultura, y luego, con el fenómeno plástico en general, toda vez que el empleo de colores y texturas y la eventual presencia de claroscuro insinuaban además una relación con el fenómeno pictórico. Pero conviene aclarar estas ideas, basándose en un análisis más profundo para mostrar cómo la forma arquitectónica no es geometría sino *tectónica*; cómo está integrada por estructuras de formas construidas, y cómo los elementos que *aparecen* como líneas, planos y volúmenes, son meramente los signos externos de los apoyos, muros, cubiertas y vanos que producen espacios arquitectónicos cuyo objeto es ser utilizados y no sólo vistos. Estas formas no tienen intención ni inspiración geométrica: su geometría es meramente consecuencia del carácter fundamentalmente ortogonal y rectilíneo que los elementos constructivos han de tener para cumplir más eficazmente con las funciones mecánicas que le son propias. Aquí no entra para nada el problema del espacio tal como se plantea para el escultor o el pintor, y por otra parte la intuición del espacio en el arquitecto está estrictamente condicionada por el programa de utilización del mismo y por el comportamiento de los materiales de construcción.

En toda buena arquitectura los materiales y las formas construidas se expresan como son, es decir, comunican a su vez un mensaje que les es propio: el de la constructividad; el de la *tectonicidad* de los objetos arquitectónicos. De esta manera, las formas arquitectónicas, lejos de transmitirnos las significaciones de la geometría pura, nos dan aquellas otras de las formas construidas con materiales resistentes y pesantes, con los que se realizan espacios que alojan y expresan funciones humanas. Nada más distinto pues de un abstracto juego geométrico para halago del ojo que la arquitectura. Si tal juego se presenta de hecho frente al observador, éste debe ser un receptor inteligente de las significaciones que yacen en el fondo de la arquitectura; de la semántica que le es propia.

Resumiendo lo anterior con el ánimo de concluir estas notas, insistiremos en que la arquitectura es productora de formas que le son propias, que no tienen una finalidad artística y que se realizan por medio de materiales cuya aplicación requiere una especial intuición del espacio y conocimientos científicos. La arquitectura es autosuficiente; es cerrada en sí y está integrada consigo misma. No es menos arquitectura por no estar asociada a las artes plásticas, ni lo es más cuando se liga a ellas. O, mejor dicho, corre el peligro de deformarse y de oscurecer el mensaje que le es propio cuando se violenta su íntima estructura semántica en una forzada coparticipación con formas artísticas que plantean y resuelven problemas esencialmente diferentes. Cuando los muros dejan de expresarse como muros para convertirse en cuadro y la pintura mural invade salvajemente los edificios por dentro y por fuera como una hiedra de pesadilla, y cuando ese despiadado tatuaje mural con su griterío demagógico lesiona irreparablemente la categoría y la dignidad tectónica de los elementos constructivos, entonces se asiste a un peligroso proceso de *deformación* arquitectónica, y debe considerarse que la estructura de valores que *informa* la arquitectura, justamente para los fines de la creación de sus formas, está gravemente amenazada.

Forma y deformación en la arquitectura. Forma: la expresión de la voluntad utilitaria de lo arquitectónico. Deformación: la alteración física o expresiva de esas formas para fines extraños a la arquitectura. Dos polos de una disyuntiva para que el arquitecto escoja de acuerdo con su sentido de responsabilidad pública y con su ética profesional.

¹ <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1995/mar95/950329/BURBANA01-063.html>

² DIETER BENECKE. *Crísto autorizado para envolver el Reichstag* (pág. 53).

³ IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI; OLGA SÁENZ Y ELIZABETH FUENTES. *La palabra de Juan O' Gorman* (págs. 163 y 164).

⁴ IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI; OLGA SÁENZ Y ELIZABETH FUENTES. *Op. cit.* (págs. 177-183).

⁵ MAURICIO GÓMEZ MAYORGA. *Forma y deformación en Arquitectura* (págs. 10 y 11).

Índice de fotografías

Portadilla

1. *Prometeo* en la Torre de Ciencias, 1952.

Capítulo uno

2. *A media asta*, CU, 1968.
3. *El caballito* de Sebastián, 1994.
4. *El caballito* de Tolsá (detalle).
5. *El caballito* de Tolsá, circa s. XIX.
6. Miguel Alemán el 20 de Noviembre, 1952.
7. Miguel Alemán y la Biblioteca Central, circa 1960.
8. *El caballito* de Tolsá en su emplazamiento actual, 2002.
9. Marcha del silencio, 1968.
10. Espejo de Agua, CU, circa 1968.
11. Anteproyecto de CU de Teodoro González, Armando Franco y Enrique Molinar.
12. *Reichstag envuelto* de Christo, Berlín.

