

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura**

Taller Jorge González Reyna

**“Centro Cultural y Comercial
Parque Floresta”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
ARQUITECTO
Presenta**

Carlos Alberto Lagarde Hernández

Asesores

Dr. en arq. Alvaro Sánchez G.
Mstro. en arq. Jorge Quijano V.
Arq. Luis Fernando Solís Á.

Abril 2004

*VoBo
M...
ABR 12, 2004.*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

página

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 8 |
| 1.1 El Centro Histórico de Tlalpan, Ciudad de México | 9 |
| 2. ANTECEDENTES DE LA DELEGACIÓN TLALPAN | 12 |
| 2.1 Marco histórico | 13 |
| 2.2 Datos geográficos | 20 |
| 2.3 Oferta cultural | 26 |
| 2.4 Economía | 30 |
| 2.5 Atractivos turísticos | 34 |
| 3. ANÁLISIS DEL CENTRO HISTÓRICO DE TLALPAN | 39 |
| 3.1 Vías de comunicación | 40 |
| 3.2 Plano de la zona centro de Tlalpan | 41 |
| 3.3 Conclusiones | 42 |
| 4. ESTUDIOS ANÁLOGOS EN PROGRAMAS DE REHABILITACIÓN DE CENTROS HISTÓRICOS | 43 |
| 4.1 El Centro Histórico de la ciudad de Lima, Perú | 44 |
| 4.2 El Centro COMFAMA de Aranjuez, Medellín Colombia | 53 |
| 4.3 Conclusiones | 61 |
| 5. ESTUDIOS ANÁLOGOS DE CENTROS CULTURALES | 62 |
| 5.1 Centro Gallego de Arte Contemporáneo | 63 |
| 5.2 Teatro Emery y Colegio de Ciencias Aplicada | 65 |
| 5.3 Storefront for Art and Architecture | 67 |
| 5.4 X'Teresa Centro de Arte Alternativo | 69 |
| 5.5 Conclusiones | 71 |
| 6. JUSTIFICACIÓN | 73 |
| 6.1 ¿Por qué realizar un Centro Cultural? | 74 |
| 6.1.1 Solicitud delegacional del trabajo | 75 |
| 6.2 Objetivos generales | 77 |
| 6.3 Conclusiones | 78 |
| 7. REGLAMENTACIÓN | 79 |
| 7.1 Reglamento de Zonas y Monumentos Históricos INAH | 80 |
| 7.2 Plan Parcial de Desarrollo Urbano | 83 |
| 7.3 Reglamento de Construcciones para el D.F. | 84 |

| | |
|--|------------|
| 8. PROGRAMA ARQUITECTÓNICO..... | 86 |
| 8.1 ¿Qué es el programa arquitectónico? | 87 |
| 8.2 Listado de áreas | 88 |
| 8.3 Diagrama de flujo..... | 91 |
| 9. EL TERRENO | 93 |
| 9.1 Descripción | 94 |
| 9.2 Plano topográfico..... | 95 |
| 9.3 Estudio fotográfico del terreno | 97 |
| 9.4 Estudio fotográfico del contexto | 101 |
| 9.5 Conclusiones formales | 105 |
| 10. EL CONCEPTO..... | 106 |
| 10.1 El origen | 107 |
| 10.2 Apuntes descriptivos | 109 |
| 10.3 Que espacios buscamos en el Centro Floresta | 110 |
| 10.4 Fundamentación teórica | 115 |
| 10.4.1 La arquitectura deconstructivista | 115 |
| 10.4.2 Esencia y espacio | 129 |
| 10.4.3 Esperando la arquitectura del siglo que viene | 139 |
| 11. EL PROYECTO | 155 |
| 11.1 Memoria descriptiva del proyecto arquitectónico | 156 |
| 11.1.1 Planos del proyecto arquitectónico..... | 158 |
| 11.2 Memoria descriptiva de la propuesta estructural | 170 |
| 11.2.1 Planos de la propuesta estructural | 172 |
| 11.3 Memoria descriptiva de propuestas de instalaciones | 181 |
| 11.3.1 Planos de propuesta de aire y extracción..... | 183 |
| 11.3.2 Planos de la propuesta de instalación hidráulica..... | 188 |
| 11.3.3 Planos de la propuesta de instalación sanitaria | 193 |
| 11.3.4 Planos de la propuesta de instalación eléctrica | 198 |
| 12. PERSPECTIVAS | 203 |
| 13. COSTOS | 218 |
| Estimado de costos de construcción y honorarios profesionales..... | 219 |
| 14. CONCLUSIONES | 223 |
| 15. BIBLIOGRAFÍA | 225 |

1. Introducción

1.1 El Centro Histórico de Tlalpan, Ciudad de México

El Centro Histórico de Tlalpan, se ha convertido desde hace algún tiempo, en un sitio de reunión de una gran cantidad de personas, que buscan espacios alternativos de convivencia. El auge que ha tenido se debe en gran parte a la zona de bares y restaurantes que se encuentran ubicados alrededor de la plaza principal.

Pese a la gran herencia que representa, el Centro Histórico de Tlalpan, carece de espacios públicos que ofrezcan bienes y servicios culturales; salvo La Casa Chata y La Casa de las Campanas. Ello hace de Tlalpan una de las delegaciones con menor infraestructura cultural de la ciudad, a pesar de ser la delegación más extensa territorialmente.

Ante esta situación la actual administración dio a conocer el Programa de Revitalización del Centro Histórico de Tlalpan, cuyo propósito primordial es coordinar acciones entre diversas Instituciones del Gobierno de la Ciudad de México, La Federación e Instituciones Privadas. El programa contempla los siguientes puntos:

-Urbano- delimitar las zonas que integran el Centro Histórico a fin de conservar la traza urbana y las características de las ordenanzas de la época colonial.

-Vialidad y Transporte- se propone reestructurar los sentidos de la circulación para ampliar la capacidad de recepción de flujos vehiculares y ofrecer una mayor seguridad peatonal. Por otra parte, el transporte público que exista será gratuito y autosustentable mediante la participación de inversión privada.

-Infraestructura Hidráulica- se propone adicionar a la red de agua potable- la cual cuenta con una sola válvula de regulación de presión- válvulas reguladoras y la construcción de colectores pluviales.

-Imagen Urbana- Con el programa de imagen urbana se busca revertir el deterioro de las fachadas, producto del paso del tiempo y la acción de los grafiteros y vandalismo. Las acciones incluyen el establecimiento de una normatividad clara y adecuada al Centro de Tlalpan en lo que se refiere a la nomenclatura, numeración, uso de anuncios, arreglo y pintura de fachadas, mobiliario urbano, entre otras.

Para dar respuesta al compromiso de mejorar el entorno urbano y preservar las áreas verdes, la Delegación Tlalpan adquirió un predio de 17 mil metros cuadrados en el centro histórico, que desde abril de 1998 alberga el parque Ecológico Juana de Asbaje. En este parque se propone dar educación ecológica y ambiental, así como mostrar la flora, fauna e insectos que existen o existían en la delegación. La representación será por medio de mamparas informativas, audio, video y la plantación de vegetación nativa.

El mismo año, la Delegación Tlalpan adquirió La casa Frissac ubicada en la plaza central, donde se edificó el Instituto de la Ciencia, la Cultura y las Artes "Ing. Javier Barros Sierra" y en donde también la Academia Mexicana de Las Ciencias tiene su sede.

La riqueza cultural de la Casa Frissac fue rescatada del olvido, su construcción es una muestra elocuente del estilo que predominó en el porfiriato, ya que data de la primera década del siglo pasado. Anteriormente el predio perteneció al Dr. Margain, quien poseía una de las primeras farmacias de la región.

Por otra Parte en el predio adquirido por la delegación Tlalpan en el Centro Histórico, se desarrollará un conjunto que acrecente la infraestructura cultural creándose un Auditorio para presentaciones teatrales, musicales, conferencias entre

otras; Una galería de exposiciones temporales; una biblioteca pública con acervo donado por instituciones privadas y adquiridas por el gobierno delegacional. Así mismo se generará una zona comercial la cual producirá ingresos necesarios para el apoyo a las actividades culturales y el mantenimiento del parque ecológico.

Por muchas décadas, la comunidad conservó las características de un pueblo independiente del Distrito Federal, trayendo como consecuencia que sus actividades culturales giraran en torno a fiestas patronales y tradiciones locales. Por tanto, la vida cultural en Tlalpan intensificada en los últimos dos años, captó solamente al público local.

A iniciativa del Gobierno del distrito Federal en Tlalpan, ocho reconocidas instituciones culturales y comerciales de la demarcación, pusieron en marcha el Corredor Cultural en Tlalpan. Si bien es cierto que existen otros corredores culturales en la Ciudad, por ejemplo en la colonia Roma o el de Polanco, es la primera vez que una instancia del gobierno capitalino conviene con un grupo de institutos y centros culturales para arrancar un proyecto cultural unificado.

Los participantes del proyecto son entre otros: El Centro Cultural Casa de las Campanas, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de Ingenieros Civiles de México, Casa de la Cultura de la UAEM, Centro Cultural Hollín Yoliztli, Filarmónica de la Ciudad de México, los centros comerciales Plaza Galerías y Pericoapa y la Casa de Cultura de Tlalpan.

De tal manera, los espacios culturales que serán abordados en este documento, estarán basados en la demanda de los habitantes, de las autoridades de la delegación y a estudios de proyectos análogos como los que se verán a continuación.

2. Antecedentes de la Delegación Tlalpan

2.1 Marco histórico

Significado. La palabra Tlalpan se compone de dos vocablos de origen nahuatl, Tlalli = tierra y Pan = Sobre, sin embargo se le agregó la palabra firme, "lugar de tierra firme". Se le conoce con ese nombre porque, a diferencia de los Xochimilcas y los Aztecas, Tlalpan nunca fue ribereña de la laguna, y por lo tanto sus habitantes no vivían ni sembraban en chinampas.

Logotipo. El Glifo representativo de Tlalpan está formado por un pie desnudo y ocho puntos; el pie significa "Pisar sobre tierra firme" y los ocho puntos son los ocho pueblos originarios de la demarcación.



Orígenes. Cuando el territorio que ahora comprende el Distrito Federal estaba ocupado por las grandes lagunas, Tlalpan era un poblado del sur de la Cuenca de México ubicado sobre tierra firme. Dentro del territorio Delegacional se ubicaron los asentamientos humanos más antiguos del Valle de México, como son Cuicuilco, Ajusco y Topilejo. Cuicuilco se formó hacia el año 700 a. C. aproximadamente, por un grupo otomí que abandonó el nomadismo y se dedicó a la agricultura. Cuicuilco se identifica como centro ceremonial por el cono truncado, construcción de planta circular que aún se conserva en la zona arqueológica. Pero esta sociedad con gran poder político y económico, vio bruscamente interrumpido su desarrollo por la erupción del volcán Xitle que arrojó cenizas y corrientes de lava sobre la ciudad y los campos, después de este suceso la gran civilización que se estaba formando en Cuicuilco vio su final, y solo muy poca gente, los más marginados, se volvieron a establecer ahí.



Colonia. Tlalpan fue, durante el siglo XVI, parte del Marquesado del Valle que se otorgó a Hernán Cortés en 1521, junto con veintitres mil vasallos.

En esos primeros tiempos coloniales no se modificó la estructura política que existía en los señoríos prehispánicos, y la población indígena quedó gobernada por sus propios señores, pero cuando el marquesado fue dividido en alcaldías menores y corregimientos, se dio una nueva forma política llamada encomienda.

En 1532 se impone el primer tributo, el cual consistía en la prestación de servicio personal, que tiene su origen en el tequio indígena, el cual era trabajo realizado en beneficio colectivo, pero los españoles se aprovechaban de este trabajo para su propio beneficio.

De 1530 a 1540, Xochimilco fue cabecera de distrito sobre Tlalpan, después pasó a ser cabecera de el pueblo de Coyoacan. En 1560, tanto Coyoacan como Xochimilco, se disputaban los barrios que hoy pertenecen a Tlalpan, el interés radicaba en el derecho a percibir los tributos forzosos que pagaban los indígenas.

El 20 de noviembre de 1537, el virrey Antonio de Mendoza, dando cumplimiento a la Cédula Real otorgada por Carlos V, hizo el primer deslinde de tierras entre los naturales radicados en Tochiuitl, Peña Pobre, Coscomate y ojo de Tlapica (Ojo del Niño Jesús), con objeto de regular el uso del agua de los manantiales.

En el siglo XVII, Tlalpan se convirtió en un pueblo independiente con un gobernador y 10 alcaldes. El 28 de agosto de 1645 se le otorgó a Tlalpan el título de Villa con el nombre de San Agustín de las Cuevas, que corresponde al santoral de esa fecha, también se le dio ese nombre porque los tubos geológicos de la explosión del Xitle dejaron en la zona varias cuevas que se conocen como:

la Cueva del Gallinazo, el Aile, el Diablo, la Monja, Tzoncuicuilco y el Jazmín. En las grutas de Pedro el negro las cuales rodeaban la población, se escondían las gavillas de los asaltantes de viajeros que se atrevían a cruzar por el "mal país", como se llamaba al pedregal.

Tlalpan y otras poblaciones del sur de la cuenca en el altiplano, se convirtieron en sitios de recreo para los habitantes de la Ciudad de México desde finales del siglo XVII. La gente de recursos modestos organizaba días de campo en los vergeles de la zona, mientras que los ricos construían suntuosas fincas con jardines y huertas.

La demanda local de artículos de consumo era cubierta por una panadería, tres pequeñas tiendas y una sastrería.

A finales de la época virreinal, las haciendas de Peña Pobre, Jocco (de cuyos terrenos se formó gran parte del pueblo de San Andrés Totoltepec), San Juan de Dios, así como los ranchos de Ojo de Agua, Santa Ursula, Cuautla, Carrasco y el Arenal, formaban parte de la jurisdicción de Tlalpan. La agricultura y la explotación de los bosques eran las actividades económicas preponderantes.

En esta zona, como en el resto de la Nueva España, los conquistadores impusieron la religión católica. San Agustín de las Cuevas se convirtió en cabecera de doctrina a partir del siglo XVIII, aunque la iglesia y el hospicio de los dominicos habían sido erigidos desde 1637. Anexas al templo, se dispusieron varias capillas, entre las cuales destaca la virgen del rosario, notable por la belleza de su retablo barroco y que fuera establecida por los dominicos.

Primeras Vialidades. Entre los años de 1535 a 1551 se empezó el extenso camino que une a Tlalpan con la ciudad de México.

Este fue realizado bajo el cuidado personal de don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España quien, para activar los trabajos que unían a San Agustín de las Cuevas con la ciudad de México, hacía frecuentes visitas. Precisamente, en la actual calle de sillón de Mendoza se iniciaba el Pedregal, posteriormente, el camino fue reparado y transformado en calzada por el virrey don Bernardo de Gálvez. Es en 1532 cuando se impone a los naturales tributo de

la Corona Española el 20 de noviembre de 1537, separándolos del señorío Xochimilca de Tepecostic, fecha que marca la fundación histórica de Tlalpan.

En el siglo XVII, Tlalpan se convirtió en el pueblo independiente con un gobernador y diez alcaldes. El 28 de agosto de 1645, se le otorgó a Tlalpan el título de villa con el nombre de San Agustín de las Cuevas, que corresponde al santoral de esa fecha, o por que los tubos geológicos de la explosión del Xitle dejaron en la zona varias cuevas, que se conocen como La Cueva del Gallinazo, el Aile, el Diablo, la Monja, Tzoncuicuilco y el Jazmín, las grutas de Pedro el Negro las cuales rodeaban a la población.



Todas llenas de misterio y de anécdotas dieron apellido a San Agustín, y porque allí se escondían las gavillas de los asaltantes de los viajeros que se atrevían a cruzar por el mal país, como llamaban al Pedregal.

En Tlalpan del siglo XVIII aparecen las haciendas, entre estas estaban la de Xoco, San Isidro, Peña Pobre y San Juan de Dios. Se construyeron casas como la Casa Chata, la cual y según las leyendas esta construcción fue casa de la Inquisición, además en algún tiempo fue el Museo de la Charrería, hoy es el centro de Investigaciones Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En 1550 se fundó un hospicio de misioneros, posteriormente se construye una finca que fuera propiedad del conde de la Cadena y que ahora conocemos como la Casa de la Moneda, lugar donde también acuñaron moneda entre los años 1828 y 1830. Otra finca importante de la época, es la de don Pedro Romero de Terreros, Conde de Regla, la Casa del Virrey de Mendoza. Para el año de 1712, el virrey duque de Linares ordenó la construcción de la caja repartidora de agua y el alumbrado era con faroles de aceite.



Independencia. Durante esta época, el 21 de noviembre de 1815 llegó prisionero al pueblo de San Agustín de las Cuevas don José María Morelos y Pavón, para ser encerrado en un alto mirador que se llama la torre de Santa Inés. De allí salió rumbo a la capital, donde fue juzgado y sentenciado a morir fusilado, lo que sucedió en San Cristóbal Ecatepec, Estado de México.

Otro personaje sobresalió durante esta época en la zona de Tlalpan, se trata de Pedro Rojas, conocido como "El negro", celebre guerrillero y salteador de caminos, quien llegó a confesar haber dado muerte a más de 600 hombres. El gobernador del estado de México, Lorenzo de Zavala, puso el nombre de Rojas a una de las calles de Tlalpan porque éste, en uno de sus muchos asaltos, atacó al hijo de Gabriel de Yermo quien fuera enemigo de la Independencia de México porque había puesto en prisión al Virrey Iturrigaray y a su familia en la revuelta de 1808.

Periodo Independiente. El primero de abril de 1824 se comenzó a discutir en la Ciudad de México, el proyecto de la constitución que fue aprobado el 3 de octubre del mismo año con el nombre de Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, esta Constitución estableció la división territorial del país en entidades federativas; San Agustín de las Cuevas quedó entonces comprendido dentro del naciente Estado de México. La provincia de la Intendencia de México adquirió el rango de estado libre, soberano e independiente y, el 2 de marzo de ese año se estableció la legislatura constituyente y el poder ejecutivo se encomendó a un gobernador. Entonces la capital del Estado de México era la propia Ciudad de México donde se asentaron los poderes nacionales y estatales; la creación del Distrito Federal obligó a que las oficinas de este gobierno estatal se trasladaran a Texcoco el 28 de abril de 1827, donde permanecieron durante unos meses para pasar después a Tlalpan, el 15 de junio de 1827, por lo que en esa fecha se convierte en la capital del Estado de

México.

El 25 de septiembre del mismo año, el Congreso del estado expidió el decreto 68 por medio del cual se le concedió a Tlalpan el título de CIUDAD con la denominación de su nombre actual. Con las firmas del gobernador don Lorenzo de Zavala y del secretario de gobierno José R. Malo, se legaliza el nombramiento.

El 12 de julio de 1830, se decide trasladar la capital del Estado de México a Toluca, por lo que Tlalpan dejó de ser la capital. En 1854, Tlalpan fue erigida por decreto como Prefectura del Sur, y en 1855 los tlalpenses tomaron la decisión de gestionar su anexión al Distrito Federal, inconformes de pertenecer al Estado de México. Después de varios acuerdos los lugareños lograron que el 26 de noviembre de 1855, Tlalpan pasara oficialmente a formar parte del Distrito Federal.

En 1869 empezó a dar servicio el ferrocarril a Chalco, el cual tocaba las poblaciones de Tacubaya, Mixcoac, San Angel y Coyoacan, para terminar su recorrido en Tlalpan, aunque el tren nunca llegaría a Chalco debido a los acontecimientos políticos que vivía el país.

En 1871, se construyeron algunos edificios públicos, como el inmueble de la actual Delegación Política, el curato y casas consistoriales. En 1872, Tlalpan cambia su fisonomía cuando se construye el centro el jardín y su kiosko, era justo aquí donde se llevaban a cabo los bailes populares y las gustadas peleas de gallos.

Porfiriato y Revolución. Entre 1898 y 1900 fue construido el mercado de La Paz, único de la época porfirista que subsiste en el Distrito Federal, y cuyos materiales y mano de obra fueron aportados obligatoriamente por los habitantes.

El 26 de marzo de 1903, debido a una ley expedida por el presidente Porfirio Díaz, el territorio del Distrito Federal quedó dividido en 13 municipalidades, siendo Tlalpan una de ellas.

Durante la Revolución, Tlalpan fue zona de frecuentes combates entre las fuerzas zapatistas y las constitucionalistas, participando notablemente en esas acciones los generales Valentín y Manuel Reyes Nava, nativos del Ajusco. Durante este periodo Emiliano Zapata arribó a Tlalpan con sus huestes. La Casa de Moneda y La Casa Chata fueron cuarteles y caballerizas de zapatistas o federalistas.

El Movimiento Obrero. En enero de 1868 los obreros de la fábrica la Fama Montañesa fundaron la Unión Mutual de Tejedores del Distrito Federal; esta organización se extendió a las fábricas de textiles de Contreras y Tizapán.

Los obreros de la Fama habían estallado una huelga en el 8 de julio de 1865, cuando pedían una jornada laboral de 12 horas para las Mujeres y que los menores fueran pagados por los empresarios y no por los trabajadores.

En 1875 se dieron múltiples brotes huelguistas en el sector textil del Distrito Federal por la supresión de las veladas, o sea el trabajo nocturno.

El periódico el Eco de Ambos Mundos publicaba el 13 de enero de 1875 que los obreros de las fábricas de Tlalpan se habían dirigido al presidente de la República, solicitándole prohibiera las veladas, esta huelga terminaría el 17 de enero de ese mismo año.

Sin embargo, para 1877, los obreros de la fábrica de hilados de San Fernando hicieron estallar la primera huelga registrada durante el gobierno de Porfirio Díaz, estos pedían aumento salarial, mientras los trabajadores de La Fama, en Tlalpan, pedían una jornada laboral de doce horas, que se suprimiera el trabajo nocturno y el pago con vales; huelgas que fueron generalmente condenadas en aquellos años por gobernación.

Época Posrevolucionaria. Finaliza la revolución, y el 31 de diciembre de 1928 se expide la Ley orgánica del Distrito Federal la cual suprime los municipios y crea las delegaciones, la ciudad capital se divide en 12, entre ellas Tlalpan.

Una vez recuperada la paz nacional, Tlalpan volvió a su usual tranquilidad, con un crecimiento demográfico moderado, hasta la década de los cincuenta, a partir de la cual se ha venido duplicando cada 10 años.

México fue sede de los Juegos Olímpicos en 1968. Villa Olímpica y Villa Coapa fueron construidas entonces para albergar a los deportistas participantes, periodistas e invitados. Una vez concluidos los juegos, las villas fueron vendidas como viviendas.

El 29 de diciembre de 1970, al inicio de la nueva administración, se da una nueva división del Distrito Federal y las delegaciones pasan de 12 a 16, Tlalpan continua con la misma extensión.

2.2 Datos geográficos

Ubicación Geográfica:

La Delegación Tlalpan, se encuentra ubicada en el sur del Distrito Federal, a 23 kilómetros del Zócalo Capitalino. Geográficamente está a 19° 17' 22" de latitud norte y a 99° 00' 00" de longitud oeste del Meridiano de Greenwich, con una altitud de 2,270 metros sobre el nivel del mar.

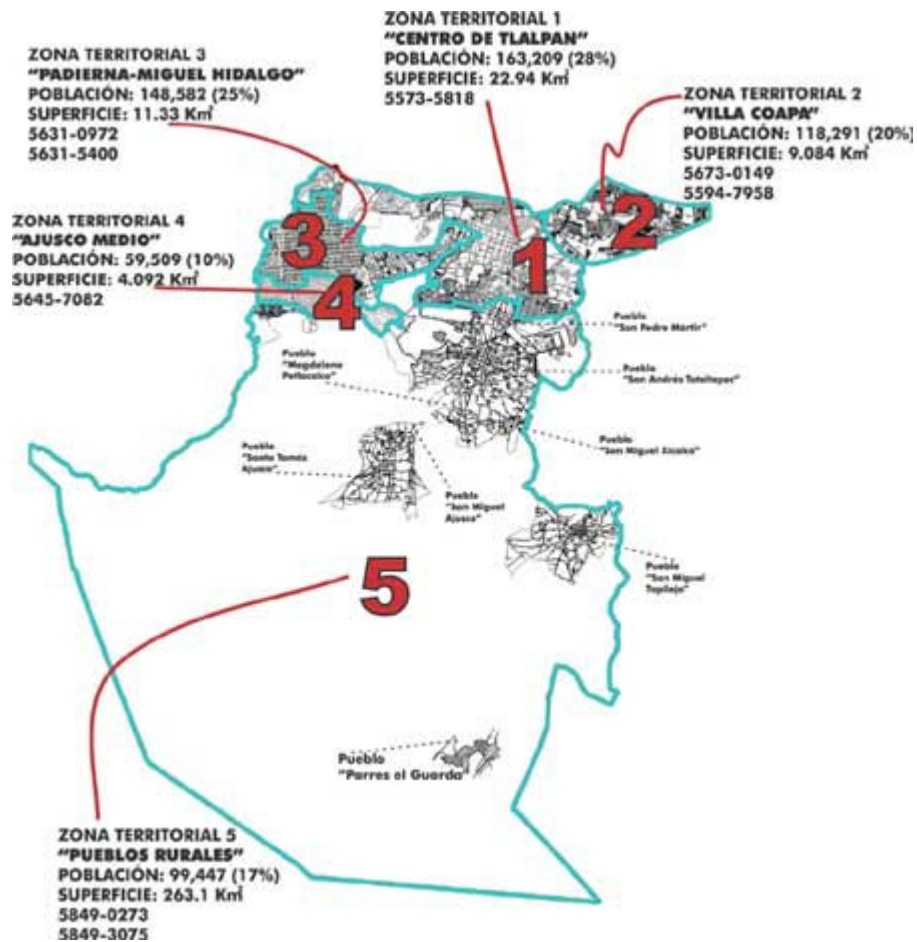


Superficie:

La Delegación Tlalpan, se encuentra ubicada en el sur del Distrito Federal, a 23 kilómetros del Zócalo Capitalino. Geográficamente está a 19° 17' 22" de latitud norte y a 99° 00' 00" de longitud oeste del Meridiano de Greenwich, con una altitud de 2,270 metros sobre el nivel del mar.

Límites:

Colinda al norte con las delegaciones: Álvaro Obregón, Magdalena Contreras y Coyoacán. Al este, con Xochimilco y Milpa Alta. Al sur, con el Estado de Morelos (municipio de Huitzilac) y el Estado de México (municipio Santiago Tianguistenco) Finalmente, al oeste, con el Estado de México (municipio de Jalatlaco) y, Magdalena Contreras.



Flora :

La zona media del Ajusco, es considerada como una de las áreas florísticas más ricas de la cuenca de México. Cuenta con cerca de 1,000 especies de plantas identificadas, en sólo 80 Km cuadrados de superficie; esta riqueza está dada por la convergencia de diferentes factores, entre los que destacan:

- El amplio gradiente altitudinal, que va de los 2,400 a los 3,000 metros, ubicado en el Parque Ecológico de la Ciudad de México; el cual, ocasiona cambios climáticos importantes en el ámbito de macro hábitat.
- La naturaleza estructural de los derrames de lava, que ocasiona una variedad muy grande de micro hábitat.

-La confluencia de elementos de flora y fauna de las dos zonas biogeográficas del continente; la neártica y la neotropical.

Los tipos de vegetación de la zona media del Ajusco han sido resumidos dentro de las siguientes categorías:

Matorral Subtropical, matorral desértico

Ocupa las partes bajas hasta los 2,500 m SNM, formando un eco tono con el matorral templado esclerófilo. Se caracteriza por la presencia de "palo bobo", "palo dulce", "sena", y una gran variedad de elementos arbustivos y herbáceos. Es una comunidad que presenta un numero importante de endemismos. Se estima que esta asociación vegetal incluye mas de 319 especies diferentes.

Matorral Templado Esclerófilo, matorral desértico

Este matorral es típico de las zonas ecotónicas árido subhúmedas, se extiende desde California hasta Chiapas en forma aislada y se le conoce como chaparral. La especie dominante es el encino, que en condiciones de suelos profundos desarrolla una falla de hasta 20 metros; pero al ocurrir sobre lava sólo logra el tamaño de un arbusto de 3 metros. Esta comunidad aporta 166 del total de especies registradas para la zona.

La vegetación del pedregal se constituye principalmente por el llamado "palo loco", el cual es una variedad de matorral heterogéneo con diferencias en su composición floral. También se produce pirul y encino de varias especies duras. Le sigue la variedad del pino, al sur y sureste del Xitle y en las regiones altas del Ajusco. Por último se dan variedades de ocote, jacalote, oyamel y aile.

Asimismo, encontramos la flora de la región montañosa, en la cual, podemos encontrar bosque de coníferas y diversas especies de cedros. La vegetación arbórea, por su parte, está integrada por el madroño, cuchara y huejote.

En las cimas de las montañas y lomas, junto a pinos y oyameles, crece una amplia variedad de helechos y musgos. En la superficie del suelo de las regiones donde crece el pino, se forma una cubierta herbácea nutrida, que defiende al suelo contra la erosión de las tierras. Crece abundantemente el zacate grueso,

zacatón de cola de ratón, zacayumaque, zacate blanco, pasto de escoba y pasto amarillo. Dentro de los matorrales crece jarilla verde, limoncillo, zarzal, escoba o perilla, chia, hediondilla y mejorana.

Fauna:

Se estima que las tierras forestales de Tlalpan, constituyen uno de los últimos refugios de fauna silvestre del Distrito Federal, y de acuerdo con la Comisión Nacional de Biodiversidad, se encuentran en algún estado de riesgo, debido a la alteración que han sufrido los ecosistemas por la expansión de la mancha urbana y la caza ilegal.

Así, entre las especies reportadas en peligro de extinción, se encuentran: el conejo teporingo, armadillo, palomillas "hulotas", venado cola blanca, coyote, gato montes, paloma de alas blancas y varias especies de serpientes.

La Universidad Nacional Autónoma de México y el Consejo Nacional para la Fauna, realizaron estudios técnicos para la reproducción de especies nativas de la zona, especialmente del teporingo, ardillas, tlacuaches, conejo de castilla, zorrillos; variedades de aves como el águila, gorrión, alondra y pájaro carpintero; mariposas e insectos y algunos reptiles como coralillos o serpientes de cascabel, esto sobre todo en las cañadas del Ajusco.

Hidrografía:

Tlalpan cuenta con regiones, cuencas y subcuencas que le abastecen de agua. La red hidrográfica de este lugar la conforman arroyos de carácter intermitente, que por lo general, recorren trayectos cortos para perderse en las áreas con mayor grado de permeabilidad.

Según el INEGI, el 1% de la superficie delegacional se abastece de la cuenca del Río Lerma- Toluca; el 27% de la cuenca del Río Balsas- Mezcala; el 31.3% de la región del Balsas-Zirándaro y el 69% de la superficie se abastece de la cuenca del Río Moctezuma.

Actualmente existen los cauces de lo que fueron ríos de caudal importante, como el San Buenaventura y San Juan de Dios. La fuente nutriente del primero,

corre de oeste a este y desemboca en el lago de Xochimilco, por Tomatlán y enfilado a la Ciudad de México con el nombre del canal de la Viga. El segundo, va de sur a norte y se le une un río afluente que desciende del Pedregal del Xitle.

Cerca del pueblo de Parres, pasa el río del mismo nombre, el cual tiene su nacimiento en la estribación del Cerro Caldera El Guarda, al cual se le unen las corrientes de lluvia del Cerro Oyameyo, desembocando finalmente, en la Presa de San Lucas Xochimanca, Xochimilco.

Cabe subrayar la importancia del río Eslava, como límite natural para las delegaciones Tlalpan y Magdalena Contreras, tiene cauce fijo y su caudal es intermitente.

Clima y Temperatura:

Actualmente, la delegación de Tlalpan tiene registrados en la Carta de Climas del INEGI, 5 tipos o subtipos de climas, estos están descritos de la siguiente manera: el 32.32% de la superficie delegacional, tiene clima templado subhúmedo con lluvias en verano, de mayor humedad; el 6.39%, registra clima templado subhúmedo con lluvias en verano, de humedad media; el 0.33%, tiene una temperatura templada subhúmeda con lluvias en verano, de menor humedad; la atmósfera semifría húmeda con abundantes lluvias en verano se registra en 17.17% del área delegacional, y por último, en el 43.79% de la región, se registra un clima semifrío subhúmedo con lluvias en verano, de mayor humedad.

Con relación a estos parámetros de temperatura y precipitación, el clima varía de templado subhúmedo, en la porción norte, a semifrío subhúmedo conforme aumenta la altitud; hasta tornarse semifrío húmedo en las partes más altas.

Asimismo, las temperaturas medias anuales, en las partes más bajas de la demarcación tlalpense oscilan entre 10° y 12° C. Mientras que en las regiones con mayor altitud, son inferiores a los 8° C.

La precipitación total anual varía de 1,000 a 1,500 milímetros; registrándose en la región sur la mayor cantidad de humedad. Los meses de más elevadas

temperaturas son: abril y mayo; los de mayor precipitación son de julio a septiembre.

2.3 Oferta cultural

La delegación presenta la siguiente oferta cultural :



HISTORIA DE LA CASA DE LA CULTURA DE TLALPAN

Dirección: Estacionamiento del Bosque de Tlalpan

La hermosa fachada de la antigua Casa de las Bombas de la colonia Condesa, anteriormente ubicada en las calles Juanacatlán y Tacubaya, fue construida a principios del siglo XX y diseñada en 1907 por el Ing. Alberto J. Pani. Posteriormente, en 1975 fue trasladada, pieza por pieza, al Bosque de Tlalpan como la Casa de la Cultura de esta demarcación, y en su lugar se construyó el Instituto Mexicano de Comercio Exterior.

La finalidad de la Casa de las Bombas era abastecer a la Ciudad de México del agua que se extraía de los manantiales de Chapultepec, pero dado el crecimiento de la ciudad, la Casa de las Bombas resultó insuficiente y se hizo necesaria la construcción de nuevos pozos para surtir de agua a la población.

Las piezas de este edificio estuvieron resguardadas mucho tiempo en la parte alta del Bosque y en 1986 por conducto del entonces delegado de Tlalpan, Lic. David Ramos Galindo, se puso la primera piedra de lo que sería esta importante Casa de la Cultura, cuyos grabados hacen referencia al mar. En la fachada original se podía apreciar la cabeza esculpida en piedra de Neptuno, dios de los mares, también llamado Poseidón por los griegos.

La fachada del edificio original se construyó en bloques de piedra natural apoyada contra los muros de cemento armados de 20 cm de grosor, algunos de estos bloques se ligaron por medio de anclas a la construcción de concreto. En el basamento del edificio se empleó cantera rosa de Metepec y arriba se continuó con bloques de Chiluca, siendo muy cuidadoso el trabajo que se ejecutó de acuerdo con los moldes de yeso hechos previamente bajo la dirección del Ing. Alberto J. Pani.

El proyecto arquitectónico fue realizado por el Ing. Pedro Ramírez Vázquez, quien diseñó el edificio, combinando lo modernista con la arquitectura de tipo neoclásico de principios del siglo XX, concluyéndose en 1988 dentro de la administración del delegado Lic. Guillermo Orozco Loreto e inaugurado por el entonces regente de la Ciudad Lic. Ramón Aguirre Velásquez, el 23 de Noviembre del mismo año.

Desde su inauguración, la Casa de la Cultura ha mantenido una intensa actividad cultural, mediante la realización de eventos, exposiciones cursos y talleres. La pintora Alejandra Sosa realizó la primera exposición, seguida de otros importantes representantes de este género, como son José Luis Cuevas, Martha Chapa, Octavio Campo, Phillipa, Natalia Kolesnikova, entre otros.

En la escultura, se han presentado obras de artistas de la talla de Ponzonelli, Humberto Peraza y Bonnie Benavente. Asimismo, se realizan presentaciones de libros y eventos culturales, ecológicos y sociales, y un sinnúmero de actividades importantes, dando un gran prestigio a este centro cultural que ha crecido gracias a la participación de su comunidad.



CASA FRISSAC, INSTITUTO JAVIER BARROS SIERRA

Dirección: Plaza de la Constitución s/n, esquina Moneda, Col. Centro de Tlalpan.

Construida a finales del siglo XIX por el hacendado Don Jesús Pliego Frissac, quien fue presidente del Ayuntamiento local en 1900, la Casa Frissac perteneció a la familia del ex-presidente Adolfo López Mateos y funcionó como la Escuela Lancaster del Proyecto Bicultural Británico-Mexicano.

La Casa Frissac ha sido un importante espacio cultural, en el que se han presentado una diversidad de muestras cinematográficas, entre las que destaca la película *Los Olvidados*, de Luis Buñuel.. En algunas leyendas se cuenta que la Casa Frissac, fue habitada por el bandolero Chucho el Roto, famoso por sus robos de generosidad, pues lo que obtenía de los ricos lo daba a los pobres.

Este inmueble, situado al centro de un gran jardín, está delimitado por una barda de mampostería con herrería de principios del siglo XX, con cubo de zaguán y arcadas de medio punto, así como materiales aparentes que dan acceso al patio. Desde la calle de Moneda se pueden apreciar sus columnas y fachadas de estilo afrancesado, a la usanza del periodo decimonónico correspondiente al Porfiriato, así como la fachada exterior principal, cuya forma de la cubierta es franciscana, con pórtico de columnas estriadas enmarcando el acceso principal.

La Casa Frissac fue adquirida, rehabilitada e inaugurada en el 2001, y recibió el nombre de "Instituto Javier Barros Sierra". Actualmente es un espacio en el que se pueden apreciar diversas manifestaciones culturales y artísticas, al tiempo que es un lugar propicio para el debate y el conocimiento. Este Instituto cuenta con cinco espacios para la exposición de artes visuales, un auditorio con capacidad para cien personas, una sala de usos múltiples y áreas verdes. Todos estos espacios han sido utilizados para un sinnúmero de actividades, entre las que

destacan la difusión de los productos del rescate histórico de pueblos, barrios, colonias y comunidades; así como talleres y cursos de diferentes disciplinas.

MUSEO DE HISTORIA DE TLALPAN

Dirección: Plaza de la Constitución No. 10, en el Centro de Tlalpan.

El Museo de Historia de Tlalpan, de reciente creación (2003), responde a la permanente preocupación de los vecinos de la demarcación por recuperar y divulgar su historia y cultura, pues a lo largo de los años ha existido un gran interés por contar con un espacio adecuado en el que se pueda mostrar la riqueza del patrimonio histórico y la diversidad cultural tlalpense.

En este sentido y con el fin de dar al arte su merecido reconocimiento y retribución, se llevó a cabo el Festival Cultural de la Universidad Veracruzana de Tierra Firme, además de una muestra titulada Cruzada de la Plástica Mexicana, que incluyó obras de Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Yani Pecanins, Ian Hendryx Antonio Vega, Gilberto Aceves, Juan Calderón, Martín Coronel, Tamez, Janitzio Escalera, Luis Felipe González, Enrique Zavala, Bradey Narduzzi, entre otros.

El edificio que alberga este museo, conocido como "La Casona", data de 1874 y es considerado monumento histórico desde 1986 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

2.4 Economía

Población

Por su número de habitantes, Tlalpan ocupa el 5° lugar entre las Delegaciones del Distrito Federal, y representa el 6.76% de la población total de la entidad.

Población Total 580,776 100.0%

Hombres 278,570 47.96%

Mujeres 302,206 52.04%

Población Económicamente Activa

En la edición del Cuaderno Estadístico Delegacional 2000 del INEGI, Tlalpan cuenta con una población económicamente activa de 448,012 habitantes; de los cuales, 212,082 son hombres y 235,930 mujeres. La población económicamente inactiva es de 198,173, conformada por: estudiantes, personas dedicadas a los quehaceres del hogar, jubilados y pensionados, incapacitados permanentemente y otros no especificados.

De las 244,509 personas ocupadas laboralmente, 2,931 se dedican a actividades de agricultura, ganadería o silvicultura; 28,106 se desempeñan en la industria manufacturera; 18,841 en la construcción; 39,703 realizan labores de comercio y, 32,089 servicios profesionales y educativos, entre otros. Fuente: INEGI, XII Censo General de Población y Vivienda 2000

Comercios

De acuerdo al Censo de Establecimientos Mercantiles que se está efectuando en Tlalpan, desde el 20 de marzo de 2002 a la fecha, los datos más sobresalientes son:

Número de establecimientos mercantiles que se encuentran ubicados en las Zonas Territoriales I, II, III y IV es de 66

Distribuidos de la siguiente manera:

Zona I 2267

Zona II 2644

Zona III 1606

Zona IV 90 hasta el momento.

El número de establecimientos por giros es:

Venta de ropa 708

Abarrotes 362

Venta de comida 160

Consultorios 130

Escuelas 120

Por Zona Territorial los giros están distribuidos de la siguiente manera:

| Zona I | Zona II | Zona III | Zona IV |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|------------------|
| Abarrotes 95 | Venta de ropa 667 | Abarrotes 189 | Abarrotes 21 |
| Escuelas 61 | Venta de comida 73 | Misceláneas 62 | Papelerías 9 |
| Consultorios 57 | Abarrotes 57 | Consultorios 42 | Recauderías 6 |
| Venta de comida 54 | Escuelas 31 | Venta de comida 31 | Estéticas 6 |
| Restaurantes 48 | Consultorios 29 | Escuelas 28 | |

Servicios

El sector servicios se ha desarrollado en Tlalpan de manera importante. En los últimos años, se han asentado variadas empresas prestadoras de éstos en varios rubros, lo que ha venido a dinamizar la economía de la Delegación. Pero en otros aspectos ha hecho muy difícil la provisión de infraestructura adecuada, así, como un incremento en los problemas de vialidad, limpia, etc.

Actualmente, hay en la demarcación empresas en los siguientes giros: aseguradoras, bancos, centros corporativos, hoteles, gimnasios, parques de diversiones, centros comerciales, universidades, hospitales, etc. Lamentablemente, su cuantificación y sistematización actualizada, se hace difícil debido a lo inestable de este sector.

Agricultura

Constituye una de las principales actividades productivas en la zona. El cultivo se extiende al este y sur de Tlalpan, ensanchándose al oeste hasta las faldas del Ajusco. Se siembra principalmente maíz, avena y alverjón. La leguminosa más producida es la alfalfa y, en las faldas del Ajusco, se cultiva papa; un número importante de hectáreas se dedican a la fruticultura, predominando el chabacano, pera, perón, durazno, higo, membrillo, ciruela y capulín. Recientemente se inició el programa de Plantaciones Forestales Comerciales, que tiene entre sus objetivos principales, la recuperación de áreas boscosas y el fomento de alternativas rentables, como es el caso de las plantaciones de árboles de Navidad.

Los principales cultivos de temporada que se generan son: avena forrajera, maíz (grano), frijol, haba asociada, ebol, veza de invierno, calabacita, espinaca, maíz (elote), lechuga y rye grass. Los cultivos perennes son el rosal, capulín, ciruelo, durazno, higo, manzana, peral, tejocote y chabacano.

De las 25 mil hectáreas consideradas como zona rural, 10 mil son de vocación agrícola; 10 mil forestales; 4 mil son pastizales para ganado y mil son matorrales y plantas no útiles.

La floricultura, también juega un papel importante dentro de la producción agrícola de la demarcación, con la cosecha de especies como rosa, clavel, lluvia, gladiola y nube.

En materia agroindustrial, se tiene registrado que la superficie Delegacional es de 30,449 hectáreas; de las cuales 5,023 son de área urbana; 25,426 corresponden a la zona de conservación; 9,824 son de uso agrícola; 12 mil son de tipo forestal; 2 mil de pastizales; y 2,426 pertenecientes a la zona de poblados.

Ganadería

Se caracteriza por la cría de ganado ovino, vacuno y porcino, para uso doméstico en pequeña escala. El ganado que predomina en Tlalpan es el ovino, sigue en orden de importancia el ganado vacuno y, finalmente, el porcino.

Otra de las actividades dentro de este rubro, es el cuidado de los animales de trabajo: bueyes y caballos; siendo los parajes de pastoreo el Llano de Malacatepec y el Cerro de la Cantimplora.

Se produce también lana sucia y carnes, leche, huevo y miel.

2.5 Atractivos turísticos

Monumentos

Monumento Don Benito Juárez

Por un corto lapso la vida de Juárez se unió a Tlalpan ya que el General Juan Álvarez en 1855, durante su presidencia interina estableció por catorce días la

Capital de la República en esta población y nombro a Don Benito ministro en la cartera de Justicia e Instrucción Publica.

En el pequeño parque público entre las calles de Allende, calzada de Tlalpan y Av. san Fernando se decidió construir una estatua del prócer en 1972. En el año de 1997 se cumplieron 25 años de haberse colocado el monumento, hecho totalmente de cantera, obra del escultor J.H del Real García. En su base se inscribió el celebre apotegma y la frase: "a Benito Juárez / el pueblo de tlalpan/ 1972"

Monumento al Caminero

También en territorio tlalpense transcurre la primera autopista construida en México, la que conduce de esta ciudad a Cuernavaca, que fue inaugurada en 1956.

Con este motivo se levanto en el inicio de esa importante vía, el Monumento al Caminero. Se trata de un conjunto escultórico formado por tres figuras en cantera, de hombres que sostienen un taladro, un teodolito y un libro. En el frente hay dos placas de bronce, y se lee también lo siguiente: SCOP /AL CAMINERO/ INTEGRADOR DE LAS COMUNICACIONES DE MÉXICO/ MCMXXV - DNC-MCMLVI.

En la parte inferior se grabaron los nombres y firmas de los autores: Gaviño, escultor/ David y Joaquín Gutiérrez / talladores.

Monumento a Emiliano Zapata

Diversos fueron los hechos de armas que durante la Revolución Mexicana emprendieron algunos tlalpenses, como los generales Valentín, Manuel y Gabino Reyes Nava, nacidos en el Ajusco.

Los viejos zapatistas del sur, tanto de Tlalpan, como de Xochimilco, Milpa Alta, Contreras y del Estado de Morelos, han hecho de Emiliano Zapata su héroe más encumbrado.

Por esta razón la estatua del caudillo del sur se levantó en la glorieta de Huipulco, fundida en bronce por el escultor Ignacio Asúnsolo.

Aun cuando el bronce y la cooperación para ese monumento fue aportada por los zapatistas, hace pocos años la autoridad Delegacional de Coyoacán trasladó la estatua a la Alameda del Sur, en la Calz. Miramontes los descendientes de los zapatistas están pugnando por recuperarla.

Cuicuilco

Uno de los más antiguos asentamientos en el Valle de México, lo constituye Cuicuilco, sitio descubierto hacia 1920 por Manuel Gamio y explorado por Byron Cummings.

Los habitantes de Cuicuilco fueron sorprendidos hacia el inicio de nuestra era, por la erupción del Volcán Xitle, erupción que ocultó bajo toneladas de lava y piedra volcánica esa importante ciudad de unos veinte mil habitantes. Se han descubierto vestigios arqueológicos en los siguientes sitios: El templete circular en Periférico Sur e insurgentes (Cuicuilco "A"); el que se encontró en terrenos de la fábrica de papel y hoy está en el Parque Ecológico (Peña Pobre); los descubiertos en Villa Olímpica, otros en donde ahora hay unas torres de oficinas, y el sitio de Tenantongo, en el bosque del Pedregal.

Ruta de la Amistad

Como parte de la fiesta olímpica de 1968 se encargó al Arq. Mathias Goeritz coordinar un proyecto, la "Ruta de la Amistad", para erigir 17 grandes esculturas a los lados del Periférico Sur. Los autores son 17 escultores de 15 países, obras que fueron inauguradas en octubre de aquel año. De las 17, once están instaladas en el territorio de Tlalpan a saber:

De Japón, por Kioshi Takashi; de Francia, por Pierre Szekeli; de Uruguay, por Gonzalo Fonseca; de Italia por Constantino Nivola; de Bélgica, por Jacques Moeschal; de Holanda, por Joop J. Belton; de Israel por Itzhac Danzinger; otra de Francia, por Oliver Seguin; de Marruecos, por Mohamed Melehi y de México, por Helen Escobedo.

Otros Monumentos Conmemoratorios



En el jardín principal del Centro Histórico hay monumentos de próceres, en bronce, están: Benito Juárez, José María Morelos, Francisco I. Madero y Vicente Guerrero. Son obra del escultor poblano Ernesto Tamariz, fundidos en 1978.

En 1986 se inaugura, entre Huipulco y la Av. san Fernando, el paseo de los héroes, con diez bustos en cantera gris, elaborados en el taller de la casa de las campanas, en San Pedro Mártir.

Las esculturas, de norte a sur son: Miguel Hidalgo, Morelos, doña Josefa Ortiz, Nicolás Bravo, Vicente Guerrero, Benito Juárez, Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, Álvaro Obregón y Venustiano Carranza.

Sitios de Interès

Mercado de Artesanías Vasco de Quiroga
Sitio dedicado a la venta de artesanías, artículos para decoración como son: Cestas, canastas, arreglos florales, mecedoras, jaulas de carrizo, etc. Comercialización de muebles en estilo moderno, colonial mexicano y rústico. Se puede apreciar el proceso de producción de salas, recamaras, comedores, vitrinas, baúles, roperos, cajoneras, bancos, entre otros; los materiales que trabajan son diversos, madera, vara de sauce, bambú, rattan, otate, carrizo, tule y sus combinaciones.

Vidrios San Pedro



Taller en el cual se puede apreciar el proceso de elaboración de diferentes piezas. El primer paso es la compra de desperdicios de vidrio; posteriormente se lava para retirar cualquier cuerpo extraño, lo vacían a los contenedores y se mete al horno para su fundición. Los ingredientes metálicos se colocan en unos cajetes sobre la masa fundida, los

cuales son utilizados para dar color al vidrio. Una vez salido del horno, se le da forma utilizando herramientas especiales para soplar y prensar el vidrio candente.

Plaza Cuicuilco

Centro comercial que cuenta con cines boutiques, etc. Se ubica a un costado del parque de Loreto y Peña Pobre, en avenida San Fernando.

Zona Arqueológica de Cuicuilco



"Lugar de canto y danza" primer asentamiento prehispánico al sur del Valle de México, esta zona cuenta con una pirámide circular en la cual se encuentran vestigios de un grupo otomí. Cuenta también con un museo de sitio en el que se exhiben objetos encontrados durante las excavaciones. Ubicada en la esquina de Periférico sur y avenida de los Insurgentes sur.

Parques y Bosques

Parque ecológico Loreto y Peña Pobre Ocupa el lugar que perteneciere a las fábricas de papel de Loreto y Peña Pobre. En su lugar se acondicionó el parque en el cual se ofrecen talleres ecológicos en los que se aprenden técnicas de conservación. Ubicado en la avenida San Fernando, casi esquina con Insurgentes sur.

Parque Nacional de las Fuentes Brotantes



Espacio de esparcimiento y recreación, cuenta con una cabaña que se ha adecuado para instalar el Centro Cultural Fuentes Brotantes, donde se dan clases de danza, yoga, cocina vegetariana, entre otras. A un costado de este inmueble se encuentra un pequeño lago y un área de juegos infantiles, así como una zona donde se vende comida típica mexicana.

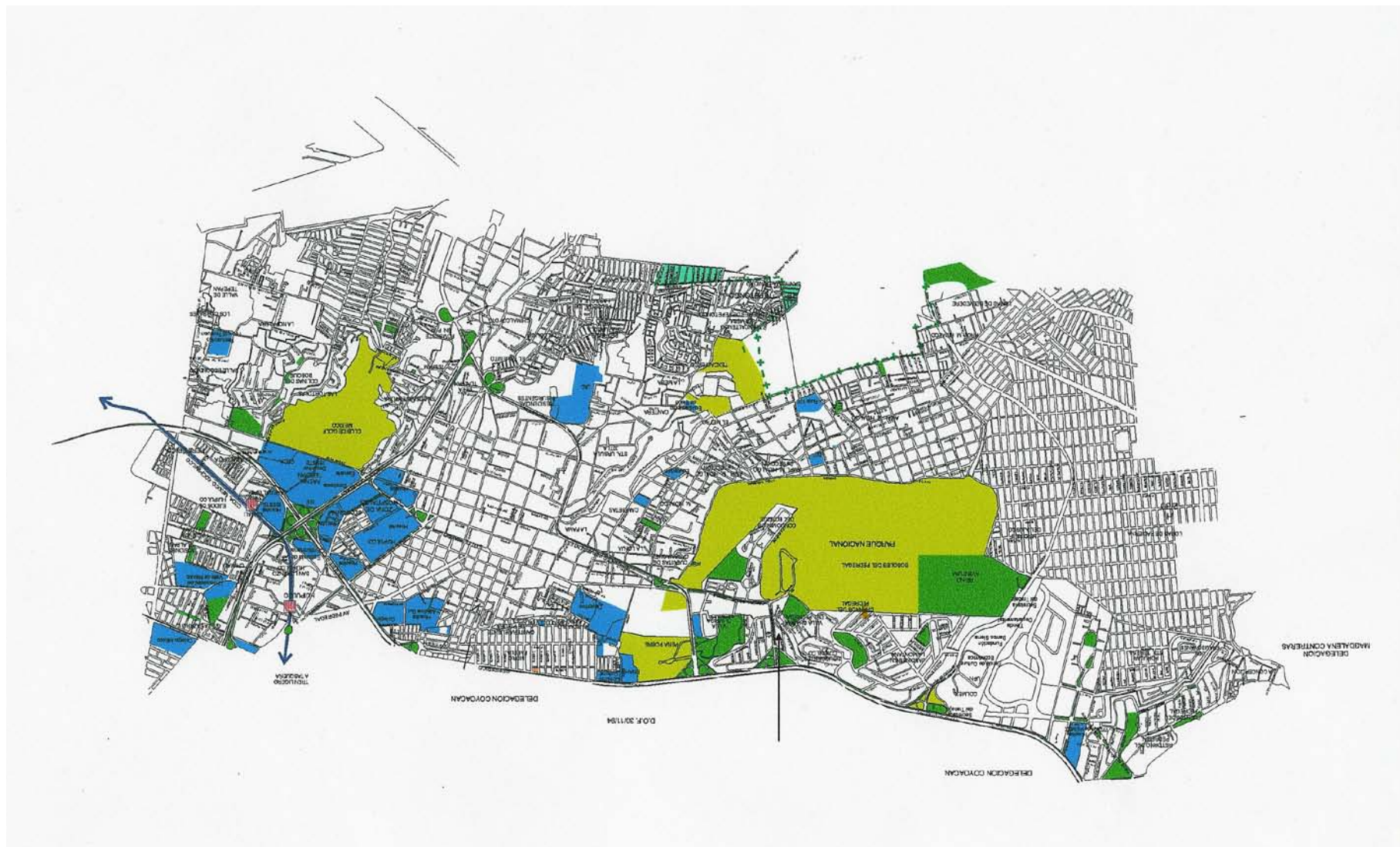
Fuentes Brotantes se muestra con potencialidades para combinar la preservación de los recursos naturales y promover la recreación de los tlalpenses y visitantes.

Bosque de Tlalpan

Espacio en el cual se pueden practicar diversos deportes como son: ciclismo, caminata, atletismo, etc., cuenta también con espacio para esparcimiento infantil así como áreas verdes. Se ubica en Camino Real a Santa Teresa y Zacatepetl.

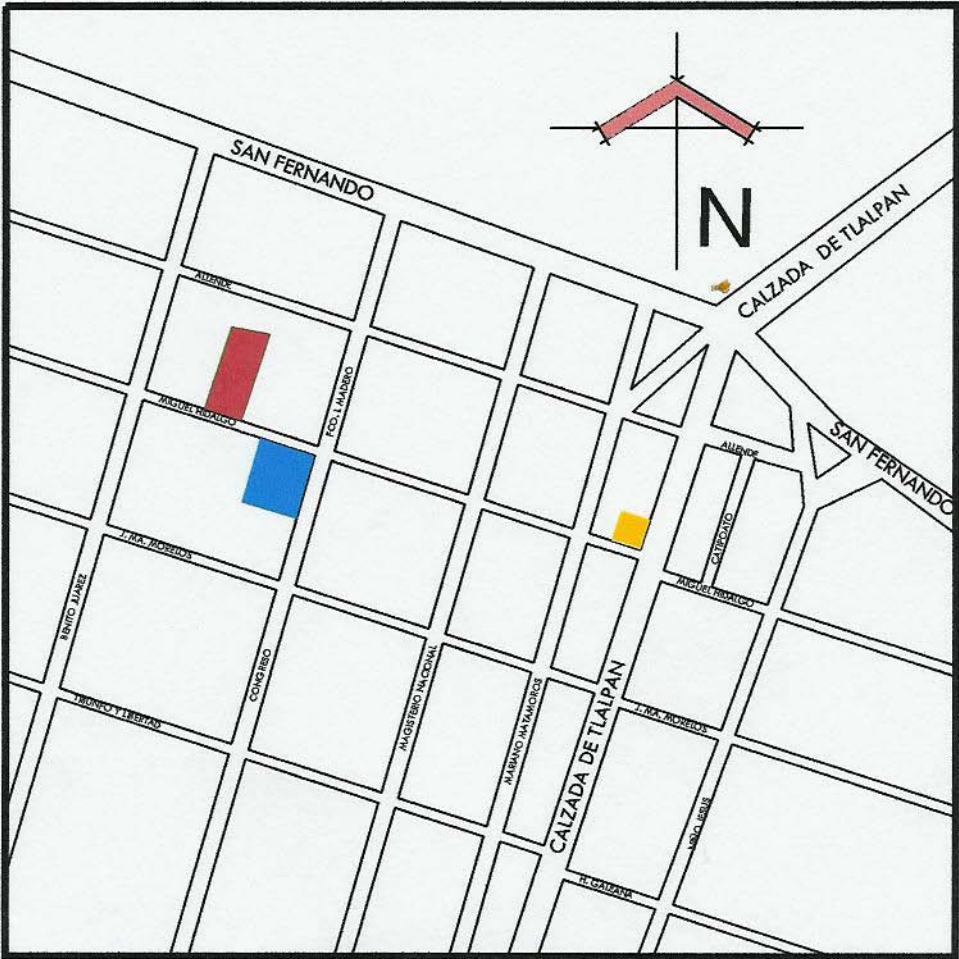
3. Análisis del Centro Histórico de Tlalpan


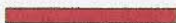

3.1 Vías de comunicación



3. 2 Plano de la zona centro de Tlalpan

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN



-  PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN
-  MONEDA 1
-  CASA CHATA



3.3 Conclusiones

Como hemos podido ver con todo lo anterior, el centro de Tlalpan cuenta con una ubicación alejada del ajetreo de la ciudad, donde aún se puede caminar de manera tranquila a través de sus calles.

Si bien, es un sitio que se encuentra ya más hacia una de las orillas de la Ciudad de México, tiene vías de comunicación muy importantes como lo son la Calzada de Tlalpan y la Avenida de los Insurgentes, la cual atraviesa la ciudad de norte a sur, por tanto es una forma de comunicación con toda la ciudad.

El sistema de transporte satisface los requerimientos de la población de este lugar convirtiéndola ya sea en automóvil propio o en transporte público un sitio al cual se puede llegar muy fácilmente.

4. Estudios Análogos en Programas de Rehabilitación de Centros Históricos

4.1 El Centro Histórico de la Ciudad de Lima, Perú

Lima, la capital del Perú, es una de las más antiguas ciudades de Sudamérica. Fundada en 1535 por el conquistador Francisco Pizarro como Ciudad de los Reyes, fue la capital del Virreinato del Perú, que en un principio ocupaba toda el área subcontinental. Durante los siglos XVI y XVII tuvo su máximo esplendor, y así lo atestiguan las monumentales edificaciones barrocas erigidas en ese tiempo, como el convento de San Francisco El Grande de Lima, llamado por su belleza El Escorial de América.

Durante los siglos siguientes, si bien su importancia fue menor, debido fundamentalmente al agotamiento de las actividades mineras en el interior, siguió siendo la capital del Virreinato del Perú. Una muralla construida a finales del siglo XVII, con el propósito de defender la ciudad del saqueo de los piratas, encerraría la entonces Ciudad de los Reyes y sus poblaciones próximas, como el barrio de Indios del Cercado, así como unas chacras y huertas.

La muralla de Lima, que circundó la ciudad durante casi dos siglos y que fue demolida en 1870 para dar paso a unos bulevares de estilo francés, sirvió para definir lo que hoy llamamos "centro histórico". La demolición de las murallas fue el inicio de un proceso de expansión y crecimiento de la ciudad. De las 522 hectáreas que ocupaba la ciudad amurallada y donde vivían 120000 habitantes aproximadamente, Lima pasaría a ocupar más de 50000 hectáreas, cubriendo prácticamente tres valles costeros (el del Rímac, El Chillón y el Lurín), y su población alcanzaría en 1982 una cifra próxima a 5000000 de habitantes, esperándose para el fin de siglo llegar a cerca de 7000000 de habitantes.

Este enorme crecimiento, ocurrido en su mayor parte en el siglo pasado, ha dado lugar a una intensa dinámica dentro de la ciudad. En Lima se han concentrado la mayor parte de las actividades productivas del país, generando el 50% del PIB. Esta concentración de actividades repercutió directamente en el centro histórico de Lima. El arquitecto urbanista Augusto Ortiz de Zevallos diagnosticaría así el estado de las cosas: "El espacio urbano experimentó, debido a intensas presiones, un proceso de sustitución, diversificación de actividades e intensificación de usos que lo hizo disfuncional y de difícil control. Se generó, pues, una pérdida de operatividad urbana y calidad ambiental y, gradualmente, una tendencia a abandonar el centro, quien podía hacerlo, y comenzaron a ingresar grupos cada vez más pobres a él".

A partir de la década de los ochenta, el espacio del centro histórico se convirtió en un reducto de la marginalidad urbana. Se instalaron en el centro histórico nuevas actividades económicas, producto de las necesidades de supervivencia, y generaron industrias artesanales, venta informal de servicios y comercio callejero.

A principios de los noventa el centro de Lima parecía irrecuperable y totalmente perdido para la ciudad. Las pocas actividades formales que todavía quedaban no tardaron en trasladarse a otros distritos de la gran Lima. En el centro apenas quedaron algunas actividades bancarias, además de las gubernamentales y las religiosas, que se negaron a abandonar sus tradicionales emplazamientos.

El proceso de recuperación del centro histórico está planteado a partir de una serie de acontecimientos de importancia que pasaremos a enumerar:

1. La formulación en 1987 de un plan de recuperación específico para el centro histórico (Plan del Centro de Lima) fue el primer antecedente de un plan para un sector específico de la ciudad, y buscará armonizar los criterios

de planificación urbana con los de protección del patrimonio, que eran hasta entonces antagónicos.

2. La creación en 1989 del Patronato de Lima, organización que agrupa a un conjunto de instituciones y vecinos notables de la ciudad, representantes de la sociedad civil y bajo cuya gestión se consiguió dotar al centro histórico de un reglamento específico de conservación, así como lograr que la UNESCO reconociera en 1992 un importante sector de nuestro centro histórico como Patrimonio de la Humanidad. El Patronato también ha colaborado, a través de jornadas dirigidas a los escolares y seminarios destinados a profesionales, en la creación de una conciencia colectiva del valor del centro histórico de Lima y la necesidad de su conservación.
3. La creación de PROLIMA en 1994 como organismo municipal autónomo encargado de la tutela del centro histórico de Lima en el año, y la Ordenanza Municipal n.º 062, que recogerá el reglamento del centro histórico elaborado por el Patronato de Lima.
4. El nuevo Plan del Centro de Lima de 1996-1997, elaborado por el arquitecto Griss y el Instituto Metropolitano de Planificación (IMP), que incorporará a la lectura del problema el de agrandar "el centro", considerado demasiado pequeño para una ciudad como Lima. Una ampliación de su área significaría la desconcentración de sus actividades.

De esta manera se creó lo que hoy se denomina "el Cercado Oeste", que no es otra cosa que el antiguo barrio industrial de Lima, ubicado en las primeras cuadras de la avenida Argentina y adonde fueron trasladados los vendedores ambulantes del centro histórico de Lima, y a pesar del poco tiempo que tiene ya es un sector de gran pujanza económica.

Todas estas acciones han sido fundamentales para la recuperación del centro histórico de Lima, por cuanto proporcionaron el marco institucional y normativo sobre el que se sustentó el proceso de recuperación del centro histórico de Lima.

El Plan del Centro de Lima de 1987 proponía –entre otros programas y proyectos– una recuperación del centro histórico de Lima, tanto de los espacios públicos de valor monumental como aquellos de carácter vecinal y barrial.

Tuvieron que pasar casi diez años para implementar esta política que permitiera romper la inercia en la que aparentemente habían caído las administraciones municipales.

A partir de la premisa de una “ciudad segura, limpia y ordenada” se inició la gestión del actual alcalde de Lima, Alberto Andrade Carmona, continuando la gestión urbanística, a partir de la recuperación de los espacios públicos, que inició cuando era alcalde del distrito de Miraflores. Andrade Carmona planteó la recuperación del centro de Lima a partir de la erradicación del comercio callejero y la remodelación de las principales plazas, empezando por la plaza fundacional de la ciudad, a la que repuso su denominación original de plaza Mayor.

Otro programa emprendido con éxito por PROLIMA ha sido la campaña “Adopte un Balcón”, por la que gran parte de los característicos balcones limeños de madera han sido restaurados gracias a la iniciativa privada.

En la actualidad existen sobrados motivos para creer en una recuperación del centro histórico de Lima, logro que corresponde a su alcalde, Andrade Carmona, y que es reconocido hasta por sus más encendidos críticos y adversarios.

La ciudad ha recuperado su espacio principal y, probablemente, su razón de ser. Lima camina hacia un nuevo siglo con una conciencia clara de su historia y su memoria colectiva.

En la agenda pendiente para la recuperación del centro histórico quedan varios proyectos de rehabilitación de espacios públicos, tales como el pasaje Olaya, las cuadras 2 y 3 del jardín Huallaga, el parque de la Exposición como centro cultural de Lima, la alameda Chabuca Granda, entre otros. Sin embargo, están a la espera otros proyectos de mayor envergadura e importancia para el desarrollo de este valioso sector de la ciudad, porque recuperar el centro histórico no es sólo actuar en los espacios públicos.

Uno de los aspectos principales de la agenda pendiente es el que se refiere a la renovación urbana, proceso indudablemente complejo y costoso. Complejo por cuanto, a diferencia de la intervención de los espacios públicos, implica tratar con la propiedad privada y requiere un mayor grado de coordinación y sobre todo de concentración. Costoso por cuanto su materialización implica recuperar la edificación o la obra nueva, y no hay dinero para llevar adelante un programa sostenido en este sentido.

No obstante esto, hay que reconocer que la actual administración municipal ha realizado algunos ensayos de proyectos de renovación urbana y en la actualidad existe un proyecto denominado PRORUBA (Proyecto de Renovación Urbana de Barrios Altos) que se ha organizado en torno a un convenio con los Países Bajos, la municipalidad y un consorcio de organizaciones no gubernamentales que en la actualidad elabora proyectos en este sentido.

Otra experiencia interesante es la que ha elaborado Alberto Sánchez Aizcobe, que, apoyado por los propietarios de la tradicional Quinta Hereen, ha logrado que un grupo de artistas e intelectuales regresen a vivir a Lima y ocupen unos departamentos exnovo que se construirían en el interior de la quinta, además de la propia recuperación del monumento.

Otro de los proyectos de esta "agenda pendiente" es el referido a la recuperación del río Rímac, a la que el Plan del centro de Lima y los planes subsiguientes dan una importancia fundamental por el significado que tendría como revitalizador del centro y del distrito del Rímac, por ser la principal reserva territorial y la base ecológica necesaria, sin la cual ningún proceso de recuperación es efectivo. Este proyecto ha sido ya planteado bajo la denominación Gran Parque del Río Hablador y cuyas características y alcances serán referidos en un párrafo aparte a continuación.

Por los puntos de esta "agenda", vemos que el proceso recién ha empezado, pero creo que lo principal está, y es la voluntad de cambio que ha roto la inercia de tantos años de deterioro e inacción. Si la recuperación del centro histórico se concreta, se trataría de un caso, tal vez único, de recuperación de un centro histórico de una ciudad que por su extensión, su gran tamaño poblacional y su particular dinámica urbana parecía casi imposible de llevarse a cabo.

Sobre el río Rímac y su recuperación se ha dicho y escrito mucho, y no por cierto sin falta de razón: nuestra ciudad le debe al río demasiado para tenerlo en el abandono en que se encuentra. Al agua que encauzada en acequias recorría la prehispánica comarca de Lima se debe su población inicial y prosperidad agrícola; a su presencia y cercanía se debe la fundación española que debía procurar una fuente cercana de agua para vivir. Gracias a ello y a pesar de los más de cuatro siglos y medio transcurridos, la que fuera Ciudad de los Reyes, ahora convertida en metrópoli, sigue bebiendo de sus aguas hasta agotarlas. El río Rímac actual, que pasa por el centro histórico, es una cloaca abierta y maloliente que recoge los fluidos de las aguas servidas de la zona central de la ciudad, pues sus caudales naturales deben quedar embalsados en La Atarjea para calmar la sed de un número cada vez más alto de sedientos.

El espacio de la ciudad que se genera en torno del río actual, cuando no son bolsones discontinuos de tierra sin uso específico y refugio de la marginalidad y el

lumpen, está destinado a usos diversos, tales como un mercado mayorista de pollos, terminales informales de pasajeros, canteras para una concretera, plantas de procesamiento de desperdicios y basurero natural de todos los comerciantes ambulantes que trabajan en las cercanías.

La actual administración municipal dirigida por Alberto Andrade Carmona, alcalde de Lima, decidida a revertir esta situación, encargó al Instituto Metropolitano de Planificación (IMP) el planteamiento de una propuesta urbanística para convertir el río Rímac y sus espacios adyacentes y tributarios en el Gran Parque del Río Hablador, y con tal cometido el IMP convocó a un equipo profesional para que estudiase una primera etapa entre el Puente Huánuco y el Puente Santa Rosa. Quien esto escribe tuvo el honor de dirigir el estudio cuyo diagnóstico, conclusiones y propuestas paso a exponer sucintamente.

Es cierto que en muchas ciudades los ríos son un recurso valioso para el urbanismo, en torno de ellos la ciudad ha desarrollado hermosos parques y la arquitectura abre hacia ellos ventanas y balcones que miran en su dirección. No es el caso de Lima, donde el río no ha consolidado una relación armoniosa con la ciudad a pesar de todos los esfuerzos realizados a lo largo de la historia de Lima. El río Rímac no es un río cualquiera. Pasemos a analizarlo, por partes, a la vez que expresamos las propuestas para mejorarlo.

Uno de los principales problemas es su diferencia de caudal. De ser un río casi inexistente en la época de invierno pasa a ser un río tumultuoso en el verano y cuyas avenidas, según estiman los expertos, podrían llegar hasta 800 m³/seg., lo cual lo torna un río poco confiable. Por esa razón la ciudad fundacional tuvo respeto por él, y ubicándose en la margen izquierda, que era la más alta y protegida, evitó por mucho tiempo la margen derecha (Abajo el Puente) que era inundable. Así pues, la ciudad debe dejar grandes espacios libres para contener sus avenidas. Los técnicos que trabajaron en la formulación de la propuesta del Gran Parque del Río Hablador

estiman que esta sección no deberá ser menor de 50 metros, a pesar de que gran parte del año el río podría circular por un canal de dos metros de ancho.

La imagen deprimente de un río seco en el invierno limeño es la primera cosa que se debe mejorar y es hacia allí donde orientamos la propuesta. De acuerdo con los técnicos hidráulicos, establecimos que el río debería tener una doble canalización, de manera que en sus épocas de estío discurriera por un canal pequeño y central, mientras que en el resto del canal mayor, no utilizado, se sembraran plantas y arbustos que pudieran ser rápidamente removidos por los caudales de las avenidas sin ser un peligro para los puentes.

De lo descrito anteriormente se desprende parte del tratamiento paisajístico que convertiría el cauce en un elemento de verdor. Sin embargo, hacen falta algunos complementos: los parques que aparecerán o reaparecerán en las márgenes del río, allí donde las expropiaciones y demoliciones que se hicieron para el paso de la vía Malecón del Rímac dejaron los terrenos sin uso ni destino hace veinte o veinticinco años.

Uno de los espacios que debería recuperarse es la alameda de Acho. Desaparecida a inicios de siglo para la construcción de los estancos de la sal y del tabaco y, posteriormente, por el paso de la vía de Evitamiento, la alameda de Acho constituyó uno de los espacios más hermosos que tuvo el río en los siglos XVIII y XIX y cuya imagen ha quedado registrada en los dibujos de Leonce Angrand y la canción de Chabuca Granda. "El río, el puente y la alameda" constituyen, según don Raúl Porras Barrenechea, una trilogía que es la memoria de la ciudad y que debe recuperarse. Para ello deben demolerse los vetustos e inutilizados edificios que desde hace cerca de un siglo usurpan un espacio público que debe ser devuelto a la ciudad.

Uno de los grandes problemas que tiene Lima es que el urbanismo casi siempre se ha entendido como vialidad vehicular. No están lejos los tiempos en que todas las inversiones municipales se dirigían hacia la vialidad y a introducir el automóvil por todas partes, aun en desmedro de los habitantes y, como en este caso, del patrimonio construido.

La inconclusa vía Malecón del Rímac, con sus generosos seis carriles, planteaba convertirse en una vía rápida para descongestionar el centro. No importaba que para su construcción debieran caer los jardines del Palacio de Gobierno, la Estación de Desamparados y parte del ambiente urbano monumental de San Francisco. Felizmente este proyecto fue detenido a tiempo.

No corrió igual suerte la denominada vía de Evitamiento, que, como su nombre indica, evita toda la ciudad, pero entromete en el centro histórico, a la vera del río, produciendo congestionamiento y polución. La nueva propuesta planteada considera que las vías que pasan por el Gran Parque del Río Hablador deben ser subterráneas y, evidentemente, de menos carriles a las propuestas actualmente. Asimismo, se considera la posibilidad de que trenes urbanos transiten por la zona aprovechando los derechos de vía de los ferrocarriles existentes. La parte fundamental estará orientada hacia la construcción de bulevares peatonales en torno al río y la interconexión de las márgenes a través de puentes peatonales, así como de la conversión de otros, como los patrimoniales Puente de Piedra y Puente Balta, de vehiculares a peatonales.

La parte probablemente más importante del proyectos es la recuperación del patrimonio construido, que comporta asimismo la recuperación social, porque es evidente que mejorando los niveles de habitabilidad mejoramos la calidad de vida, objetivo fundamental de la recuperación del patrimonio. El proyecto contempla la rehabilitación de los edificios tributarios al río, así como todos aquellos que, como el Puente de Piedra, son parte de su paisaje urbano.

Pero, fundamentalmente, el Gran Parque del Río Hablador deberá ser una intervención estructurante para la recuperación integral del centro histórico de Lima, por tratarse de la principal reserva territorial existente en el centro histórico y por construirse en la principal base recreativa, paisajista y ecológica. A partir de ello no resulta difícil pensar que se active la dinámica urbana de sus bordes, produciendo la recuperación de los edificios a través de obras de restauración, rehabilitación e incluso de obras nuevas que puedan cambiarle la cara a uno de los lugares más deteriorados de la ciudad.

4.2 El Centro COMFAMA de Aranjuez, Medellín Colombia

En 1985 la Caja de Compensación Familiar de Antioquia, COMFAMA, adquirió un lote de terreno en el barrio Aranjuez, en el nordeste de la ciudad de Medellín, donde había funcionado desde finales del siglo pasado el Hospital Mental de Antioquia. En 1990 decidió construir una Unidad de Servicio y encargó la obra al arquitecto Laureano Forero. Esta obra se realizó en tres etapas sucesivas, relativamente independientes entre sí. Inicialmente, la Unidad de Servicio, un edificio destinado a tareas de capacitación y atención social que fue entregado al público en 1993; más adelante, con el reciclaje del único pabellón del viejo manicomio que aún no había sido demolido, se creó un Centro Cultural que fue puesto en

funcionamiento en 1994; por último, se tejió todo el conjunto con una serie de instalaciones deportivas y recreacionales completadas en el año 1996.

El edificio que constituye la primera etapa del conjunto se construyó en la esquina más importante del terreno, donde confluyen cinco vías que canalizan el elevado flujo peatonal y vehicular de todo el sector. Está resuelto en torno a una "calle interior", entendida como continuación del espacio público del barrio, a la cual se accede a través de un vestíbulo (que es un anfiteatro al aire libre) y está enmarcada por una torre que se remata en un observatorio astronómico para niños. Se convierte de esta manera en un "faro urbano", hito importante para proporcionar una nueva imagen al sector. En sus cuatro pisos el edificio alberga múltiples usos: consultorios sociales, médicos y odontológicos, auditorio y guardería en el primero, aulas de clases y salones de estudio en los tres restantes, además de cafeterías y lugares adecuados para actividades recreativas.

Para el Centro Cultural se descartó la decisión inicial del promotor de realizar un edificio nueva y, a partir de una amplia consulta con vecinos que habitaban el sector desde tiempo atrás, se optó por un trabajo de reciclaje del pabellón sobreviviente del viejo manicomio. En este edificio se adecuaron un auditorio para 280 personas, una biblioteca con 80 sillas, salones de ordenadores para niños y salones de exposiciones y de conferencias.

En la etapa final se construyó la Unidad Deportiva, con canchas al aire libre de baloncesto y voleibol, piscinas infantiles y de adultos, un coliseo polideportivo cubierto, utilizable tanto desde dentro del conjunto como desde el exterior, y los servicios húmedos complementarios.

Durante los años ochenta e inicios de los noventa, época en que se agudizaron los conflictos mundiales relativos al consumo de drogas,, violencia ciudadana y marginalidad urbana, entre otros, la ciudad de Medellín se encontró "en el centro no de uno sino de muchos huracanes", con la presencia de poderosos grupos

dedicados al narcotráfico internacional y un gran recrudecimiento de la violencia cotidiana con bandas armadas, asesinatos selectivos, atentados dinamiteros, enfrentamientos entre pandillas rivales e incremento de las acciones de los cuerpos estatales de seguridad. Todo ello convirtió la ciudad en motivo de atención permanente para los medios masivos de comunicación. El resultado final fue una real situación de conflicto que llevó a una fatal estigmatización de la ciudad, en particular de algunos de sus sectores populares, no sólo a nivel internacional sino también nacional y local. El barrio de Aranjuez, que nació a principios del siglo XIX como un sector de clases medias y trabajadoras, asentado sobre las colinas cercanas al centro tradicional de la ciudad, se convirtió en una de las zonas de mayor "peligrosidad", frente a la cual diversas instituciones estatales se declaraban incapaces de realizar cualquier acción diferente a las meramente policíacas.

En una actitud que puede parecer paradójica, cabe señalar que en los momentos más dramáticos de la historia reciente de Medellín fue cuando se desarrollaron con mayor ímpetu innumerables eventos artísticos, culturales, educativos, solidarios y de apoyo a sectores sociales en situaciones de conflicto. Esto se hizo posible desde el entendimiento de que una situación como ésta sólo se podía remediar con proyectos sociales de largo plazo, acciones educativas, programas de formación humana y una mejor preparación para enfrentar el mundo laboral, que hicieran sentir a los habitantes de las zonas de riesgo social que su lucha no era estéril y que frente a la perspectiva del desaliento se abrían posibilidades de construir un futuro cierto.

La Caja de Compensación Familiar de Antioquia, COMFAMA, lleva cerca de tres décadas dedicada a programas de seguridad y mejoramiento social a favor de grupos muy amplios de la población trabajadora, alcanzando una cobertura casi total en el departamento de Antioquia. Dentro de una clara filosofía de apoyo a sectores deprimidos y de descentralización en sus labores, COMFAMA decidió la construcción de una Unidad de Servicio que atendiera a sus usuarios del sector

nordoriental de Medellín; un total estimado en cerca de 150.000 personas, aproximadamente el 9% de la población de la ciudad.

A lo largo de los tiempos la arquitectura ha desempeñado múltiples funciones prácticas, simbólicas o representativas para las diferentes personas que han conformado cada sociedad, aunque con mayor frecuencia ha estado asociada a las necesidades e intereses de los sectores que ejercen el poder. Por tal razón, la arquitectura realizada para atender a los grupos humanos de menores recursos se ha asociado por lo general con soluciones de baja calidad material y de una pobre concepción espacial. No obstante, es claro el papel que cumple la arquitectura como elemento de enriquecimiento de las ciudades, calificación de los entornos y exaltación de los conjuntos humanos que hacen uso de ella, en tanto su calidad urbana, formal, espacial, estética o técnica así lo propicie.

Esto, que posiblemente signifique entender la arquitectura desde una vocación humana, fue asumido a lo largo de todo el proceso de realización de la Unidad de Servicio de Aranjuez como la consigna fundamental: crear una arquitectura de la mejor calidad en una zona de riesgo social, que se constituyera para sus habitantes en motivo de orgullo y sirviera de aliciente y apoyo a programas de recuperación social y cultural en el sector.

Con esta consigna central el proyecto arquitectónico en sus diferentes momentos definió objetivos específicos de diseño. En los sectores populares de una ciudad como Medellín, la calle, en su condición de espacio público de socialización, estadía y circulación, es el elemento fundamental de la conformación e identidad de los sectores. Atendiendo a este concepto, el edificio de la Unidad de Servicio se formuló como una "calle interior cubierta" que, a la vez que actuaría como vía de servicio con relación a las diferentes actividades que en el propio edificio se desarrollaran, serviría como espacio de transición desde el barrio hacia el resto del conjunto que se iba a realizar más adelante.

De una manera bastante simple las diferentes actividades que tienen lugar en el edificio se organizan en torno a esta "calle", que en su planta baja se dispone como un espacio de socialización y se desenvuelve como una vía-escalera para permitir el acceso a los diferentes niveles del edificio.

Es asimismo una calle, a veces sinuosa, como lo son con frecuencia los callejones interiores que caracterizan el sector de Aranjuez, el elemento que organiza y distribuye los diferentes servicios de la zona deportiva y recreativa y conecta finalmente con el Centro Cultural.

Asociado a este manejo del espacio público como elemento ordenador, se procuró una gran transparencia que hiciera el edificio y el conjunto fácilmente comprensibles y permitiera a sus usuarios moverse en su interior de manera libre y confiada. Transparencia en su espacialidad pero también en su aspecto formal, con múltiples elementos de apertura que, si bien responden a las necesidades de aireamiento de los espacios, crean una sensación de ligereza en la imagen externa.

El coliseo polideportivo tiene perforaciones en toda su fachada y un vano corrido en su parte superior que le proporcionan un clima interno muy confortable. La Unidad Deportiva está dispuesta de manera tal que se encuentra en contacto visual directo con el resto del barrio, sobre el costado del lote que recite mayor asoleamiento. De manera adicional, aprovecha la pendiente del terreno escalonando los diversos escenarios y creando graderías para cada uno, lo que constituye un atractivo tratamiento paisajístico.

De todos modos, aquí existe un claro convencimiento de encontrarse en el trópico y reconocer la luz, el paisaje y el clima como elementos con los que se debe buscar una convivencia armónica.

Para un sector de carácter netamente residencial, con casas de baja altura, donde no existen otros hitos urbanos que las iglesias, en este conjunto se tuvo la intención consciente de producir un elemento de reconocimiento e identificación a nivel urbano que permitiera a los habitantes del barrio un sentimiento de orgullo. La propia ubicación de la Unidad de Servicio y la disposición de su frente como una torre rematada en un observatorio astronómico para niños son elementos decididos a partir de este propósito. A este respecto es expresiva la siguiente anécdota narrada por el arquitecto Forero, quien el día de la inauguración tuvo la curiosidad de preguntarle a un niño que estaba sentado en la acera de enfrente: "¿Qué está pasando aquí?", a lo cual el niño respondió con orgullo: "Están inaugurando un Club, porque ahora nosotros también tenemos Club".

La imagen que se tiene de Medellín, en particular de los barrios como Aranjuez están ubicados sobre las laderas que bordean el valle central, es la de sus innumerables construcciones en ladrillo. Construir el conjunto de COMFAMA en este material fue un acto de fe que ha demostrado que la gran arquitectura también se puede hacer con los mismos materiales que los barrios populares.

Existe una larga tradición de saber construir con ladrillo entre los albañiles de la ciudad. A esto se dio rienda libre en infinidad de elementos de remate: columnas, segmentos de muro circulares cóncavos y convexos, cornisas, molduras y otros muchos detalles que permitieron a los constructores mostrar su gran capacidad de ejecución. El conjunto logra una imagen austera y vigorosa, enriquecida con las diversas texturas obtenidas, la gran variedad de ventanas y vanos, fruto de la heterogeneidad del interior, y las distintas tramas de la mampostería que se llevaron a cabo.

Un elemento de particular importancia en este sentido fue la recreación del llamado "calado de pobre", que en sectores populares como Aranjuez es una típica manera de proporcionar ventilación a los espacios interiores colocando las

hiladas de ladrillo con una separación entre uno y otro, lo cual hace un muro muy ligero y transparente. Este mismo recurso se utilizó en el coliseo polideportivo y a lo largo de todo el sector deportivo y recreativo, produciendo a la vez importantes juegos de transparencia con una regulación de la luz y la temperatura.

Uno de los factores que con mayor cuidado se atendió, acorde con la filosofía de hacer arquitectura un medio de dignificación para los grupos humanos que serían sus usuarios, tuvo que ver con hacer partícipe a la comunidad del barrio de Aranjuez del edificio que se estaba construyendo para ellos. El proyecto se discutió con diversos líderes comunitarios, lo cual creó, en el momento de mayor violencia e inseguridad en la ciudad, prácticamente un terreno de distensión y paz.

El proceso de realización del conjunto contó con la "tutela" de los diferentes grupos existentes en el sector, quienes hicieron conocer por diferentes medios su voluntad de permitir el desenvolvimiento de las obras sin ningún tipo de incidentes, como en efecto ocurrió. Tanto que, en contra de sus protocolos de seguridad, COMFAMA accedió a que en este lugar no existiera vigilancia armada. El día de la inauguración de la Unidad de Servicio se colocó en la entrada un pequeño cartel que decía: "Se ruega entrar sin armas".

No obstante, el tema de las relaciones con el vecindario tuvo una oportunidad más significativa con motivo de la realización del Centro Cultural. Aunque desde 1958 ya no operaba allí el manicomio y hacía muchos años que se había demolido la casi totalidad de sus edificaciones para dar paso a nuevos conjuntos residenciales, el sector en su conjunto, y de manera particular el lote adquirido por COMFAMA, estaba marcado en la memoria colectiva como el sitio del "viejo manicomio de Bermejál".

Durante el proceso de construcción de la primera etapa COMFAMA completó su lote adquiriendo una franja de terreno en la que se hallaba, en avanzado estado de

deterioro, el único pabellón que aún no había sido demolido. Allí decidió la realización del Centro Cultural, entendido como un nuevo edificio que atendería las necesidades previstas. En el momento de recibirlo una de sus alas ya no contaba con la cubierta, que había sido retirada.

Dentro de un sentido de recuperación y respeto por la memoria colectiva, la primera operación “de diseño” que se efectuó fue una amplia consulta con los vecinos del sector, quienes de forma prácticamente unánime declararon su esperanza en que COMFAMA mantuviera el viejo pabellón del manicomio. Esto condujo a un proyecto de reciclaje del edificio que, conservando su concepción espacial original, permitiera un significativo mejoramiento de su espacio interior.

Éste trató eliminando aquellos muros que estructuralmente no fueran necesarios para dar cabida a la biblioteca y el auditorio y para hacer más ágiles y limpios los demás servicios. La circulación central se dotó de una doble altura, permitiendo una iluminación cenital que, con la textura de los muros de ladrillo, obtuvo gran calidad plástica. En el exterior se rehicieron las cubiertas atendiendo a los niveles de calidad hoy vigentes y se construyeron molduras y otros elementos que permitieran dar mayor unidad y coherencia a la imagen total del edificio.

Con el Centro COMFAMA de Aranjuez se ha dotado al sector de un espacio para servicios culturales, sociales y recreativos, atendiendo necesidades concretas y urgentes de la comunidad. Este lugar ha servido como punto de partida para múltiples proyectos de mejoramiento social, no sólo para el barrio sino para toda la Comuna nordoriental de Medellín.

El conjunto en su totalidad se ha incorporado a la vida barrial como un sitio de distensión y convivencia, un espacio común que los diversos sectores de la comunidad se encargan de cuidar. Esto se refleja en el sentido de apropiación y respeto que evidencian los cerca de 120.000 usuarios que el centro atiende

mensualmente en sus diferentes servicios. De manera particular, este sentido de identidad y pertenencia se hace mas claro en el Centro Cultural, reconocido como un elemento fundamental de la memoria colectiva.

Sin embargo, más allá de la atención a las necesidades prácticas, este conjunto se ha convertido en un hito físico del reconocimiento, respeto y orgullo del barrio, que hace que sus habitantes se sientan cercanos a otros sectores de la sociedad que disponen de una arquitectura de gran factura.

El centro COMFAMA de Aranjuez demuestra, finalmente, que hacer arquitectura de bajo coste no equivale a hacer arquitectura pobre. Por el contrario, la acción del arquitecto en sectores de riesgo social plantea un reto a su creatividad para lograr espacios capaces de transmitir valores de grandeza, dignidad y optimismo en la capacidad de construir futuros de mayor calidad humana. Este conjunto evidencia que en las zonas de riesgo social hay que correr el riesgo de creer en sus habitantes, con la convicción de que una arquitectura digna genera comportamientos y actitudes dignos, que los harán mejores ciudadanos.

4.3 Conclusiones

En los procesos de recuperación y revitalización de los Centros Históricos se tiene como punto principal y de partida la concientización de los habitantes de que estos

son los sitios donde giran algunas de las actividades económicas, comerciales, culturales y sociales que requieren para satisfacer sus necesidades, ya que es que aquí de donde parte la búsqueda de pertenencia e identidad de su población.

Una vez superado este punto, se procede con la ubicación de espacios que pudiesen ser destinados a resolver estos problemas, ya sea en un sitio en particular o segmentado en varias propiedades, pero siempre con una vecindad y dentro de los límites definidos, no por calles o construcciones, sino por la población misma en sus actividades cotidianas. De tal forma que deben quedar resueltos dentro del aspecto económico lugares donde se ubiquen los bancos como principales representantes de este sector, espacios comerciales que atraigan y fomenten el flujo e intercambio económico, el ámbito cultural deberá estar presente a través de galerías de arte, auditorios, salas de consulta o bibliotecas, que en conjunto generen y amplíen el desarrollo e interacción social de la gente. Cumpliendo con todo lo anterior y aunado a la inversión del gobierno e iniciativa privada se puede pensar en un buen funcionamiento y cumplimiento de metas de estos programas.

El objeto de este trabajo de tesis esta basado en la propuesta de un Centro Cultural en el corredor de Tlalpan en el Distrito Federal, México, el cual pueda dar cabida a todas aquellas expresiones culturales de la población de esta demarcación.

5. Estudios Análogos de Centros Culturales

5.1 Centro Gallego de Arte Contemporáneo

Alvaro Siza. Santiago de Compostela, España



Este edificio se encuentra en una de las zonas monumentales más sugestivas y delicadas, en los límites del centro histórico de Santiago de Compostela. El complejo, un museo, una sala de conferencias, laboratorios artísticos y salas de exposiciones, se sitúa a lo largo de una vía principal de reciente formación; la rua de Ramón del Valle Inclán, entrando en relación directa con el convento de Santo Domingo de Bonaval (actual museo de Arte Gallego) de cuyos nuevos cuerpos parece una prolongación.

Siza presenta la ciega fachada del centro como un alto muro de granito que delimita el recinto de la propiedad del convento, cerrando de esta manera la esquina que da a la calle de Cara Molina. El frente del nuevo edificio cierra decididamente el espacio formado por los dos cuerpos principales del complejo eclesiástico (la iglesia y el claustro), creando de este modo una especie de plazuela en la que se disponen los accesos principales del centro.

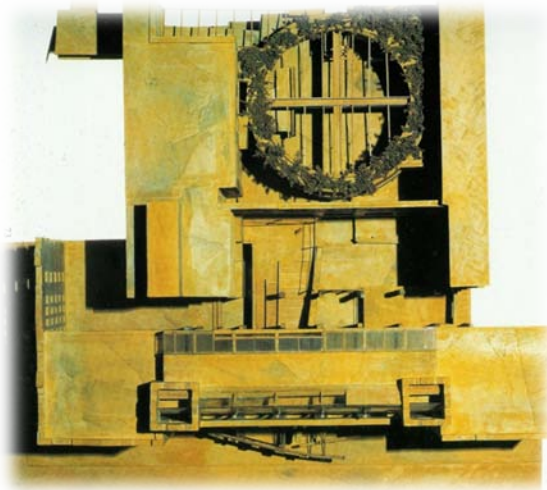
Entre la fachada orientada a la calle principal y el cementerio que se halla detrás del convento se produce un giro de 21°. Tal rotación, coherente con la estructura

topográfica, se toma como uno de los elementos organizadores de la instalación. De ella se obtienen dos grandes bloques: uno compacto, formado por el museo y sus almacenes (que pertenece mayoritariamente a la estructura del jardín), y otro que contiene un auditorio y una biblioteca dispuestos, por el contrario, hacia la calle. Entre los dos se crea un espacio central triangular destinado a la distribución principal. El edificio de dos plantas, más una planta sótano, se organiza a través de un pasillo central (que separa el cuerpo del museo del de servicios), y de una terraza concebida como un jardín de esculturas abierta al paisaje urbano.

El revestimiento externo de placas de granito, contrapuesto a la blancura del enyesado y del mármol presentes en el interior, favorece la integración en la dimensión monumental y sacra presente en la ciudad de Santiago.

5.2 Teatro Emery y Colegio de Ciencias Aplicadas

Morphosis. Ohio, Estados Unidos



El edificio del Teatro Emery y el Colegio de Ciencias Aplicadas de Ohio fueron construidos a mediados de siglo por la Orquesta Sinfónica de Cincinnati y el Instituto de Mecánica de Ohio. La combinación de estos dos institutos fue transformada en una sola estructura que presentaba diferentes y especiales aspectos por el arquitecto Harbey Hannaford. Para el acomodo de estos dos Hannaford creó un jardín central en donde hubiera el paso de aire y luz natural, estos no eran necesarios para vivir realmente el edificio.

Nuestros propósitos de transformación eran previamente crear un jardín central en una rotonda cubierta que sus funciones fueran un lobby central, en donde los usuarios que pasan a través del edificio y una plaza escultórica que pudiera ser usada para exponer esculturas a gran escala. Como se muestra en las imágenes (plantas), este espacio será el foco central de las actividades en nuestro proyecto.

Como en nuestros otros proyectos, los planteamientos para el centro Emery incorporan significantes mobiliarios al edificio original, los cuales han sido mejorados para unas adecuadas y nuevas funciones. El teatro será renovado para improvisar y generar mejor acústica (algunas de estas serán comparables a las del auditorio Sullivan en Chicago) así como también las butacas y el equipo del escenario.

Los salones de clases y de usos múltiples se han transformado en restaurantes y tiendas de libros para satisfacer las necesidades de los usuarios. La entrada de la calle Walnut fue movida hacia la calle del Central Park para aprovechar su escala y donde la presencia del edificio fuera una importante referencia. Esta nueva ideología dará una nueva presencia y realce al Centro de Arte y Actuaciones Emery.

Nuestro trabajo, particularmente era adaptar y reinterpretar una arquitectura existente la cual necesitaba una transformación de pensamiento.

5.3 Storefront for Art & Architecture

Steven Holl. New York, Estados Unidos



En 1992, Steven Holl y el artista Vito Acconci recibieron el encargo de renovar la deteriorada fachada del Storefront for Art and Architecture, una de las pocas galerías dedicadas a la exposición de jóvenes arquitectos en la ciudad de Nueva York. Este proyecto es la segunda colaboración conjunta entre Holl y Acconci; su primer trabajo había sido un plan urbanístico realizado en 1988 para la creciente comunidad artística en el centro de Washington DC, patrocinado por la Pennsylvania Avenue Development Corporation.

El Storefront for Art and Architecture está situado en la esquina de un bloque que marca la intersección de tres barrios distintos: Chinatown, Little Italy y el Soho. La galería en sí consta de una cuña estrecha con una zona triangular de exposición interior, de forma que la estructura dominante del Storefront for Art and Architecture es la larga fachada del edificio. De hecho, el historial de exposiciones de la galería quedó plasmado en los diversos cortes y capas de pintura que los arquitectos expositores habían impuesto sobre y a través de esta superficie inicialmente uniforme. En la reflexión sobre esta historia, ni a Acconci ni a Holl les interesó la durabilidad de la fachada o la idea de un espacio estático de galería. Con el objeto de introducir la improbabilidad y de perforar la fachada, Acconci y Holl desafiaron esta frontera simbólica que subraya la exclusividad del mundo del arte, al que sólo los iniciados pertenecen. Mediante el uso de un material híbrido formado por hormigón mezclado con fibras recicladas, sus proyectistas insertaron una serie de papeles con bisagra dispuestas en una configuración tipo rompecabezas. Cuando los paneles se colocan en su posición abierta la fachada se disuelve y el espacio interior de la galería se expande hacia la acera. Si la función de una fachada es la de crear una división que separa el espacio interior del exterior, esta nueva fachada, en palabras del director Kyorg Park, es "sin pared, sin barreras, sin interior, sin exterior, sin espacio, sin edificio, sin lugar, sin institución, sin arte, sin arquitectura, sin Acconci, sin Holl, sin Storefront".

5.4 X' Teresa, Centro de Arte Alternativo

Luis Vicente Flores. D.F., México

El proyecto de Santa Teresa la Antigua tiene como objetivo fundamental la transformación del edificio existente en un espacio para la presentación y escenificación de manifestaciones artísticas no convencionales, que requieren condiciones arquitectónicas independientes y autónomas de la estructura original. Por sus dimensiones, los espacios existentes pueden ser adaptados a las nuevas exigencias con relativa facilidad. Sin embargo, por las modificaciones que ha sufrido el edificio a lo largo de su historia, carece de una estructura espacial coherente que relacione las diferentes salas entre sí y, sobre todo, de una secuencia que articule el conjunto desde el acceso a las diferentes salas y áreas abiertas. Se trataba de crear un espacio flexible en cuanto al montaje de las obras y la circulación del público. Por ello el proyecto plantea, desde el principio, la eliminación de los elementos ajenos a la estructura original y la reestructuración del espacio a partir de un nuevo punto de acceso que permita organizar las comunicaciones. Adicionalmente, se ha diseñado una ampliación en el patio posterior, cuyo objetivo es concentrar circulaciones verticales y alojar servicios que desaparecerán al limpiar las salas existentes además de incrementar el área de oficinas. Para reorganizar la secuencia espacial, se ha propuesto un nuevo acceso al conjunto, a través de una rampa, por una de las ventanas de la fachada principal. De este modo, la secuencia de circulación mejora sustancialmente además de permitir el aprovechamiento óptimo de la sala principal (nave transversal) al eliminar los accesos existentes. La ampliación es una pieza ligera de acero y vidrio anexa al antiguo edificio, sin que haya relación estructural con éste. Se aprovecha la localización de la pieza agregada dentro del patio posterior, para convertirla en un soporte tridimensional para instalaciones y escenificaciones al aire libre. Esta pieza está concebida como un elemento abstracto resuelto a través de líneas y planos transparentes que, por su geometría y ligereza, contrasta con la masa del edificio existente. Por otro lado,

desde el punto de vista constructivo se ha diseñado como un cuerpo desmontable que puede ser entendido como un añadido provisional.

5.5 Conclusiones

En los casos anteriores se puede realizar un resumen englobados en dos aspectos que son:

FUNCIONAL Y FORMAL: Los centros culturales se generan a partir de espacios centrales para circulación, los cuales, tienen como objetivo la libre y cómoda comunicación entre todos los componentes de estos complejos, para ello han generado plazas o rotondas .

Los límites con el exterior han sido bien definidos aunque la disolución de los mismos al interior , propiamente dicho, entre el usuario y los locales se trata de reducir, si bien, los componentes de los centros culturales estaban cubiertos necesitaron espacios comerciales como parte cotidiana del funcionamiento para los usuarios, es decir, sitios de tiendas y restaurantes para cumplir con las demandas básicas.

Aunque los proyectos se encuentran en zonas históricas, que pudiesen hacer pensar en la mimetización, crean una arquitectura contemporánea con todo lo que ello conlleva ,sin olvidar la interacción de los materiales existentes con los actuales .

Con todo esto obtuvieron como resultado una arquitectura flexible al tiempo y las necesidades.