Capítulo dos

1. Vista desde el sur del campus, 20 de Noviembre 1952.
2. Vista desde la Torre de Ciencias, 20 de Noviembre 1952.
3. Detalle del mural *Alegoría de la Cultura* de Siqueiros, 1999.
4. Mural *Alegoría de la Cultura*, 1952.
5. Miguel Alemán entre fierros retorcidos, 1968.
6. Cabeza dinamitada (detalle), 1968.
7. Cuerpo descabezado, 1968.
8. Cabeza dinamitada (detalle), 1968.
9. Mural *Alegoría de la Cultura*, 1994.
10. Mural *Alegoría de la Cultura*, 1999.
11. Facultad de Arquitectura y geodésica, 1994.
12. Geodésica (detalle), 1999.
13. Vista aérea del campus, circa 1968.
14. Vista aérea del Estadio Olímpico, circa 1953.

Capítulo tres

1. Mapa del D.F. (detalle), 1899.
2. Pedregal de San Ángel, foto: Armando Salas Portugal.
3. Pedregal de San Ángel, foto: Armando Salas Portugal.
4. Pedregal de San Ángel, foto: Armando Salas Portugal.
5. Enrique del Moral explica al presidente Alemán el proyecto de CU, circa 1946.
6. Enrique del Moral y el presidente Alemán, pedregal de San Ángel.
7. Proyecto definitivo, CU, 1952.
8. Aerofoto de CU, circa 1968.
9. Vista aérea del proceso constructivo, 1952.
10. Fotomontaje descriptivo del proyecto, 1952.
11. Vista aérea del proceso constructivo, 1952.
12. *Prometeo encadenado*, CU, 1968.
13. México, 1968. Foto: *Life*.
14. El rector Javier Barros Sierra, CU, 1968.
15. Grupo escultórico en la SCOP de Rodrigo Arenas Betancourt.
16. El estadio de CU, 1952.
17. *De la Universidad al pueblo y del pueblo a la Universidad* de Diego Rivera, 1952.
18. Detalle del mural en el estadio, circa 1952.
19. Diego Rivera en el mural del estadio, circa 1952.
20. Torre de Rectoría, CU, 1952.

21. Perspectiva de la Torre de Rectoría, CU, circa 1950.
22. Fotomontaje de la plaza de Rectoría, 1998.

Capítulo cuatro

1. Miguel Alemán de Ignacio Asúnsolo. Ceremonia dedicatona a la CU, 20 de noviembre 1952.
2. Antigua Escuela de Abogados. Esquina de San Ildefonso y Argentina, CHCM, 2002.
3. Academia de San Carlos. Esquina de Academia y Zapata, CHCM, 2001.
4. Antigua Escuela de Medicina y Plaza de Santo Domingo. Esquina de Brasil y Cuba, CHCM, 2002.
5. Antigua Universidad de México. Esquina de Seminario y Moneda, CHCM, 2001.
6. David Alfaro Siqueiros frente al mural *De la Universidad al pueblo y del pueblo a la Universidad*, CU, 1952.
7. Juan O’Gorman en la Biblioteca Central de CU, 1952.
8. Diego Rivera frente al mural del Estadio Olímpico de CU, circa 1952.
9. Campus central de la Ciudad Universitaria, al fondo la Torre de Humanidades II, 1999.
10. Ceremonia de la dedicatona a la Ciudad Universitaria, 20 de noviembre de 1952.
11. Proceso de terminado de la escultura de Miguel Alemán, 1952.
12. Plaza sur de Rectoría (plaza de los cuadros), 2001.
13. Pavimento original colocado en CU, 2002.
14. Plaza oriente de Rectoría desde Arquitectura. Escultura femenina de Alberto de la Vega, 2000.
15. Plaza poniente de Rectoría, al frente escultura conmemorativa al Ing. Javier Barros Sierra, al fondo *Biblioteca Central y el campus*, 1998.
16. Andador cubierto, CU, 2001.
17. Pavimentos de piedra de río, CU, 2001.
18. Frontones abiertos del Arq. Alberto T. Araí, circa 1952.
19. Trabajos de mantenimiento a la ventanería de la Torre de Humanidades II, 2001.
20. Plaza oriente de CU: Medicina, Ciencias, Odontología y Pabellón de Rayos Cósmicos, circa 1953.
21. Ceremonia dedicatona a la Ciudad Universitaria, 20 de noviembre de 1952.
22. Ceremonia dedicatona a la Ciudad Universitaria, rector Luis Garrido y Miguel Alemán, 20 de Noviembre de 1952.
23. Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, circa 1956.
24. Concierto de rock en el Campus.
25. Estacionamiento de Ingeniería, CENLEX, CIDI, 1999.
26. Mural *Alegoría de la cultura* (nótese el estado deteriorado de los recubrimientos), 1999.
27. Emplazamiento de la escultura *Prometeo* de Rodrigo Arenas Betancourt, circa 1952.
28. Torre de Humanidades I, 1999.
29. Fachada sur del conjunto de aulas de Filosofía y Derecho, 2000.
30. Fachada norte de la Facultad de Derecho, 2001.
31. Fachada sur de Economía, 2000.
32. Fachada principal de Economía, 2002.
33. Fachada sur de la Biblioteca Central, 1999.
34. Torre de Rectoría, fachada norte, circa 1952.
35. Torre de Rectoría (nótese la ausencia del escudo universitario), circa 1960.
36. Facultad de Arquitectura y Talleres, 1998.
37. Escultura femenina sedente de Alberto de la Vega, 2001.
38. Museo Universitario Contemporáneo de Arte MUCA (antes de Ciencias y Artes), 2000.
39. Dirección General de Orientación Vocacional, 2000.
40. Mural escultórico de Federico Silva (detalle) en la Facultad de Ingeniería, 2000.
41. Fachada oriente de la Facultad de Ingeniería, 2001.
42. Fachada poniente del CENLEX, 2001.
43. Fachada norte de la Facultad de Química, 2001.
44. Facultad de Medicina, mural de Francisco Eppens, circa 1954.
45. Fachada oriente de la Facultad de Odontología, 2000.
46. Fachada sur de la Facultad de Odontología, 2000.
47. Pabellón de Rayos Cósmicos, 2000.
48. Vista norte del Estadio Olímpico Universitario, 2001.
49. Prof. Roberto Pérez Rangel, circa 1954.
50. Frontones abiertos, 2001.
51. Alberca, CU, 2002.
52. Centro Médico, CU, 2002.
53. Multifamiliar, 2001.
54. Jardinería y señalización, 2001.
55. Fachada sur del Museo Estudio Diego Rivera de Juan O’Gorman, 2001.
56. Fachada poniente del Museo Estudio Diego Rivera de Juan O’Gorman, 2001.