Con todo lo expuesto anteriormente , y con los conceptos de funcionamiento y espacios culturales que se buscan, se comienza con el estudio del sitio específico para el objeto de este trabajo de tesis, esto, con el fin de llegar a un proyecto arquitectónico que cumpla con todas y cada una de las expectativas de los

visitantes asiduos y esporádicos del **"CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL PARQUE FLORESTA"** en la delegación Tlalpan de la Ciudad de México.

Una vez analizado el lugar entendiéndose como el terreno y su entorno, definiremos claramente el programa arquitectónico y su diagrama de flujo para un correcto funcionamiento, llegando así al resumen de necesidades. Veremos en un estudio fotográfico, sin pretender analizar en detalle cada caso algunos de los sitios de referencia para el posterior trabajo de proyecto.

Tomaremos los aspectos de normatividad que influyen y regulan las construcciones para zonas de Centros históricos en la ciudad de México, logrando con esto cumplir con los parámetros establecidos por los programas de desarrollo y sus planes parciales.

Una vez con la información necesaria para concebir el proyecto se presentará el "Concepto Arquitectónico" donde se establecen las teorías que sustentan las ideas propuestas para después ver el desarrollo del mismo en un plano técnico.

Como estudio paramétrico se generarán los costos aproximados del proyecto, así como los honorarios posibles por el trabajo realizado.

6. Justificación

6.1 ¿Por qué realizar un Centro Cultural?

La posibilidad de intervenir arquitectónicamente en un espacio en el que convergen distintas idiosincrasias es siempre un reto, debido a que uno se somete al juicio de una serie de usuarios que tienen sus expectativas muy claramente definidas, aunado a esto a una comunidad vecinal que tiene justificadamente un gran aprecio por los espacios que en Tlalpan existen.

El terreno, ubicado en un punto importante, debe convertirse en un espacio que ligue el Parque Ecológico Juana de Asbaje con la Plaza de la Constitución, teniendo por si mismo espacios atractivos que complementen los anteriores elementos en el funcionamiento básico del Centro Histórico.

Desde un punto de vista personal, el Centro de Tlalpan y la delegación misma representan un lugar muy atractivo para la interacción cultural y social, haciéndolo un espacio de gran interés profesional e individual.

6.1.1 Solicitud delegacional del trabajo



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
DELEGACION TLALPAN
SUBDELEGACION DE OBRAS Y DESARROLLO URBANO
COORDINACIÓN DE DESARROLLO URBANO Y PROYECTOS
OFICINA DE PROYECTOS
No. DE OFICIO:

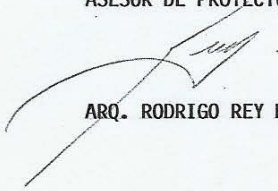
TLALPAN, D.F. A 30 DE MARZO DE 2000

ARQ. ANTONIO MUSSI
ASESOR DE TESIS
TALLER JORGE GONZALEZ REYNA
UNAM
P R E S E N T E

Por medio de la presente, manifestamos nuestro interés para que Carlos Alberto Lagarde H. participe en la elaboración del Proyecto del Espacio Cultural como su trabajo de tesis dentro del conjunto ubicado en la Calle de Moneda No.1 que se encuentra en el primer cuadro de la Delegación de Tlalpan.

Este proyecto beneficiará a un gran número de personas que visitan este corredor cultural dentro del programa de desarrollo del Centro Histórico de esta Delegación.

A T E N T A M E N T E
ASESOR DE PROYECTOS



ARQ. RODRIGO REY MORAN

6.1.1 Solicitud delegacional del trabajo

6.2 Objetivos generales

1. Lograr un proyecto que armonice con una zona histórica tan importante como es Tlalpan, generando así, una Arquitectura que responda tanto conceptual como funcional a los tiempos en los que estamos, es decir, una Arquitectura que sea capaz de sostenerse en una sociedad cambiante día a día, sin perder una base cultural como fueron las construcciones generadas en la Colonia y que a través de ya varios siglos son parte de nuestra identidad.

Con la responsabilidad que conlleva ser el generador de ideas, no debe caerse solo en la repetición de esquemas, sino que es necesario analizarlos y extraer la esencia misma de estos, buscando ubicarlos en tiempo y espacio, y así convertirlos en propuestas capaces de tener gestación propia sin salir de un contexto bien definido.

2. Encontrar dentro del ámbito de la cultura un espacio que sea capaz de alojar expresiones múltiples, para que no solo satisfaga las necesidades que de este sitio son requeridas por los habitantes de la zona y visitantes, sino que también se convierta en un promotor que genere un contacto estrecho con la gente, disolviendo así los límites entre espacios comerciales, recreativos y culturales. Así también, considerando este centro como el punto de partida para la generación de nuevos espacios culturales.

6.3 Conclusiones

Con todo lo expuesto anteriormente , y con los conceptos de funcionamiento y espacios culturales que se buscan, se comienza con el estudio del sitio específico para el objeto de este trabajo de tesis, esto, con el fin de llegar a un proyecto arquitectónico que cumpla con todas y cada una de las expectativas de los visitantes asiduos y esporádicos del **“CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL PARQUE FLORESTA”** en la delegación Tlalpan de la Ciudad de México.

De esta manera se revisaran los aspectos de normatividad que influyen y regulan las construcciones para zonas de Centros históricos en la Ciudad de México, logrando con esto cumplir con los parámetros establecidos por los programas de desarrollo y sus planes parciales.

Posteriormente se analizará el lugar, entendiéndose como el terreno y su entorno, definiremos claramente el programa arquitectónico y su diagrama de flujo para un correcto funcionamiento, llegando así al resumen de necesidades. Veremos en un estudio fotográfico, sin pretender analizar en detalle cada caso algunos de los sitios de referencia para el posterior trabajo de proyecto.

Una vez con la información necesaria para concebir el proyecto se presentará el **“Concepto Arquitectónico”** donde se establecen las teorías que sustentan las ideas propuestas para después ver el desarrollo del mismo en un plano técnico.

Como estudio paramétrico se generarán los costos aproximados del proyecto, así como los honorarios posibles por el trabajo realizado.

7. Reglamentación

7.1 Reglamento de Zonas y Monumentos Históricos INAH

1. USOS DE SUELO

- 1.1 No se autoriza la subdivisión de predios menores a 1000m².
- 1.2 Los predios de mayor superficie podrán subdividirse siempre y cuando las fracciones no sean menores a 1000m² y tengan un frente a la vía pública de 20m como mínimo.
- 1.3 Cuando se autorice una demolición para realizar obra nueva no podrá ser de área mayor a la de la construcción existente salvo en el caso que se compruebe que la construcción no correspondía a una unidad de habitación integrada, es decir, en caso de que existan cuartos aislados.
- 1.4 No se permitirán las construcciones de gran volumen como cines, teatros, aceras, estadios, frontones, etc.

2. CONSTRUCCIONES

- 2.1 **ASPECTOS GENERALES.** En las zonas históricas y en el entorno de monumentos, no se aceptará la realización de aquellos proyectos con el estilo de moda, simulando formas extrañas al lugar, sin respetar las características generales de la zona.
- 2.2 **ALINEAMIENTO.** La construcción deberá realizarse a partir del alineamiento oficial, o en su defecto, remeterse cuando menos 6.0m, colocando una barda en el alineamiento.
 - 2.2.1 En el caso de construcciones en predios que dan a calles o callejones muy angostos, se permitirá un remetimiento en las

puertas para vehículos, según estudio específico presentado por el interesado.

- 2.3 ALTURAS. Estarán en función del perfil de la calle y de la altura predominante de las construcciones existentes (sin exceder en ningún caso de los 7.50m).
- 2.4 TECHUMBRES. Solo se permitirán techumbres planas.
- 2.5 VANOS Y MACIZOS.
 - 2.5.1 En la fachada los macizos deberán predominar sobre los vanos.
 - 2.5.2 Los vanos de ventanas deberán ser de proporción vertical con una relación entre 1:1.5 a 1:2, evitándose las troneras y vanos horizontales.
 - 2.5.3 La separación mínima de los vanos a las colindancias será cuando menos de la mitad del ancho de las puertas o ventanas.
 - 2.5.4 En caso de que tengan varios vanos con ventanas, puertas y cortinas, se deberá de dejar entre estas, un macizo que será como mínimo de la mitad del ancho de los vanos laterales.

3. PUERTAS EXTERIORES

- 3.1 Deberán ser de madera, a base de tablones verticales o entableradas.
- 3.2 Las puertas podrán tener alguna patina, barniz o tinta, sin cubrir la veta.

4. MATERIALES DE ACABADOS

- 4.1 INTERIORES. Pueden emplearse los materiales que se deseen, independientemente de su tipo, texturas, color, etc.
- 4.2 EXTERIORES. Tabique block de concreto y otros materiales podrán emplearse a discreción, pero sin dejarse aparentes.

- 4.3 Se recomiendan los aplanados de cal y arena.
- 4.4 Se aceptan todo tipo de cantera o piedra natural de las utilizadas tradicionalmente en la zona, cuidando que la textura sea rústica y las juntas no sean de cemento ni resaltadas.
- 4.5 Vidriados y plásticos se evitarán totalmente, cualquiera que sea su tipo (azulejos, mosaicos, venecianos, etc.).
- 4.6 Vidrios y cristales podrán ser de todo tipo translucido o transparente, sin color, en caso de ser pequeñas áreas, podrán ser de color ámbar.

5. COLOR

- 5.1 El uso del color podrán ser de acuerdo a las características cromáticas de cada zona tratando de armonizar el conjunto más que destacar por contraste.
- 5.2 No se autorizará uniformar en un solo color grandes superficies compuestas por varias construcciones.
- 5.3 No se permitirá el uso de esmalte o pintura de aceite.

6. BARDAS

- 6.1 Las bardas no tendrían arremetimientos ni salientes, con respecto al alineamiento oficial.
- 6.2 La altura mínima será de 3.00m.
- 6.3 El material empleado no deberá desentonar con el conjunto.

7.2 Plan Parcial de Desarrollo Urbano

De acuerdo a las normas complementarias particulares se permitirá la construcción de una vivienda por cada 500m² que es el lote tipo, donde se deberá de mantener una superficie libre de 35% como mínimo.

De este 35%, la mitad deberá permanecer como área ajardinada, y la otra mitad podrá ser utilizada como estacionamiento con material permeable.

Y la altura máxima será de 7.50m sobre el nivel de la banquetta.

7.3 Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal

CAPÍTULO VI. RESTRICCIONES A LAS CONSTRUCCIONES

ART. 33. El departamento tendrá la facultad de fijar las distintas zonas en las que, por razones de planificación urbana se divida el D.F. y determinará el uso al que podrán destinarse los predios, así como el tipo, clase, altura e intensidad de las construcciones o de las instalaciones que puedan levantarse en ellos sin perjuicio de que se apliquen las demás restricciones establecidas en la ley y sus reglamentos.

ART. 34. El departamento establecerá en los programas parciales las restricciones que juzgue necesarias para la construcción o para uso de los bienes inmuebles ya sea en forma general, en fraccionamientos, en lugares o en predios específicos, y las hará constar en los permisos, licencias o constancias de alineamientos o zonificación que expida, quedando obligados a respetarlas los propietarios o poseedores de los inmuebles.

Estará prohibido el derribo de árboles, salvo casos expresamente autorizados por el departamento, independientemente de cumplir, en su caso, con lo establecido por la ley forestal y su reglamento, así como con las demás disposiciones legales aplicables a la materia. El propio departamento hará que se cumplan las restricciones impuestas a los predios con fundamento en la ley y en sus reglamentos.

ART. 35. En los monumentos o en las zonas de monumentos a que se refiere la ley de monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricas, o en aquellas que hayan sido determinadas como de preservación del patrimonio cultural por el programa, de acuerdo con el catálogo debidamente publicado por el G.D.F. y sus normas técnicas complementarias para la rehabilitación del patrimonio histórico, no podrán

ejecutarse nuevas construcciones, obras o instalaciones de cualquier naturaleza sin recabar previa a la autorización del departamento.

La del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en los casos de su competencia. Muy importante si se pretende conservar la identidad de un lugar, lo que también obligará al conocimiento de la especialidad profesional sobre restauración de monumentos, historia urbana y otros aspectos sobre el cuidado y preservación de los edificios.

ART. 38. Si las determinaciones del programa modificarán el alineamiento oficial de un predio, el propietario o poseedor no podrá efectuar obras nuevas o modificaciones a las construcciones existentes que se contrapongan a las nuevas disposiciones, salvo en casos especiales y previa autorización del departamento.

8. Programa Arquitectónico

8.1 ¿Qué es el programa arquitectónico?

El programa arquitectónico es el conjunto de condiciones, requisitos, necesidades y exigencias que el proyecto arquitectónico debe cumplir y satisfacer, y en consecuencia será el conjunto de elementos y factores que determinarán la obra.

8.2 Listado de áreas

El proyecto está dividido en tres secciones, las cuales son:

| AREA CULTURAL | | | | |
|------------------------|-----------|--------|---------------------|--------|
| GALERIA DE ARTE | | | | |
| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 | | |
| EXPOSICIONES | PB | 59.50 | | |
| GALERIA | SOTANO 1 | 150.00 | | |
| SANITARIOS | SOTANO 1 | 19.00 | | |
| PATIO DE ACCESO | SOTANO 1 | 22.00 | M2 EXHIBICION | 209.50 |
| BODEGA | SOTANO 1 | 37.00 | M2 COMPLEMENTARIOS | 94.00 |
| CIRCULACIONES | SOTANO 1 | 16.00 | M2 TOTALES | 303.50 |
| BIBLIOTECA | | | | |
| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 | | |
| ACERVO Y LECTURA | PB | 163.00 | | |
| TERRAZA LECTURA | PB | 104.00 | | |
| VESTIBULO | PB | 37.00 | | |
| CONTROL | PB | 8.60 | | |
| DIRECCION | PB | 15.00 | | |
| SANITARIOS | PB | 20.00 | M2 ACERVO Y LECTURA | 267.00 |
| BODEGA | PB | 40.00 | M2 COMPLEMENTARIOS | 124.00 |
| CIRCULACIONES | PB | 3.40 | M2 TOTALES | 391.00 |
| AUDITORIO | | | | |
| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 | | |
| AUDITORIO Y ESCENARIO | SOTANO 1 | 234.00 | | |
| VESTIBULO | SOTANO 1 | 56.30 | | |
| TAQUILLA | SOTANO 1 | 2.00 | | |
| PATIO DE ACCESO | SOTANO 1 | 37.50 | | |
| SANITARIOS | SOTANO 1 | 27.60 | | |
| CAMERINOS | SOTANO 1 | 28.30 | | |
| BODEGA | SOTANO 1 | 24.80 | M2 ACERVO Y LECTURA | 234.00 |
| TALLER | SOTANO 1 | 24.60 | M2 COMPLEMENTARIOS | 222.10 |
| CIRCULACIONES | SOTANO 1 | 21.00 | M2 TOTALES | 456.10 |

AREA COMERCIAL

LOCALES COMERCIALES EN RENTA

| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 CUBIERTOS | M2 ABIERTOS |
|---------|-----------|--------------|-------------|
|---------|-----------|--------------|-------------|

| | | | |
|----------|----|-------|-------|
| LOCAL 1 | PB | 75.50 | 73.50 |
| LOCAL 3 | PB | 39.50 | 0.00 |
| LOCAL 4 | PB | 36.00 | 0.00 |
| LOCAL 5 | PB | 35.00 | 0.00 |
| LOCAL 6 | PB | 35.00 | 0.00 |
| LOCAL 7 | PB | 35.00 | 0.00 |
| LOCAL 8 | PB | 30.00 | 0.00 |
| LOCAL 9 | PB | 39.50 | 0.00 |
| LOCAL 10 | PB | 75.50 | 0.00 |
| LOCAL 11 | PB | 31.00 | 0.00 |
| LOCAL 12 | PB | 35.20 | 0.00 |
| LOCAL 13 | PB | 35.15 | 0.00 |
| LOCAL 14 | PB | 35.50 | 0.00 |
| LOCAL 15 | PA | 41.25 | 0.00 |
| LOCAL 16 | PA | 31.00 | 0.00 |
| LOCAL 17 | PA | 31.00 | 0.00 |
| LOCAL 18 | PA | 31.00 | 0.00 |
| LOCAL 19 | PA | 31.00 | 0.00 |
| LOCAL 20 | PA | 31.00 | 0.00 |
| LOCAL 21 | PA | 33.50 | 0.00 |

| | |
|-------------------|---------------|
| M2 CUBIERTOS | 767.60 |
| M2 ABIERTOS | 73.50 |
| M2 TOTALES | 841.10 |

OFICINAS EN RENTA

| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 CUBIERTOS |
|---------|-----------|--------------|
|---------|-----------|--------------|

| | | |
|-----------|----|-------|
| OFICINA 1 | PA | 37.00 |
| OFICINA 2 | PA | 41.00 |
| OFICINA 3 | PA | 40.50 |
| OFICINA 4 | PA | 41.00 |
| OFICINA 5 | PA | 29.00 |
| OFICINA 6 | PA | 26.00 |
| OFICINA 7 | PA | 26.00 |
| OFICINA 8 | PA | 38.00 |

| | |
|-------------------|---------------|
| M2 CUBIERTOS | 278.50 |
| M2 TOTALES | 278.50 |

AREA DE ADMINISTRACION Y SERVICIOS

| SERVICIOS | | | |
|-----------|-----------|--------------|-------------|
| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 CUBIERTOS | M2 ABIERTOS |

| | | | | | |
|----------------------------|-----------|---------|--------|--------------|---------|
| ESTACIONAMIENTO | SOTANO 1 | 1565.00 | 0.00 | | |
| ESTACIONAMIENTO | SOTANO 2 | 1565.00 | 0.00 | | |
| SANITARIOS | PB-PA | 64.00 | 0.00 | | |
| PLAZA CENTRAL | PB | 0.00 | 849.00 | | |
| ELEVADORES | 4 NIVELES | 72.00 | 0.00 | M2 CUBIERTOS | 3565.00 |
| ELEVADOR AUTOS | PB | 43.00 | 0.00 | M2 ABIERTOS | 918.00 |
| ESPEJO DE AGUA | PB | 0.00 | 37.00 | M2TOTALES | 4483.00 |
| RAMPA | PB | 0.00 | 32.00 | | |
| CIRCULACIONES HORIZONTALES | PB-PA | 192.00 | 0.00 | | |
| CIRCULACIONES VERTICALES | PB-PA | 64.00 | 0.00 | | |

| EQUIPO Y MANTENIMIENTO | | | |
|------------------------|-----------|--------------|-------------|
| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 CUBIERTOS | M2 ABIERTOS |

| | | | | | |
|-----------------------|----------|-------|------|--------------|--------|
| SUBESTACION ELECTRICA | SOTANO 1 | 58.00 | 0.00 | | |
| CTO. MAQUINAS | SOTANO 1 | 40.00 | 0.00 | | |
| CISTERNA | SOTANO 2 | 58.00 | 0.00 | M2 CUBIERTOS | 164.60 |
| BODEGA | PA | 8.60 | 0.00 | M2TOTALES | 164.60 |

| ADMINISTRACION GENERAL | | | |
|------------------------|-----------|--------------|-------------|
| ESPACIO | UBICACIÓN | M2 CUBIERTOS | M2 ABIERTOS |

| | | | | | |
|---------------------|----|-------|-------|--|--|
| DIRECCION GENERAL | PA | 11.35 | 0.00 | | |
| SUBDIRECCION PLAZA | PA | 11.25 | 0.00 | | |
| SALA JUNTAS | PA | 23.00 | 0.00 | | |
| RECEPCION | PA | 19.00 | 0.00 | | |
| AREA ADMINISTRATIVA | PA | 19.00 | 0.00 | | |
| ARCHIVO | PA | 14.00 | 0.00 | | |
| BODEGA | PA | 3.23 | 0.00 | | |
| SANITARIOS | PA | 7.00 | 0.00 | | |
| ASEO | PA | 3.82 | 0.00 | | |
| CIRCULACIONES | PA | 31.85 | 0.00 | | |
| PATIO INTERIOR | PA | 0.00 | 18.70 | | |
| SALA ESPERA | PA | 14.00 | 0.00 | | |
| CONTROL | PB | 5.00 | 0.00 | | |
| BODEGA CONTROL | PA | 4.20 | 0.00 | | |

| | |
|--------------|--------|
| M2 CUBIERTOS | 166.70 |
| M2 ABIERTOS | 18.70 |
| M2TOTALES | 185.40 |

8.3 Diagrama de flujo

El diagrama de flujo es un esquema en el cual se organizan las conexiones entre los espacios que van a componer a la obra arquitectónica buscando conseguir una distribución en la cual se logre la optimización de circulaciones y el correcto funcionamiento de los componentes, así como mediante esto se consigue la jerarquización de los mismos.

En el Centro Comercial y Cultural Parque Floresta se requiere de un acceso principal por la calle de moneda que es la conexión con la Plaza de la Constitución así como una liga con el Parque Ecológico Juana de Asbaje.

La zona comercial debe localizarse entre estos dos accesos para lograr que los usuarios circulen a través de ésta.

El espacio regulador de las funciones dentro del Centro Cultural debe ser una plaza central en la cual también se realicen actividades al aire libre. De esta plaza las se deben dar las comunicaciones con los locales culturales .

Los servicios administrativos se deben ubicar en un lugar discreto y los servicios generales se pondrán en los niveles de sótano.

Una vez analizados estos gráficamente como lo veremos en la página siguiente se comienza con el estudio del terreno para así comenzar con el trabajo de diseño.

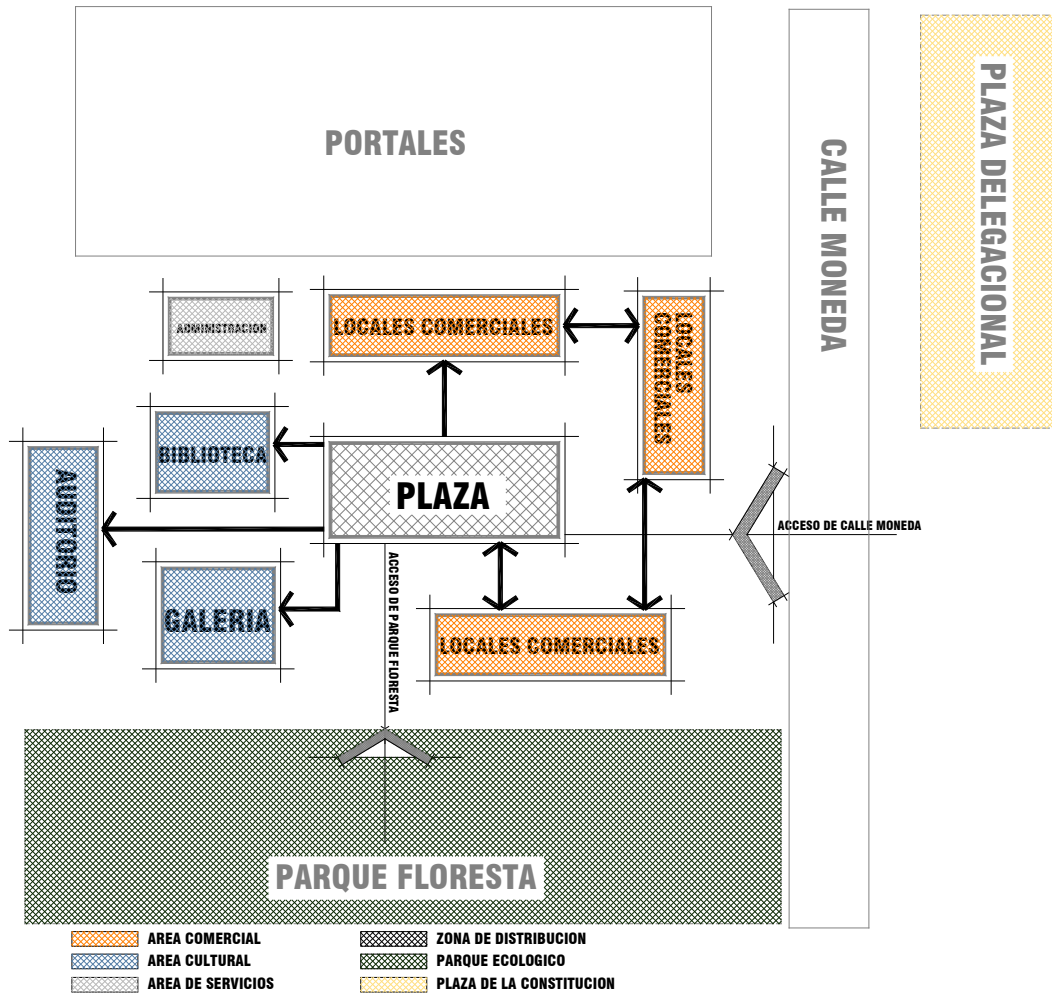


DIAGRAMA DE FLUJO

9. El Terreno

9.1 Descripción

El terreno se encuentra ubicado en la calle de Moneda # 1 en el primer cuadro de la Delegación Tlalpan.

Anteriormente en este predio se localizaba un hospital psiquiátrico el cual estaba construido en dos niveles sobre el nivel de banquetta; fue demolido por haber caído en el desuso y principalmente a que la construcción ya se encontraba en malas condiciones estructurales.

El nivel de desplante del terreno se localiza a -2.70 metros bajo el nivel de banquetta, aunque con el escombros producto de la demolición se tiene un terreno en declive que va de la calle Moneda al lado poniente como 0.00 a -2.70 en la parte oriente.

A su lado norte colinda con el Parque Ecológico Juana de Asbaje que tiene niveles distintos y con una considerable cantidad de árboles de jacarandas, fresnos y pinos.

En la colindancia sur se encuentran los arcos del centro de Tlalpan que albergan cafés y bares.

Al lado oriente colinda con casas habitación que a su vez dan a la calle Allende paralela a la calle Moneda.

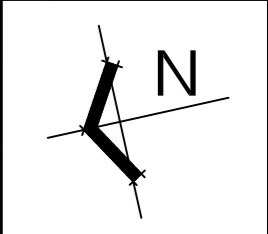
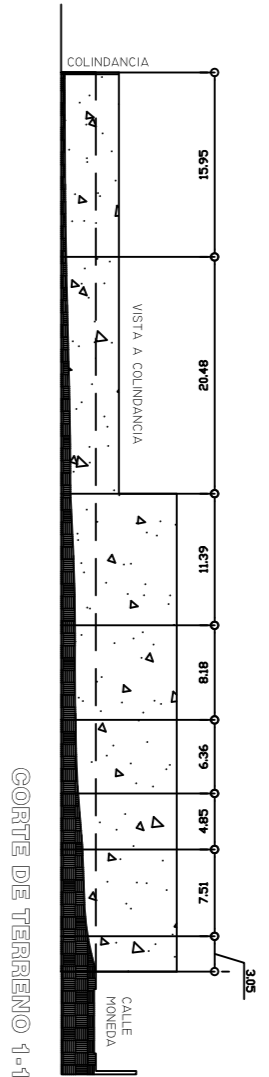
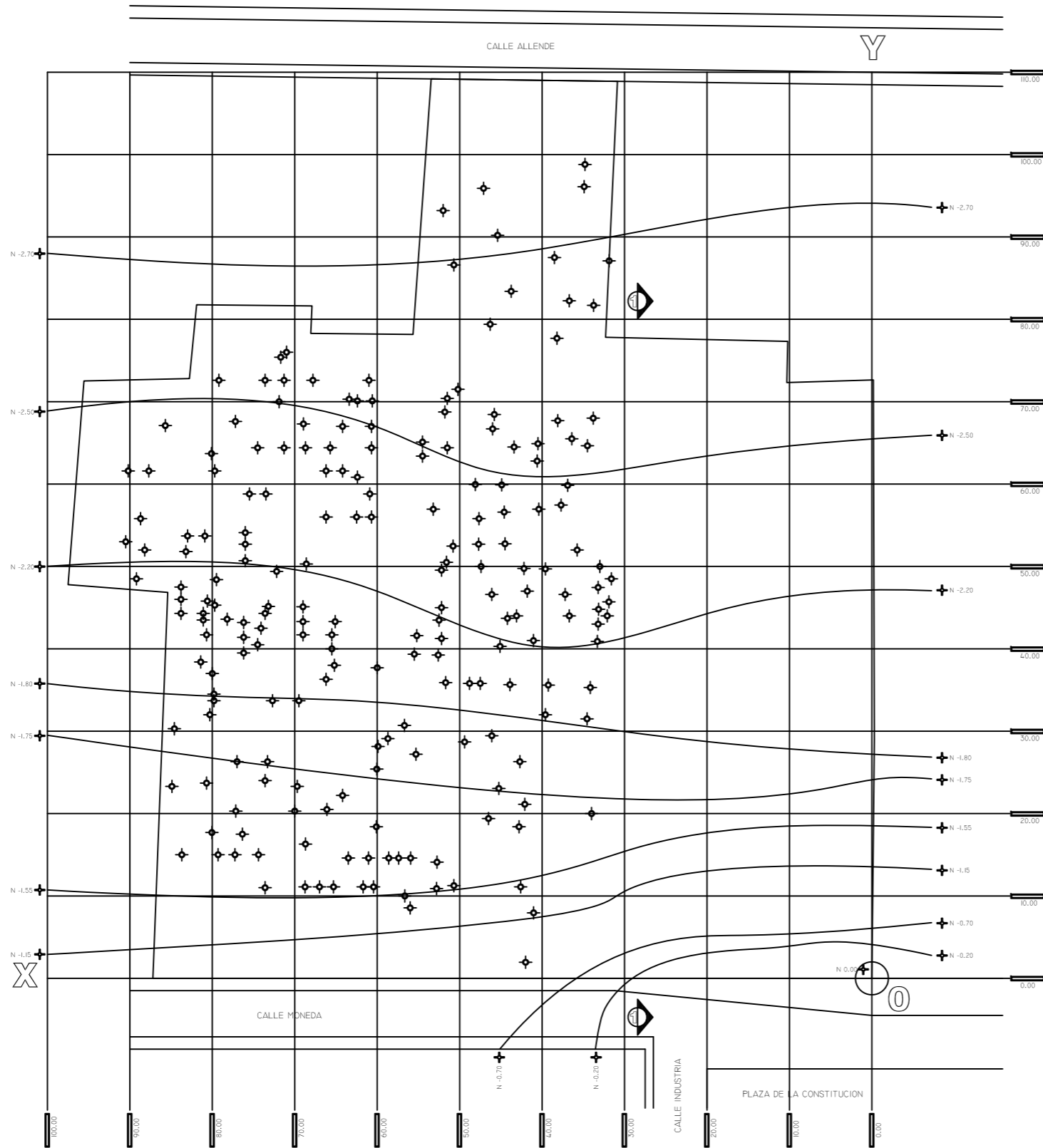
En su orientación poniente tiene a la calle Moneda y del otro lado de esa misma calle a la Plaza de la Constitución y a la Casa Frissac.

En las paginas siguientes veremos el plano topográfico del terreno así como un estudio fotográfico del mismo.

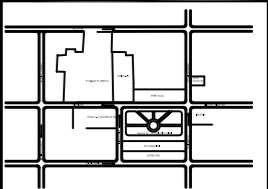
CLAVE PLANO:

T0-1

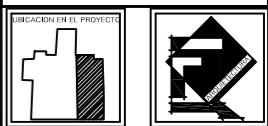
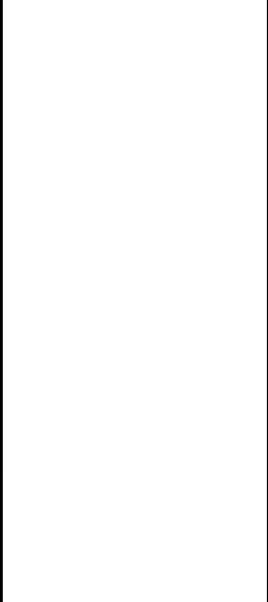
TOPOGRAFICO



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 TALLER E: JORGE GONZALEZ REYNA *
 PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
 LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
 TOPOGRAFICO

PROYECTO:
 PARQUE FLORESTA
 CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
 CALLE MONEDA No. 1 COL. TALPÁN
 DELEGACION TLAPAL
 MEXICO D.F.

FECHA:
 OCTUBRE 2001
 ESCALA:
 1:250

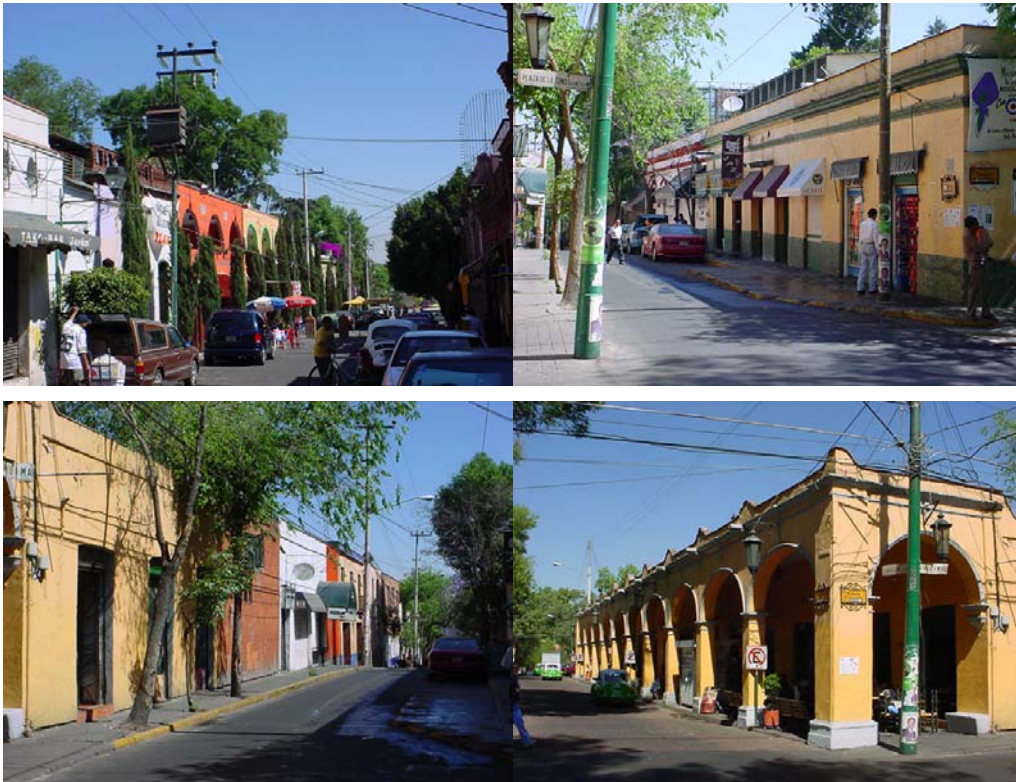
PROFESOR:
 CARLOS A. LAGARDE H. | CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
 T0-1

9.3 Estudio fotográfico del terreno

En las siguientes páginas se muestra gráficamente el estado actual del sitio, además de observar desde un punto central de la Plaza de la Constitución el entorno inmediato.

Cabe mencionar que las fotografías fueron tomadas a una hora temprana en la cual la afluencia de visitantes aun es baja.









9.4 Estudio fotográfico del contexto

El estudio que se realizó abarca las calles próximas al terreno en donde se desarrollará el Centro Cultural donde observamos los tres elementos importantes de referencia que son:

Plazas y calles : En las que podemos ver que la zona de Tlalpan cuenta con un gran número de árboles de avanzada edad lo cual da un aspecto muy agradable a las vialidades y muestra el respeto por su colonia de los habitantes del lugar.

En las fotografías de la plaza central se ve uno de los problemas que es el ambulante y por ello la saturación de este espacio.

Centro culturales: La zona central de Tlalpan cuenta con tres centros culturales los cuales fueron adaptados en construcciones existentes las cuales no cuentan con las dimensiones necesarias para albergar eventos de una mayor dimensión como las que se pretenden lograr con un auditorio, además, se encuentran aisladas de la plaza y funcionan para los usuarios asiduos solamente, ya que para los visitantes ocasionales no se presentan como un atractivo.

Cafés y bares: Funcionan como un lugar de encuentro para charlas amigables y como una opción distinta como pocos lugares en la ciudad , donde los límites dentro y fuera se desvanecen .

Existen opciones en la mañana para un desayuno en pareja o en familia , por la tarde hay lugares donde comer antojos o bien, una comida a la carta bien servida y por la noche se encuentran bares bohemios donde disfrutar desde una cerveza hasta el tradicional tequila en sus muy variadas versiones y presentaciones.

Por todo lo anterior, vemos que Tlalpan es un centro de convivencia para todas edades, con un gran atractivo a los visitantes que día a día van en aumento.

9.5 Conclusiones formales

El terreno tiene una composición regular en planta con una forma rectangular con la sección angosta al frente.

Tiene una pendiente decreciente desde el punto colindante con los arcos en la calle Moneda como el más alto y el más bajo se localiza al otro extremo, es decir, en contra esquina.

Actualmente se compone de relleno desperdicio de construcción (cascajo), aunque éste, es material suelto fácil de remover.

Tiene la gran ventaja de que uno de sus extremos largos colinda con el parque ecológico Juana de Asbaje, por lo tanto, tiene una gran fachada y comunicación hacia este lado.

10. El Concepto

10.1 El origen

Las sociedades en todo el mundo están siempre en un constante cambio, estos movimientos se dan como consecuencia de una simbiosis entre las necesidades generadas al tiempo y las exigencias de una nueva identidad tal vez no conciente.

Un gran indicador de la dirección que va tomando cierta cultura en determinado lugar es el arte, que tiene un gran número de formas de expresión y los principales buscadores de estas formas son la juventud en busca de una propia identidad y como consecuencia generan expresiones culturales valiosas en si mismas por crear diversidad y en los mejores de los casos por formar parte de una identidad.

El Centro Cultural y Comercial Parque Floresta parte de la concepción de un mundo en constante cambio y en diferentes direcciones; La disposición centrífuga de los edificios marca la diversidad de ideas que en un sitio como este deben reunirse para partir en busca de diferentes caminos de expresión.

La fachada de la calle Moneda que da a la plaza de la constitución tiene proporciones y materiales que no rompen con el contexto. En ella se encuentra el acceso al conjunto que es de dimensiones estrechas y tiene como propósito lograr una impresión al entrar de libertad ya que los edificios están orientados para la apertura física y visual con materiales transparentes.

El patio interior o en mayor escala "La Plaza", es un esquema que se remonta a los tiempos históricos de Tlalpan, y que siempre ha sido el punto central de la vida en comunidad, donde se socializa y se convive. Para ello, la plaza cuenta con área para mesas como una consecuencia logrando un acercamiento más cómodo entre los usuarios y de éstos con los comercios.

La galería de exposiciones tiene como acceso un cuerpo ortogonal transparente para así lograr un acercamiento con los usuarios teniendo lo mínimo de barreras físicas y visuales. En su parte cerrada es de una forma irregular ya que se encuentra en el centro del conjunto y representa la diversidad de ideas que de ahí parten.

La biblioteca se encuentra en la parte del fondo del conjunto representando el respaldo del conocimiento para la creación artística y la convivencia. Funcionalmente se localiza en una parte donde existe silencio y se rodea de vistas de áreas verdes

La administración forma una parte discreta del Centro Cultural cumpliendo su función de regulación y no protagonista del arte.

Por todo esto, El centro Cultural Parque Floresta forma un conjunto armónico con su entorno y para sí mismo.

El conjunto se sustenta teóricamente en ideas propias de la arquitectura y en escritos de tendencias arquitectónicas específicas como los veremos a continuación.

10.4 Fundamentación teórica

La arquitectura siempre debe partir de teorías que fundamenten las ideas que se aplican a ella. En los puntos siguientes se anexan unos escritos que reflejan alguna parte de como yo concibo en este momento a la arquitectura.

10.4.1 ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA.

La arquitectura siempre ha sido una institución cultural central a la que se ha valorado sobre todo por proveer orden y estabilidad. Estas cualidades se entienden como producto de la pureza geométrica de su composición formal.

El arquitecto ha soñado siempre con la forma pura, con producir objetos en los que toda inestabilidad o desorden hayan sido excluidos. Los edificios se construyen con formas geométricas simples –cubos, cilindros, esferas, conos, pirámides, etc.-, combinándolas hasta conseguir conjuntos estables, siguiendo reglas compositivas que evitan que unas entren en conflicto con las otras. No se permite que ninguna forma distorsione a otra, resolviendo todo conflicto potencial. Las formas contribuyen armónicamente a formar un todo unificado. Esta estructura geométrica consonante se convierte en la estructura física del edificio: su pureza formal se entiende como garantía de estabilidad estructural.

Habiendo producido esta estructura básica, el arquitecto elabora a continuación un diseño acabado que conserva su pureza. Cualquier desviación del orden estructural, cualquier impureza, se entiende como amenaza frente a los valores formales representados por la armonía, la unidad y la estabilidad, y por tanto se aísla

de ella, tratándolo como puro ornamento. La arquitectura es una disciplina conservadora que produce formas puras protegiéndolas de la contaminación.

Los proyectos de esta exposición representan una sensibilidad diferente, en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado. La forma se ha contaminado. El sueño se ha convertido en una especie de pesadilla.

Es esa la habilidad para alterar nuestras ideas sobre la forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. No es que deriven de la modalidad filosófica contemporánea llamada "deconstrucción".

No son una aplicación de teoría deconstructiva. Más bien emergen de la tradición arquitectónica y exhiben ciertas cualidades deconstructivas.

La deconstrucción en sí misma, sin embargo, se confunde a menudo con el desmontaje de construcciones. Consecuentemente, cualquier diseño arquitectónico provocador que parezca deshacer la estructura –ya sea por medio de la simple ruptura de un objeto o un collage de trazas- ha sido llamado deconstructivo. Estas estrategias han producido algunos de los proyectos más formidables de los últimos años, pero son sólo simulaciones de la obra deconstructiva dentro de otras disciplinas, ya que no explotan la condición exclusiva del objeto arquitectónico. La deconstrucción no es demolición o disimulación. Si bien hace evidentes ciertos fallos estructurales dentro de estructuras aparentemente estables, estos fallos no llevan al colapso de la estructura. Por el contrario, la deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura: en ella los fallos son vistos como inherentes a la estructura. No pueden ser eliminados sin destruirla. Son, de hecho, estructurales.

Un arquitecto deconstructivo no es por tanto aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. El arquitecto deconstructivo deja de lado las formas puras de la tradición arquitectónica e identifica los síntomas de

una impureza reprimida. La impureza la hace manifiesta por medio de una mezcla de suave convencimiento y violenta tortura: la forma es sometida a un interrogatorio.

Para ello, cada proyecto utiliza estrategias formales desarrolladas por la vanguardia rusa de principios del siglo XX. El constructivismo ruso constituyó un hito clave en el que la tradición arquitectónica fue tan radicalmente torcida que se abrió en ella una fisura a través de la cual ciertas posibilidades arquitectónicas inquietantes fueron visibles por primera vez. El pensamiento tradicional sobre la naturaleza del objeto arquitectónico fue puesto en duda. Pero aquella posibilidad radical no fue recogida entonces. La herida en la tradición no tardó en cerrarse, dejando sólo una leve cicatriz. Estos proyectos vuelven a abrirla.

La vanguardia rusa significó un reto para la tradición al romper las reglas clásicas de la composición, en las que la relación equilibrada y jerárquica entre las formas crea un todo unificado. Las formas puras se utilizaban ahora para producir composiciones geométricas "impuras" y torcidas. Tanto los suprematistas, liderados por Malevitch, como los constructores de obras tridimensionales, principalmente Tatlin, situaban formas simples en conflicto para producir una geometría inestable e intranquila. No había un solo eje o jerarquía de formas sino un nido de ejes y formas en competencia y en conflicto. En los años anteriores a la revolución de 1917 esta geometría se hizo crecientemente irregular.

En los años que siguieron a la revolución, la vanguardia progresivamente fue rechazando las artes tradicionales por considerarlas un escape de la realidad social, pero sin embargo, se dedicaron a la arquitectura precisamente por ser inherentemente funcional y no poder ser separada de la sociedad. Entendieron la arquitectura como un arte pero con suficiente base en la función como para poder ser utilizada en el avance hacia las metas revolucionarias; ya que la arquitectura está tan imbricada con la sociedad, la revolución social requería una revolución

arquitectónica. Se iniciaron investigaciones sobre el posible uso del arte pre-revolucionario como base para estructuras radicales. Las formas, que se habían levantado a partir de los dibujos iniciales, se convirtieron en relieves y geometrías inestables que se multiplicaron hasta crear un nuevo tipo de espacio interior, pareciendo estar a punto de convertirse en arquitectura. El monumento de Tatlin, en el que las formas geométricas puras se ven atrapadas en un marco retorcido, parecía anunciar una revolución en la arquitectura. De hecho, y por un periodo de tiempo, se esbozó una serie de diseños avanzados. En la emisora de radio de Rodchenko, por ejemplo, las formas puras han atravesado el marco estructural, modificándolo y modificándose a sí mismas. En el proyecto de viviendas comunales de Krinskii, el marco se ha desintegrado por completo; las formas ya no tienen relación estructural y parecen producto de una explosión.

Pero todas estas estructuras radicales nunca se construyeron. Se produjo un importante cambio ideológico. A medida que los constructivistas se comprometían más con la arquitectura, la inestabilidad de sus obras pre-revolucionarias iba desapareciendo. El conflicto de formas, que definía las primeras obras, se fue gradualmente resolviendo. Los montajes inestables de formas en conflicto se convirtieron en montajes maquinistas de formas en armoniosa cooperación para la consecución de metas específicas. En el Palacio del Trabajo de los Vesnin, obra canónica del constructivismo que fue lograda como inauguradora de una nueva era en la arquitectura, la geometría que identifica las primeras obras solo está presente en los cables superiores. E incluso allí se suaviza aún más al pasar de un boceto preliminar al diseño definitivo, en el que la peligrosa fantasía se ha convertido en segura realidad. En el boceto las líneas de los cables entrecrocaban y los volúmenes básicos están distorsionados. Pero en el diseño final los volúmenes se han purificado –se han hecho suaves, clásicos- y los cables convergen todos siguiendo un único, jerárquico y vertical movimiento. Toda la tensión del primer boceto se resuelve en un único eje: la geometría sin dirección se pone en fila. El proyecto sólo contiene vestigios de los estudios pre-revolucionarios: aquella obra

primera se ha convertido aquí en un mero ornamento aplicado sobre el tejado de una composición clásica de formas puras. La estructura inferior permanece inalterada.

La inestabilidad había sido marginada. De hecho, sólo tuvo oportunidad de desarrollarse completamente en las formas de arte tradicionalmente consideradas marginales –escenografías teatrales, decoraciones callejeras, tipografías, fotomontajes y diseño de ropa- artes que no tienen las restricciones estructurales y funcionales de la construcción.

La vanguardia rusa no tuvo impedimentos puramente políticos o tecnológicos para construir sus estudio iniciales. Tampoco abandonó el espíritu de su obra primera. Más bien, la inestabilidad de la obra pre-revolucionaria nunca había sido propuesta como posibilidad estructural. Aquella obra no tenía como preocupación la desestabilización de la estructura. Por el contrario, se preocupaba de la pureza fundamental de la estructura. Su geometría irregular se entendía como una relación dinámica entre formas que flotaban en el espacio más que como una condición estructural inestable intrínseca a las formas mismas. La pureza de las formas individuales nunca fue cuestionada; nunca se había manipulado su estructura interna. Pero, en su intento de convertir los primeros experimentos formales en estructuras arquitectónicas retorcidas, Tatlin, Rodchenko y Krinskii transformaron el dinamismo en estabilidad. Sus diseños constituyen por tanto una aberración, una posibilidad extrema más allá del espíritu de la primeras obras. La arquitectura constructivista más estable de los Vesnin, paradójicamente, mantenía ese espíritu, la preocupación por la pureza estructural, precisamente protegiendo la forma de la amenaza de la inestabilidad. Como consecuencia, no fue capaz de alterar la condición tradicional del objeto arquitectónico.

La arquitectura se mantuvo en su papel tradicional. En este sentido, el proyecto de vanguardia radical fracasó en el campo de la arquitectura. Hay estrategias formales posibles dentro de la arquitectura que transforman su condición

fundamental; tales transformaciones se produjeron en otras artes, pero no en la arquitectura. Tan solo hubo un giro estilístico, e incluso el nuevo estilo pronto sucumbió frente al del movimiento moderno, que se desarrollaba de forma paralela en la misma época. La vanguardia rusa se vio corrompida por la pureza del movimiento moderno.

El movimiento moderno intentó una purificación de la arquitectura al desnudar de todo ornamento la tradición clásica, revelando la pureza sin más de la estructura funcional subyacente. La pureza formal se asociaba con la eficiencia funcional. Pero el movimiento moderno estaba obsesionado por la funcionalidad estética elegante, y no por la compleja dinámica de la función misma. Más que utilizar los requerimientos específicos del programa funcional para generar el orden básico de sus proyectos, manipulaba la piel de las formas geométricas puras para significar el concepto general de la función. Al utilizar una estética maquinista producía un estilo funcionalista. Como los clásicos, articulaba la superficie de una forma de tal manera que marcaba su pureza. Restauraba la misma tradición de la que intentaba escapar, reemplazando la envolvente clásica con una moderna, pero sin transformar la condición fundamental del objeto arquitectónico. La arquitectura permanecía como agente estabilizador.

Cada uno de los proyectos de esta exposición explora la relación entre la inestabilidad de la primera vanguardia rusa y la estabilidad del tardo-moderno. Cada proyecto emplea la estética tardo-moderno si bien la casa con la geometría radical de la obra pre-revolucionaria. Dan una mano del frío barniz de International Style sobre las formas ansiosamente conflictivas de la vanguardia. Al localizar la tensión de aquellas primeras obras bajo la piel de la arquitectura moderna, irritan a la modernidad desde dentro, distorsionándola con su propia genealogía.

No necesariamente trabajan con las fuentes constructivistas de forma consciente. Más bien, al dismantelar la tradición continua en la que el movimiento moderno

participó, utilizan inevitablemente las estrategias ensayadas por la vanguardia. No imitan caprichosamente el vocabulario de los rusos; la cuestión es que fueron los rusos los que descubrieron las configuraciones geométricas que pueden ser utilizadas para desestabilizar la estructura, y que estas configuraciones pueden ser encontradas reprimidas dentro del tardo-moderno.

El uso del vocabulario formal del constructivismo no es por tanto un juego historicista que hábilmente extrae las obras de la vanguardia de su entorno social de alta carga ideológica, tratándolas tan solo como objetos estéticos. La verdadera estetización de las primeras investigaciones formales se produjo cuando la vanguardia misma las convirtió en ornamentales más que estructurales. Los proyectos de esta exposición, sin embargo, sí que hacen aquella primeras incursiones estructurales, devolviéndolas así a su medio social.

Pero esto no implica solamente el ampliar los relieves o hacer versiones tridimensionales de los primeros dibujos. Estos proyectos no obtienen su fuerza del empleo de formas conflictivas. Ello solamente sirve de escenografía para una más fundamental subversión de la tradición arquitectónica. La estética se emplea tan sólo para explotar una posibilidad aún más radical, que la vanguardia rusa hizo posible pero que no aprovechó. Si los proyectos en cierta manera completan la tarea, al hacerlo también la transforman: le dan la vuelta al constructivismo. Este giro es el "de" de "de-constructivista". Los proyectos pueden ser llamados deconstructivistas porque, si bien arrancan del constructivismo, constituyen una desviación radical de él.

Todo ello lo consiguen explotando la aberración en la historia de la vanguardia,, el breve episodio de alrededor de 1918-1920, en el que se propusieron los diseños arquitectónicos retorcidos. La geometría irregular nuevamente se entiende como una condición estructurada más que como una estética formal dinámica. Ya no se produce simplemente por medio del conflicto entre formas puras. Ahora se produce

dentro de las formas. Las formas mismas son infiltradas con la característica geometría sesgada, y así distorsionadas. De esta manera, la tradicional condición del objeto arquitectónico se ve radicalmente alterada.

Esta alteración no es el resultado de una violencia externa. No es una fracturación, ni un corte, ni una fragmentación, ni una perforación. El alterar una forma desde el exterior con esos medios no es amenazar la forma, sólo dañarla. El daño produce un efecto decorativo, una estética del peligro, una representación casi pintoresca del riesgo, pero no una amenaza tangible. En cambio, la arquitectura deconstructivista altera las formas desde dentro. Pero ello no significa que la geometría retorcida se haya convertido en una nueva forma de decoración de interiores. No es una simple ocupación de un espacio definido por una figura ya existente. La alteración interna se ha incorporado de hecho a la estructura interna, a la construcción. Es como si una especie de parásito hubiese infectado la forma, distorsionándola desde dentro.

El proyecto de remodelación de un ático presentado en esta exposición, por ejemplo, es claramente una forma que ha sido distorsionada por un organismo extraño, un animal retorcido y disruptivo que atraviesa la esquina. Un relieve retorcido infecta la caja ortogonal. Es un monstruo esquelético que rompe los elementos de la forma en su lucha emergente. Liberada de las familiares ataduras de la estructura ortogonal, la cubierta se parte, se rasga y se retuerce. La distorsión es especialmente inquietante porque parece pertenecer a la forma, formar parte de ella. Parece como si siempre hubiese estado allí latente, hasta que el arquitecto la ha liberado: el extraño que emerge de las escaleras, de las paredes y del plano de la cubierta –y no de una fisura o de un oscuro rincón- toma su forma de los mismos elementos que definen el volumen básico del ático. El extraño es una excrecencia de la misma forma que está violando.

La forma es en sí misma distorsionante. Sin embargo, esta distorsión interna no destruye la forma. De alguna extraña manera, la forma permanece intacta. Es ésta

una arquitectura de ruptura, dislocación, deflexión, desviación y distorsión, más que de demolición, desmontaje, decadencia, descomposición o desintegración. Desplaza a la estructura más que destruirla.

Lo que en última instancia es más inquietante de esta clase de obras es el que la forma no sólo sobrevive a la tortura, sino que parece resultar fortalecida con ella. Quizás la forma está incluso producida por esa tortura. Es confuso el determinar lo que va primero, si el anfitrión o el parásito. A primera vista la diferencia entre la forma y su distorsión ornamental parece clara, pero al examinarlas más cuidadosamente, la línea que las divide parece romperse. A medida que observamos más cuidadosamente, se hace menos claro el punto en que acaba la forma perfecta y empieza su imperfección; parecen estar inseparablemente enmarañadas. No puede dibujarse una línea entre ellas. No puede liberarse a la forma mediante ninguna técnica quirúrgica; no es posible una incisión limpia. Extirpar el parásito sería matar al anfitrión. Forman una entidad simbiótica.

Esto produce un sentimiento de inquietud, de intranquilidad, al desafiar el sentido de identidad estable y coherente que asociamos a la forma pura. Es como si la perfección siempre hubiese contenido la imperfección, como si siempre hubiese tenido ciertas taras congénitas no diagnosticadas que empiezan ahora a hacerse visibles. La perfección es en secreto monstruosa. Torturada desde dentro, la forma aparentemente perfecta confiesa su crimen, su imperfección.

Esta sensación de dislocación ocurre no sólo en la forma de estos proyectos. Ocurre también entre estas formas y su contexto.

En los últimos años, la asociación moderna de la responsabilidad social con el programa funcional ha sido sucedida por una preocupación por el contexto. Pero el contextualismo ha sido utilizado como excusa para la mediocridad, para el tonto servilismo frente a lo familiar. Ya que la arquitectura deconstructivista busca lo

extraño dentro de lo familiar, desplaza al contexto más que doblegarse frente a él. Los proyectos de esta exposición no ignoran el contexto; no son anti-contextuales. Más bien, cada uno de ellos hace en él intervenciones muy específicas.

Lo que los hace inquietantes es la manera en la que encuentran lo extraño escondido de antemano en el contexto familiar. Con su intervención, los elementos del contexto se hacen extraño. En uno de los proyectos, las torres son abatidas sobre sus costados, mientras que en otros los puentes se levantan para convertirse en torres, los elementos subterráneos hacen erupción desde la tierra y flotan sobre la superficie, o los materiales más comunes súbitamente se hacen exóticos. Cada proyecto activa una parte del contexto de manera de alterar el resto de él, extrayéndole propiedades rupturistas hasta entonces ocultas, que se convierten en protagonistas. Cada una de ellas adquiere entonces una presencia misteriosa, ajena al contexto del que procede, extraña y a la vez familiar: una especie de monstruo dormido que se despierta en medio de la cotidianeidad.

Esta alteración provoca una complicada resonancia, entre el interior alterado de las formas y su alteración del contexto, que cuestiona el papel de las paredes que definen esa forma. La división entre el interior y el exterior se ve radicalmente alterada. La forma ya no divide simplemente un interior de un exterior. La geometría demuestra ser mucho más retorcida: la sensación de estar delimitado, ya sea por un edificio o por una habitación, se ve alterada. Pero no simplemente por la eliminación de las paredes; el cerramiento de las paredes no se cambia simplemente por la moderna planta libre. Esto no es libertad, liberación, sino estrés; no es relajación sino más tensión. Las paredes se abren, pero de forma ambigua. No hay simples ventanas, aberturas regulares que perforan una pared sólida; más bien, la pared es torturada, partida y doblada. Ya no es un elemento que da seguridad al dividir lo familiar de lo que no lo es, el interior del exterior. Toda la condición de envolvente se hace añicos.

Si bien la arquitectura deconstructivista amenaza así esa fundamental propiedad de los objetos arquitectónicos, no constituye una vanguardia. No es una retórica de lo nuevo. Más bien expone lo extraño que se esconde en lo tradicional. Es el choque de lo antiguo.

Explora la debilidad de la tradición para alterarla más que para superarla. Como la vanguardia moderna, pretende ser inquietante, alienante. Pero no desde la retaguardia de la vanguardia, no desde los márgenes. Más bien ocupa, y altera, el centro. Esta obra no es fundamentalmente distinta de las antiguas tradiciones que cuestiona. No abandona la tradición. Más bien habita el centro de la tradición para demostrar que la arquitectura está siempre infectada, que la forma pura siempre ha estado contaminada. Al habitar completamente la tradición, obedeciendo su lógica interna más rigurosamente que nunca, estos arquitectos descubren ciertos dilemas dentro de la tradición que aquellos que pasan sonámbulos por ella no aciertan a vislumbrar.

La arquitectura deconstructivista por tanto plantea problemas tanto en el centro como en los márgenes, tanto a la mayoría conservadora como a los flecos radicales de la profesión arquitectónica. Ninguno de ellos pueden apropiarse de estas obras. No pueden ser simplemente imitadas por los marginales, ya que demandan un conocimiento íntimo de las interioridades de la tradición, y por tanto complicidad con ellas. Pero tampoco pueden ser hechas propias por el centro; no pueden ser asimiladas tan fácilmente. Invitan al consumo empleando formas arquitectónicas tradicionales –tentando a la profesión a tragárselas tal cual- pero, al infectar esas formas, siempre producen un tipo de indigestión. Es en ese momento de resistencia crítica que adquieren toda su fuerza.

Mucha obra arquitectónica supuestamente radical de los últimos años se ha autoneutralizado al mantenerse en una posición marginal. Se han desarrollado proyectos brillantemente conceptuales, con un aspecto quizás más radical que los

de esta exposición pero sin su misma fuerza, ya que no confrontan el centro de la tradición: se marginan a sí mismos al excluir la construcción. No se enfrentan con la arquitectura, sino que se hacen sofisticadas glosas de ella. Producen una especie de comentario sobre la construcción sin entrar a construir. Tales dibujos llevan el estigma de la desconexión de las vanguardias históricas. Habitan los márgenes, el frente, la frontera. Son proyecciones del futuro, mundos nuevos, fantasías utópicas.

En contraste, la obra presentada en esta exposición no es una proyección del futuro ni una simple remembranza historicista del pasado.

Más bien es un intento de meterse bajo la piel de la tradición viva, irritándola desde dentro. La arquitectura deconstructivista encuentra las fronteras, los límites de la arquitectura, agazapados dentro de las formas cotidianas. Encuentra un territorio nuevo dentro de los objetos antiguos.

Esta obra conlleva el tipo de subversión que habitualmente se considera posible sólo en los dominios distanciados de la realidad de las formas construidas. Los proyectos son radicales precisamente porque no se juegan en los santuarios del dibujo, de la teoría, o de la escultura. Habitan el reino de la construcción. Algunos han sido construidos, otros se construirán, y otros no serán nunca llevados a la realidad, pero todos son construibles; todos ellos están dirigidos a ser construidos. Desarrollan una coherencia arquitectónica al enfrentarse a los problemas básicos de la construcción –la estructura y la función– si bien de forma poco convencional.

En cada uno de los proyectos, la estructura tradicional de planos paralelos –apilados horizontalmente a partir del plano del suelo y contenidos en una forma regular– se retuerce. El marco está entregirado. Incluso el plano del suelo está entregirado. Se cuestiona la forma pura llevando la estructura hasta sus límites, pero no más allá de ellos. La estructura se agita pero no se cae; sólo se la lleva al punto en que empieza a ser inquietante, tentándonos a fiarnos de algo que se acerca a

los bordes. Pero si estas estructuras producen una sensación de inseguridad, no se debe a su fragilidad. Son edificios extremadamente sólidos. Lo que sucede es que la solidez se organiza de manera poco familiar, alterando nuestro común sentido de la estructura. Si bien son estructuralmente estables, al mismo tiempo son estructuralmente terroríficos.

Esta alteración del sentido tradicional de la estructura también altera el sentido tradicional de la función. Los modernos en su día argumentaron que la forma seguía a la función, y que las formas de eficiencia funcional necesariamente tenían una geometría pura. Pero su delineada estética no tomaba en cuenta la cualidad desordenada de los requerimientos funcionales reales. En la arquitectura deconstructivista, sin embargo, la ruptura de la forma pura resulta en una complejidad dinámica de condiciones concretas que es más congruente con la complejidad funcional. Más aún, las formas son alteradas primero, y sólo entonces dotadas de un programa funcional. La forma no sigue a la función, sino que la función sigue a la deformación.

A pesar de cuestionar las ideas tradicionales sobre la estructura, estos proyectos son rigurosamente estructurales. A pesar de cuestionar la retórica funcionalista del movimiento moderno, cada proyecto es rigurosamente funcional.

Para la mayoría de los arquitectos, este compromiso con la construcción es un giro reciente que ha cambiado completamente el tono de sus obras. Han dejado sus complejas abstracciones para enfrentarse a la materialidad de los proyectos construidos. Este cambio le da a sus obras un fondo crítico. La obra crítica hoy en día sólo puede hacerse en el límite de lo construido; para comprometerse con su discurso, los arquitectos tienen que comprometerse con la construcción; el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica. Los teóricos se ven forzados a salir del santuario de la teoría, los prácticos se despiertan de su práctica

sonámbula. Ambos se encuentran en el reino de la construcción, y se comprometen con objetos.

Esto no debe ser entendido como un rechazo de la teoría. Más bien indica que el papel tradicional de la teoría ha cambiado. Ya no es un reino abstracto que defiende y rodea los objetos, protegiéndolos de su examen por medio de su mistificación. La teoría arquitectónica generalmente rechaza un encuentro con el objeto. Se preocupa más de velar que de exponer los objetos. En estos proyectos, toda la teoría está presente en el objeto mismo: las proposiciones toman forma de objetos más que de abstracciones verbales. Lo que cuenta es la condición del objeto, no la teoría abstracta. De hecho la fuerza del objeto hace que la teoría que lo produjo sea irrelevante.

Consecuentemente, estos proyectos pueden ser considerados fuera de su contexto teórico habitual. Pueden ser analizados en términos estrictamente formales porque la condición formal de cada objeto lleva incluida toda su fuerza ideológica. Tal análisis sirve para acercar arquitectos altamente conceptuales a otros más pragmáticos. Se unen para producir objetos inquietantes que interrogan la forma pura, de tal manera que exponen la condición reprimida de la arquitectura.

Esto no quiere decir que formen parte de un nuevo movimiento. La arquitectura deconstructivista no es un "ismo". Pero tampoco son siete arquitectos independientes. Se trata de un peculiar punto de intersección entre arquitectos marcadamente diferentes que se mueven en direcciones diferentes. Los proyectos son sólo breves momentos en los programas independientes de los diferentes artistas. Claramente, se influyen mutuamente de formas muy complejas, pero no forman un equipo; son, a lo sumo, una alianza incómoda. Esta exposición trata tanto de la incomodidad como de la alianza. El episodio tendrá una vida corta. Los arquitectos continuarán sus caminos diferentes. Su obra no servirá para autorizar una cierta manera de hacer, un cierto tipo de objeto. Esto no es un nuevo estilo; lo

proyectos no comparten simplemente una estética. Lo que los arquitectos comparten es el hecho de que cada uno de ellos construye edificios inquietantes explotando el oculto potencial de la modernidad.

La inquietud que estos edificios producen no es sólo perceptual; no es una respuesta personal frente a las obras, ni siquiera es un estado mental. Lo que está siendo alterado es un conjunto de presunciones culturales profundamente arraigadas que hay detrás de una cierta visión de la arquitectura, presunciones sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad. Sin embargo, esta alteración no deriva de, o resulta en, un cambio fundamental en la cultura. La inquietud no está producida por un nuevo espíritu del tiempo; no es que un mundo inquieto produzca una arquitectura inquieta. Ni siquiera es la angustia personal del arquitecto; no es una forma de expresionismo, el arquitecto no expresa nada con ello. La pesadilla de la arquitectura deconstructivista habita el subconsciente de la forma pura más que el subconsciente del arquitecto. El arquitecto simplemente anula las inhibiciones formales tradicionales para liberar el cuerpo extraño. Cada arquitecto libera inhibiciones diferentes, de manera que subvierte la forma de maneras radicalmente distintas. Cada uno de ellos hace protagonista a un dilema diferente de la forma pura.

Al hacerlo producen una arquitectura sinuosa, una arquitectura escurridiza que se desliza de forma descontrolada de lo familiar a lo desconocido, hacia la extraña toma de conciencia de su propia naturaleza extraña; una arquitectura, finalmente, en la que la forma se distorsiona a sí misma para revelarse de nuevo. Los proyectos sugieren que la arquitectura siempre ha estado cuestionada por esta clase de enigmas, que son el origen de su fuerza y su deleite, y que son los que hacen posible su formidable presencia.

10.4.2 ESENCIA Y ESPACIO

Que esperar de la arquitectura para el nuevo milenio, cuando el modernismo y el Posmodernismo vigente en la práctica, han sucumbido frente a las críticas de quienes enarbolan nuevas causas teóricas y orientaciones constructivas, entre ellas la del Deconstructivismo.

Entender este paradigma implica reconocer que existen cambios insoslayable en todos los ámbitos humanos, es decir, precisa conocerse la tendencia de estos, y proyectar a futuro aquellos que arrojen las conclusiones mas adecuadas para la conformación de una mejor sociedad. Sin embargo, no todo proceso evolutivo es lineal y dirigido a la obtención de un bienestar integral, llámese social o individual.

El rumbo que ha tomado la arquitectura, así como la dirección de la humanidad aun no se ha determinado, por lo que se requiere observar cuales son los móviles que la han conducido y como los han asimilado quienes dan forma a las urbes: los arquitectos.

Según los críticos de la modernidad y la posmodernidad, la humanidad se aventura a su reconstrucción, no solo en el terreno ético, moral, religioso, sino en el material; en sus maneras y usos, en su arquitectura, ese arte que expresa los cambios del pensamiento en cada una de sus formas constructivas.

En ese sentido, "el completo fracaso de los sistemas totalitarios en el terreno de la creación intelectual (arte, literatura, filosofía) demuestra sin lugar a duda su incapacidad para satisfacer las necesidades afectivas e intelectuales del hombre, que no pueden ser indefinidamente reprimidas", señala el filosofo Victor Serge,

quien en El drama de la conciencia moderna rechaza el termino racionalización – como otros críticos- por considerar que la razón en la actualidad es una expresión deshumanizada que en forma irremediable ha llevado al hombre a la carencia de una conciencia clara y a una crisis de identidad.

Explica que “el espíritu que, al ejercer su influencia sobre el hombre común, se convertía en el en una aspiración a la conciencia clara, racional; experimenta un retroceso o, mas exactamente un retroceso o, mas exactamente, una degradación –pues-, vivimos en un ambiente saturado de una producción intelectual pobre y de groseras falsificaciones. Encontramos todos los días gente para la cual los jefes tienen la razón; la mentira es buena si sirve a la causa; la condena prueba suficientemente la culpabilidad... gente, es una palabra para la cual la preocupación por la verdad objetiva, impersonal, independiente de las consideraciones de oportunidad, no existe. El sentimiento que tiene de su dignidad personal, bastante grande en la vida corriente, no los guía en el terreno de la inteligencia”.

Por lo anterior, concluye que el “oscurecimiento de la conciencia desde hace un cuarto de siglo es un hecho de extrema gravedad”, casi de muerte, que conduce, a fin de cuentas, a nuevas formas de pensar y actuar.

Por su parte, Richard Rorty, crítico de izquierda, en Los intelectuales al final del socialismo, sugiere un cambio en la forma de entender la función de los líderes de opinión e intelectuales,, así como dejar a un lado el empleo de nociones como mistificación e ideología, ya que insinúan que es posible ver a través de las construcciones sociales y discernir algo que es mas que una construcción social: la construcción de una sociedad mejor que la actual, en el sentido de contener menos desigualdades.

Sin embargo, este crítico que vio, así como cada uno de nosotros, el fin del socialismo a gran escala y con ello la pérdida del sentido de bienestar social, señala que aun se sueña con una época en que la avaricia –y su manifestación actual mas conspicua, el consumismo- desaparezca del corazón de los fuertes y se reemplace con el desprendimiento, que hasta ahora solo se ha encontrado en pequeños grupos de revolucionarios oprimidos y disidentes.

La improbabilidad de este sueño en la humanidad moderna, tecnología y consumista, se da a partir del hecho de que nadie se ha interesado mucho en ello y menos la humanidad premoderna, que carece de una conciencia crítica –en cambio posee una magnanimidad impresionante-, que se perdió en el curso de los rápidos cambios producidos por la tecnología moderna.

“Si no entendemos esto-dice Richard Rorty apenas en 1985- sencillamente sustuiremos a la tecnología por el capitalismo, como la responsable de los males contemporáneos; al individualismo por la cultura burguesa y al consumismo por la desafortunada falsa conciencia”.

Entre tanto, se tiene que el termino de posmodernidad es un termino inadecuado, ya que –si escuchamos a algunos de sus mentores-, este se traduce como “ahora”, en donde se pretende ser una reescritura de ciertas características de la sociedad y de la cultura moderna.

Vale la pena recordar a Max Weber, quien señala que “la modernidad esta caracterizada por la aparición de diversas esferas de valor o dimensiones de la razón y su creciente autonomización”. Esta diferenciación de la razón conduce a su fragmentación o desintegración y al creciente dominio, bajo la circunstancias de la Revolución Industrial y de la racionalidad científico-técnica. Entonces, como rescribir lo que se esta fraguando en la sociedad y cultura modernas.

En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y el entendimiento que se tiene del arte –entiéndase también arquitectura- es solo uno de sus aspectos. El proyecto posmoderno apunta a una nueva vinculación, diferenciada de la cultura moderna, con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, la cual se empobrecería si solo se dedica a la recuperación del mero tradicionalismo. Esta nueva conexión solo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente deberá ser capaz de desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna del modernismo y a los imperativos del sistema económico –casi autónomo- y a sus complementos administrativos.

Bajo estos imperativos nace el Deconstructivismo, quimera arquitectónica que algunos defienden marcando su distancia con el modernismo, Posmodernismo y otras corrientes estéticas.

Antológica y razón

Componentes Deconstructivistas

El Deconstructivismo se plantea como el cambio en la forma de construir, debido al descontento con los resultados de la modernidad y la posmodernidad. Este concepto nació, igual que los que le anteceden, de la literatura y la filosofía, y significa la descomposición de los conceptos en sus partes. Se cita al filósofo Jacques Derrida como uno de los exponentes más claros en el cuestionamiento de la posmodernidad, a Disneylandia y a la fatigante modernidad racional. Por ello, lo característico en la arquitectura de este género es la perfección violada, sin embargo, en los comienzos de esta se encuentran algunas razones pragmáticas.

Componentes Deconstructivistas

En este contexto nace el Deconstructivismo, que no representa un movimiento ni un estilo nuevo. No es un credo, y ni siquiera tiene reglas de oro, es solo la confluencia, desde 1980, del enfoque arquitectónico en las obras de unos cuantos arquitectos, que da como resultado formas similares. Se trata de una concatenación de tendencias afines en varios lugares del mundo.

Los temas formales que se repiten en cada uno de ellos, son la super imposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales, aunque este recurso aparece claramente en la obra de toda la vanguardia rusa, desde Malevich hasta Lissitzky.

Los cambios que más se evidencian son los fuertes contrastes entre las imágenes retorcidas de la arquitectura deconstructivista, en contraposición de la imagen es "puras" del estilo internacional, como así lo hace Zaha Hadid, arquitecto irakí, quien veía que la fragmentación de la forma implica que las reglas de composición tradicionales ya no son válidas, por ello no era necesario romperlas, solo "torcerlas" un poco e incorporarles cierta fluidez que proporcione movimiento a los espacios propuestos.

De igual forma ocurre entre los arquitectos del constructivismo ruso, los pintores y escultores realizan producciones afines a la arquitectura deconstructiva, pues al parecer esta es inherente al ser humano, o a su afán creativo.

Fue en la exposición de 1988, Deconstructivist Architecture, organizada por Philip Johnson en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde se dio el nombre de Deconstructivismo a esa arquitectura, aunque resultó difícil clasificar bajo ese concepto a todos los arquitectos invitados a esta muestra.

Los trabajos expuestos por el arquitecto Rem Koolhaas fueron más bien una acumulación de diferentes componentes que no necesariamente sean

deconstructivos. De igual manera sucedió con otros expositores, por ejemplo, con los arquitectos españoles Eric Miralles y Carmen Pinos o el americano Owen Moss.

En el Deconstructivismo se concentran las fluctuaciones de la arquitectura High Tech o sus tecnicismos exagerados. También hay excéntricos que no pueden catalogarse dentro de esta fase, pues mantienen una visión personalísima de la humanidad, como por ejemplo Lebbeus Woods que plantea una versión catastrofista y decadente de la civilización futura; sin embargo, su planteamiento tiene como base el descomponer, sustento del Deconstructivismo.

Algunos otros rasgos formales son: el abandono de la vertical y la horizontal; la rotación de los cuerpos geométricos alrededor de ángulos pequeños; las construcciones con un efecto provisional; la descomposición de las estructuras hasta el caos aparente y la actitud de form follows fantasy.

Los pensadores Theodor Adorno y Max Horkheimer, en su Dialéctica de la Ilustración, suponen que para ser autónomo, todo trabajo artístico debe distanciarse de las referencias que lo preceden, lo que no ocurre en la arquitectura actual, donde hay un rechazo al modelo internacionalista monotemático e indiferenciado.

El Deconstructivismo propone un Posmodernismo multiestilístico individualista, como la antítesis de la que ya aparecen ejemplos de síntesis en los trabajos de Nouvel y Tschumi, de Dominique Perrault y otros arquitectos franceses, alemanes e ingleses.

Pese a las características en común, existen diferencias sustantivas entre sus exponentes, en cuanto a lo que entienden y desean del Deconstructivismo. Algunos de ellos son, al parecer, apasionados del cambio por el cambio mismo.

El arquitecto Peter Noever, por ejemplo, presenta casos de un lenguaje arquitectónico diferenciado, en el que se separa, rompe y fragmenta los elementos

arquitectónicos e intenta reutilizarlos de manera insólita, no siempre de manera aceptable.

Cabe recordar que en arquitectura aparece primero la práctica, y la teoría se intenta después; la crítica expresa deslumbramiento y aversión, por una parte elogia la búsqueda, y por otra rechaza los resultados dislocados y desacralizantes de este nuevo ritmo constructivo.

Esta manera de hacer arquitectura permite criticar la forma y la construcción lógica racional. Se llega al elogio de lo caótico e irracional. Se postula el espacio abierto a cualquier uso y no al cerrado. La desconstrucción no es una nueva teoría, sino una nueva estrategia de diseño para huir de lo absoluto y determinado, explorar lo inconsciente como origen de lo creativo; este no crea categorías jerárquicas que intentan legitimarse, con sentido del humor se burla hasta de sí misma.

Mantras de Michael Sorkin

1. La arquitectura no es un lenguaje universal.
2. Si la realidad virtual vale, la arquitectura no.
3. La hermenéutica de la nada produce desesperación.
4. Luchar para decidir, morder las manos invisibles.
5. Como en el arte, la función sigue a la forma.
6. Lo funcional se inicia con lo divertido.

7. La retícula dejó de ser generadora de formas.
8. La tecnología arquitectónica debe cuestionarse.
9. Hacer nacer edificios de semillas sanas.
10. La arquitectura no es cine, escultura, jardinería.
11. Menos es menos, las expectativas son incesantes.
12. La ciudad inventa la arquitectura.
13. La carga de la serenidad debe rechazarse.
14. Si la enseñanza no amplía la percepción, es inútil.
15. Hay que protegerse contra demasiado orden.

Los trabajos del arquitecto Alois Martín Müller, intentan revelar las estructuras no conceptuales de lo inconsciente, ver lo incierto fértil tras lo aparentemente caótico. Intentan ir más allá del culto a lo nuevo, lo efímero o lo transitorio. Presentan desviaciones, complicaciones, incongruencias y lo aleatorio de las experiencias europeas y norteamericanas, en las que se manifiesta un culto a lo indeterminado, como un "antimétodo".

Estas expresiones son fragmentarias, sin centros ni estructuras conceptuales o estilísticas. No son unitarias ni simples, ni están sujetas a la racionalidad técnica. Se diseña contra la armonización, se arremete con placer, para llevar al límite la razón constructiva. Se practica la excentricidad y el collage cultural.

Es decir, todo diseño se postula como una metáfora de las energías culturales que lo producen. En los procesos de diseño se manifiestan los desordenes inconscientes del momento histórico. La cultura se ve como acto fallido freudiano que oculta y revela fracturas psíquicas.

El estilo de diseño de Wolf D. Prix (Viena, 1942) y Helmut J. Schickel (Polonia, 1944), propone estructuras fragmentadas, torcidas, una arquitectura abierta en broma, sin solemnidad, forma o función definida.

El estadounidense Peter Eisenman opina que la arquitectura es una disciplina problemática porque no tiene un sistema de signos explícitos. No puede expresar la felicidad, la tristeza, la bondad o la maldad ni cualquier otro concepto emocional o filosófico. Asegura que en la literatura, la relación entre significado y signo es opaca, por lo tanto,, ambigua. Además, exhorta a desechar el estudio de los programas, la tipología y el estilo formal de esta área, pues no hay criterios definidos o únicos en el arte ya que existen muchas soluciones válidas.

Eisenman, uno de los primeros deconstructivistas, postula la desarticulación del "prisma rectangular primordial" y la desacralización de todo postulado teórico.

Por otra parte, el arquitecto Tom Mayne señala que el "aislamiento compartido" es algo común entre los arquitectos que participaron en el ciclo de conferencias sobre la arquitectura actual realizada en Munich en 1991. Para él, el lazo de unión entre los conferencistas es el desorden y el caos, y no un lenguaje formal dominante, que sin embargo todos ellos rechazan.

Michael Sorkin, arquitecto norteamericano, en su trabajo investiga y explora diversas posibilidades de modelos utópicos urbanos. En el ciclo de conferencias antes mencionado, presento los "mantras del milenio", en los que sintetiza sus ideales.

Sugiere que la arquitectura actual sufre una crisis de identidad, de carencia de valores en un tiempo de simulaciones, y propone romper la estructura de los significados de lo arquitectónico. Declara que todo es válido, ya que todo puede mezclarse con todo, para de esa manera reconciliar la simulación con lo auténtico y hacer valer lo apócrifo y darle autoridad.

Menciona que la realidad virtual es un alucinógeno electrónico para planear la nueva arquitectura del espacio irreal e inmaterial: es una metodología posfuncionalista en la que la forma no sugiere nada, ni a la función ni a la tecnología.

Queda claro que el Deconstructivismo, mas que ser una alternativa para la construcción, es la conjugación de diversas interpretaciones personalísimas, que contiene puntos en común como son el cambio y la diferenciación de formas arquitectónicas pasadas. El Deconstructivismo fomenta lo mismo que criticó del Posmodernismo, es decir, cae en el extremo opuesto, creando una síntesis de lo pasado y lo reciente. Se crea pretendidamente un estilo afuncional, irracional, inútil, antiético, ininteligible; donde la forma se adquiere por la forma misma, a favor de un antinternacionalismo, de una anticomercialización, que no se logra.

Quieran o no, la arquitectura que hacen los seguidores del Deconstructivismo es frívola y carece de un sentido de bienestar social. En México, la posibilidad de un megaproyecto deconstructivo parecería insano ante las necesidades apremiantes de la población. Sin embargo, no por ello se deben dejarse de lado estos trabajos, pero sí analizarse y contraponer sus planteamientos con las exigencias de la actual sociedad, en el sentido de lograr un cambio favorable ante el nuevo milenio.

10.4.3 ESPERANDO LA ARQUITECTURA DEL SIGLO QUE VIENE

El 2000 está cerca y, por mucho que se quiera, no es fácil menospreciar la cita. Es verdad que con el acostumbrado sentido del ritmo de los instant book writers, muchos ya se han dado presa en desacreditare el acontecimiento con disertaciones más o menos doctas, con la intención de demostrar que el primer día del milenio no es más que un fin de año cualquiera: un simple momento en la inexorable cadena temporal, igual a todos los demás, antes y después, cuya única particularidad digna de mención es, si tal, el despertarse con resaca debido a las abundantes libaciones de la noche precedente. Sin embargo no se entiendo el porqué de un encarnizamiento tan puntilloso en contra del rito y de la celebración, que se parece terriblemente a la idiosincrasia de los que en el día del propio cumpleaños están afligidos con una angustia fuertísima y tratan de superarla, fingiendo de considerarlo un día más.

El hombre vive también de ritos y discontinuidad. Estos sirven para escandir el continuum del cotidiano, a dar un sentido, un tiempo y una dirección a la vida. Cada fin del día, cada domingo, cada comienzo de estación, cada aniversario, cada cambio de siglo, son siempre ocasiones para reflexionar sobre lo acontecido y para imaginar lo que podrá acontecer en el mismo tiempo que hemos dejado atrás: el día, la semana, el trimestre, el año y el siglo. Cuanto más largo, mas emocionante e implicante es la expectación del futuro, porque más amplio es el horizonte de observación.

El milenario es la máxima celebración temporal que podemos definir. No me resulta que existan palabras para indicar diez o cien milenarios. El milenio es la máxima unidad de medida temporal humanamente e históricamente utilizable con algún significado. Cuarenta generaciones pueden parecer pocas, pero solo 80 se han sucedido desde los tiempos de Cristo. Cuarenta generaciones ocupan el espacio del milenio, según la actual convención estadística.

Acostumbrados por la fuerza implicate de la vida cotidiana a pensar y a oír en la óptica de la breve o, al máximo, media duración, que en fondo es el metro de la nuestra existencia, estamos poseídos por incredulidad y vértigo considerando el largo espacio del milenio. Pero, solamente desde este alto punto de observación es posible consumir la visión del futuro, proyectando en esto, nuestras expectativas y valores, y sustentar a través de esta visión nuestras energías para intentar ponerla en acto.

Es general la convicción de que, como arte del proyecto, la arquitectura esté implicada naturalmente en la visión de lo que no es, y que podría ser. Según esta hipótesis, por su misma definición, la arquitectura tendría que ser proyectada en el futuro. Pero, el terreno del discurso es más bien resbaladizo.

Entendida de manera pacata y razonable, la hipótesis es sin duda admisible. El arquitecto realiza un hábitat que ahora no está, y que una vez cumplido, pone una hipoteca también en la vida del futuro. Ciertamente, todo puede ser cambiado, pero se admitirá que modificar un territorio construido no es una operación tan simple como quitar un cuadro de la pared, reemplazar el modelo de un automóvil, desarrollar una teoría científica o introducir en el mercado un nuevo producto farmacéutico. La arquitectura de hoy no es eterna, como estaban pensadas, por ejemplo las pirámides de Egipto o las Aztecas, pero posee igualmente una inercia intrínseca superior a la de todos los otros artefactos humanos. Pero hay más.

A diferencia de lo que acontece con todos los otros productos del hombre, la intrínseca resistencia al cambio de la arquitectura realizada, está favorecida, más que hostilizada, por los mismos que la utilizan que, de hecho expresan un deseo de conservación del ambiente construido. Lo que está hecho, tiene que durar lo más posible, y en esta óptica está claro que la arquitectura esté forzada, incluso en contra de la voluntad, a enfrentarse no solamente con el presente si no que también, con el medio periodo, o sea con el medio futuro. En este sentido es cierto que la dimensión del futuro sea congénita a la arquitectura.

Otro discurso es el de atribuir al arquitecto la capacidad autónoma de determinar y construir el futuro, como él lo imagina. En esta óptica el proyectista asume la actitud de demiurgo, de deus-exmachina investido quien sabe por quien, del poder elegir el futuro del territorio construido, y de los comportamientos y modos de vida que esos ambientes podrán indudablemente favorecer o mortificar. Ofuscados, a lo mejor, por las imágenes medievales del Padre Eterno como primer arquitecto del Universo con escuadra, compás y regla de medición (o de mando), muchos todavía siguen creyendo, por lo menos en la intimidad de su propia habitación en esta "misión" de la arquitectura, con un único héroe (el proyectista) y un grande grupo de espectadores (los abonados) que pueden solo aplaudir o refunfuñar.

Entre una y otra posición, la diferencia es abismal. Por un lado hay una dimensión del futuro impuesta al proyectista y por ello aceptada con responsabilidad, por otro lado hay una voluntad de futuro que el proyectista piensa de tener que imponer a los demás. La cultura arquitectónica contemporánea sigue oscilando temerosamente entre la Scilla de la confrontación con el futuro y la Cariddi de la voluntad de futuro impuesto al presente.

Esperando mejores fortunas, he decidido suspender el juicio sobre lo dicho, admitiendo, aunque de mala gana, el mecanismo en vigor, hecho de star-system y

de proféticos heroísmos. En el fondo –me dije- lo que importa es la arquitectura y no el proyectista, y aunque está convencido del intrínseco desastre cultural de este enfoque, no se puede negar que grandes arquitecturas hayan sido producidas en el pasado y en el presente por aquellas que consideramos estrella del proyecto.

Ciertamente, este realismo no comporta la aceptación sin crítica de ese sistema de valores e ideas en las cuales se fundan la historiografía y la crítica arquitectónica tradicional. Para que resulte un poco aceptable, es necesario, de todos modos, hacer algunas modificaciones que se podrían demostrar funestas para el sistema mismo. Me refiero, en particular, a la necesidad de apartar la atención de la “intenciones” del proyectista o de aquellas del intérprete, que ha acabado por convertirse, desde Oscar Wilde, en el verdadero creador del arte, a las “intenciones” de la obra concreta, vivida por los abandonados.

Siempre más a menudo, juego y seriedad se confunden en nuestra cultura. En el 1935 Johan Huizinga observaba que, en el mundo contemporáneo, “por un lado tenemos el fenómeno de no-tomar-en –serio-completamente las cosas serias (...); por el otro el reconocimiento de una alta seriedad hacia algunas ocupaciones, que un sano juicio calificaría como niñerías y diversiones” .

Un caso emblemático era para Huizinga “la palabra slogan (...) convertida en expresión característica de esta actitud de jocosidad de vida y de espíritu. Recientemente (...) los americanos asignaban a la antigua palabra irlandesa y escocesa, guerra el grito de guerra y de reunión de los clanes, el valor de lema político o como seña en las elecciones. El slogan, se podría decir, es el juicio sobre un partido, y lo que lo utiliza sabe perfectamente que tiene una verdad muy aproximada, y que ha sido inventado para que gane el partido. Es una figura retórica”.

El slogan está bien para la publicidad, comercial como política, pero ningún comerciante o político puede creer en los slogan que utiliza. El sabe perfectamente que se trata de un juego de las partes (como lo saben también los destinatarios de los slogan más desencantados).

Si así no fuera, los resultados de las acciones de estos serían probablemente desastrosos para ellos mismos y para los otros. Imagináis a un industrial o a un político cualquiera convencido ciegamente de la verdad de sus propios slogan, que pintan el producto o el partido como el mejor en el mercado, y que con esta convicción haga la estrategia de acción: es muy probable que encuentre ardientes decepciones, o a lo peor el desastre de la empresa.

La cultura, que es cambio de ideas y ofrecimiento de servicios, también se somete a las reglas de la publicidad, pero con la diferencia de que los operadores (arquitectos y críticos) parecen frecuentemente considerar en serio el contenido de los slogan lanzados por ellos, demostrando así de no percibir para nada los elementos de juego y seriedad que están en ellos.

El encarnizamiento con el cual se intentó liquidar la herencia de lo Moderno, así como de defenderlo, a través de slogan de segura eficacia emotiva, pero con contenidos de verdades muy parciales, es la contraprueba del estado de confusión en el cual está la cultura arquitectónica siempre más incapaz de distinguir los elementos de juego de aquellos serios, también cuando se esconde detrás de una aparente ironía o auto ironía.

El elenco de los slogan que han contrasignado la historia de la arquitectura de los últimos dos siglos es amplísimo.

Quedando en el '900, recordamos solamente algunos: "ornamento y delito", el "less is more", teorizado por Mies, en realidad, como "beinahe nichts", "casi nada", al

cual fue contrapuesto recientemente por Robert Venturi lo "mas no es menos", o sea "less is a bore", ejemplificándolo con un perentorio "main street is almost all right". Cambiando registro, pensamos a la "nature o materials" de memoria wrighteana, reanudada quizás por el francés, "nature de materiaux", que probablemente Durand había absorbido de Lodoli a través de Algarotti, y también la casa como "machine a habiter", o bien, siempre de aquel grande copy-writer de slogan como era Le Corbusier, "architecture ou revolution"; para acabar con "form follows fiasco" de Peter Blake, deformación de "form follows function", de Sullivan, interpretado, entre otras cosas, erróneamente en términos tecnológicos-funcionalistas, o con el liberatorio "todo está permitido" del fin de la prohibición, tomando en serio por el Ordine Gastronómico, que Charles Moore pensó introducir en la Piazza d'Italia en New Orleans, del 1979, ahora reducida en vergonzoso dormitorio open air para los clochards.

Se podría escribir una historia de la arquitectura contemporánea, basándose solamente en los slogan, porque parece que esto se haya convertido en una de las principales maneras de expresión de la cultura arquitectónica. En torno a los slogan se combaten feroces batallas académicas, editoriales y profesionales, y siempre menos tiempo queda a disposición para ver, visitar y hablar de arquitectura construida. Se busca arquitectura. Sigue siendo señalada su presencia en varias partes de la tierra, pero las escuelas y los mass-media no parecen tener demasiada prisa de volver a abrazarla.

Nos falta poco para el año dos mil, y el ansia está creciendo, como muchos empiezan a registrar. El star-system pierde terreno. Lo mismo pasó con la figura del arquitecto-artista, "nacido bajo Saturno". Sería bonito festejar el primer cumpleaños del nuevo milenio con la buena noticia de la arquitectura que se ha vuelto a encontrar.

En 1974 muchos acogieron con indiferencia la intervención de James Ackerman en la International Design Conference de Aspen (Colorado), dedicada al sistema de valores, sobre los que se fundan – según él – la arquitectura y la crítica arquitectónica y a una posible escapatoria a ello. Reducido a lo esencial, el razonamiento de Ackerman es el siguiente. “ Nuestra (de los críticos) estética se ha basado en el mismo idealismo filosófico de los proyectistas: hemos firmado el mismo contrato social, de expresar la ideología dominante (testigo es el hecho que las universidades han sido garantes de algunas de las más discutibles y asociales arquitecturas de los últimos tiempos). (Esto) explica como arquitectos históricos hayan podido, durante tanto tiempo, descuidar el reexaminar la estética formalista del idealismo del renacimiento ante la decadencia de las ciudades industriales y el caos de nuestro ambiente”.

Un concepto análogo ha sido expresado por Philip Johnson con la acostumbrada y escarnecida brutalidad, cuando afirmaba que “Es mucho mejor que los edificios se construyan por gloria a Dios que por dinero, pero no es a esto a lo que se piensa actualmente. Hagamos lo que nos pidan lo mejor posible. Como la profesión más antigua del mundo tenemos un solo objetivo: dar gusto a cambio de un honorario”.

Idealismo y oportunismo parecen dos caras de la misma moneda, y esta es la ideología que Ackerman trata de desvelar y una de cuyas consecuencias más singulares ha sido “nuestro invento,, hecho con honra y buena fe, del mito de un revolucionario ‘movimiento’ moderno en arquitectura, cuando, como ha quedado claro, la revolución fue una estrategia de éxito brillante (si bien no planificada como tal) para acercar la arquitectura al idealismo del renacimiento justo en el momento en el que el agotamiento de la tradición amenazaba con eliminarla. Hemos apoyado tal mito durante mucho tiempo, hasta el final de aquella gran generación de arquitectos – Wright, Corbusier, Mies, etc. –, cuya vivacidad de ingenio y profundidad justificaba nuestra adulación, y hasta que no fue derrotado por críticas menos sofisticadas como los que quemaron la Escuela de Bellas Artes de Paul

Rudolph en Yale y demolieron el complejo residencial Pruitt-Ingcoe en St. Louis, y al final, en una especie de revolución de los mismos elementos, como los vientos que hacen caer a trozos las elegantes ventanas del espejo del rascacielos de la Sociedad de Seguros Hancock de I.M. Pei en Boston". Para llegar a "un enfoque a la arquitectura más relevante para nuestro tiempo y más responsable del que exaltaba la forma y el espacio abstractos y deificaba a los creadores de formas".

James Ackerman proponía que se planteara el problema de la arquitectura (y de la crítica) en tres contextos distintos:

1. El contexto individual. En un sentido práctico la arquitectura es y debe ser producida a través de relaciones directas entre el proyectista, el comitente, las maestranzas, los beneficiarios, los representantes del gobierno, etc. La finalidad central de tales relaciones directas debería ser acercarse lo más posible a una solución satisfactoria respecto a las necesidades de la comunidad interesada al proyecto en cuestión, resolviendo los intereses divergentes y en conflicto entre individuos y grupos.
2. El contexto ambiental. Cada edificio está proyectado para un ambiente natural y, la mayoría de los edificios, también para un ambiente artificial. Una obra de arquitectura en su relación con este doble contexto es similar a un órgano ajeno transplantado en un cuerpo: para que el trasplante sea un éxito, no solo ha de adaptarse a su nuevo huésped en la función, sino que también nutrirlo y ser nutrido de él.
3. El contexto cultural. Cada edificio tiene un ambiente sea cultural que físico; por el hecho de estar construido en un tiempo y en un lugar particulares, refleja inevitablemente la cultura de la cual fue generado: es la tradición cultural la que proporciona las potencialidades de significado, forma y estructura tecnológica, que consiente comunicar a la arquitectura.

"En el sistema triple que he sugerido para substituir las categorías tradicionales vitruvianas de estructura, función y placer estético, el elemento estético pierde una

posición autónoma y central: esto no es porque yo no piense que la buena arquitectura no deba ser placentera en la misma medida que útil, pero porque creo que el placer y la inspiración están arraigados en las necesidades emotivas y psíquicas del individuo en nuestra experiencia del ambiente natural y artificial y en las reacciones a las que estamos preparados y condicionados por nuestra cultura”.

Más de veinte años después, en el su de California, algunos profesores y proyectistas, y numerosos estudiantes de la UCLA, CSC, Sci-Arc, Cal Poly Pomona y Woodbury, han experimentado una nueva actitud hacia la arquitectura del cotidiano (everyday architecture), que, como escribe John Kaliski del Southern California Institute of Architecture,, “más que una forma de corrección política es una voluntad de privilegiar a la gente común y a las situaciones cotidianas por lo que son, más que por como el arquitecto las idealiza. El resultado es un aumento del énfasis de la necesidad de construir bien como acto social. El arquitecto obra con honra y resuelve los problemas atinentes al proyecto con mente abierta. Emerge una arquitectura distinta, cuyo primer interés no es el descubrimiento de nuevas firmas, sino que la posibilidad de ser un lenguaje cacofónico y fenomenológico, público y con muchas voces, en el que el arquitecto sea antes un co-participante de la comunidad y solo después, un miembro del sub-conjunto de la cultura arquitectónica”.

Desde hace más de dos siglos se continúa a hablar de crisis de la arquitectura. No se puede negar que exista, pero ello nunca ha impedido que muchísimas obras de calidad, consideradas según los criterios ackermanianos, hayan visto la luz. Los perennes lamentos de la cultura arquitectónica se han vuelto aburridos, inconsolables y refunfuños un poco ridículos, pero todo se ha quedado igual a antes. Se han sucedido varias modas con un ritmo cada vez más frenético, todas con ambiciones resolutorias de los problemas puestos sobre el tapete pero todas han desaparecido puntualmente con las primeras luces del amanecer, como viejos modelos de automóvil substituidos cada año por los nuevos, con una sola diferencia

apreciable, pero que sus huellas han quedado registradas - ¡y como! - en el territorio construido. Continuar a quedarse parados preguntándose ¿qué hacer?, como los personajes de aquella metáfora de Alexander Kluge, Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (Artistas bajo la tienda del circo: perplejos,1967), premiada en el Festival del Cine de Venecia con el León de Oro, es cada vez más inútil, además de contraproducente. Empezar el nuevo milenio en estas condiciones de empaque es, como mínimo, negativo, por lo menos a nivel psicológico.

Creo que haga falta de un poco de locura para desbloquear la situación, porque "la suerte ayuda a los locos". Además no es imposible tener un poco de confianza. Basta mirar, por ejemplo, las muchas buenas arquitecturas concretas, que, a pesar de todo se continúan a realizar, muchas veces en silencio o lejos de los reflectores de los medios de difusión pública.

La ocasión que nos espera es el toque del nuevo siglo. La prueba bella y simple de Rodolfo el Glabro, de hace mil años, no puede ser otra cosa que confrontación y estímulo: "Estaba a punto de llegar el año tercero después del mil cuando en el mundo entero, pero especialmente en Italia y en la Galia, tuvo lugar una renovación de las iglesias basílicas: no obstante muchas estuvieran en buen estado y sin necesidad de ello, cada pueblo de la cristiandad competía con los demás por tener la más bella. Parecía que la misma tierra, como despojándose y librándose de la vejez, se revistiera totalmente con un cándido mantel de iglesias".

Hay que arriesgar y mirar hacia delante, empezando por considerar lo mucho que el presente puede indicar como posibles vías para recorrer en el futuro inmediato.

Doce profecías para el siglo XXI: el título del volumen es altisonante, atrayente y temerario. También es un poco equivoco. La profecía es un término asociado frecuentemente a lo sagrado, porque es "conocimiento y predicción infalible de

acontecimientos futuros, libres, contingentes y que no se pueden prever naturalmente. Que deriva de la inspiración divina”.

Existe, sin embargo, también un significado laico del término, y es en esta acepción que ello ha sido empleado: “previsión fundada en un razonamiento lógico, en el conocimiento científico, en la experiencia del mundo o en la perspicacia personal”.

El título recalca, si bien diferenciándose de modo radical, el de una conocida conferencia que Edoardo Persico dio en 1935 en la Società Pro Cultura Femminile del Instituto Fascista de Cultura, “Profecía dell’architettura”, donde se han trazado las líneas esenciales de una historia de la arquitectura moderna que el autor se proponía escribir. El texto concluía con una declaración apasionada, impregnada de idealismo romántico: “La arquitectura moderna no es esa cosa que creen cínicamente los americanos: ‘The engineering solution of the building problem’, no es el estándar de Le Corbusier, o las ‘sozialen Fragen’ de Taut. Su destino, su profecía, es reivindicar la libertad fundamental del espíritu”.

Era la tarde del 21 de enero de 1935, y nunca un “profecía” fue arrollada tan rápidamente por los acontecimientos. A la luz de todo esto (y es solo una pequeña prueba de los acontecimientos de aquellos años), se presenta patética aquella reivindicación “heroica” de parte de la arquitectura de la “fundamental libertad del espíritu”. Ni siquiera pasado un año, a las 12 de la noche del 10 de enero de 1936 moría solo, con treinta y seis años aún no cumplidos, Edoardo Persico, en Milán en el Corso XXII Marzo, sin haber previsto, y ni siquiera haber probado, la amargura de la experiencia, la tragedia social y cultural que al cavo de poco tiempo madurará en Europa y en Extremo Oriente.