Capítulo cinco

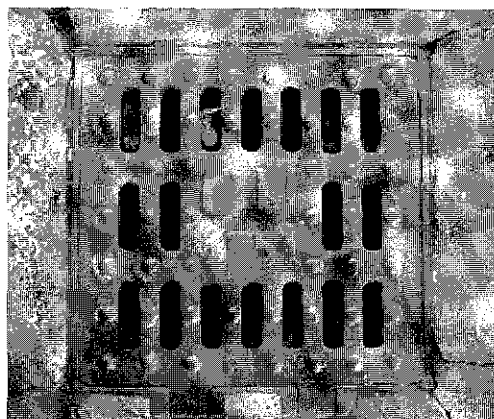
1. *La obra nunca termina*. Torre de Humanidades II, 2002.
2. *Mitin en CU*. Campaña presidencial de Cárdenas, 2000.
3. *Tianguis de sábado*. Aztecas y Chicomostoc, Coyoacán, 2002.
4. *Cocli & graffiti*. Avenida México 1968, Coyoacán, 2002.
5. *La generación XXX*. CU, 1998.
6. *Mitin en CU 2*. Campaña presidencial de Cárdenas, 2000.
7. *Baje de peso*. Avenida de la IMAN, Coyoacán, 2002.
8. *Clases de baile*. Calle Chicomostoc, Coyoacán, 2002.
9. *Talacharte*. Xocongo 138, 2001.
10. *Interacción con lo instalado*. Xocongo 138, 2001.
11. *Cárdenas en CU*, 2000.
12. *Lo instalado*, 1998.
13. *Lumistas*, 2002.
14. *Luminaria Islas*, 2002.
15. *Palom-ita*. CHCM, 2001.
16. *Preesforzados*, circa 1968.
17. *Hombre y mujer*, 1999.
18. *Las canicas del Gigante* de Fernando González Gortázar. Coyoacán, 2002.
19. *Arquitectura-escultura*. CU, 2001
20. *Felipe Leal y Teodoro González de León*. Conferencia TGL, 2001.
21. *Samotraca*. Academia de San Carlos, 2001.
22. Anteproyecto concurso CU uno. Conferencia TGL, 2001.
23. Anteproyecto concurso CU dos. Conferencia TGL, 2001.
24. *Ángel patrio*, 1998.

Capítulo seis

1. *Tras la barricada*, Circuito Mario de la Cueva, 1999.
2. Instituto de Ingeniería, CU, 2002.
3. *Otero*. Jardín Rufino Tamayo, 2002.
4. *Andadores, arriates y pérgola*. Jardín Rufino Tamayo, 2002.
5. *Pérgola*. Jardín Rufino Tamayo, 2002.
6. *Abocnados*. Jardín Rufino Tamayo, 2002.
7. *Vista desde el Poniente*. Jardín Rufino Tamayo, 2002.
8. *Ritmos*. Jardín Rufino Tamayo, 2002.

Colofón

1. CU 1951, 2002.



Se terminó de imprimir en octubre de 2002
en los talleres de **Offset Ya, S.A. de C.V.**

En su formación se usaron las familias
Formata y Friz Quadrata de 7.5, 8.5, 10.5, 14 y 16 pts.

dunavspaul • diseño
Edición y corrección de estilo: Azul Aquino

La edición consta de 50 ejemplares.