Estamos perdiendo – y por suerte – gran parte de aquel idealismo romántico, del que se ha nutrido la cultura hasta hace poco tiempo. Por ello queremos considerar no una sino que tantas profecías, entendidas laicamente, que además no tienen

nada que ver con el espíritu, sino solamente con la arquitectura. En este sentido hago mía la advertencia que escribió Arthur Drexler en la introducción del catálogo de la exposición sobre los Five Architects, que tuvo lugar en un momento particularmente turbulento de la historia social, política y cultural de Occidente. Estad tranquilos, señores y señoras, aquí "se trata solo de arquitectura, no de la salvación del hombre y de la redención de la tierra; (sin embargo, cuidado:) para los que la aman, la arquitectura no es poca cosa". Pero arquitectura, en todo el sentido del término, construida y vivida por el hombre y por la comunidad.

Las doce "profecías" presentadas son obra de doce arquitectos (no se deben ciertamente confundir con "profetas" salvo que por juego), y son intrínsecas a la arquitectura construida. Quieren señalar algunas vías de investigación, no tan formal, pero de aproche a la proyectación, que podrían tener una consecuencia en el siglo próximo. Tres continentes, siete distintos países, más generaciones profesionales y doce modos distintos de hacer arquitectura están representados. Es verdad que otras culturas podrían ser testigos de otras "profecías", pero el número doce tiene una carga simbólica demasiado fuerte como para poder renunciar.

La multitud de ejemplos es congruente con la multiformidad de las culturas contemporáneas. Durante mucho tiempo se ha temido el peligro de la homologación de las costumbres y de los valores.

Para sorpresa de todos,, nos hemos dado cuenta de que cuanto más la tecnología y los mercados unificaban el mundo, las culturas acentuaban cada vez más sus diferencias. Paradoxalmente,, podremos pensar que justamente la Coca Cola y los McDonald han sido los instrumentos más eficaces para volver a descubrir autonomías y diversidades.

La cultura es un producto que se desarrolla solo por reacción a impulsos externos. Cuando está aislada, se agota y muere. Cuando, por el contrario, se ataca, si es

vital, reacciona. Los antropólogos culturales hablan de "entropía", como propiedad fundamental de las culturas "calientes", o sea, reactivas.

Las profecías, como previsiones que son, poseen una fuerza extraña. Obligan a pensar al mañana, con aprensión o con confianza. Se pueden revelar fuegos fatuos, o bien pueden prever desarrollos futuros. No soy "profeta" en el sentido de iluminado, por tanto no puedo decir lo que ocurrirá. Ni siquiera me interesa, estando satisfecho, discutiendo sobre el mañana.

Cesare Casati y yo hemos elegido estas obras contemporáneas con la intención de abrir un debate sobre la arquitectura, tras decenios de conformismo y de cansada actualización de los modelos del pasado. La ocasión del milenio puede servir de ayuda para estimular el placer de hablar y confrontarse con el futuro, y no solamente con lo que hay. La decisión es claramente, pero noblemente, instrumental.

Yosé de Yturbe, Maximiliano Fuksas, Teodoro González de León, John J. Johansen, Eugene Kohn, Dominique Perrault, Antoine Predock, Philippe Samyn, Otto Steidle, Shin Takamatsu, Claude Vasconi, Shoji Yoh. Estos son los autores de las obras presentadas en el volumen, y que expresan algunas de las direcciones que la arquitectura del siglo XXI a lo mejor seguirá, desarrollándolas aun más.

Ciertamente representan, independientemente de los resultados formales específicos, enfoques hacia la arquitectura bien definidos y reconocibles, que si bien no agotan el panorama variado de la cultura contemporánea, siempre constituyen las direcciones mayoritarias y, por lo tanto, particularmente significativos.

Creemos que es posible individuar cuatro: a. La arquitectura como voluntad de forma; b. La arquitectura como abrigo; c. La arquitectura y el realizable; d. La arquitectura como servicio.

La arquitectura como voluntad de forma

En muchos de ellos se observa una predominante voluntad de forma, que se exprese de modos distintos, en función de la prioridad de los objetivos planteados por cada uno de los proyectistas. Un enfoque de este tipo no es absolutamente inevitable, o por decirlo en algún modo, "natural". Cada arquitectura, cada construcción espacial tiene necesariamente una forma propia, pero el contrario no es válido, en el sentido de que una misma forma no puede revestir más construcciones. Es una cuestión de procedimiento: desde el contenido del proyecto hasta su puesta en forma, o bien, desde la elección de la forma hasta la introducción del contenido en su interno.

La preeminente voluntad de forma pone el acento sobre los aspectos concernientes a la composición de la arquitectura, antes que sobre los que se refieren al proyecto (distributivos, constructivos, tecnológicos, etc.). se trata de un método que ahonda sus raíces en la tradición lo que no quiere decir que no pueda continuar a desempeñar una función útil también en el futuro. Extremadamente sensible al problema de los significados, muestra una atención particular a la visión de la arquitectura y al modo en que esta es percibida por el entorno.

Esta dirección que se puede sintetizar en la observación de Reyner Banham, según el cual "La arquitectura es esencialmente un arte visivo. Ello nos puede disgustar, pero es un hecho histórico y cultural y significa que los arquitectos están educados e influenciados, sobre todo, por la fuerza del evento visivo". Esta dirección es mayoritaria en la arquitectura contemporánea. Ha dado tanto óptimos y buenos que pésimos frutos. Depende mucho de la capacidad del proyectista de conmensurar su propia voluntad de forma con las exigencias de los usuarios y con el ambiente circunstante.

El Saint-Exupéry College en Noisy-le-Grand en Francia, de Massimiliano Fuksas, interpreta libremente, a través de una fuerte huella arquitectónica sobre el territorio, la llamada de la historia escrita en el lugar (el estadio cercano) contaminándola con alusiones a reminiscencias antiguas (piazza Navona o el estadio de Domiziano en Roma) y, juntos, de la cultura lúdica juvenil (el juego de la oca), como la vivida presumiblemente por los jóvenes usuarios de la escuela. La construcción está dramatizada moderadamente por modos deconstructivistas. Curvas, rejas y diagonales se entrecruzan, pero sin embargo, se conserva siempre intacto y reconocible el sentido de los volúmenes individuales. El barroco, cada vez más, se muestra una de las componentes fundamentales de la arquitectura contemporánea. Ello no debe sorprender: es el único lenguaje que habla al hombre a través de los sentidos, implicándolo emotivamente, y que, en ausencia de otros códigos lingüísticos comprensibles a todos, se revela el más eficaz para restablecer un contacto, una comunicación con el público moderno.

Por otra parte, ¿Qué es la ciudad contemporánea, sino que fenómenos parciales, fragmentos imposibles de asociar entre ellos según un orden racional? Solo queda la impresión, la emoción y la imaginación, que hablan a los sentidos, antes que a la mente. En un escrito reciente, publicado en la muestra sobre Internet, "Middle Age. Proyectos y arquitecturas de Maximiliano Fuksas", el arquitecto reconocía este fenómeno, del cual saca una filosofía del proyecto dominada por la fragmentación, energía y emoción.

"Habiendo perdido el control total de mis análisis, y dejándome arrastrar por todos los fenómenos parciales, he renunciado al orden del siglo XIX, he renunciado a la historia (célebre invento iluminista), pero he entendido, gracias al fragmento, que todo lo que no se puede controlar tiene una carga de energía que incluso nos puede hacer felices: en una ciudad, una tarde, mientras que en el suelo la temperatura es de 84 grados Fahrenheit...".

Los Arcos Bosques Corporativo de Teodoro González de León, cuya obra ha sido iniciada en 1990 y está a punto de concluirse en la Ciudad de México, formado por una microciudad aprisionada en sus cuatro lados por edificios con desarrollo horizontal a lo largo de las curvas de nivel del terreno y empernada sobre los dos portales altos gemelos de las torres de oficinas con fachadas de cemento blanco y agregados de mármol, perforadas uniformemente en toda su superficie por una teoría de aberturas cuadradas y ligeramente empotradas, convirtiéndose, al final, en un simple telar de viento.

El proyectista, educado con los heroísmos lecorbusianos marca el territorio con una presencia arquitectónica fuerte e imperativa, un monumental arco urbano doble que en cierto sentido recuerda lo obelisco gemelo de trescientos metros, proyectado por él con J. Francisco Serrano para el Concurso Internacional de la Tête-Defense en París en 1983, además del realizado después en el mismo solar, con proyecto de Otto Von Spreckelsen, bajo y alrededor del cual se extiende el complejo, articulado en vario cuerpos de fábrica, a lo largo de todo el perímetro del área urbana trapezoidal. La gran mole abstracta y simbólica de los portales gemelos de los Arcos Bosques Corporativo se levanta orgullosa en un contexto construido de dimensiones minutas o de desarrollo horizontal, y parece que quiera dialogar más bien con la grandiosidad de las altas montañas que rodean la capital mexicana, con la ciudad a sus pies.

La arquitectura como abrigo

También lo había escrito el filarete: (... apenas Adán fue expulsado del paraíso, y no contando con ninguna otra protección, se puso las manos en la cabeza para protegerse del agua; del mismo modo que comer era una obligación debido a la necesidad de vivir, habitar era una necesidad para defenderse de los malos tiempos y de las aguas).

La arquitectura como abrigo es una imagen primordial, que conserva intacta su fuerza y cástica. Es una arquitectura atectónica, o sea no construida según las reglas de la carpintería con montantes y traviesas, y elementos de rigidez. El abrigo no se basa en la estructura del portal cuadrilátero, sino que más bien en el de la membrana. El ícono del portal es la quinta esencia de la construcción en la tradición de la arquitectura. Es símbolo del artificial: dos piedras verticales y una horizontal.

La horizontalidad del cielo interno marca inmediatamente la artificialidad del ambiente. El cielo natural es, por el contrario, curvo, como el horizonte, es envolvente y protector. Por otra parte, percibimos intuitivamente que la curva es fuerte, mientras que el plano es débil para sostener cargas.

La arquitectura, como abrigo, es una dirección que aparece esporádicamente en la cultura arquitectónica, con una aceleración particular después de la llegada de las técnicas del cemento armado. Produce espacialidades fascinantes y diversas, cercanas a los sentidos de la imaginación del hombre, y además con un marcado carácter primordial y universal. Es una expresión substancialmente inmediata de las lógicas constructivas empleadas, y ello confiere ese sentido de naturaleza que ella libera.

El material, la técnica constructiva y la estructura innovadora, que han tenido que superar severas modificaciones mecánicas, estructurales y antiincendio son responsables directamente de la forma subida por la cubierta.

La arquitectura y el realizable

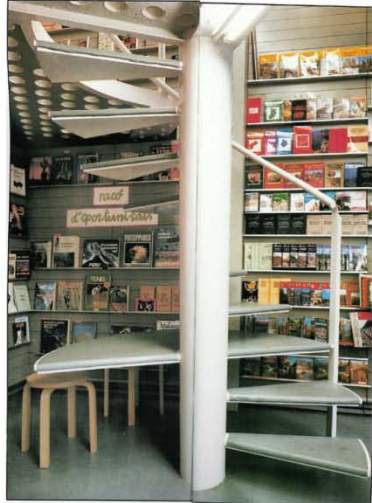
La cultura material de cada época depende de los resultados conseguidos en la tecnología y en la ciencia. Estas últimas constituyen el confin real, mas allá del cual no es posible proceder concretamente. Tal confin no es un frente obligatorio, a lo

largo del que cada sociedad está obligada a colocarse. Es posible quedarse muy en el interior de él. En donde la imaginación, que se basa en el presente, puede prospectar desarrollos futuros, sugiriendo, a veces, los recorridos de investigación que ampliaran esos confines, para después colonizar nuevos territorios.

10.3 Que espacios buscamos en el centro Floresta

Para el Centro Floresta se tiene criterios establecidos para cada espacio como se describen a continuación.

COMERCIOS: Se busca generar locales comerciales complementarios a las actividades del centro Cultural, como por ejemplo: librerías, heladerías, tiendas de artesanías, tiendas de artículos de arte que forman parte indisoluble de centros de convergencia cultural.



RESTAURANTES Y BARES: Se pretende generar sitios de descanso y sociabilización entre los visitantes en lugares cómodos e informales , que pueden ser abiertos como

en terrazas , semiabiertos con elementos como macetones o cerrados físicamente aunque no visualmente.



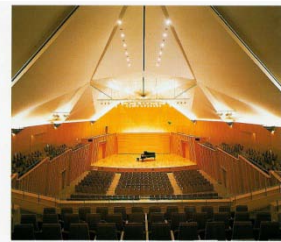
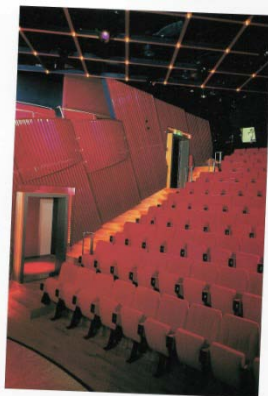


BIBLIOTECAS: Que tengan una zona de acervo cómoda y una área de lectura con iluminación natural, tranquilidad y privacidad entre los usuarios, con elementos que permitan tener contacto visual con el parque y el conjunto.





AUDITORIOS: Un espacio con capacidad suficiente pero no de sobra y que sea multifacético, es decir, que pueda albergar eventos musicales, teatrales y conferencias.



11. El Proyecto

11.1 Memoria descriptiva del proyecto arquitectónico

El proyecto se localiza en una planta baja al nivel de la calle Moneda, una planta alta, una planta en semisótano y un sótano.

El acceso principal al conjunto es por la calle Moneda el cual se compone por un acceso vehicular para dos autos y un acceso peatonal que es, de cierto modo estrecho, el cual tiene como objetivo que una vez ingresando a la plaza de una sensación de apertura de espacio. En la plaza se encuentra una zona para mesas al exterior como espacios anexos a los cafés y bares que se pretende sean los que renten los locales del 1 al 4 como mínimo. En toda esta parte de la plaza se localiza la zona comercial la cual se fusiona por medio de la transparencia de sus muros de cristales en toda la planta baja con la parte libre de esta misma plaza en la cual habrá cuando se requiera, eventos al aire libre.

Esta plaza central es un espacio que invita a los usuarios del parque, por medio de unas escaleras y una rampa muy abiertas a que se introduzcan y vivan todos los espacios del Centro Cultural.

A un lado de la plaza, se localiza en el mismo nivel de planta baja el acceso a la galería de arte por medio de un cuerpo de cristal transparente para así también intentar llevar al mínimo los límites visuales entre los espacios. La zona de exposición cerrada de la galería se localiza en el nivel de semisótano el cual tiene la salida y servicios al exterior en ese mismo nivel.

Con una conexión directa a la plaza se encuentra la biblioteca, la cual tiene un acceso controlado por medio de un vestíbulo en cristal. La biblioteca tiene dos áreas de lectura, una que es cubierta junto al acervo y que tiene por medio de

canceles una vista completa al parque, y la otra que se encuentra en una terraza privada que también tiene vista al parque pero, está al aire libre.

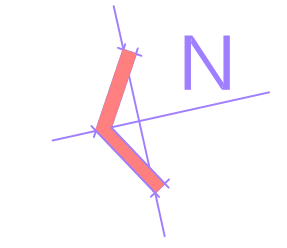
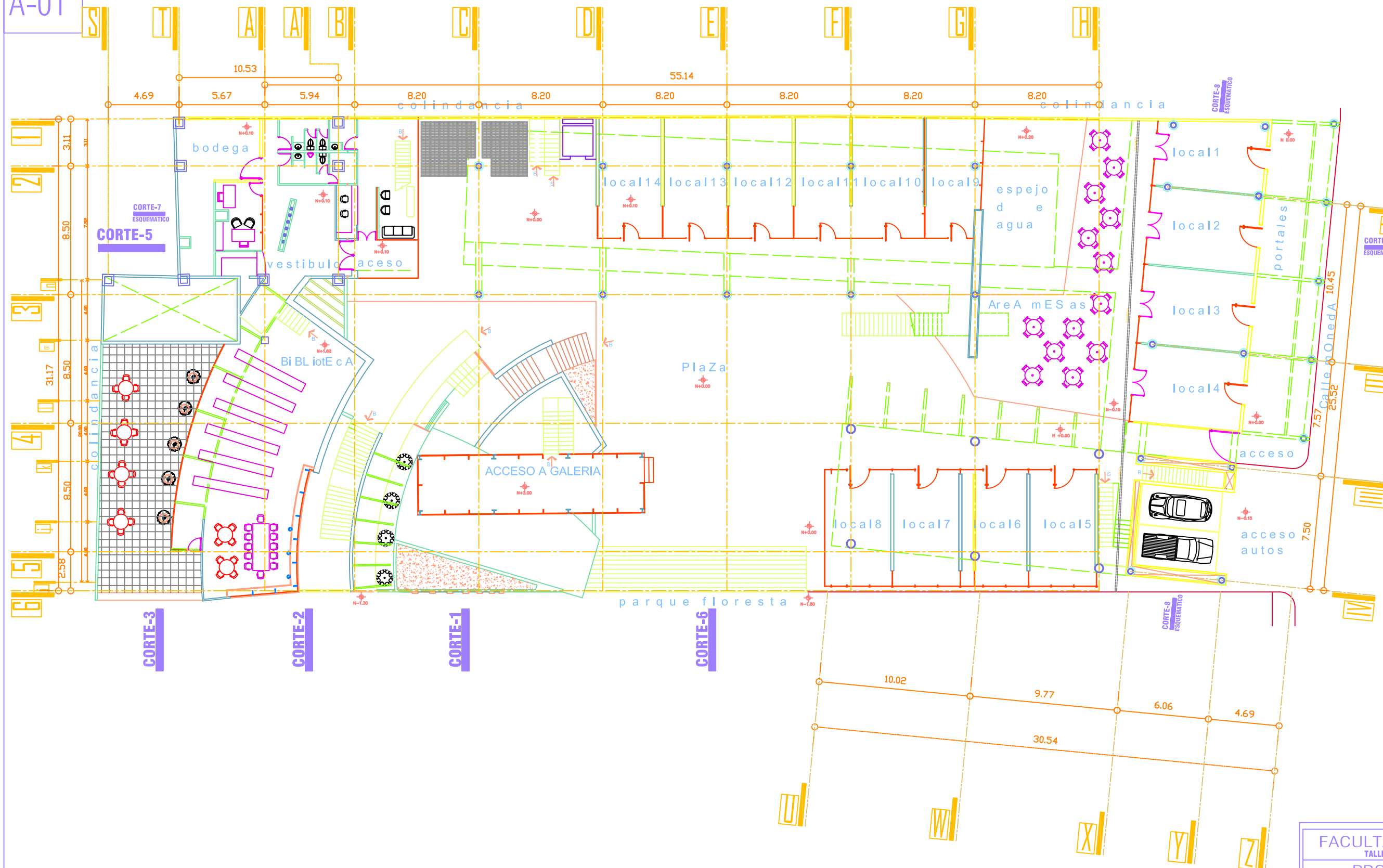
El auditorio se encuentra localizado al fondo del conjunto en un nivel de semisótano al cual se llega por unas escaleras que vienen de la plaza central. A espaldas de las butacas tiene un gran cancel que lo conecta al parque, la iluminación proveniente del mismo, se controlara por una especie de cortinas corredizas.

La zona administrativa y de servicios para la administración biblioteca y auditorio se localiza en un cuerpo que va del nivel semisótano a la planta alta que está concebido como un lugar discreto que no compita pero que armonice con el conjunto.

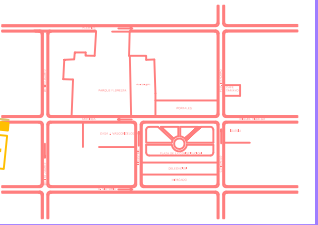
Existen dos niveles de estacionamiento para dar cabida a las necesidades que de estos tiene el conjunto, los cuales tienen como antes se mencionó, entrada y salida por la calle de moneda.

CLAVE PLANO:

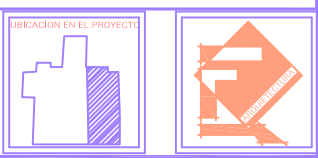
A-01



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



ARQUITECTONICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ARQUITECTONICO
PLANTA NIVEL 0.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

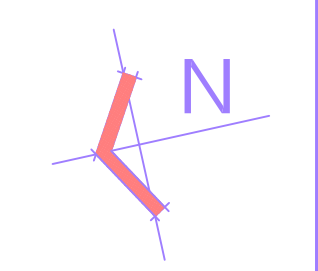
UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250

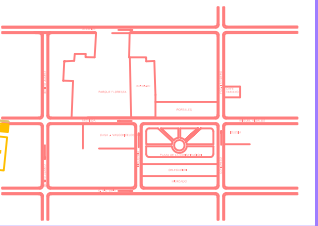
CLAVE PLANO:
A-01

PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

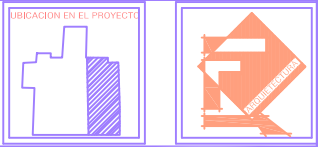
CLAVE PLANO:
A-02



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



ARQUITECTONICO

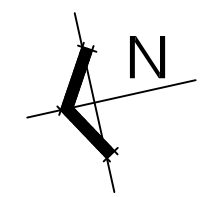
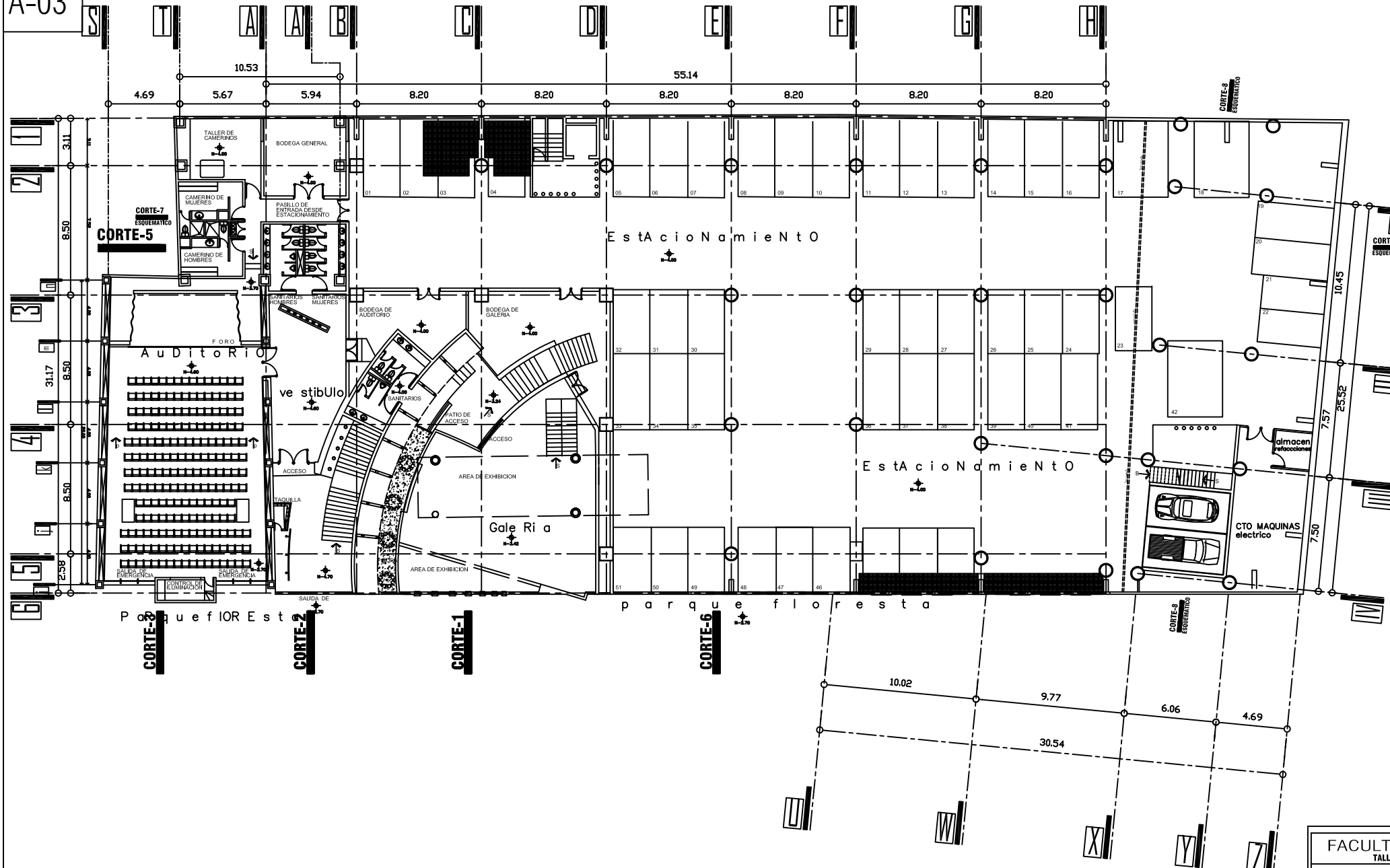
ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

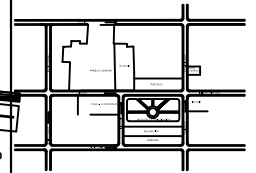
PROYECTO DE TESIS
ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ARQUITECTONICO
PLANTA NIVEL + 4.00
PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.
FECHA: OCTUBRE 2001
ESCALA: 1:250
AUTORES: ARO. LUIS COL
ARO. ANTONIO MUIS
ARO. DANIEL ARREDONDO
ARO. VICKA
CLAVE PLANO: A-02



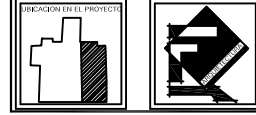
CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



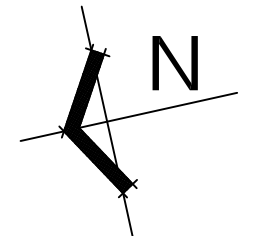
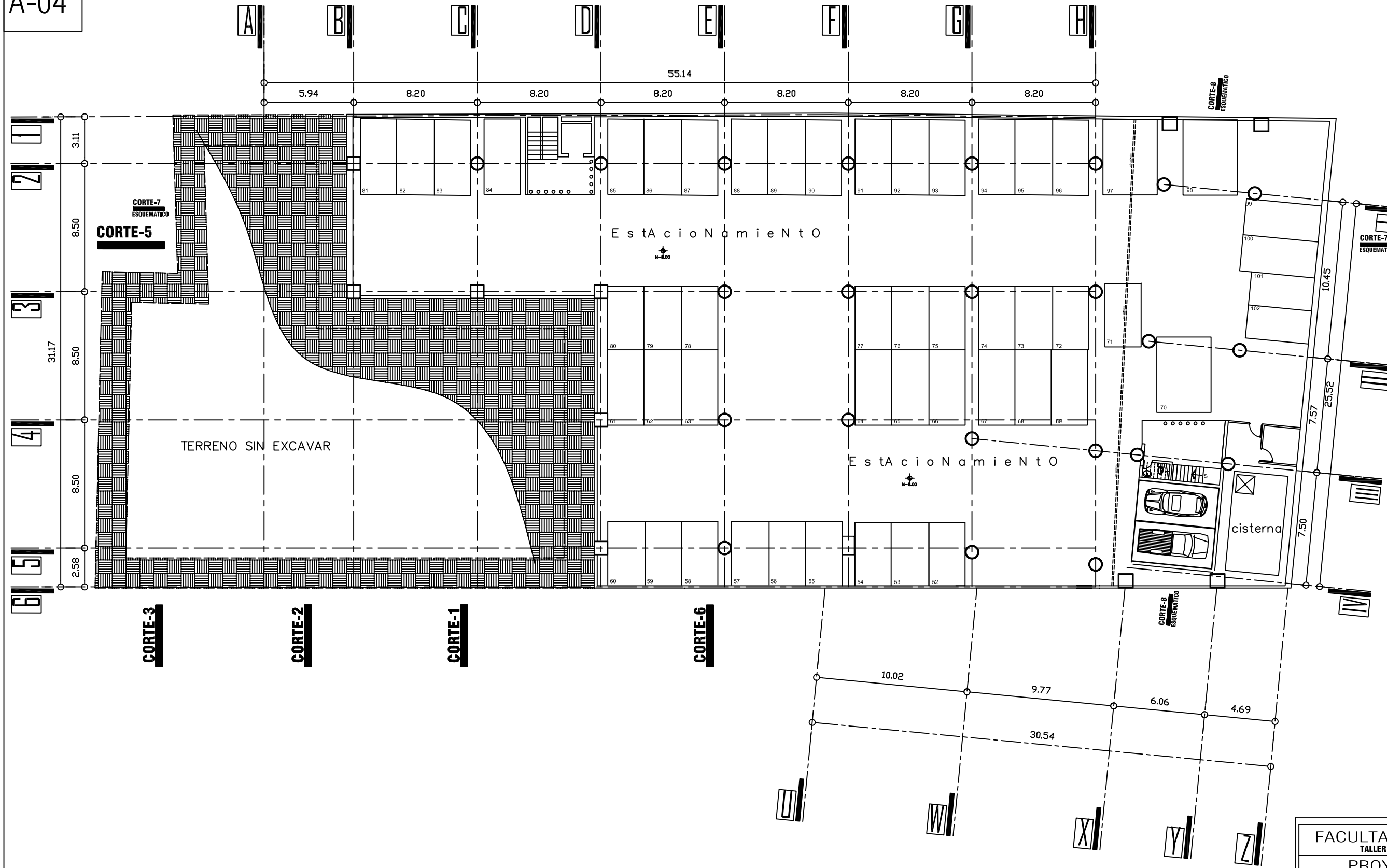
0 2.5 5 10
 ESCALA GRAFICA 1:250



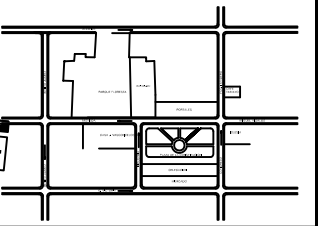
ARQUITECTONICO

| | |
|--|---|
| FACULTAD DE ARQUITECTURA TALLER E: "JORGE GONZALEZ REYNA" PROYECTO DE TESIS | |
| ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO | |
| PLANO DE: ARQUITECTONICO PLANTA NIVEL -4.00 | FECHA: |
| PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL | |
| UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAM DELEGACION TLALPAM MEXICO D.F. | FECHA: 09/08/2011 ESCALA: 1:250 PLANOS: 1/180 |
| CARLOS A. LAGARDE H. | CARLOS A. LAGARDE H. |

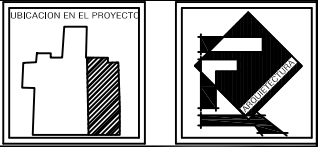
CLAVE PLANO:
A-04



CROQUIS DE LOCALIZACION:



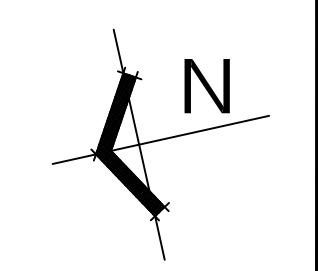
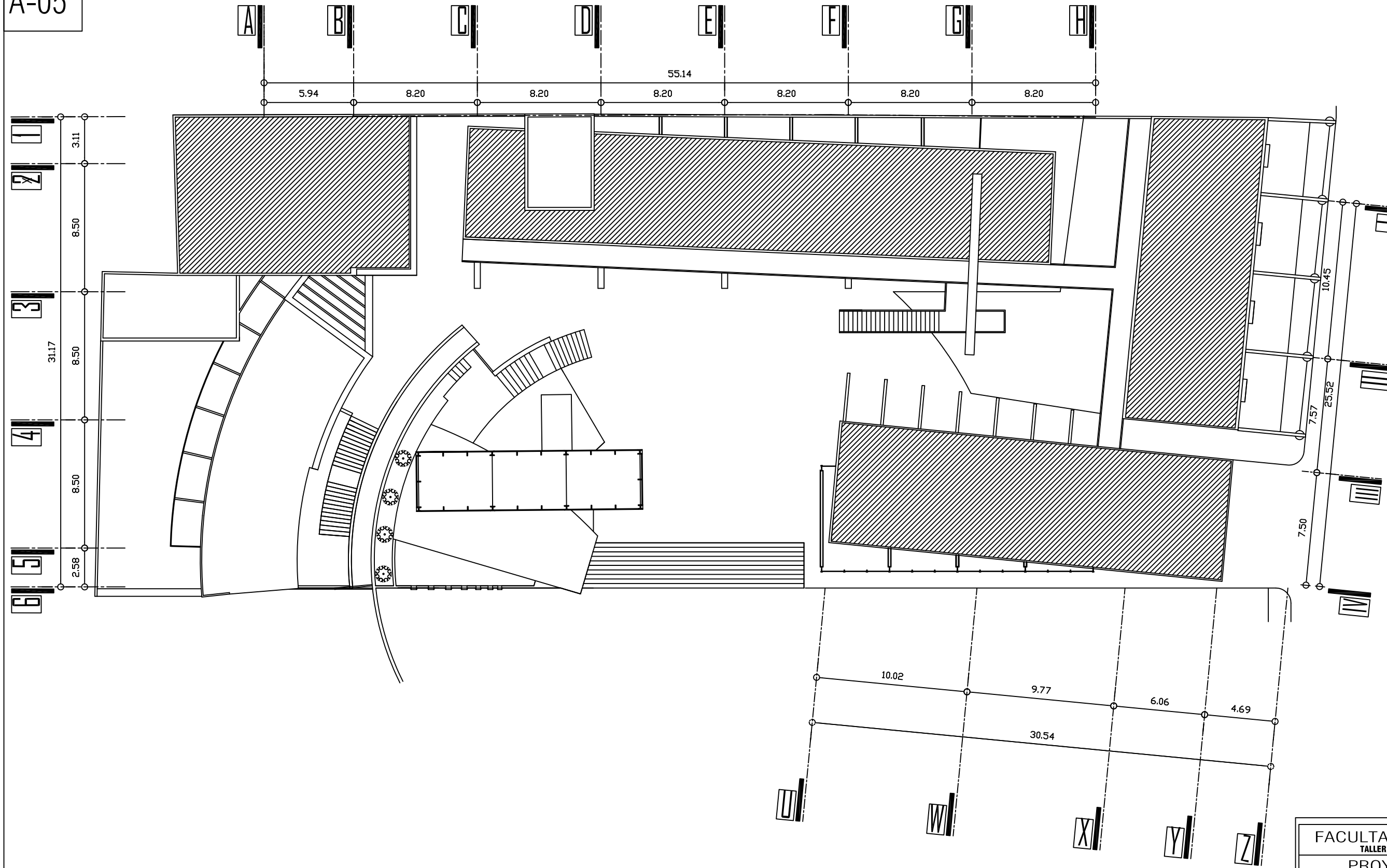
SIMBOLOGIA:



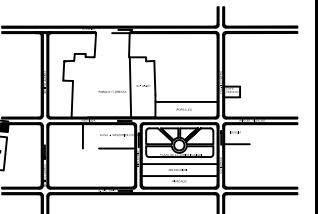
ARQUITECTONICO

| | |
|--|--|
| FACULTAD DE ARQUITECTURA TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA " | |
| PROYECTO DE TESIS | |
| ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO | |
| PLANO DE: ARQUITECTONICO PLANTA NIVEL -8.00 | CLAVE PLANO: A-04 |
| PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL | |
| UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN DELEGACION TLALPÁN MÉXICO D.F. | FECHA: OCTUBRE 2001 ESCALA: 1:250 |
| PROFESOR: CARLOS A. LAGARDE H. | ESTUDIANTE: CARLOS A. LAGARDE H. |

CLAVE PLANO:
A-05



CROQUIS DE LOCALIZACION:

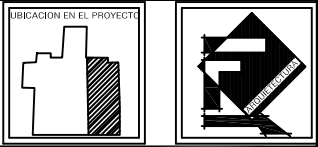


SIMBOLOGIA:



0 2.5 5 10

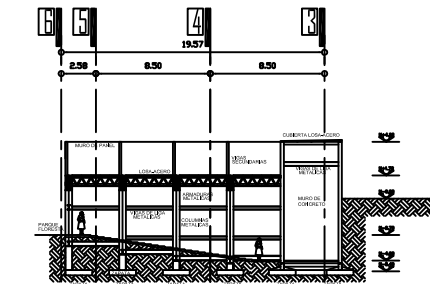
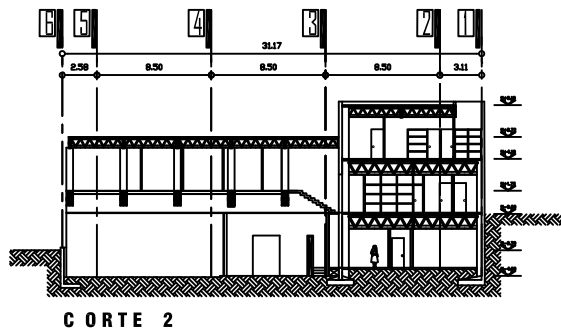
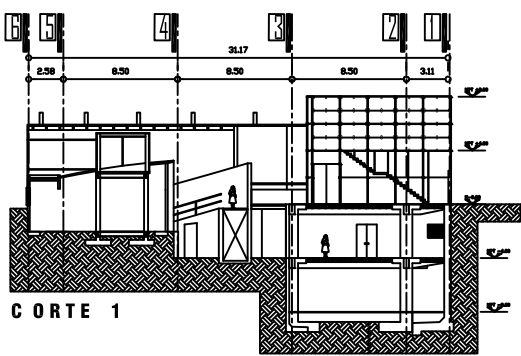
ESCALA GRAFICA 1:250



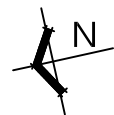
ARQUITECTONICO

ESC : 1 : 250

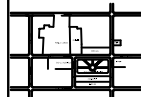
| | |
|---|--|
| FACULTAD DE ARQUITECTURA | |
| TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA " | |
| PROYECTO DE TESIS | |
| ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO | |
| PLANO DE: ARQUITECTONICO PLANTA DE AZOTEAS | ASESORES: ARO. LUIS COL ARO. ANTONIO HUIS ARO. DANIEL ARREDONDO ARO. VICKI |
| PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL | CLAVE PLANO: A-05 |
| UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN DELEGACION TLALPAN MEXICO D.F. | FECHA: OCTUBRE 2001 ESCALA: 1:250 |
| PROFESOR: CARLOS A. LAGARDE H. | ESTUDIANTE: CARLOS A. LAGARDE H. |



CORTE 3



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

0 2.5 5 10

ESCALA GRAFICA 1:250



ARQUITECTONICOS

ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER ES " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

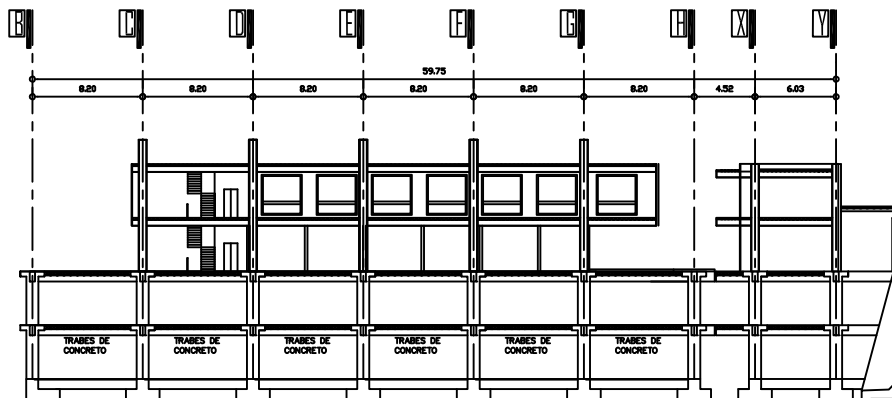
PROFESOR: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANTAS: ARQUITECTONICOS
CORTE:

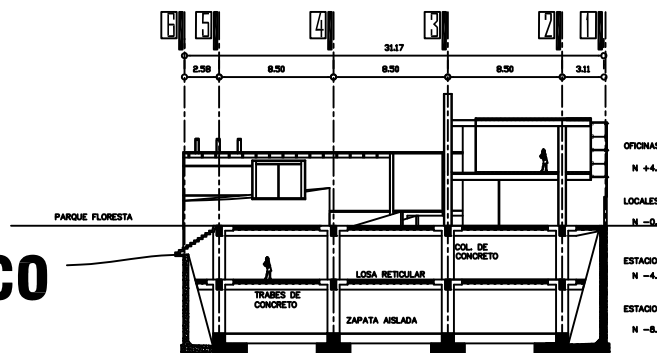
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

ESTADISTICO: J. GONZALEZ REYNA
DISEÑADO: J. GONZALEZ REYNA
DIBUJADO: J. GONZALEZ REYNA

A-05A



CORTE 5



CORTE 6



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

0 2.5 5 10

ESCALA GRAFICA 1:250



ARQUITECTONICO

ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER ES " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

PROFESOR: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

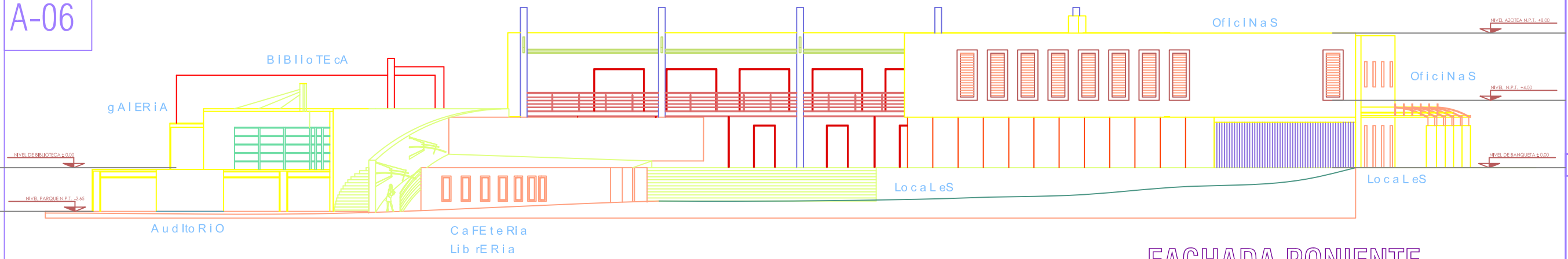
PLANTAS: ARQUITECTONICO
CORTE:

PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

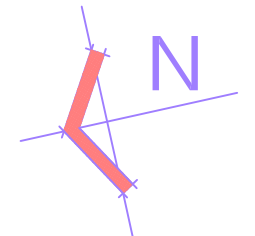
ESTADISTICO: J. GONZALEZ REYNA
DISEÑADO: J. GONZALEZ REYNA
DIBUJADO: J. GONZALEZ REYNA

A-05B

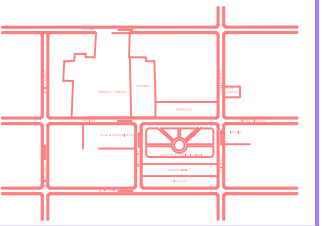
CLAVE PLANO:
A-06



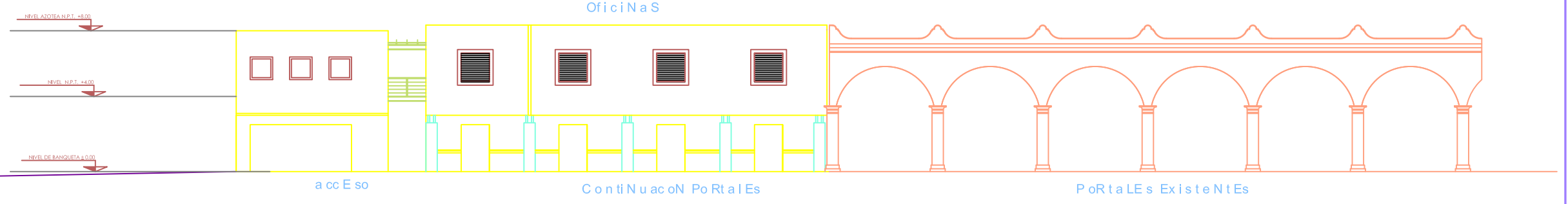
FACHADA PONIENTE
ESC 1:150
VISTA DESDE EL PARQUE



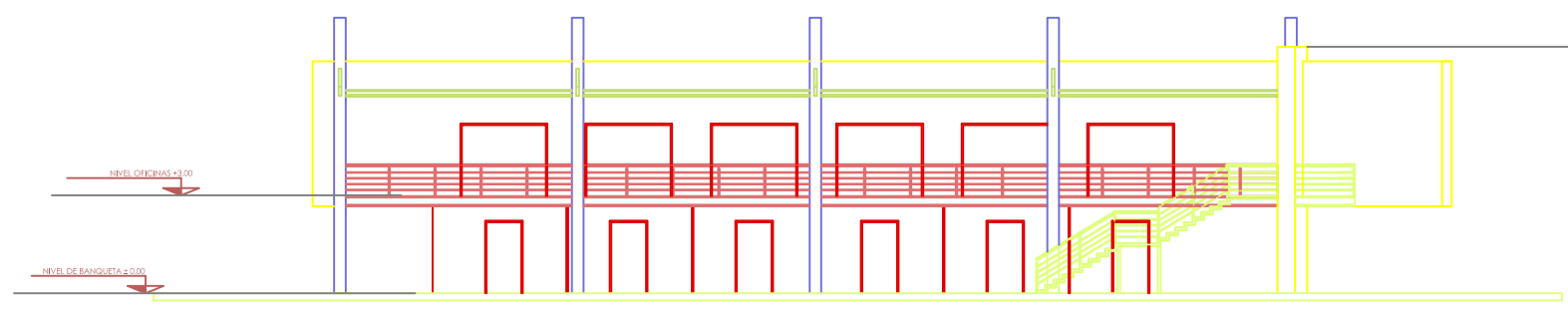
CROQUIS DE LOCALIZACION:



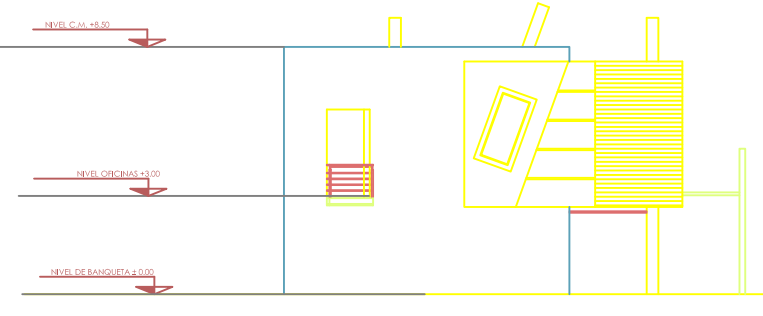
SIMBOLOGIA:



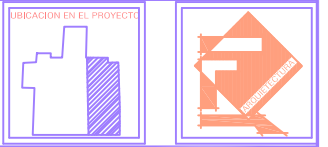
FACHADA SUR-PONIENTE
ESC 1:150



FACHADA PONIENTE
ESC 1:150
EDIFICIO B



FACHADA SUR-PONIENTE
ESC 1:150
EDIFICIO B



ARQUITECTONICO
ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ARQUITECTONICO
FACHADAS

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

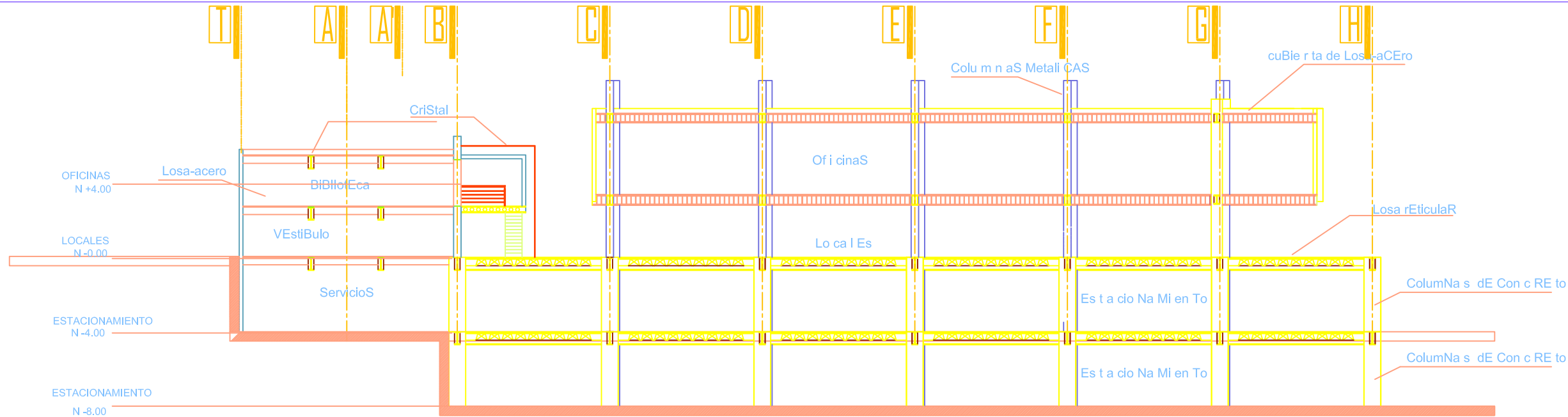
FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250

PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

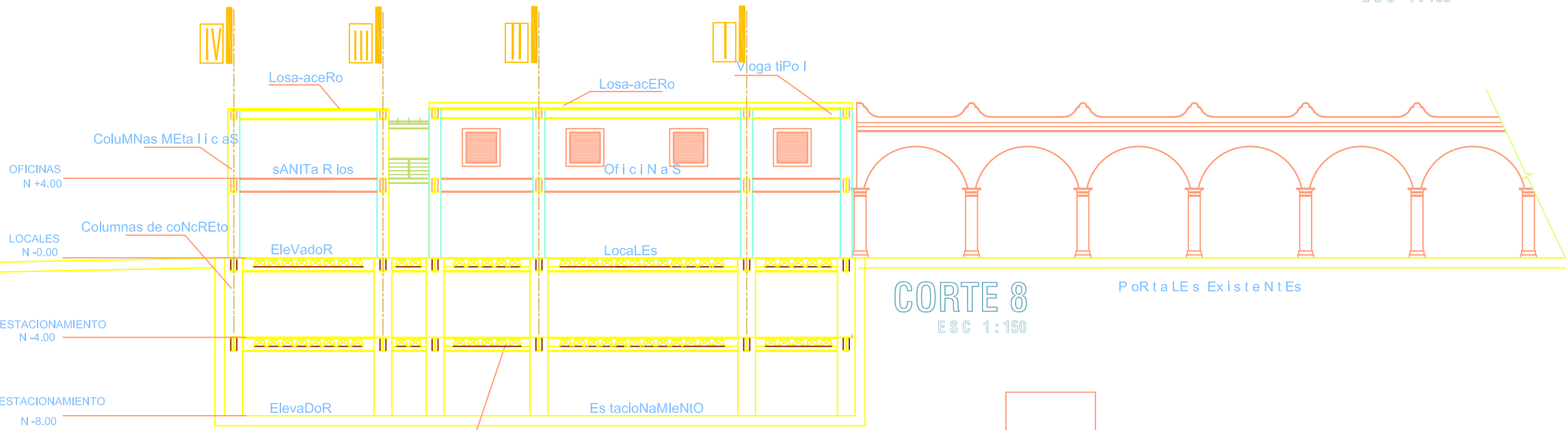
PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
A-06

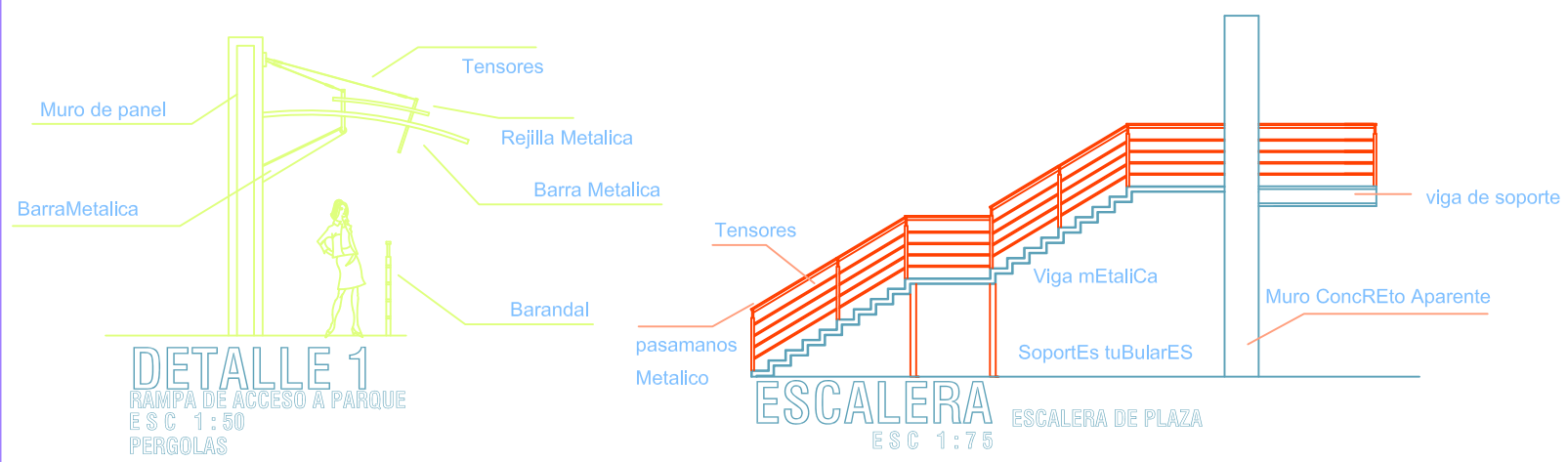
CLAVE PLANO:
A-07



CORTE 7
ESC 1:150

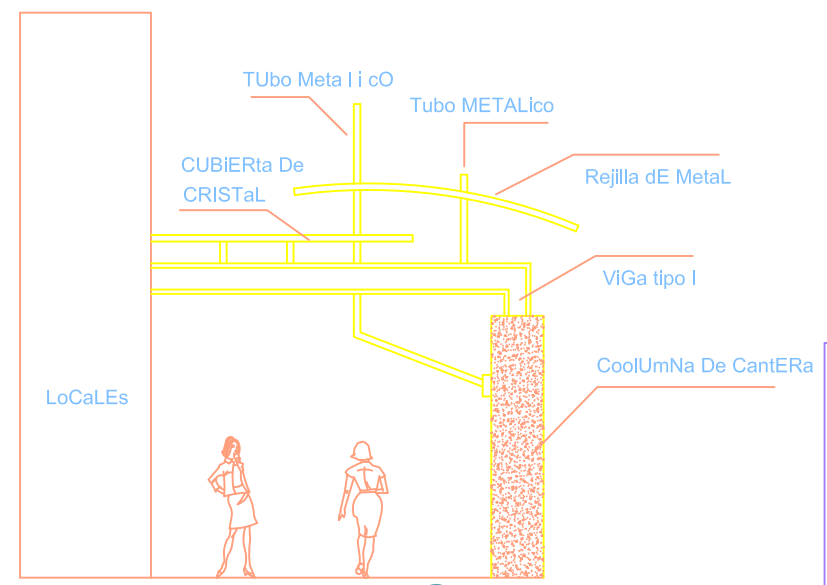


CORTE 8
ESC 1:150

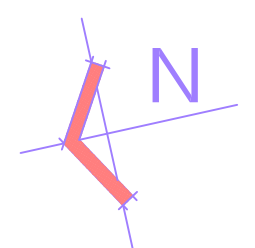


DETALLE 1
RAMPA DE ACCESO A PARQUE
ESC 1:50
PERGOLAS

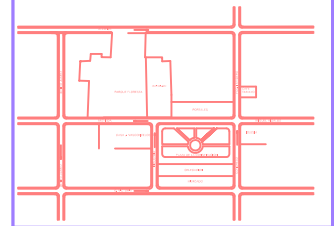
ESCALERA
ESCALERA DE PLAZA
ESC 1:75



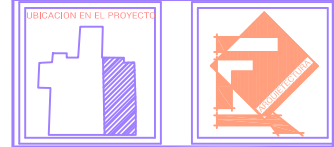
DETALLE DEL PORTAL
ESC 1:50
CORTE



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



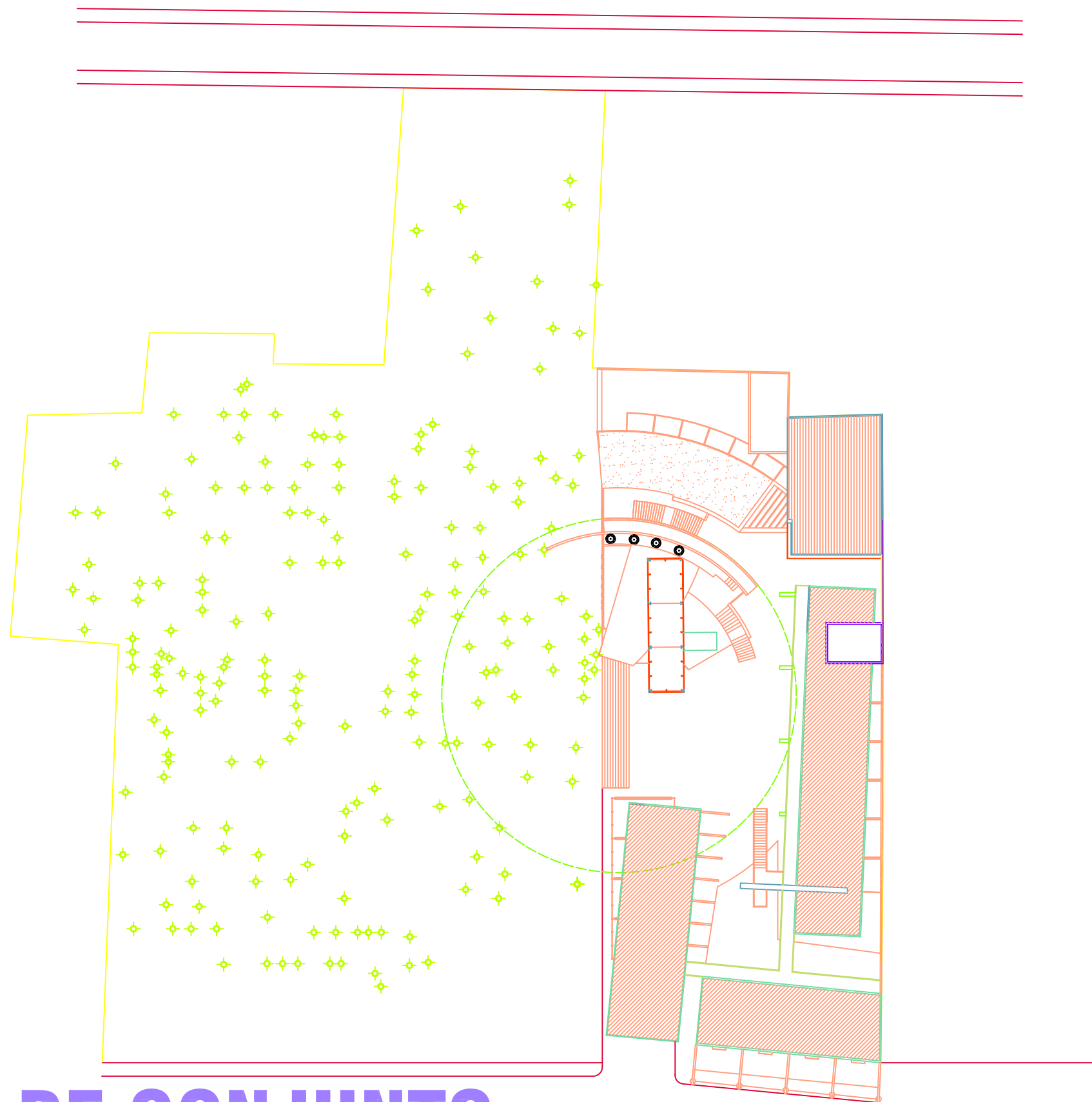
| | | | |
|--|-----------------------------|---|---------------------------------|
| FACULTAD DE ARQUITECTURA | | TALLER E: "JORGE GONZALEZ REYNA" | |
| PROYECTO DE TESIS | | | |
| ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO | | | |
| PLANO DE: | ARQUITECTONICO | FECHA: | OCTUBRE 2001 |
| | CORTES ESQUEMATICOS | ESCALA: | 1:250 |
| PROYECTO: | PARQUE FLORESTA | UBICACION: | CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN |
| | CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL | MEXICO D.F. | |
| PROFESOR: | CARLOS A. LAGARDE H. | PROFESOR: | CARLOS A. LAGARDE H. |
| CLAVE PLANO: | | | A-07 |

ESC : 1 : 250

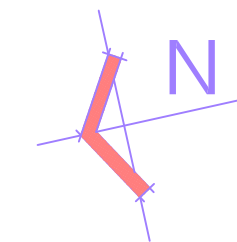
CORTES ESQUEMATICOS

CLAVE PLANO:

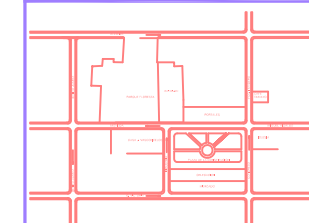
A-08



PLANTA DE CONJUNTO



CROQUIS DE LOCALIZACION:

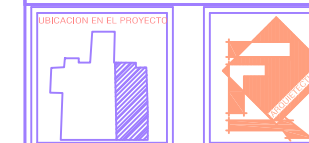


SIMBOLOGIA:



0 2.5 5 10

ESCALA GRAFICA 1:250



FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ARQUITECTONICO
PLANTA DE CONJUNTO

PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.
FECHA: OCTUBRE 2001
ESCALA: 1:250

PROFESOR: CARLOS A. LAGARDE H.
AYUDANTE: CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:

A-08

11.2 Memoria descriptiva de la propuesta estructural

El proyecto se localiza en la zona de lomerío considerada por resistencia como zona I por lo cual para la cimentación se propone la utilización de zapatas aisladas para los edificios, funcionando por medio de juntas constructivas de manera independiente y en total cinco cuerpos estructurales como se muestra en los planos correspondientes. Debido a que los desplantes se localizan a un nivel -8 metros de banqueta se están colocando muros de contención de concreto para todas las colindancias.

La estructura de los estacionamientos en sus dos niveles es de concreto armado, colado en sitio, con columnas dispuestas rítmicamente formando un conjunto regular. Los entrepisos que corresponden al nivel -4.00 y 0.00 se fabricarán en una losa reticular como sistema constructivo mas apropiado por control de obra y cargas vivas, así mismo, las trabes serán a su vez de concreto armado y coladas homogenicamente con estos entrepisos.

La zona comercial complementa junto con el estacionamiento unan estructura mixta, ya que los niveles rentables están hechos con acero en columnas y trabes y un sistema de losacero como entrepiso; este sistema es el más adecuado debido a las formas en los niveles superiores para lograr los resultados estéticos que se pretenden.

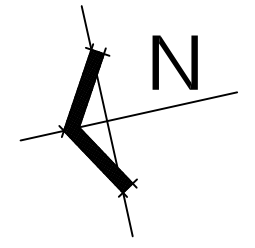
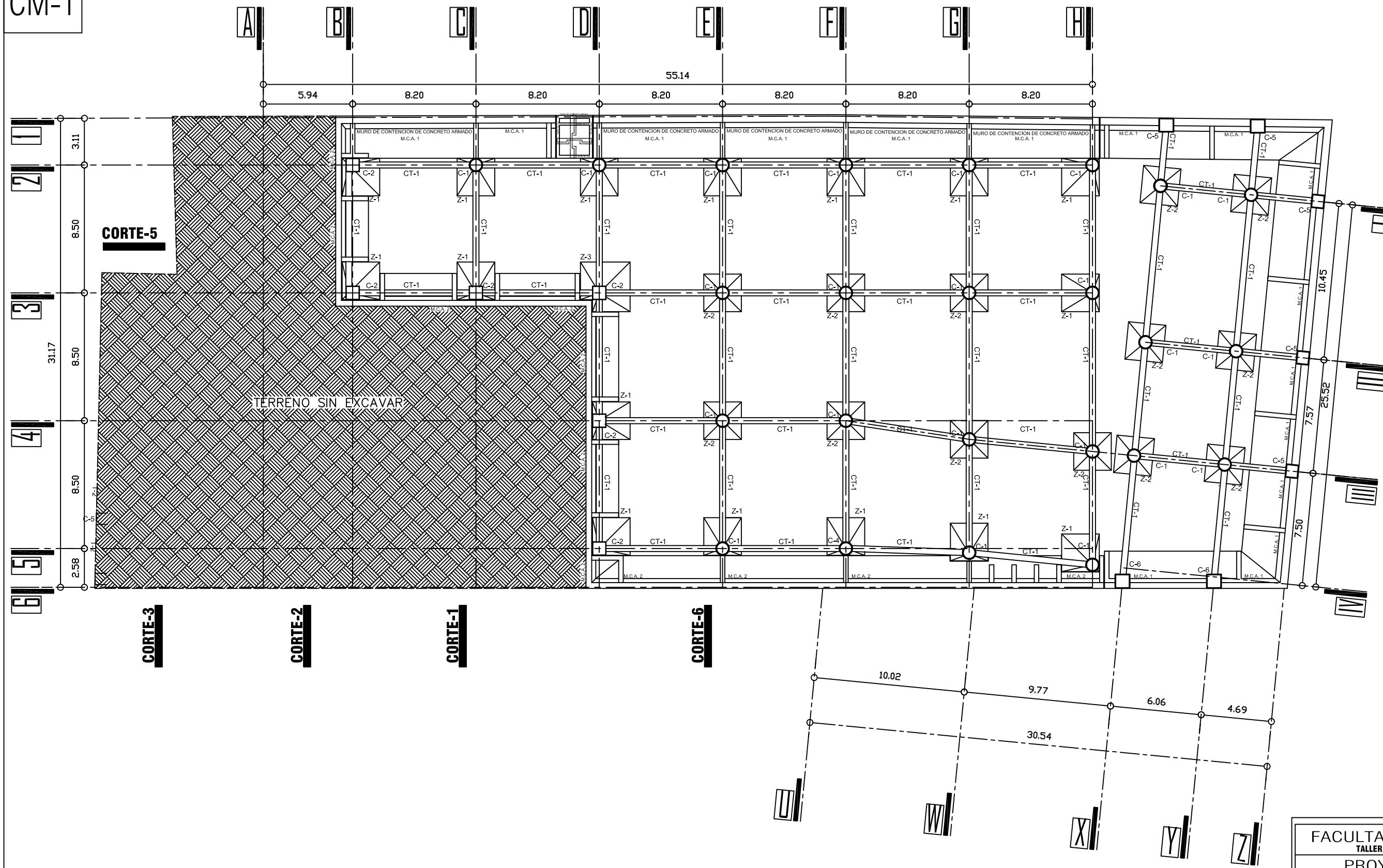
La zona de la galería está cimentada en todos sus muros perimetrales con zapatas corridas de concreto armado y como elemento independiente con zapatas aisladas se soporta el acceso a este espacio.

La estructura y entrepisos también por cuestión formal se harán con un sistema de acero y losacero respectivamente.

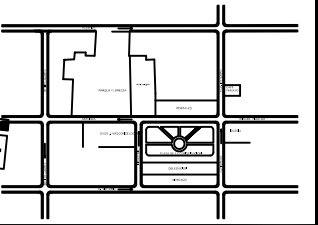
El cuerpo que alberga a la administración y servicios de biblioteca y auditorio se hará en su totalidad y por sus dimensiones reducidas con concreto armado, con los siguientes componentes: las zapatas serán aisladas, ligadas con trabes, así como columnas ortogonales y losas macizas.

En el auditorio todas las zapatas se desplantaran a un mismo nivel logrando la pendiente requerida para zona de butacas con relleno y suelo cemento, estas a su vez irán ligadas con trabes y de los dados de las zapatas se desplantarán columnas de acero que soportarán trabes del mismo material y un sistema de losacero que funcionará como piso a la biblioteca la cual forma parte del mismo cuerpo estructural.

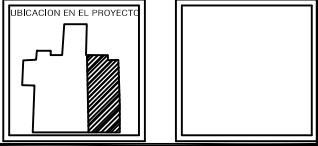
CLAVE PLANO:
CM-1



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



CIMENTACION

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
CIMENTACION
PLANTA NIVEL -8.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

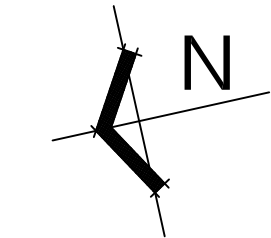
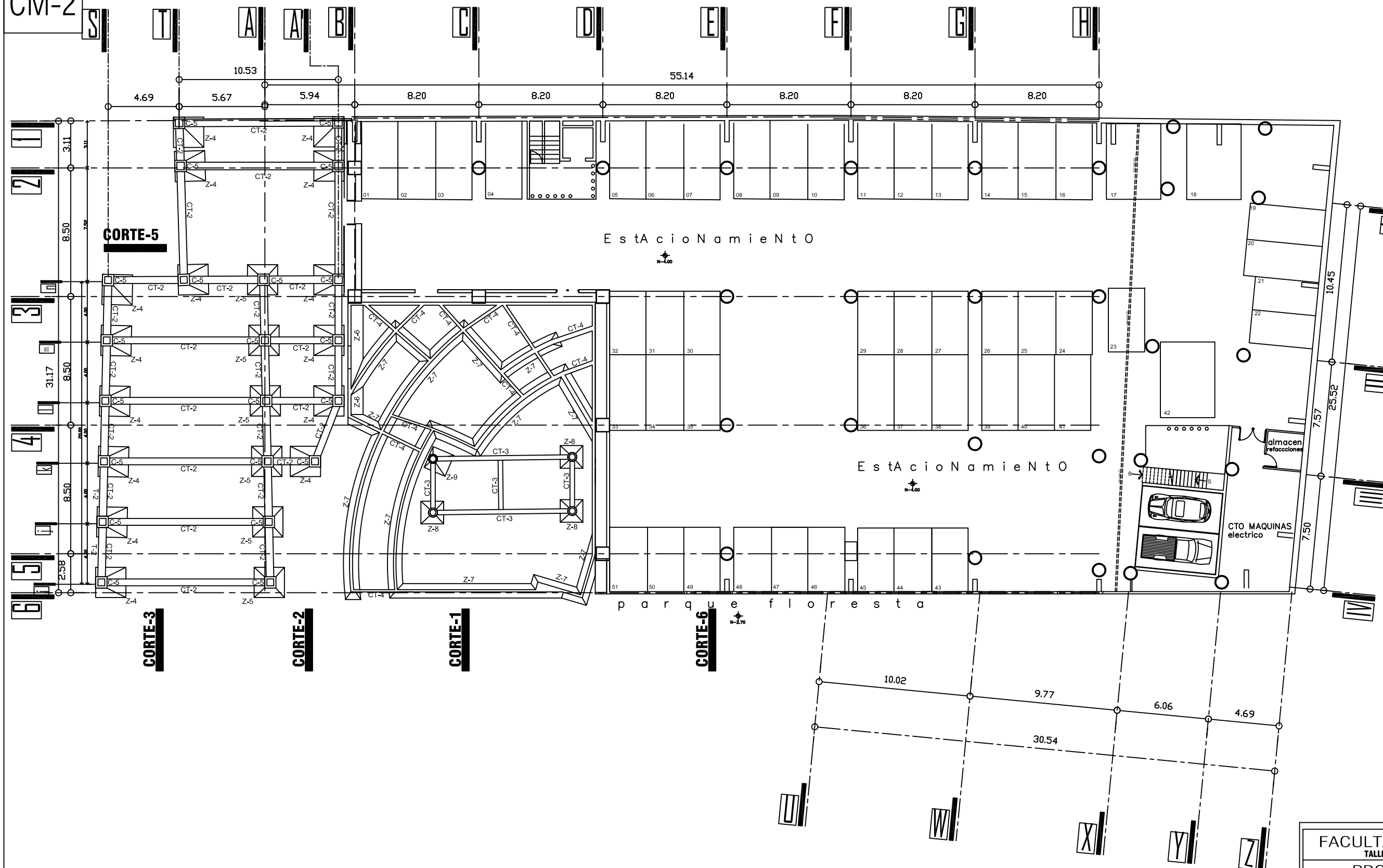
FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250

PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

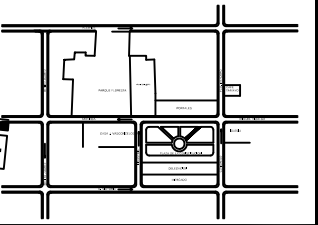
CLAVE PLANO:
CM-1

CLAVE PLANO:

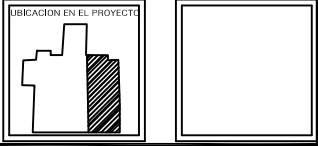
CM-2



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



CIMENTACION

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
CIMENTACION
PLANTA NIVEL -4.00

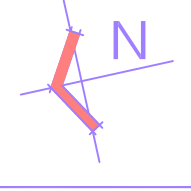
PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN
DELEGACION TLALPÁN
MEXICO D.F.

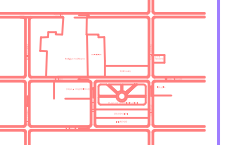
FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250

PROYECTO:
CARLOS A. LAGARDE H. / TALLER E:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
CM-2

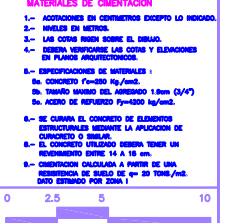


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- SIMBOLOGIA:**
- N.T.C. = BARRA INCL. TIPO DE CONCRETO
 - N.P.T. = BARRA INCL. PISO TRABAJADO
 - N.Z. = BARRA INCL. DESPLAZ. DE ZUNDA
- NOTAS IMPORTANTES:**
- 1.- LAS COTAS SON EN METROS.
 - 2.- LAS COTAS SON SOBRE EL BARRIO.
 - 3.- LAS COTAS SON SOBRE LAS COTAS Y BARRIOS EN PLANO ARQUITECTONICO.
 - 4.- LAS COTAS SON SOBRE LAS COTAS Y BARRIOS EN PLANO ARQUITECTONICO.
 - 5.- ESPECIFICACIONES DE MATERIALES:
 - 5.1.- CONCRETO Fc=100 Kg/cm².
 - 5.2.- TIPO DE BARRA DE REFUERZO 1/2" (1/2").
 - 5.3.- TIPO DE BARRA DE REFUERZO 1/2" (1/2").
 - 5.4.- TIPO DE BARRA DE REFUERZO 1/2" (1/2").
 - 6.- SE CORRA EL CONCRETO DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES SEGUN LA APLICACION DE CONCRETO O BARRIO.
 - 7.- EL CONCRETO CALLEADO DEBEN TENER UN REFORZAMIENTO ENTRE 14 A 18 cm.
 - 8.- EL CONCRETO CALLEADO DEBEN TENER UN REFORZAMIENTO ENTRE 14 A 18 cm.



FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E- "JORGE GONZALEZ REYNA"
PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ESTRUCTURAL
DETALLES DE CIMENTACION

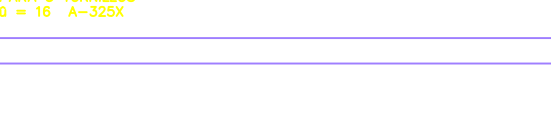
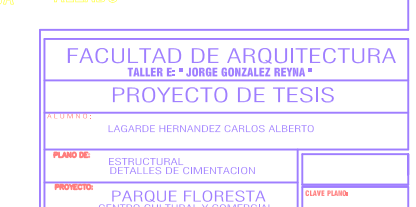
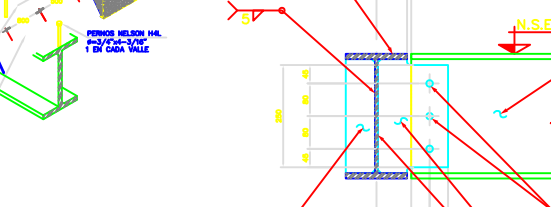
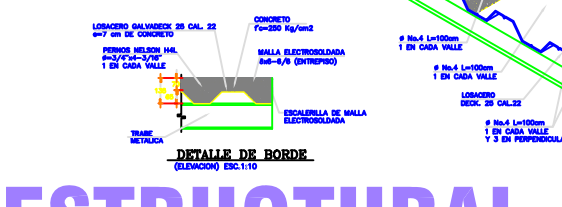
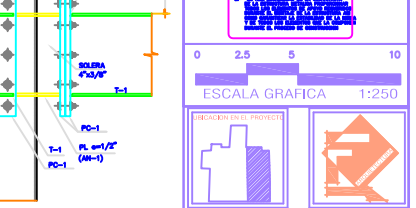
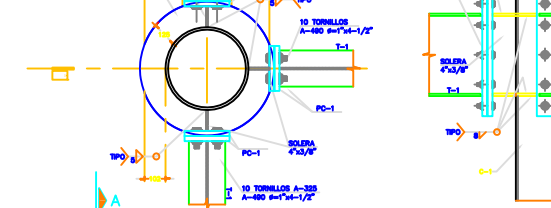
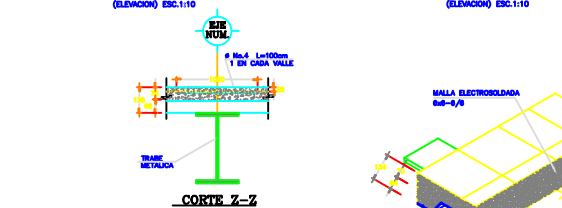
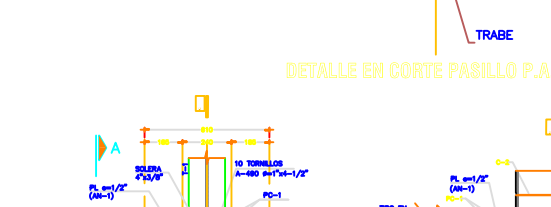
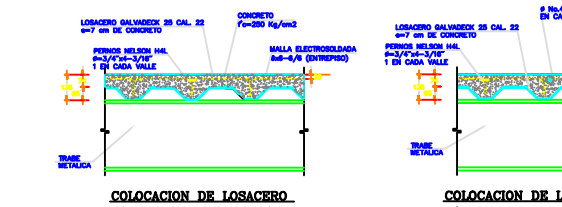
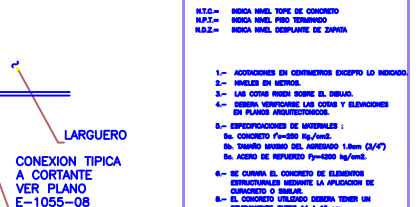
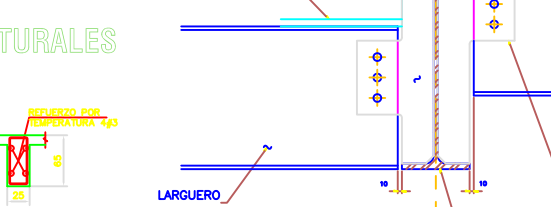
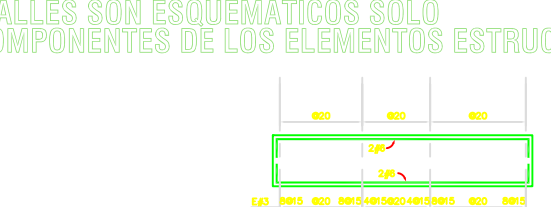
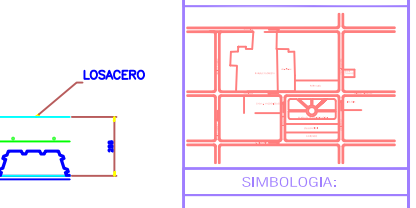
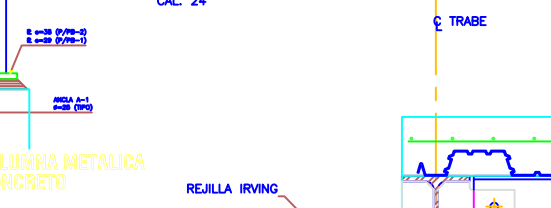
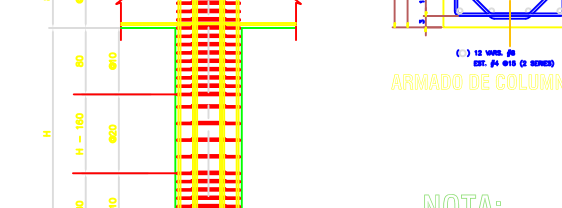
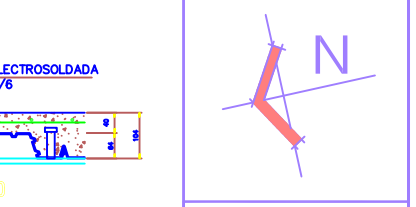
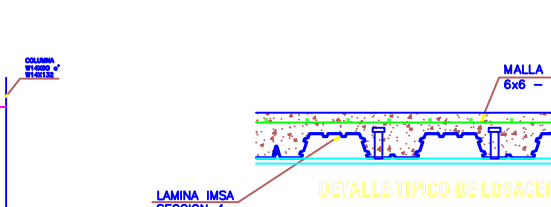
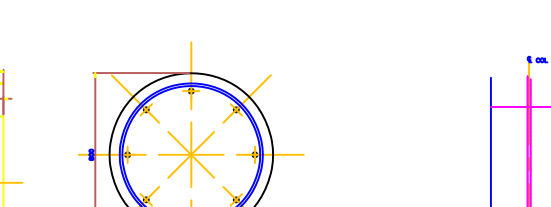
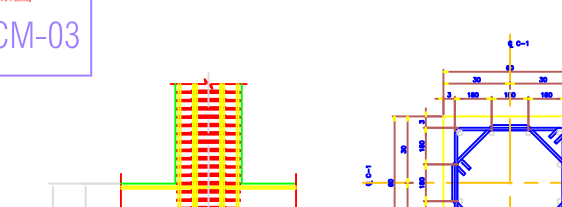
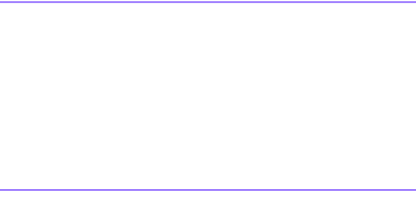
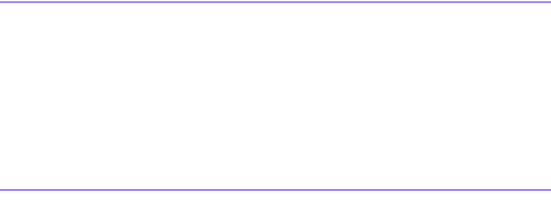
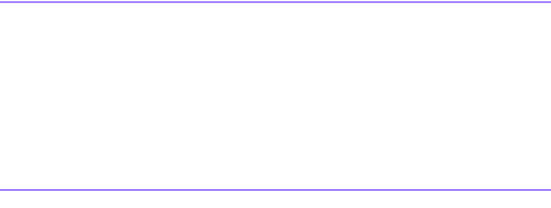
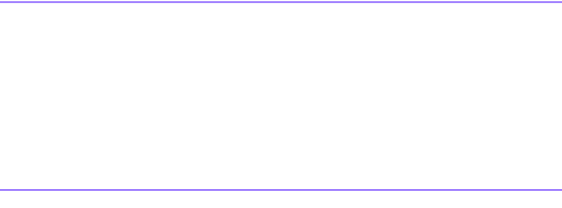
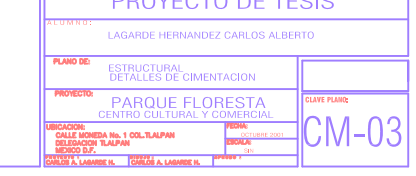
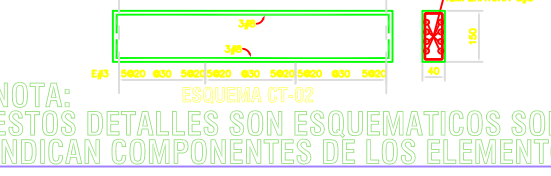
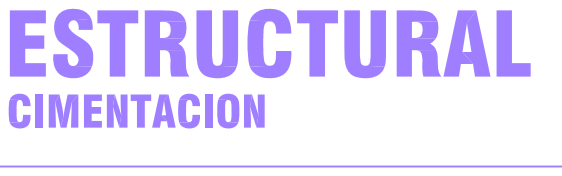
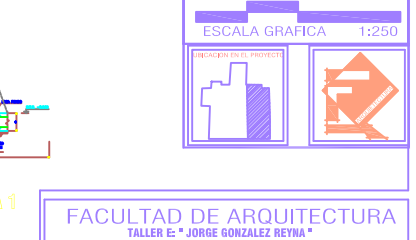
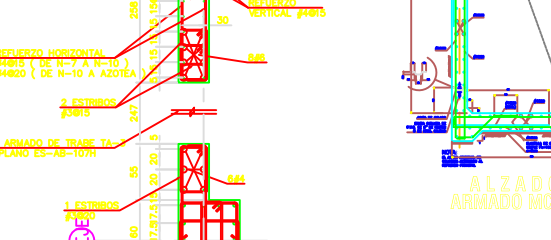
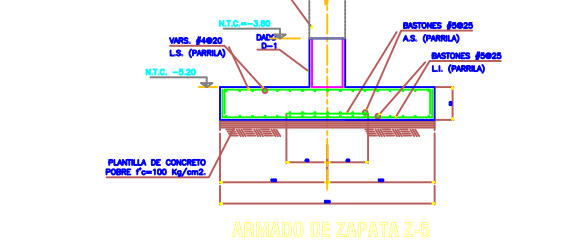
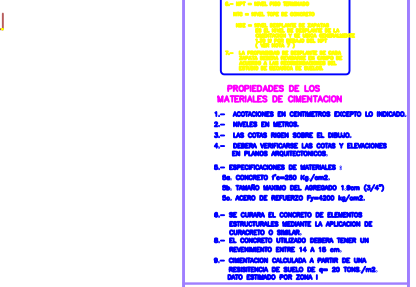
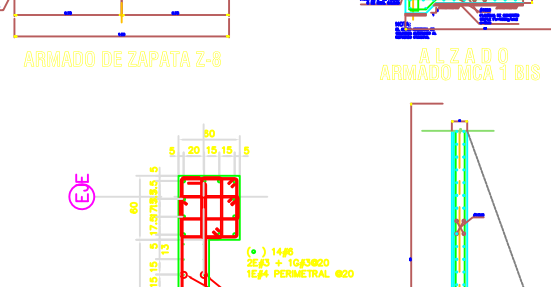
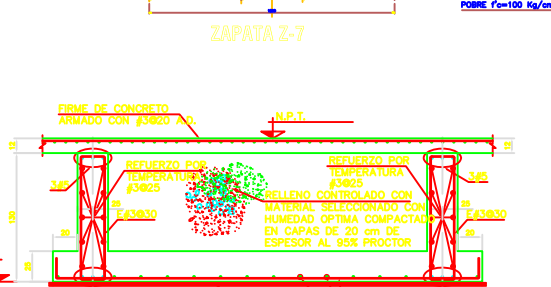
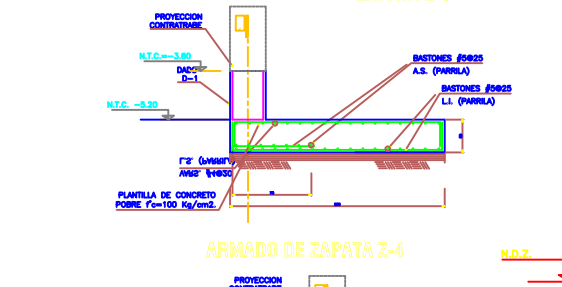
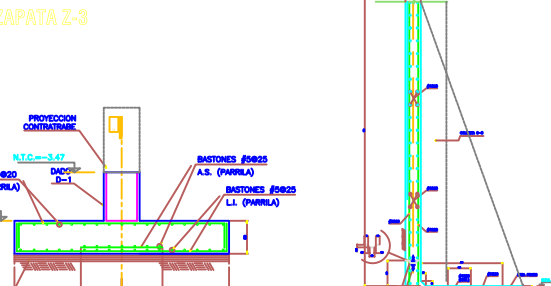
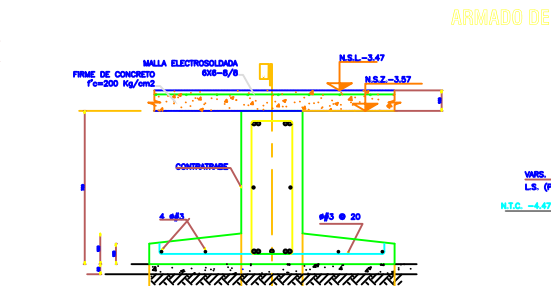
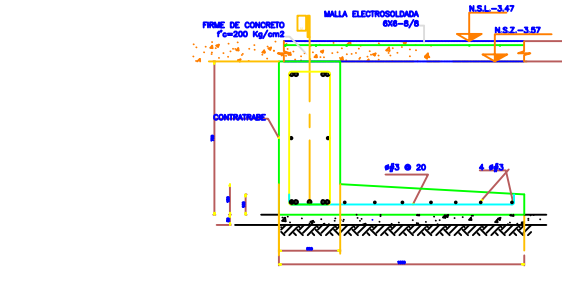
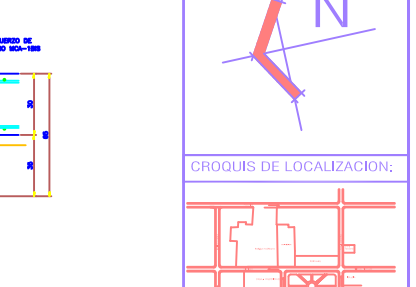
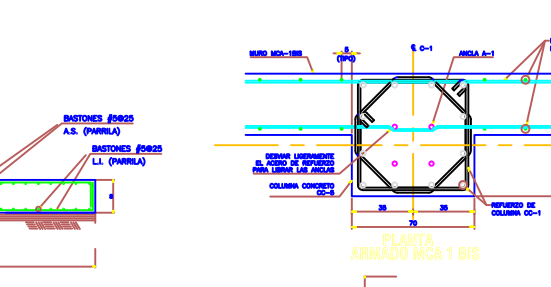
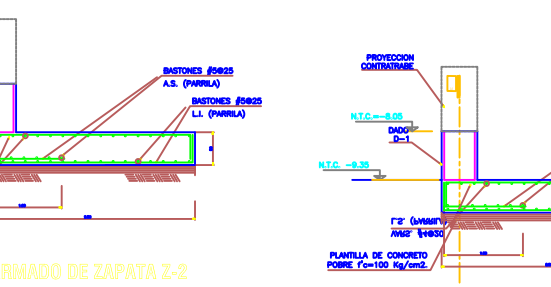
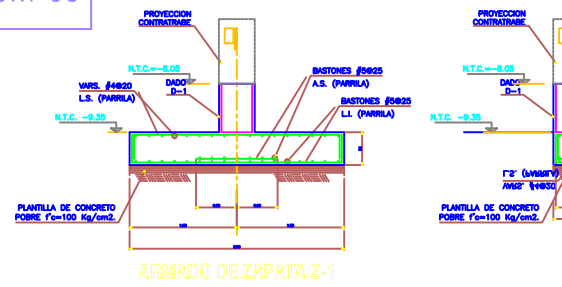
PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE BOHIO No. 1 COL. TLAPAH
DELEGACION TLAPAH
MEXICO D.F.

FECHA: 2018

PROFESOR: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

CLAVE PLANO: CM-03



ESTRUCTURAL CIMENTACION

NOTA: ESTOS DETALLES SON ESQUEMATICOS SOLO INDICAN COMPONENTES DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E- "JORGE GONZALEZ REYNA"
PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ESTRUCTURAL
DETALLES DE CIMENTACION

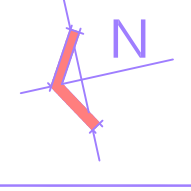
PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE BOHIO No. 1 COL. TLAPAH
DELEGACION TLAPAH
MEXICO D.F.

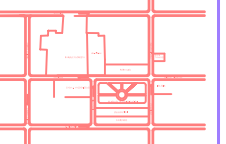
FECHA: 2018

PROFESOR: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

CLAVE PLANO: CM-03

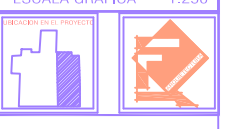
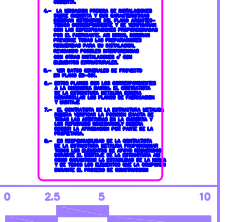


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- SIMBOLOGIA:**
- N.T.C. = BARRA INCL. TIPO DE CONCRETO
 - N.P.T. = BARRA INCL. PISO TRABAJADO
 - N.Z. = BARRA INCL. DESPLAZ. DE ZUNDA
- NOTAS IMPORTANTES:**
- 1.- LAS COTAS SON EN METROS.
 - 2.- LAS COTAS SON SOBRE EL BARRIO.
 - 3.- LAS COTAS SON SOBRE LAS COTAS Y BARRIOS EN PLANO ARQUITECTONICO.
 - 4.- LAS COTAS SON SOBRE LAS COTAS Y BARRIOS EN PLANO ARQUITECTONICO.
 - 5.- ESPECIFICACIONES DE MATERIALES:
 - 5.1.- CONCRETO Fc=200 Kg/cm².
 - 5.2.- TIPO DE BARRA DE REFUERZO 1/2" (1/2").
 - 5.3.- TIPO DE BARRA DE REFUERZO 1/2" (1/2").
 - 5.4.- TIPO DE BARRA DE REFUERZO 1/2" (1/2").
 - 6.- SE CORRA EL CONCRETO DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES SEGUN LA APLICACION DE CONCRETO O BARRIO.
 - 7.- EL CONCRETO CALLEADO DEBEN TENER UN REFORZAMIENTO ENTRE 14 A 18 cm.
 - 8.- EL CONCRETO CALLEADO DEBEN TENER UN REFORZAMIENTO ENTRE 14 A 18 cm.



FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E- "JORGE GONZALEZ REYNA"
PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ESTRUCTURAL
DETALLES DE CIMENTACION

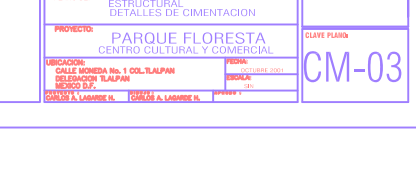
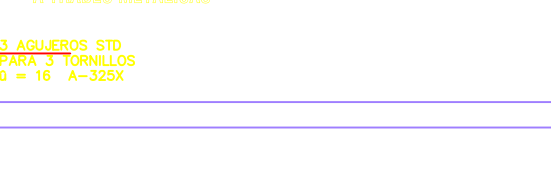
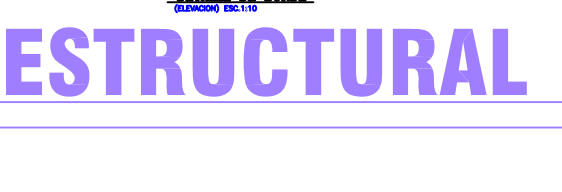
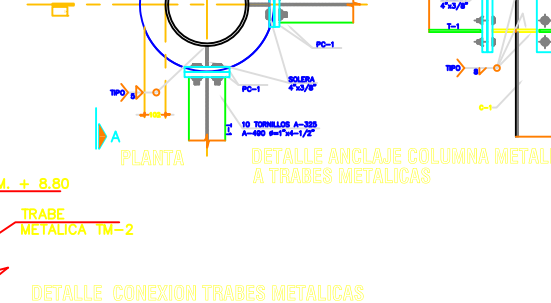
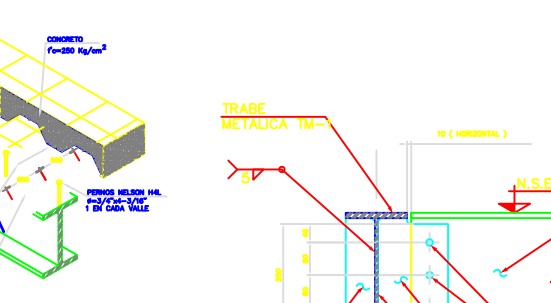
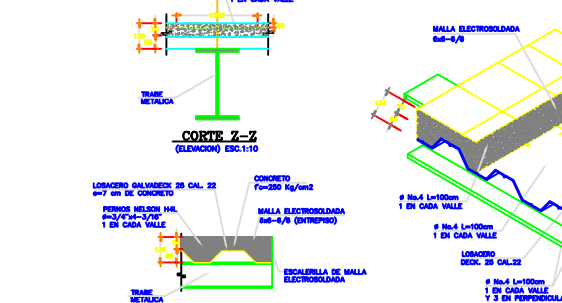
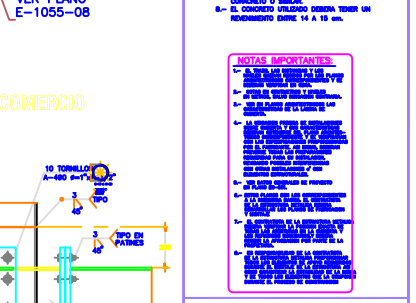
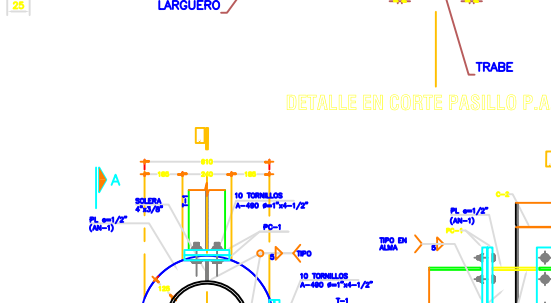
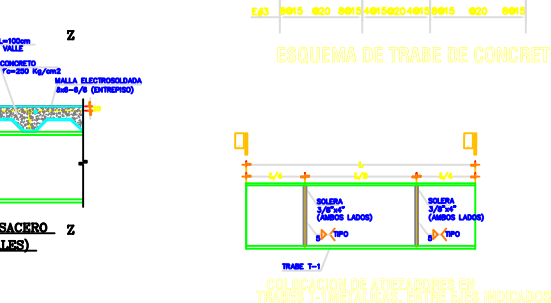
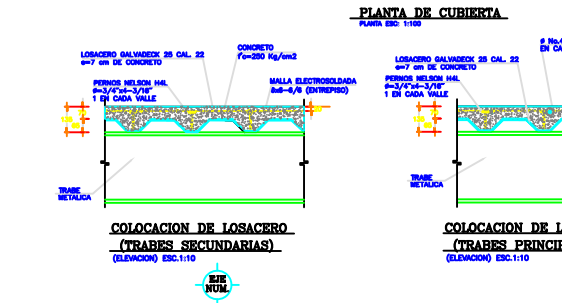
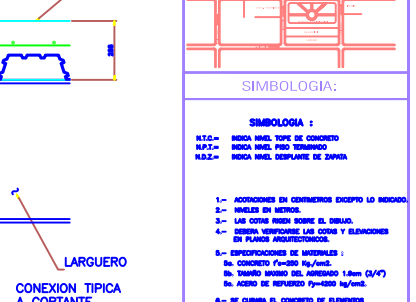
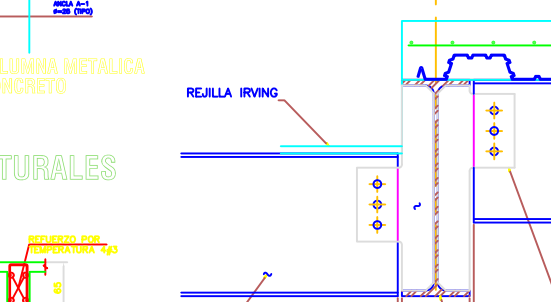
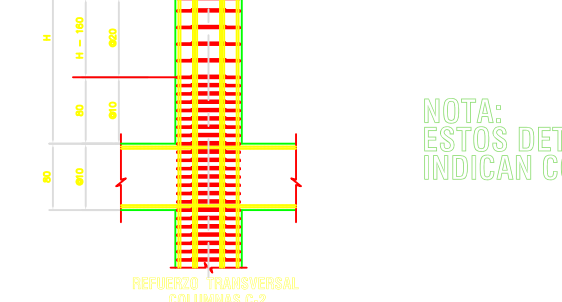
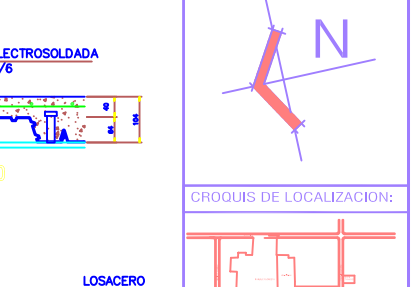
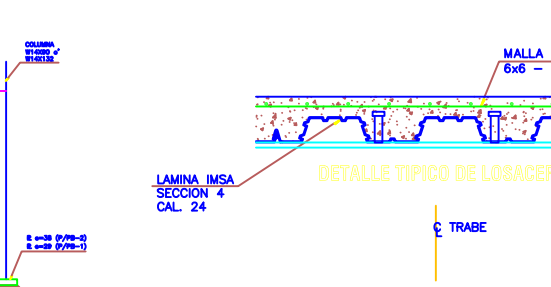
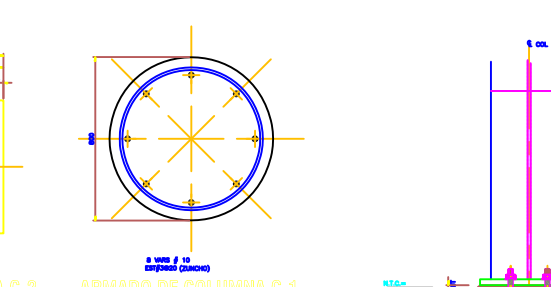
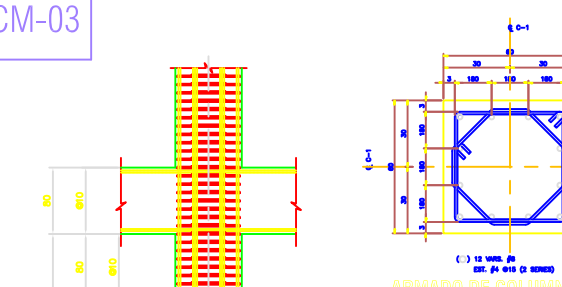
PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE BOHIO No. 1 COL. TLAPAH
DELEGACION TLAPAH
MEXICO D.F.

FECHA: 2018

PROFESOR: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

CLAVE PLANO: CM-03



ESTRUCTURAL

NOTA: ESTOS DETALLES SON ESQUEMATICOS SOLO INDICAN COMPONENTES DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E- "JORGE GONZALEZ REYNA"
PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ESTRUCTURAL
DETALLES DE CIMENTACION

PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

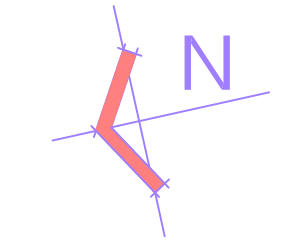
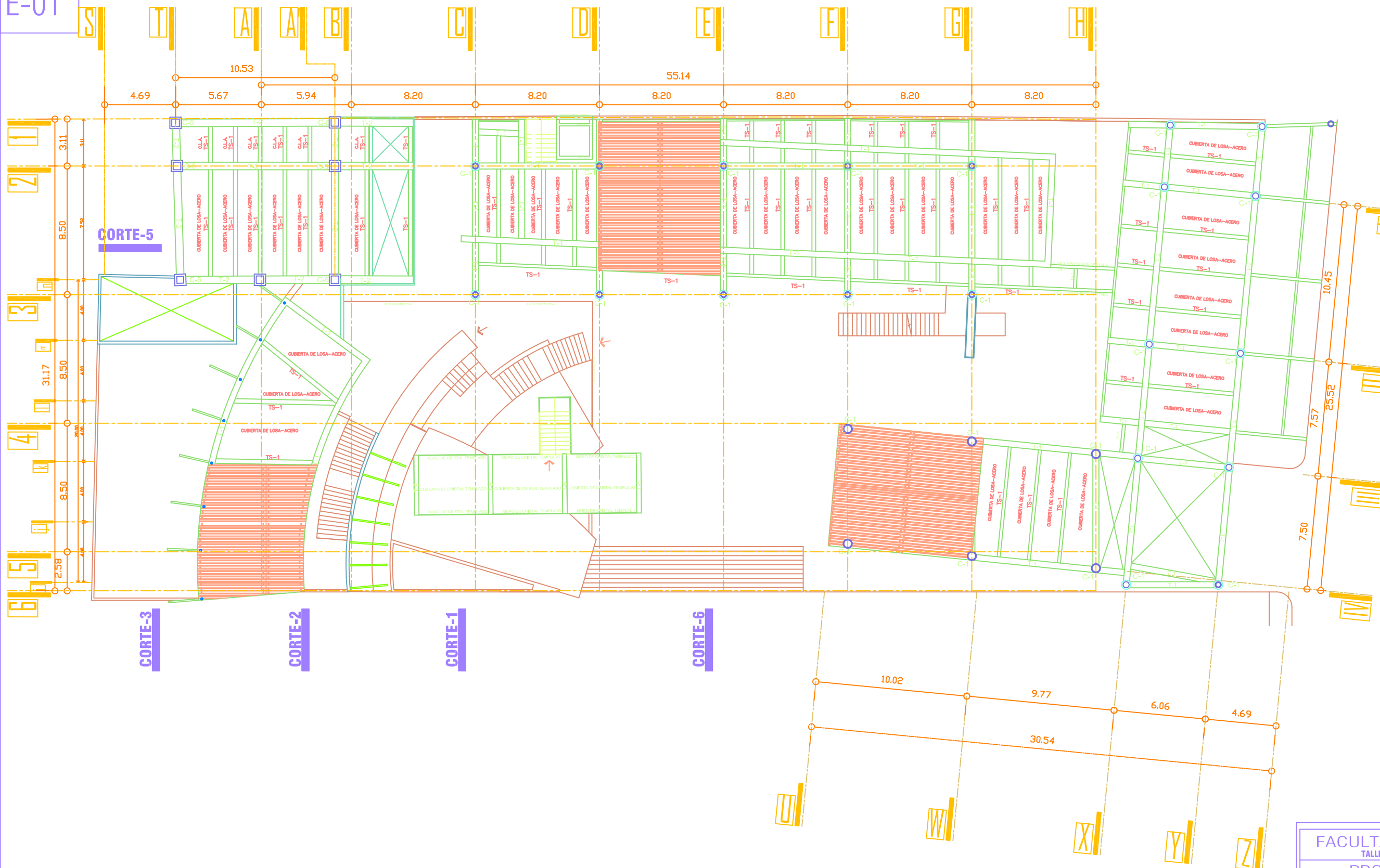
UBICACION: CALLE BOHIO No. 1 COL. TLAPAH
DELEGACION TLAPAH
MEXICO D.F.

FECHA: 2018

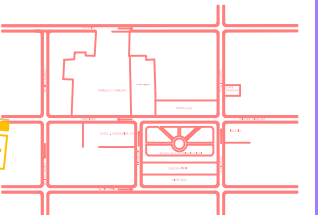
PROFESOR: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

CLAVE PLANO: CM-03

CLAVE PLANO:
E-01



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

0 2.5 5 10
ESCALA GRAFICA 1:250

UBICACION EN EL PROYECTO

ESTRUCTURAL

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ESTRUCTURAL
PLANTA NIVEL -0.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

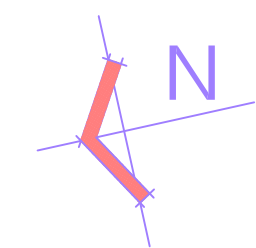
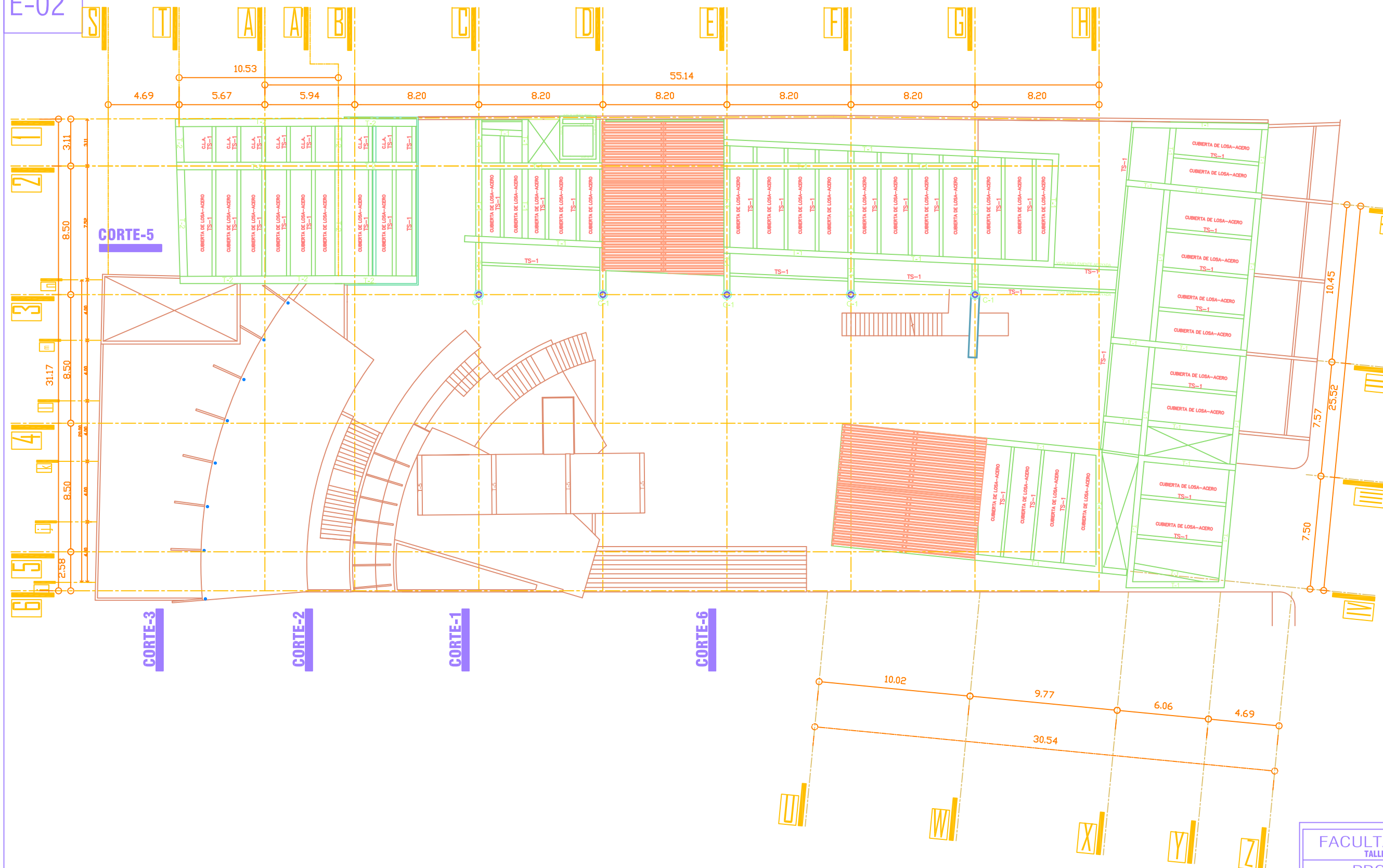
FECHA:
08/11/2008
ESCALA:
1:250

PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

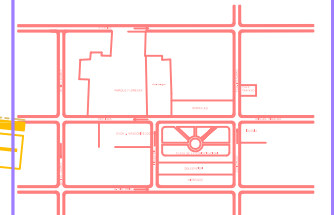
ESTUDIANTE:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
E-01

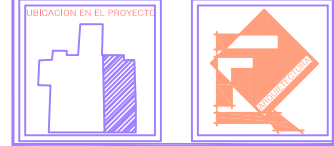
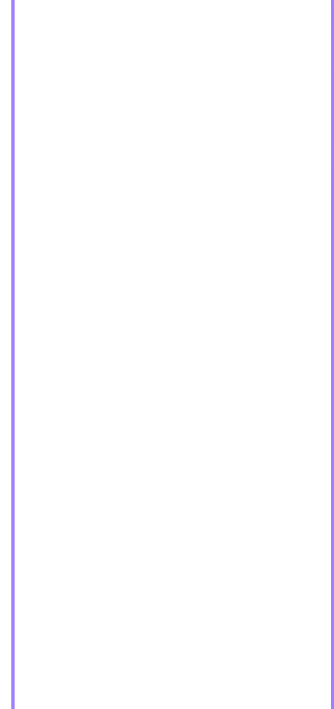
CLAVE PLANO:
E-02



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



ESTRUCTURAL

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ESTRUCTURAL
PLANTA NIVEL +4.00

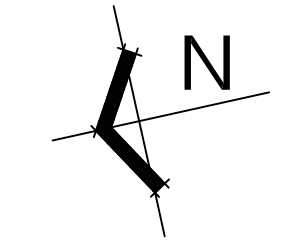
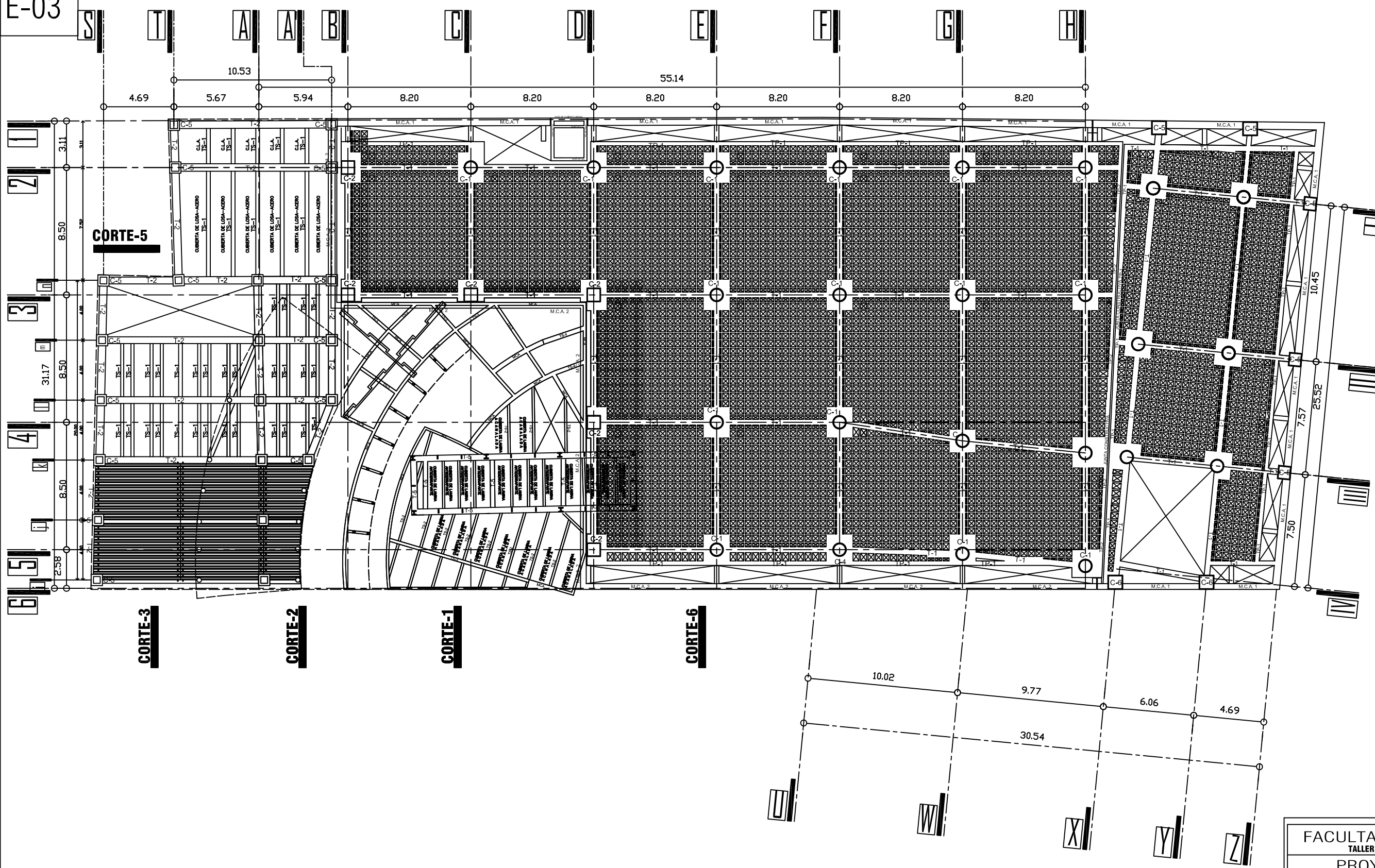
PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

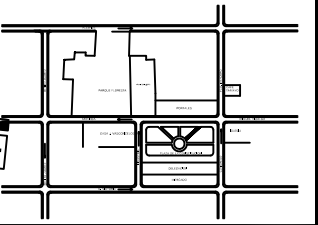
FECHA:
08/11/2008
ESCALA:
1:250
PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
E-02

CLAVE PLANO:
E-03



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

0 2.5 5 10
ESCALA GRAFICA 1:250

ESTRUCTURAL

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ESTRUCTURAL
PLANTA NIVEL -4.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

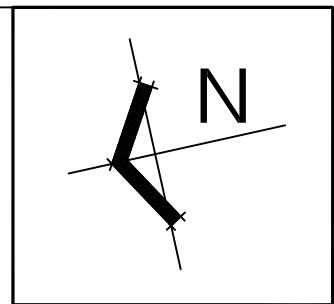
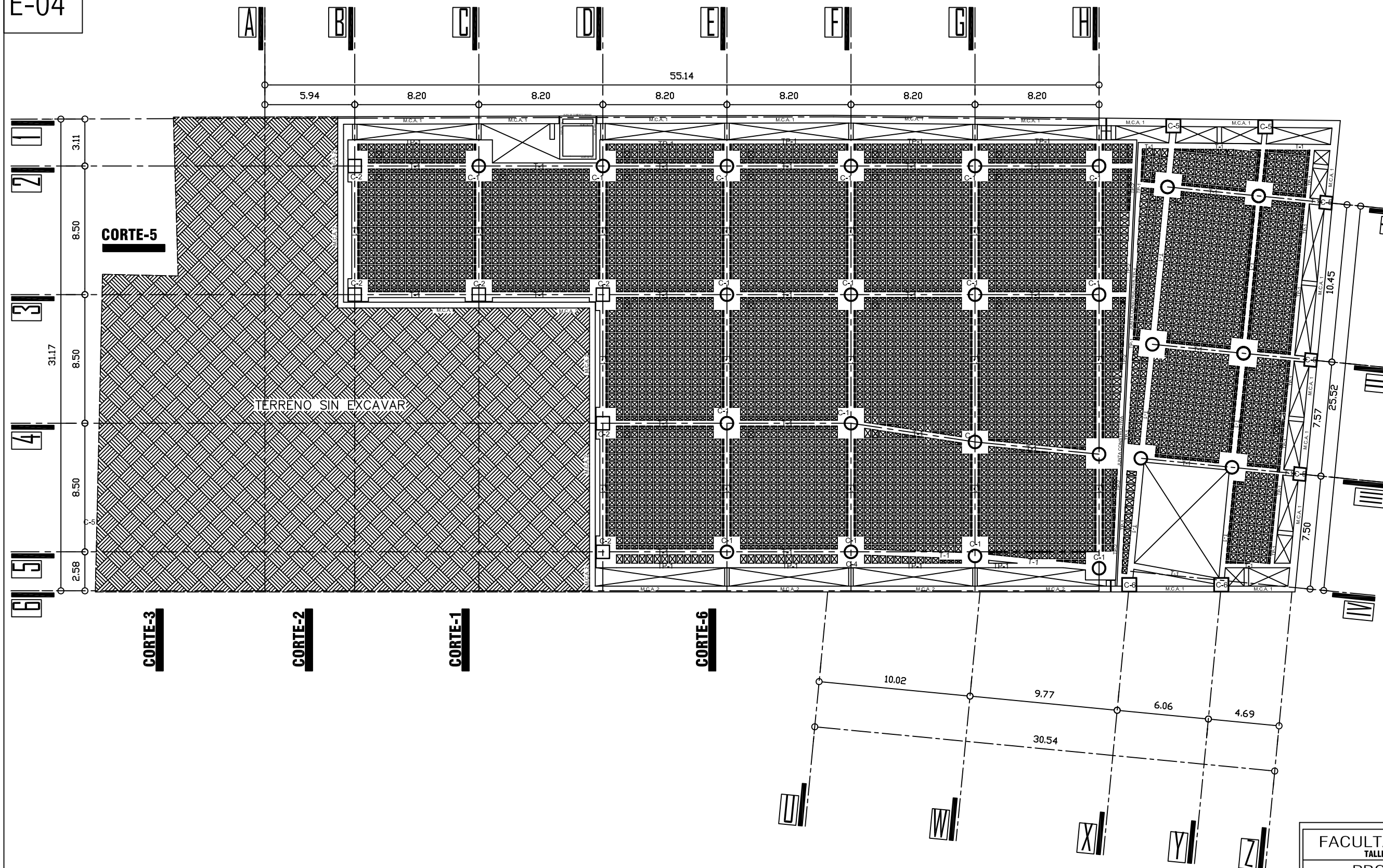
UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250

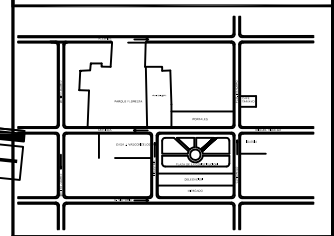
CLAVE PLANO:
E-03

PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

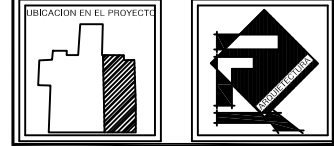
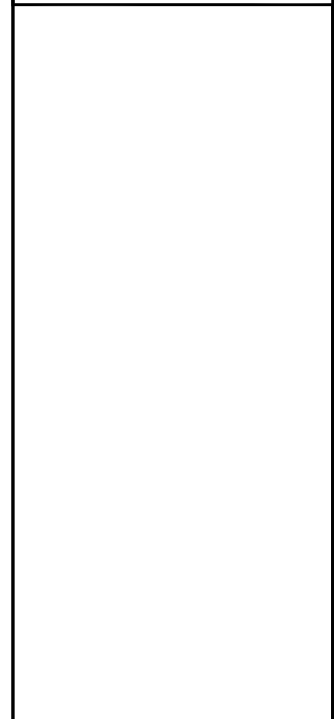
CLAVE PLANO:
E-04



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



ESTRUCTURAL

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ESTRUCTURAL
PLANTA NIVEL -8.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN
DELEGACION TLALPÁN
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250
PROYECTO:
CARLOS A. LAGARDE H. / CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
E-04

11.3 Memoria descriptiva de propuestas de instalaciones

Propuesta de aire y extracción:

Zona comercial. Se colocarán sistema de extracción de aire por ventiladores e inyección natural, debido a que es la opción más apropiada por dimensiones de locales y costo.

Galería. Se pondrá un sistema de aire acondicionado compuesto por la condensadora, y la unidad manejadora que tendrá una inyección vertical. Esto se debe a que es un lugar completamente cerrado y las piezas que se expongan requerirán una temperatura adecuada.

Estacionamientos. Los dos niveles de estacionamientos tienen una zona de inyección y otra de extracción opuestas de aire; el desalojo se llevará a cabo por extractores eléctricos en muro en el nivel semisótano.

Auditorio y Biblioteca. Por su característica de ser espacios en los que los usuarios permanecen un tiempo considerable y requieren de una temperatura adecuada,

en el auditorio se pondrá un chiller por la demanda, y en la biblioteca condensadoras.

Zona administrativa. Se pondrán extractores eléctricos de aire por costo.

Propuesta de instalación hidráulica:

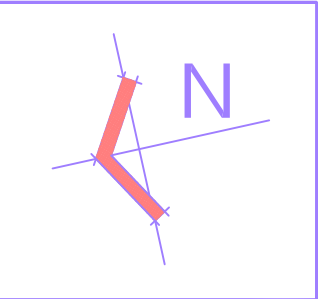
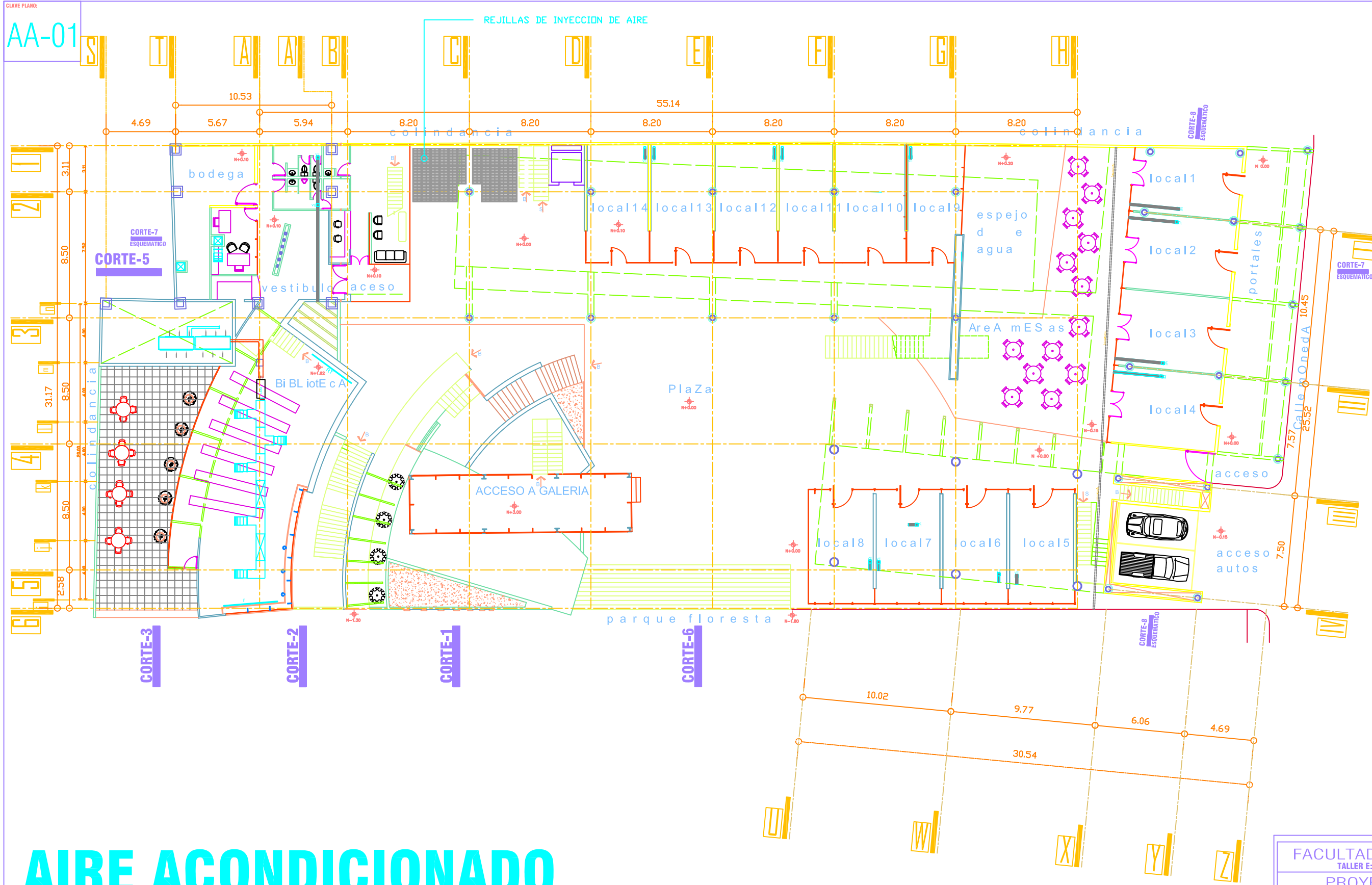
La toma domiciliaria llegará a una cisterna que se encuentre en el nivel -8.00 dentro del sótano de estacionamiento; de ahí por medio de un sistema hidroneumático que se encuentra en el cuarto de bombas en este mismo nivel se distribuye a todos los edificios.

Propuesta de instalación sanitaria:

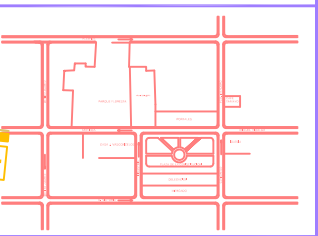
Los locales de la zona comercial tienen una salida de drenaje por cada uno, y todos estos junto con los drenajes de los demás edificios se van por tubos colectores principales los cuales descargan en un cárcamo que se localiza en el nivel de estacionamiento -8.00 del cual como se localiza en un nivel más bajo al drenaje municipal se bombea para desalojarlo.

Propuesta instalación eléctrica:

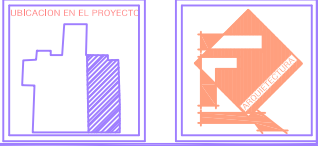
La acometida llega a un transformador que se localiza en el nivel de estacionamiento -4.00 para de aquí distribuir a subtableros con baja tensión para satisfacer las necesidades eléctricas de cada edificio.



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

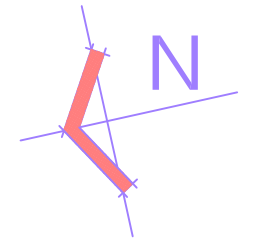
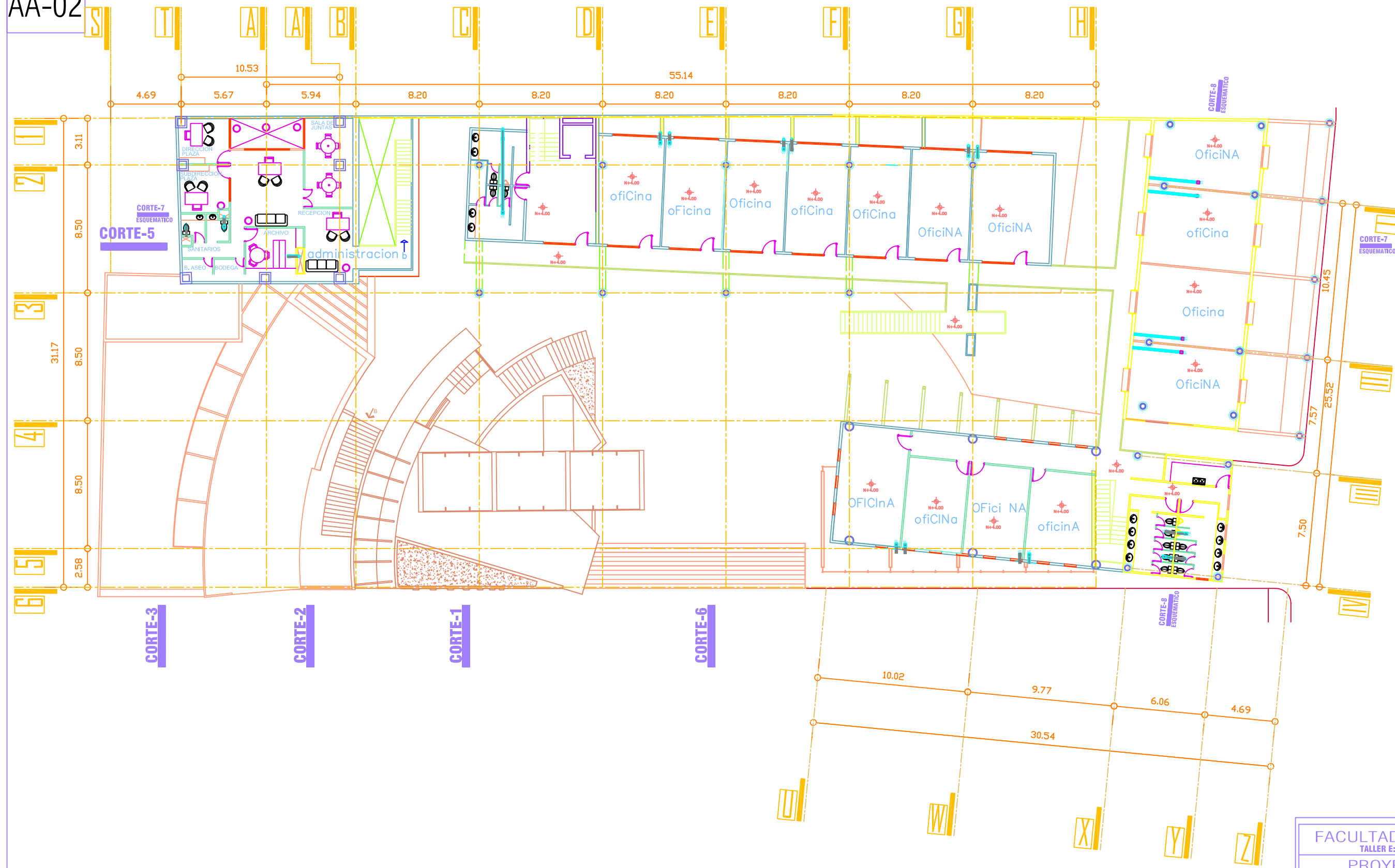


AIRE ACONDICIONADO Y EXTRACCION DE AIRE

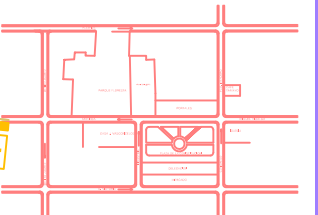
| | |
|---|-------------------------------|
| FACULTAD DE ARQUITECTURA TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA " | |
| PROYECTO DE TESIS | |
| ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO | |
| PLANO DE: PLANTA NIVEL 0.00 | FECHA: 08/07/2008 |
| PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL | ESCALA: 1:250 |
| UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN DELEGACION TLALPAN MEXICO D.F. | PERIODO: CARLOS A. LAGARDE H. |

CLAVE PLANO:

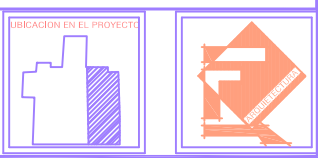
AA-02



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



EXTRACCION

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: EXTRACCION
PLANTA NIVEL +4.00

PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN
DELEGACION TLALPÁN
MEXICO D.F.

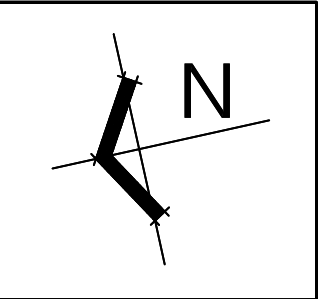
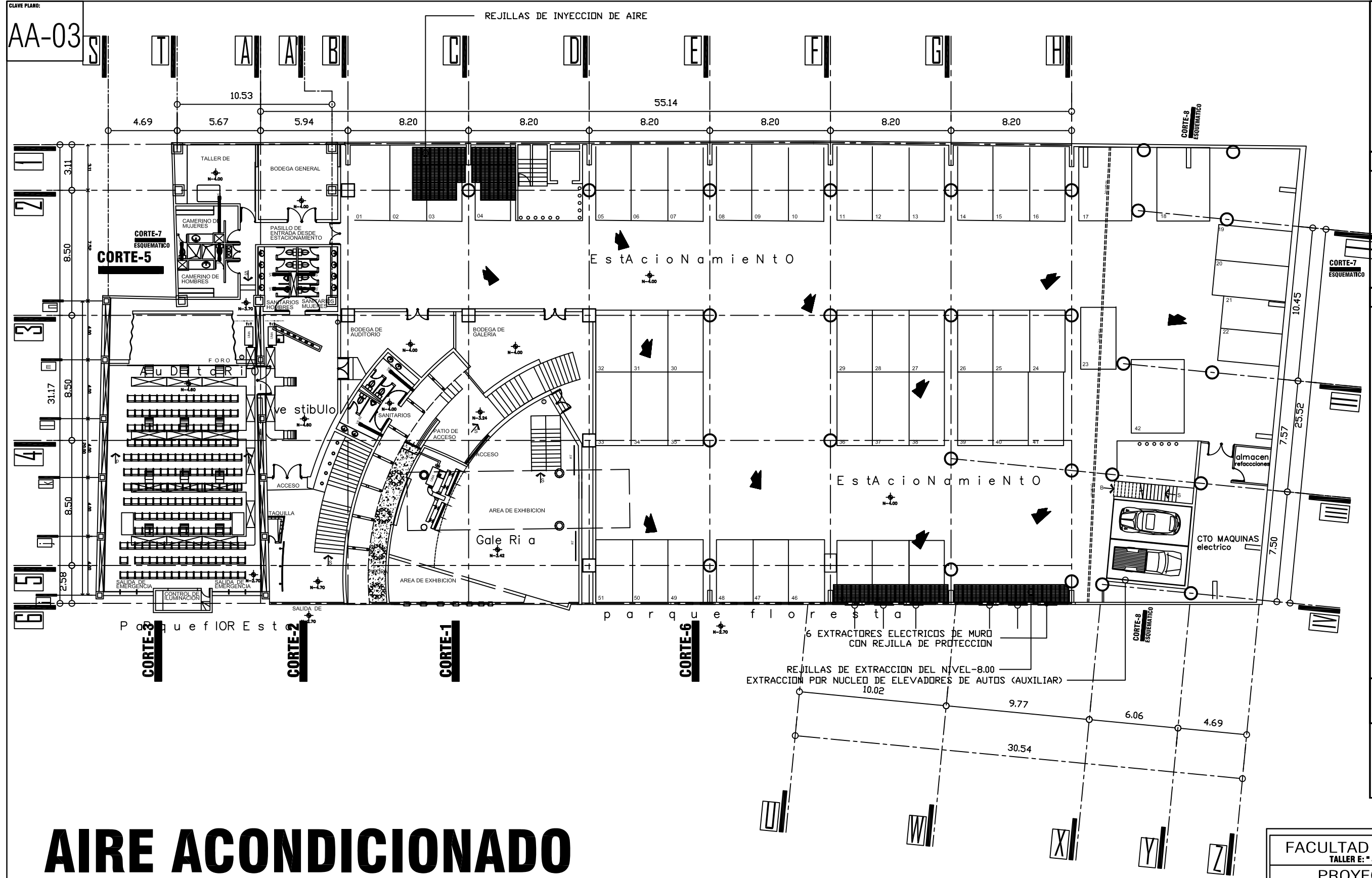
FECHA: OCTUBRE 2008
ESCALA: 1:250

PROFESORES: ARQ. LUIS COL, ARQ. DANIEL ARREDONDO, ARQ. YACI
AUTOR: CARLOS A. LAGARDE H.
PROFESOR: CARLOS A. LAGARDE H.

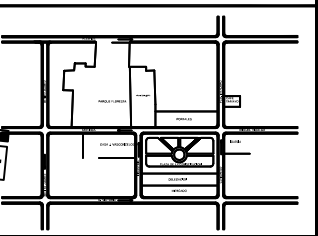
CLAVE PLANO:
AA-02

CLAVE PLANO:

AA-03

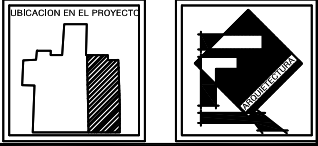


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- ⊙ TURBO HONGO VENT DEPOT
- ⊙ CUADRICODO 90
- ⊙ SALIDA
- ⊙ TEE
- ⊙ CUADRIDUCTO
- ⊙ MEDIDAS ESPECIALES
- ⊙ DUCTO TRONCAL
- ⊙ DUCTO SECUNDARIO
- ⊙ DUCTO TERCARIO
- ⊙ CODO
- ⊙ TEE
- ➔ INDICA DIRECCION DE FLUJO DE CORRIENTES



AIRE ACONDICIONADO Y EXTRACCION DE AIRE

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: AIRE ACONDICIONADO Y EXTRACCION DE AIRE PLANTA NIVEL -4.00

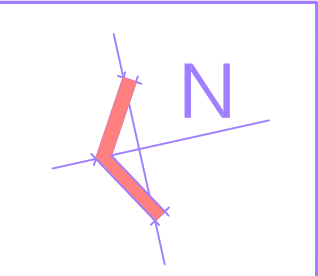
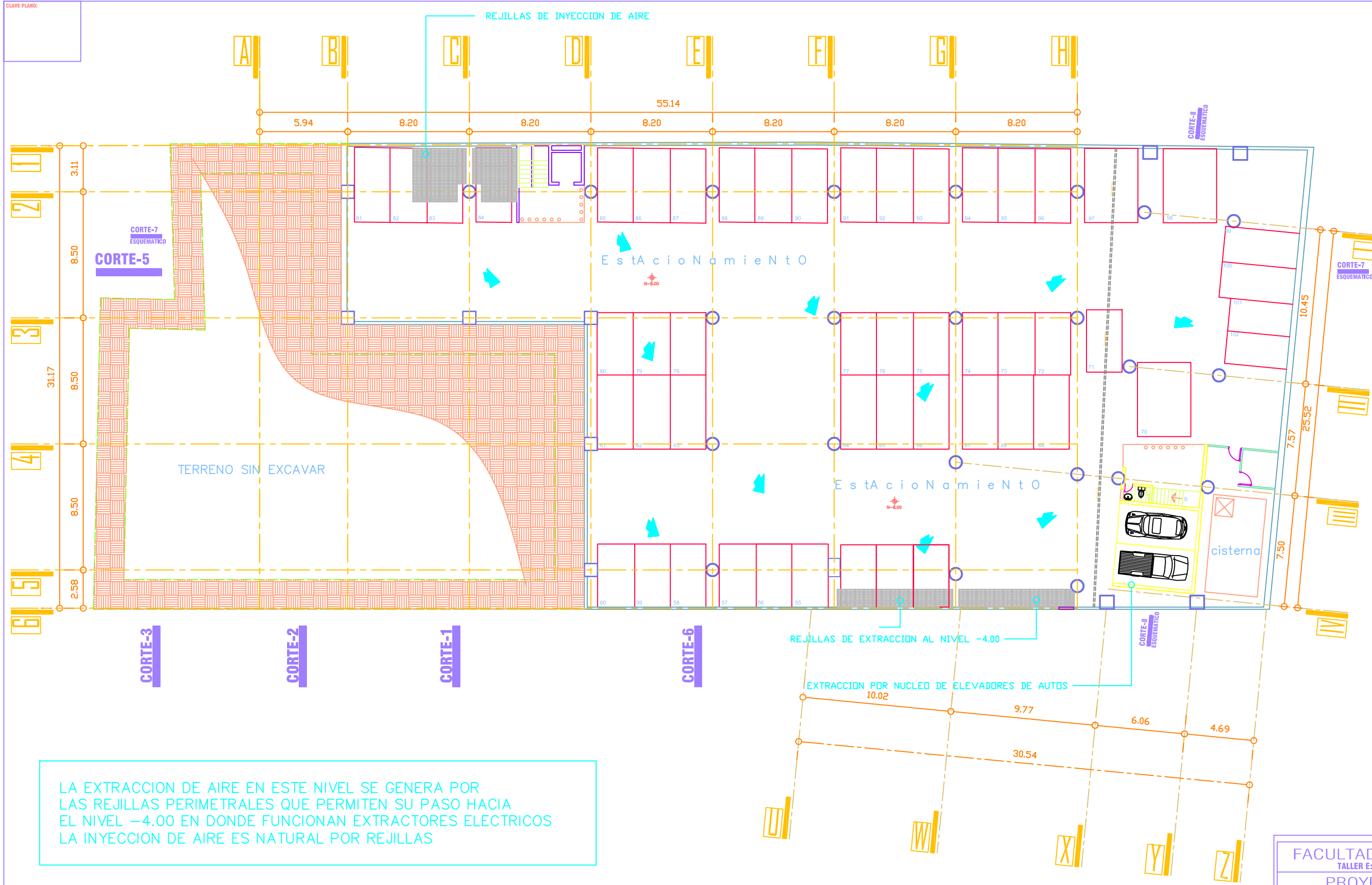
PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MOREDA No. 1 COL. TLALPÁN CDMX, MEXICO D.F.
FECHA: OCTUBRE 2001
ESCALA: 1:250

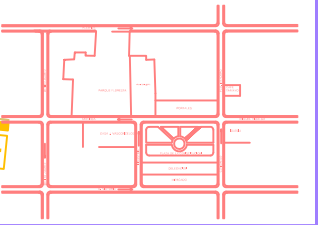
PROYECTO: CARLOS A. LAGARDE H. TALLER E: CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
AA-03

CLAVE PLANO:

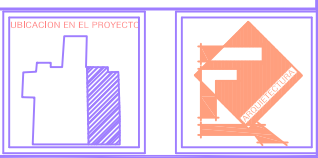


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- TURBO HONGO VENT DEPOT
- SALIDA
- TEE
- CUADRIDUCTO
- MEDIDAS ESPECIALES
- DUCTO TRONCAL
- DUCTO SECUNDARIO
- DUCTO TERCIARIO
- CODO
- TEE
- INDICA DIRECCION DE FLUJO DE CORRIENTES



LA EXTRACCION DE AIRE EN ESTE NIVEL SE GENERA POR LAS REJILLAS PERIMETRALES QUE PERMITEN SU PASO HACIA EL NIVEL -4.00 EN DONDE FUNCIONAN EXTRACTORES ELECTRICOS LA INYECCION DE AIRE ES NATURAL POR REJILLAS

EXTRACCION

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: EXTRACCION DE AIRE
PLANTA NIVEL -8.00

PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

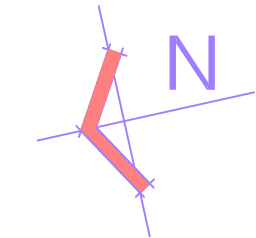
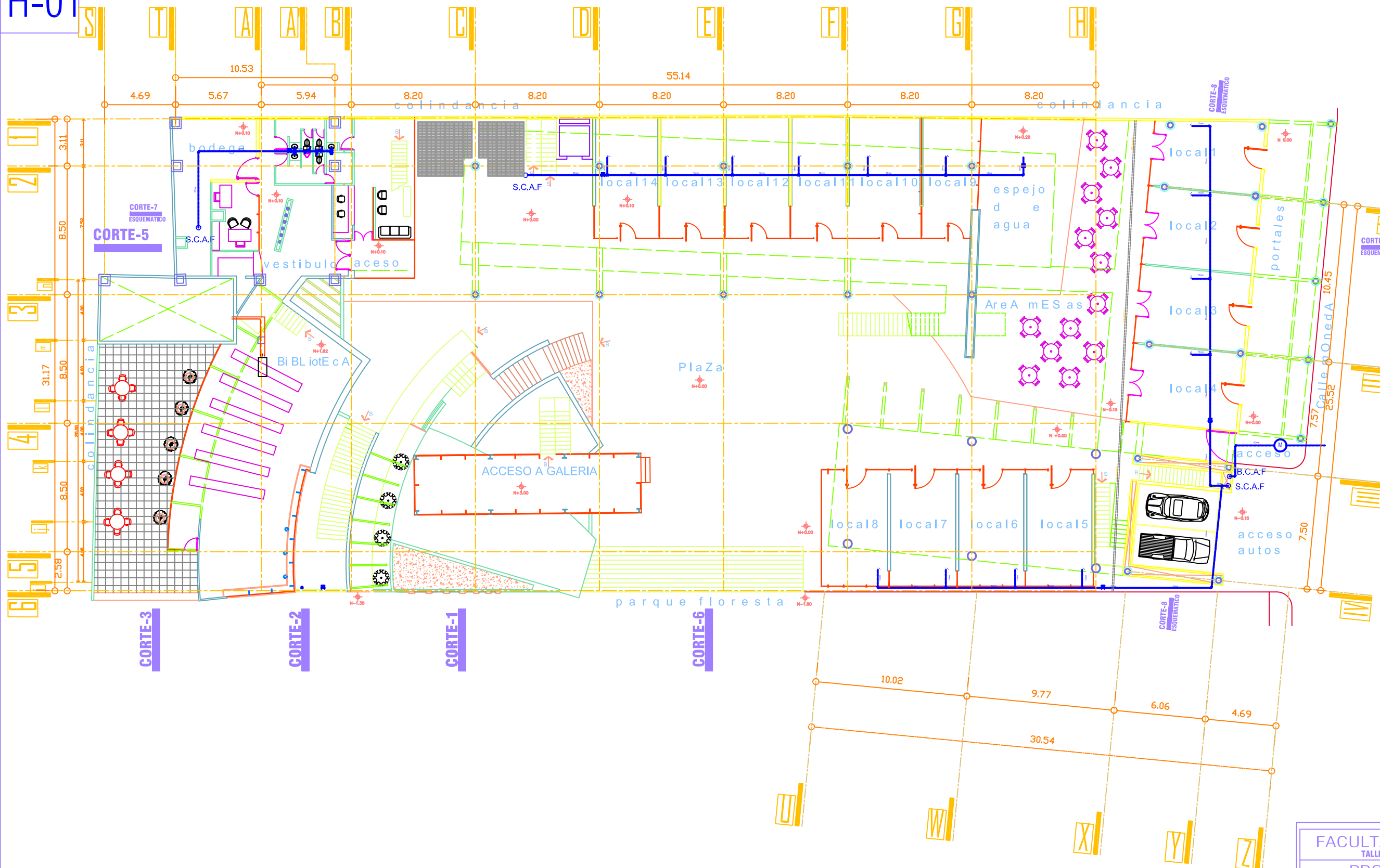
UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN DELEGACION TLALPAN MEXICO D.F. FECHA: 08/10/2011 ESCALA: 1:250

PROYECTISTA: CARLOS A. LAGARDE H. AYUDANTE: CARLOS A. LAGARDE H. EXPRESION: 1

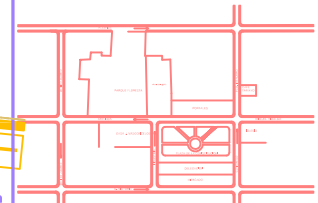
CLAVE PLANO:

CLAVE PLANO:

H-01

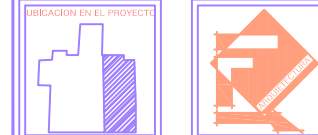


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- PVC HIDRAULICO
- CODO 90°
- CODO 45°
- TEE
- MEJOR
- MEJOR
- MEJOR
- VALVULA DE COMPUERTA
- SUBE COLUMNA AGUA FRIA
- BAJA COLUMNA AGUA FRIA



HIDRAULICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: INSTALACION HIDRAULICA
PLANTA NIVEL 0.00

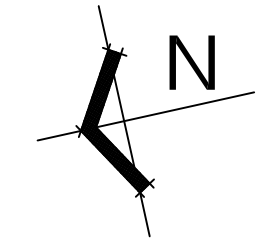
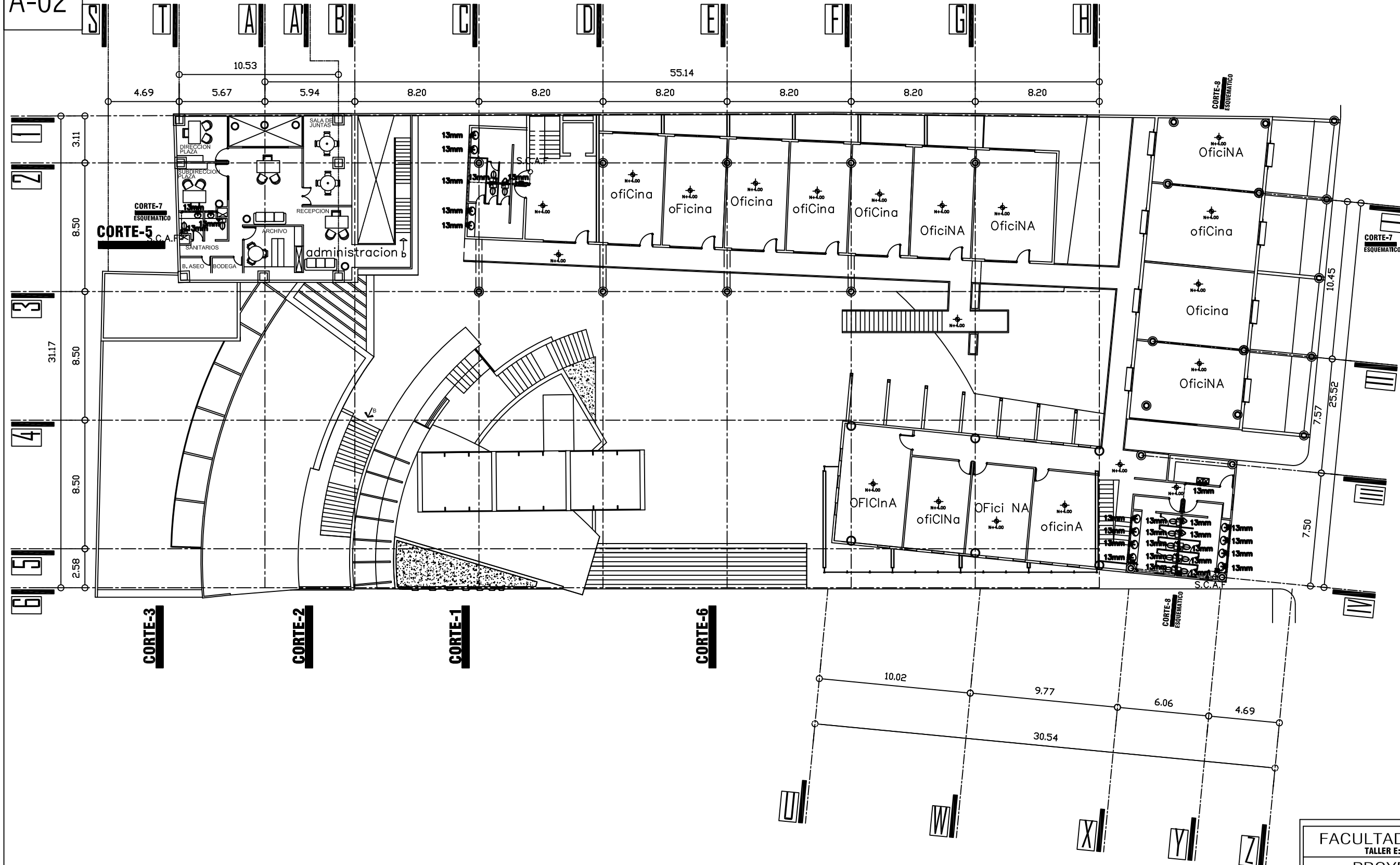
PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.
FECHA: 08/11/2011
ESCALA: 1:250
PROYECTISTA: CARLOS A. LAGARDE H.
REVISOR: CARLOS A. LAGARDE H.

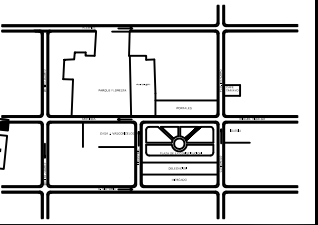
CLAVE PLANO:
H-01

CLAVE PLANO:

A-02



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

0 2.5 5 10
ESCALA GRAFICA 1:250

ARQUITECTONICO

ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ARQUITECTONICO
PLANTA NIVEL + 4.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN
DELEGACION TLALPÁN
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250

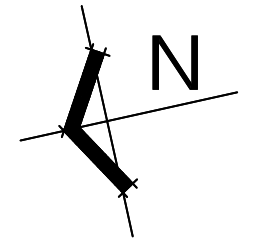
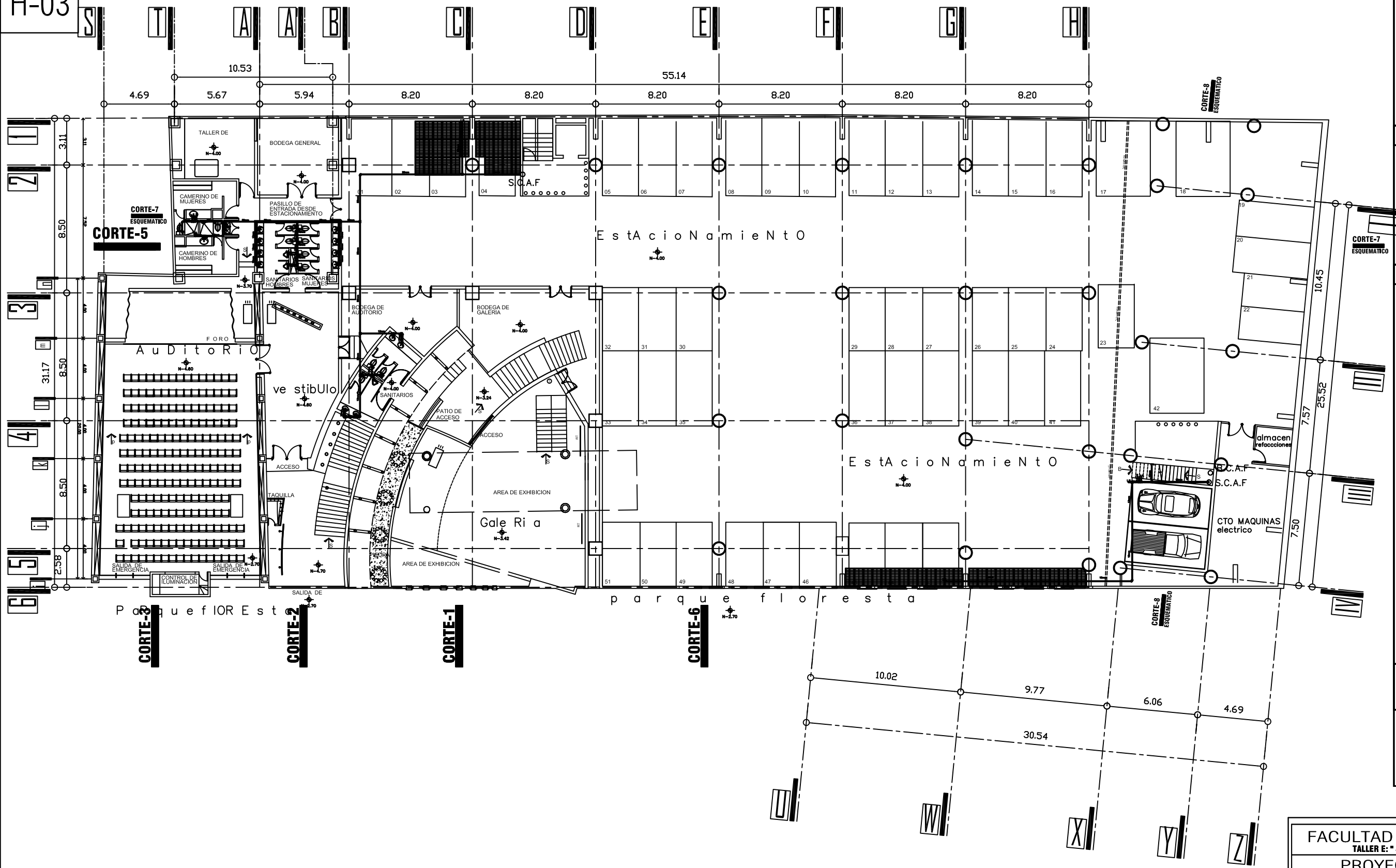
PROFESOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

ESTUDIANTE:
CARLOS A. LAGARDE H.

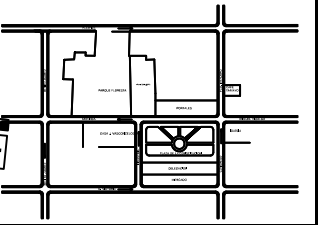
CLAVE PLANO:
A-02

CLAVE PLANO:

H-03

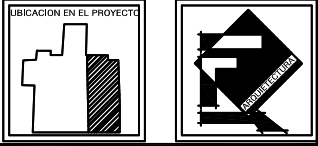


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- 1 PVC HIDRAULICO
- 2 CODO 90°
- 3 CODO 45°
- 4 TEE
- 5 MEDIDOR
- 6 VALVULA DE COMPUERTA
- 7 SUBE COLUMNA AGUA FRIA
- 8 BAJA COLUMNA AGUA FRIA



HIDRAULICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
INSTALACION HIDRAULICA
PLANTA NIVEL -4.00

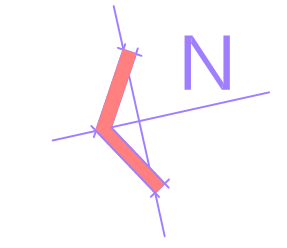
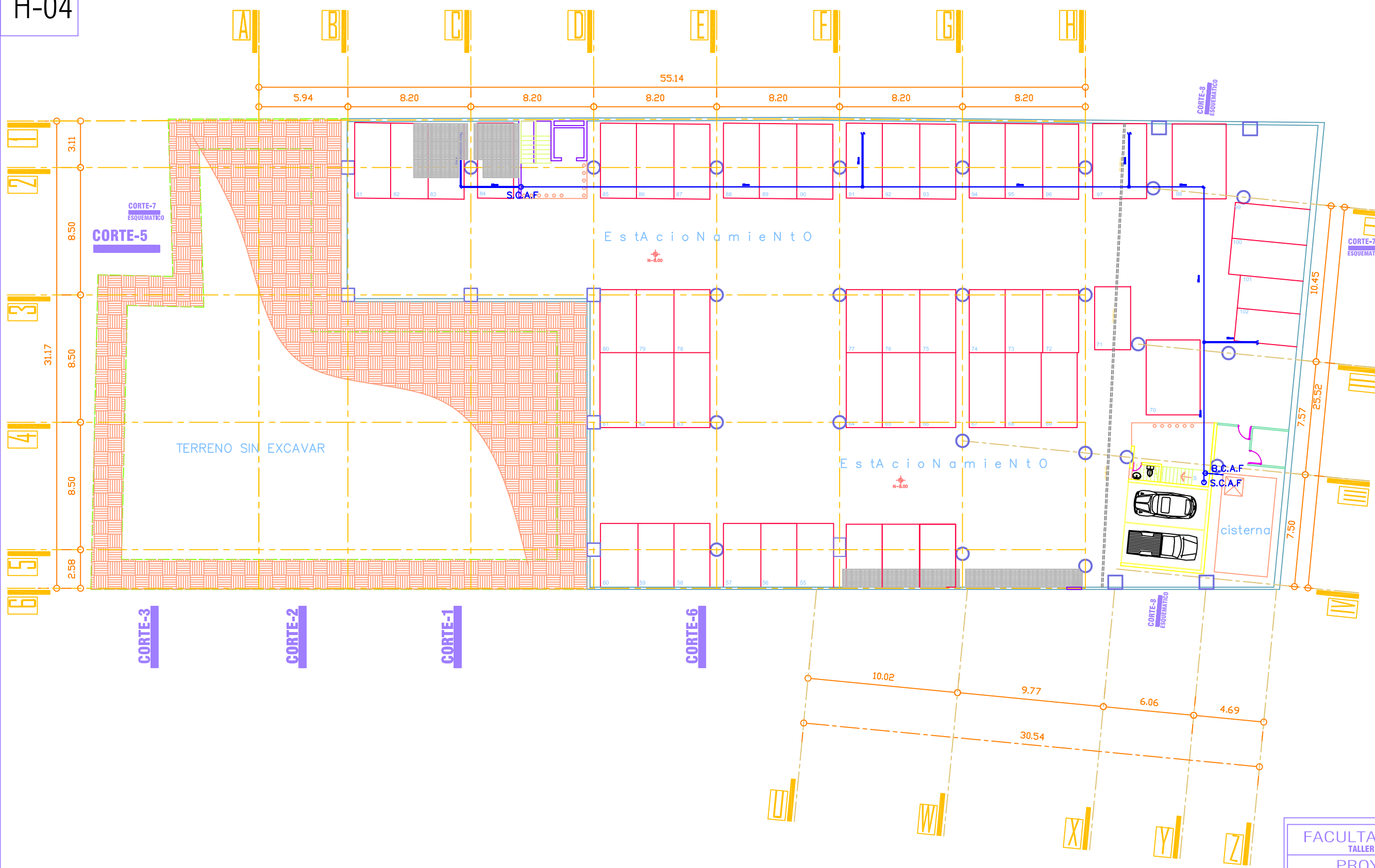
PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MOREDA No. 1 COL. TLALPAM
DELEGACION TLALPAM
MEXICO D.F.

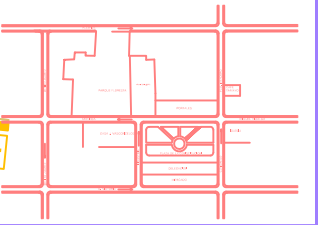
FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250
PROYECTO:
CARLOS A. LAGARDE H. / JORGE GONZALEZ REYNA

CLAVE PLANO:
H-03

CLAVE PLANO:
H-04

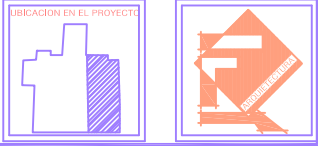


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- PVC HIDRAULICO
- ◊ CODD 90°
- ◊ CODD 45°
- TEE
- REDUCCION CAMPANA
- VALVULA DE COMPUERTA
- SUBE COLUMNA AGUA FRIA
- LLAVE DE NARIZ
- ⊙ CISTERNA



HIDRAULICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: INSTALACION HIDRAULICA
PLANTA NIVEL -8.00

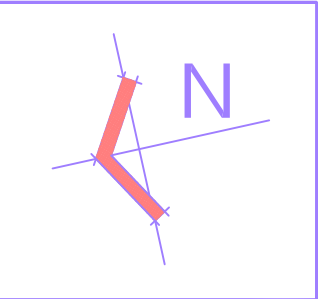
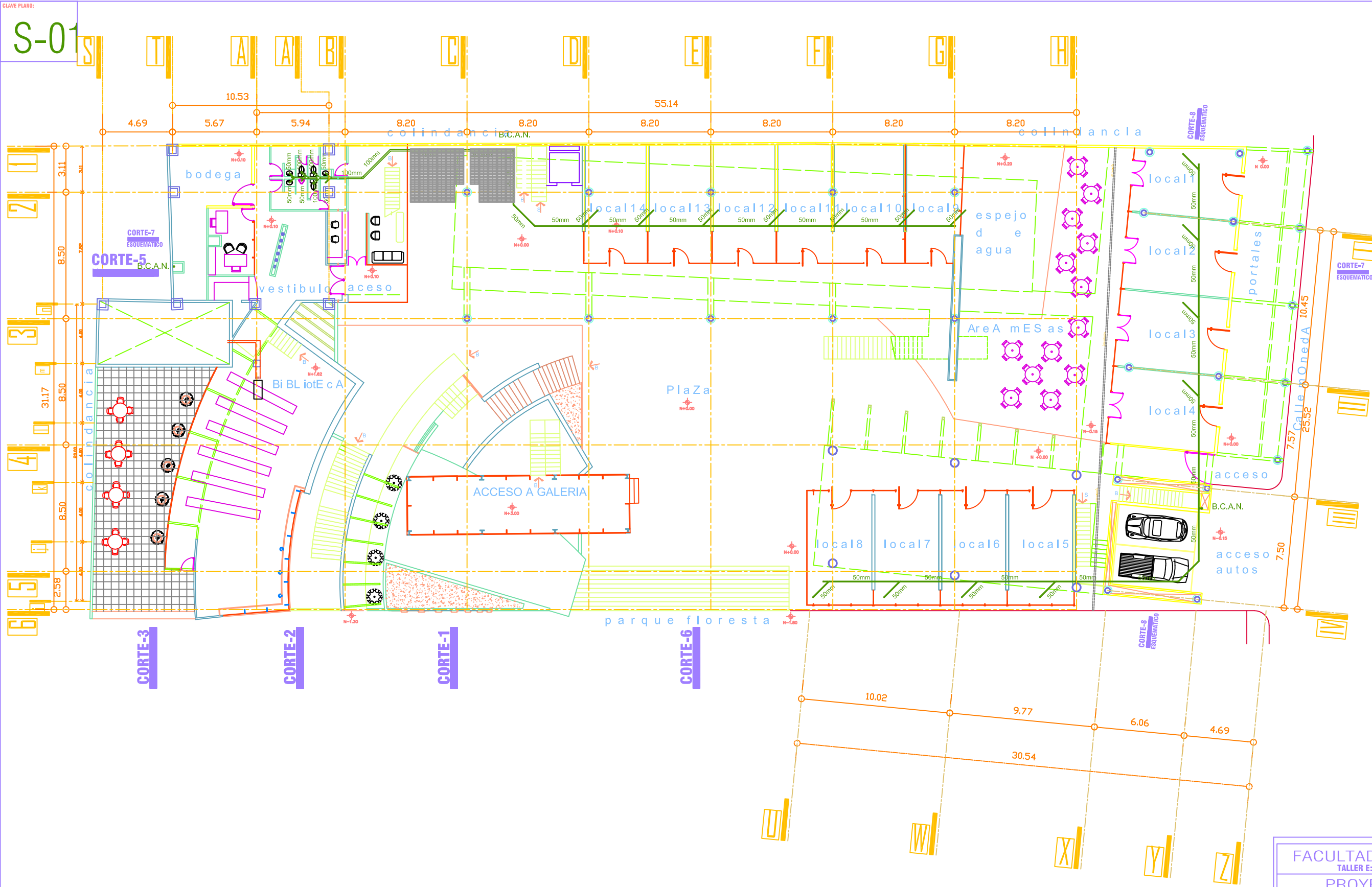
PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN
DELEGACION TLALPÁN
MEXICO D.F.

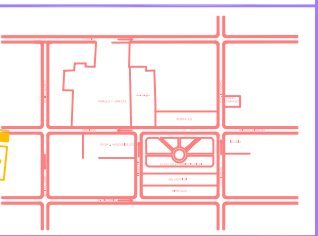
FECHA: 08/11/2021
ESCALA: 1:250

CLAVE PLANO:
H-04

PROFESOR: CARLOS A. LAGARDE H. ESTUDIANTE: CARLOS A. LAGARDE H. EXPRIME: 1

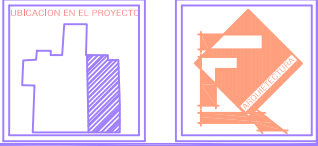


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- TUBERIA CODO 45°
- YEE SENCILLA
- TE SENCILLA
- TE CON REDUCCION
- TAPON
- YE CON REDUCCION



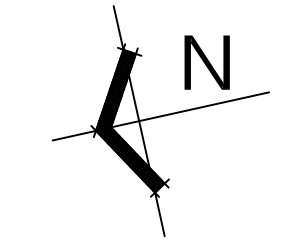
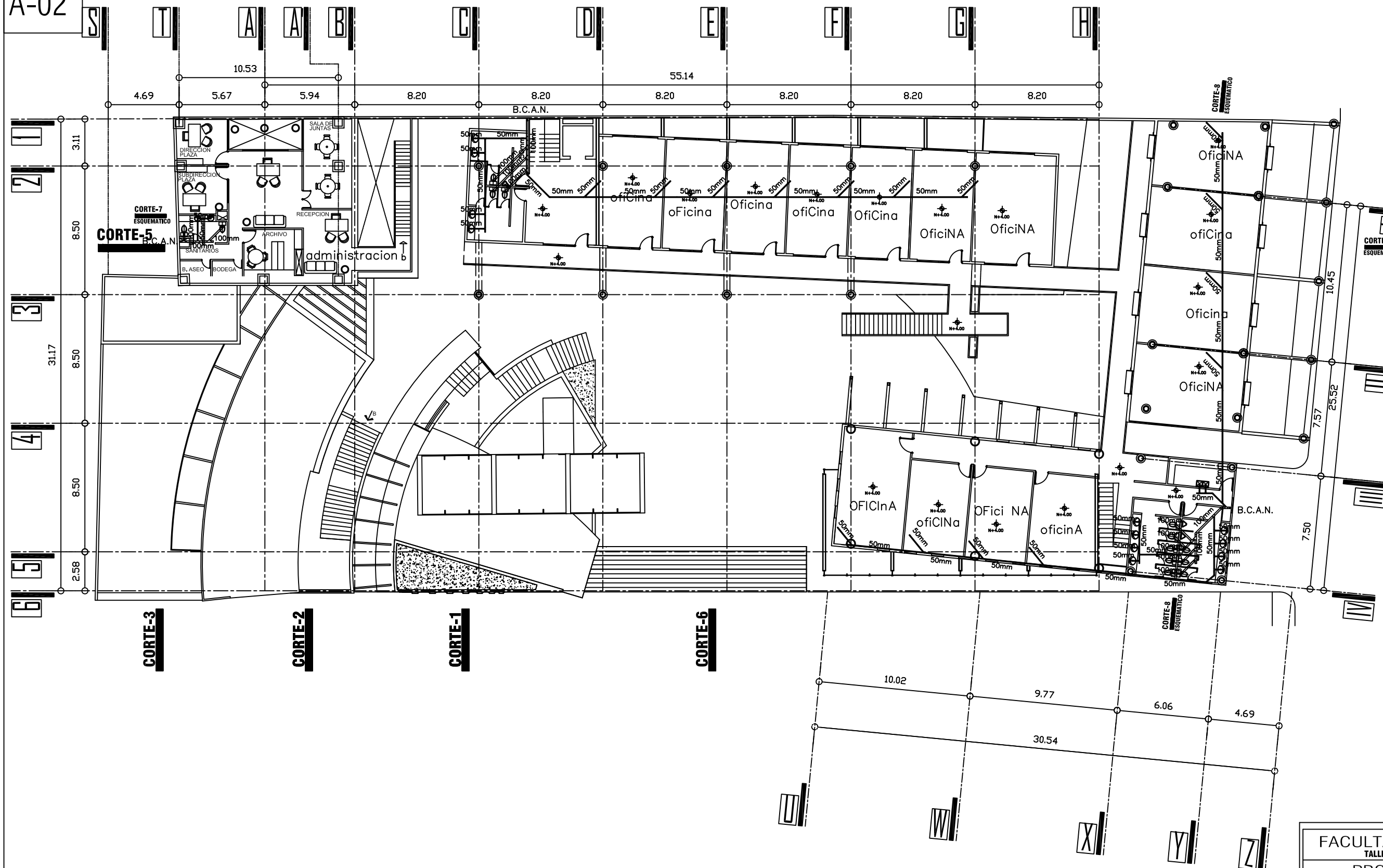
SANITARIO

| | |
|--|--|
| FACULTAD DE ARQUITECTURA TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA " | |
| PROYECTO DE TESIS | |
| ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO | |
| PLANO DE: INSTALACION SANITARIA PLANTA NIVEL 0.00 | |
| PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL | |
| UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN DELEGACION TLALPAN MEXICO D.F. | FECHA: 08/07/2008 ESCALA: 1:250 |
| PERFORO: CARLOS A. LAGARDE H. | DISEÑO: CARLOS A. LAGARDE H. |

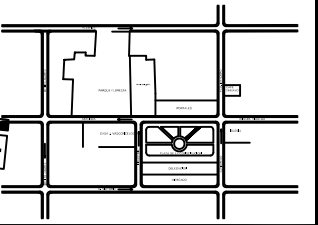
CLAVE PLANO:
S-01

CLAVE PLANO:

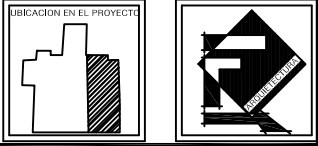
A-02



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



ARQUITECTONICO

ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
ARQUITECTONICO
PLANTA NIVEL + 4.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001

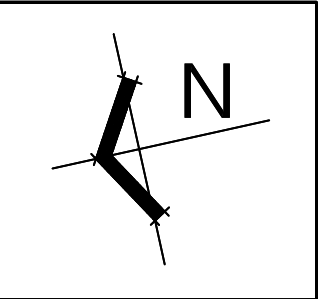
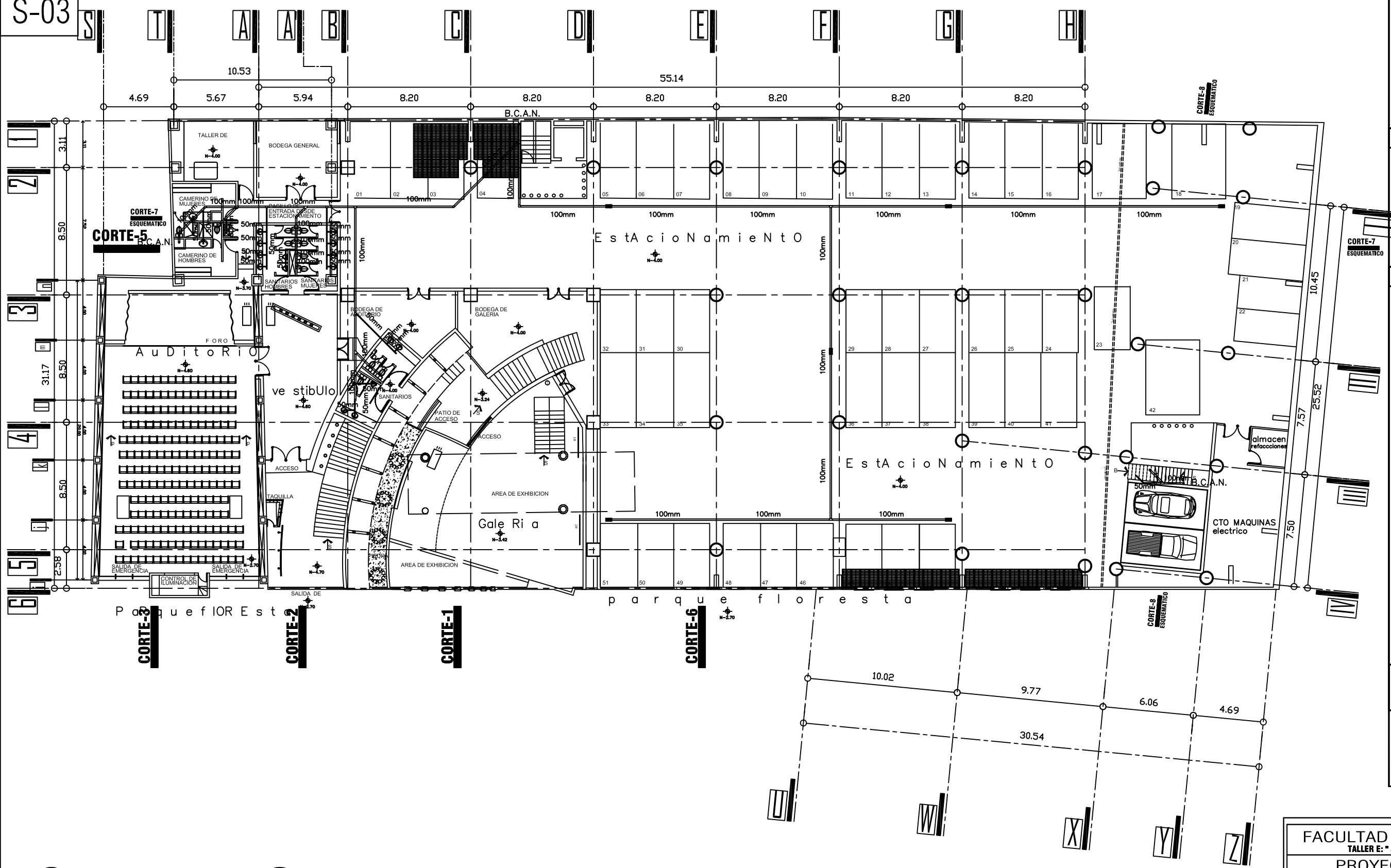
ESCALA:
1:250

CLAVE PLANO:
A-02

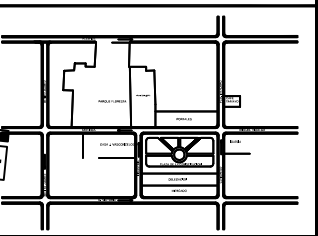
DESIGNER:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:

S-03

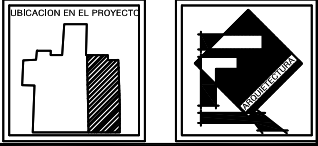


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- TUBERIA
- ⊕ CODO 45°
- ⊕ YEE SENCILLA
- ⊕ TE SENCILLA
- ⊕ TE CON REDUCCION
- ⊕ TAPON
- ⊕ YE CON REDUCCION



SANITARIO

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
INSTALACION SANITARIA
PLANTA NIVEL -4.00

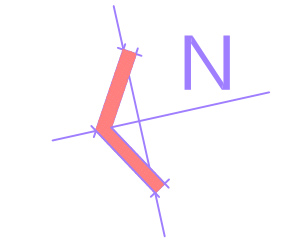
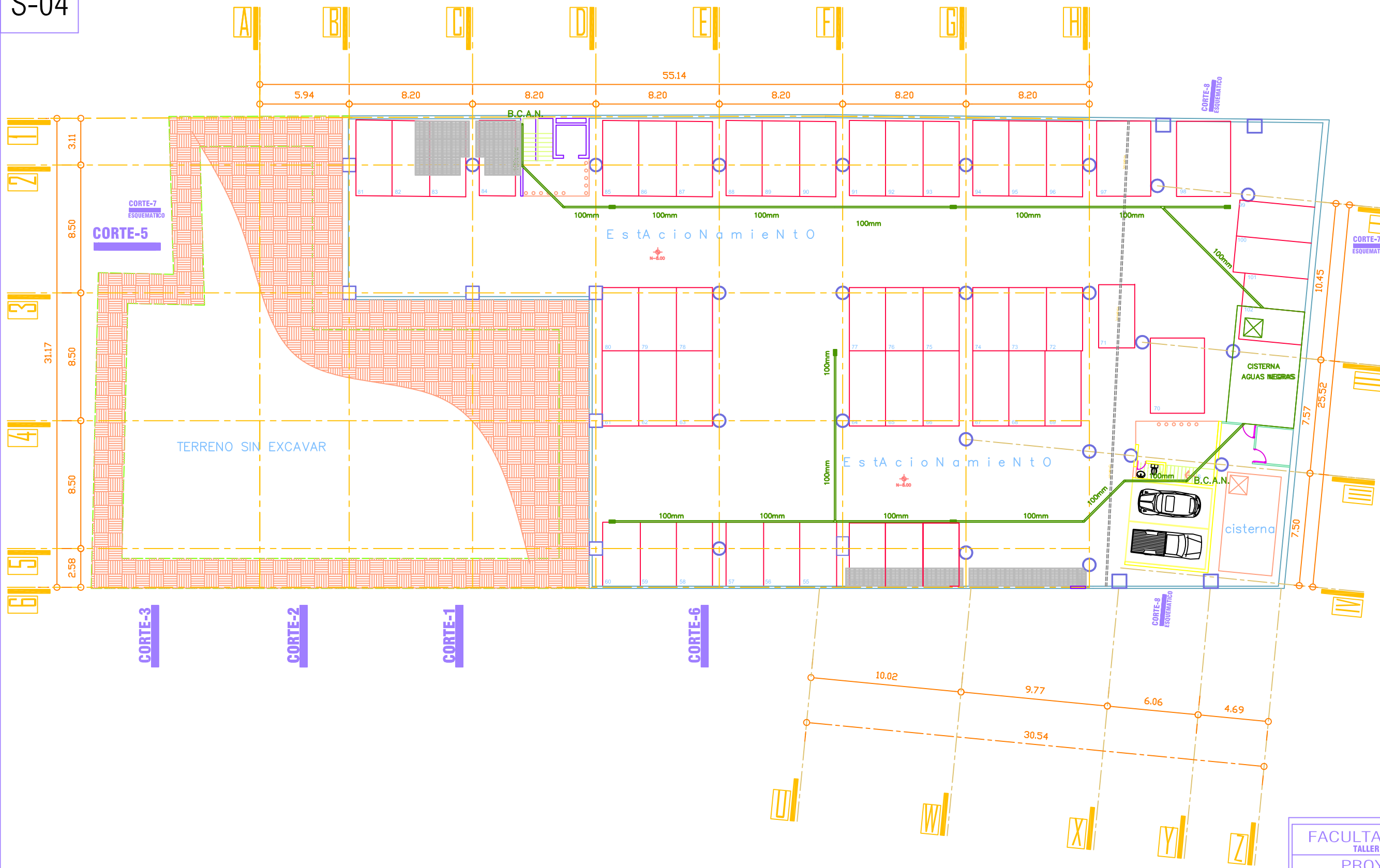
PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAM
DELEGACION TLALPAM
MEXICO D.F.

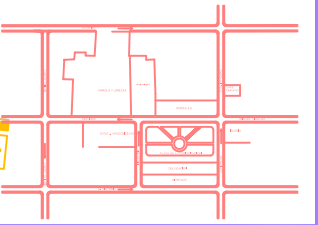
FECHA:
OCTUBRE 2001
ESCALA:
1:250
PROYECTO:
CARLOS A. LAGARDE H. / JORGE GONZALEZ REYNA

CLAVE PLANO:
S-03

CLAVE PLANO:
S-04

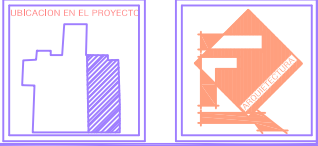


CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- || TUBERÍA
- ⤴ CODD 45°
- ⊕ YEE SENCILLA
- ⊕ TE SENCILLA
- ⊕ TE CON REDUCCION
- ⊕ TAPON
- ⊕ YE CON REDUCCION



SANITARIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
INSTALACION SANITARIA
PLANTA NIVEL -8.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

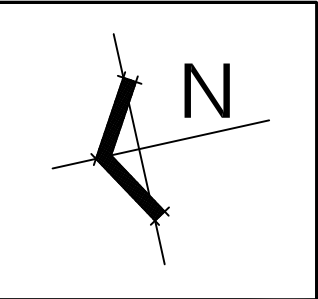
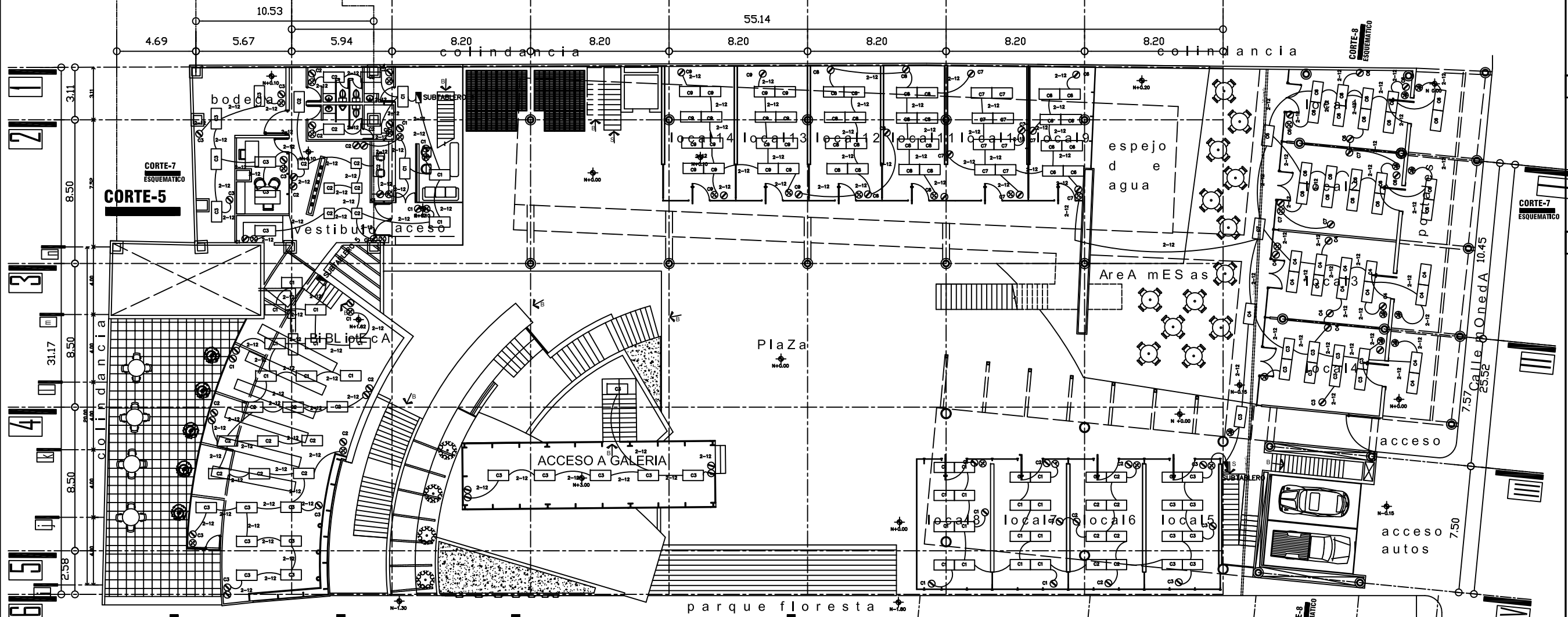
UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPÁN
DELEGACION TLALPÁN
MEXICO D.F.

FECHA:
05 DE FEBRERO 2008
ESCALA:
1:250
PROYECTO:
CARLOS A. LAGARDE H. / TALLER E: CARLOS A. LAGARDE H.

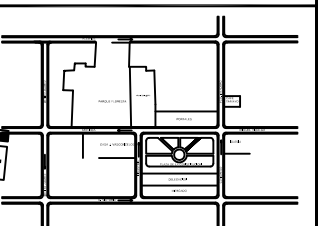
CLAVE PLANO:
S-04

CLAVE PLANO:

EL-01



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:

- LAMPARA FLUORESCENTE
- LAMPARA FLUORESCENTE
- APAGADOR SENCILLO
- APAGADOR DE ESCALERA
- CONTACTO
- SUBTABLERO

SUBTABLERO 3

| NO. CIRCUITO | CORTE-3 | | TOTAL WATTS | FASES |
|--------------|---------|----|-------------|-------|
| | 2X32 | 60 | | |
| C-1 | 16 | 4 | 1232 | |
| C-2 | 8 | 5 | 1156 | |
| C-3 | 16 | 4 | 1232 | |
| C-4 | 12 | 5 | 1284 | |
| C-5 | 20 | 3 | 1180 | |
| C-6 | 8 | 5 | 1156 | |
| C-7 | 8 | 5 | 1156 | |
| C-8 | 16 | 4 | 1232 | |
| C-9 | 16 | 4 | 1232 | |
| C-10 | | | | |
| C-11 | | | | |
| C-12 | | | | |

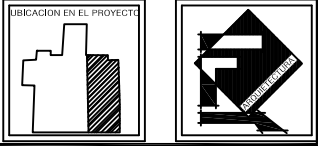
DESBALANCED

A = 3672 B = 3568 C = 3620

$$A-B = \frac{3672 - 3568 \times 100}{3672} = 2.83$$

$$B-C = \frac{3568 - 3620 \times 100}{3568} = 1.45$$

$$C-A = \frac{3620 - 3672 \times 100}{3620} = 1.43$$



ELECTRICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: INSTALACION ELECTRICA PLANTA NIVEL 0.00

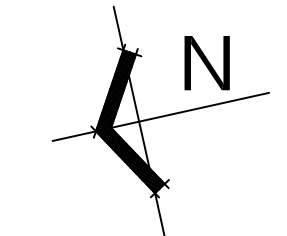
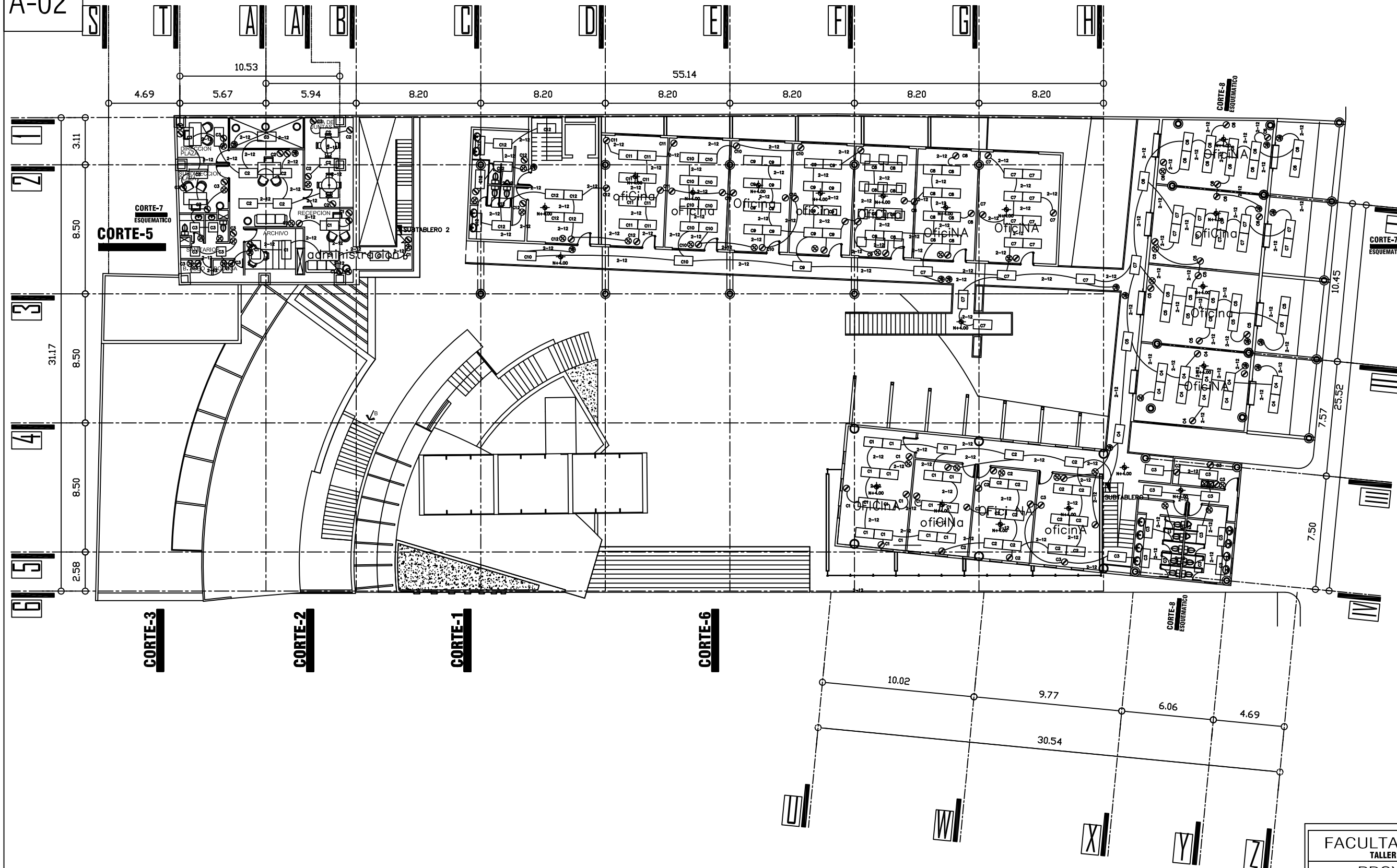
PROYECTO: PARQUE FLORESTA CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN DELEGACION TLALPAM MEXICO D.F.
FECHA: 05 DE FEBRERO 2001
ESCALA: 1:250
PROYECTO: CARLOS A. LAGARDE H. TALLER E: CARLOS A. LAGARDE H.

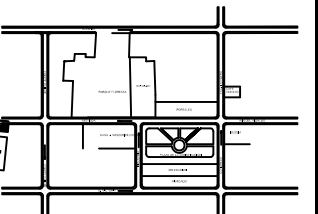
CLAVE PLANO: EL-01

CLAVE PLANO:

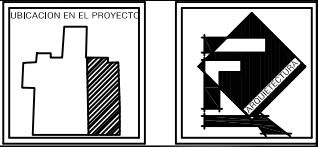
A-02



CROQUIS DE LOCALIZACION:



SIMBOLOGIA:



ELECTRICO

ESC : 1 : 250

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO: LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE: ARQUITECTONICO
PLANTA NIVEL + 4.00

PROYECTO: PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

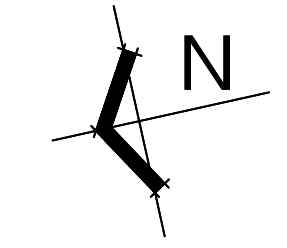
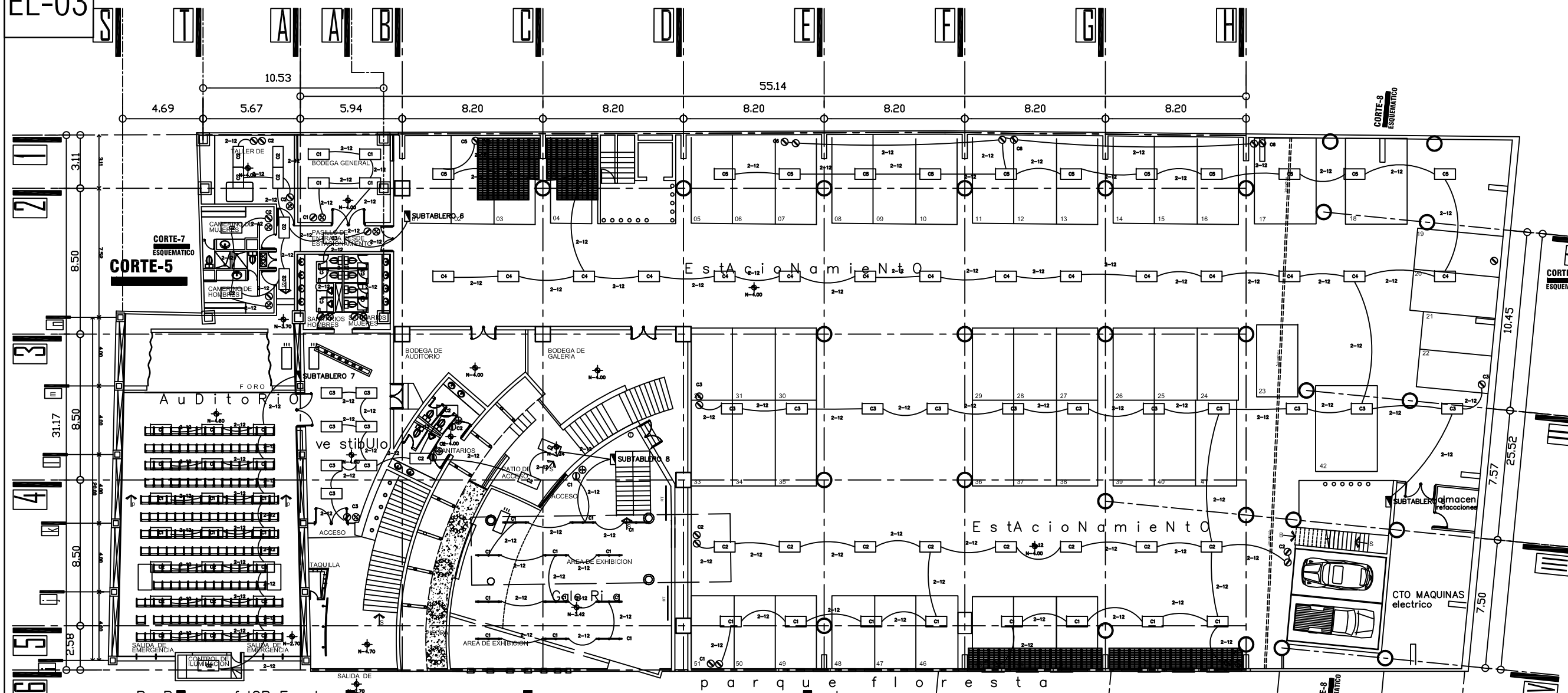
UBICACION: CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

FECHA: OCTUBRE 2001
ESCALA: 1:250

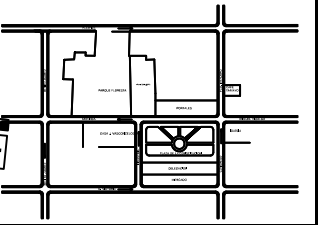
CLAVE PLANO:
A-02

CLAVE PLANO:

EL-03

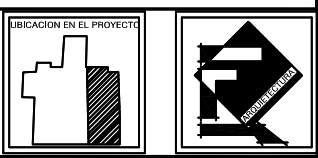


CROQUIS DE LOCALIZACION:



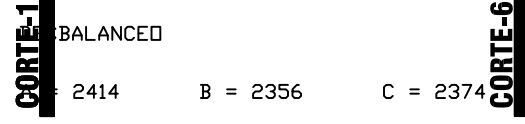
SIMBOLOGIA:

- LAMPARA FLUORESCENTE
- LAMPARA FLUORESCENTE
- ⊙ APAGADOR SENCILLO
- ⊙ APAGADOR DE ESCALERA
- ⊙ CONTACTO
- SUBTABLERO



SUBTABLERO 3

| CIRCUITO | 2X58 | 2X32 | Ø 180 | TOTAL WATTS | FASES |
|----------|------|------|-------|-------------|-------|
| C-1 | 8 | | 5 | 1364 | |
| C-2 | 8 | | 4 | 1184 | |
| C-3 | 13 | | 3 | 1294 | |
| C-4 | 15 | | 1 | 1050 | |
| C-5 | 14 | | 2 | 1172 | |
| C-6 | | | 6 | 1080 | |
| C-7 | | | | | |
| C-8 | | | | | |
| C-9 | | | | | |



BALANCED

2414 B = 2356 C = 2374

$$A-B = \frac{2414 - 2356 \times 100}{2414} = 2.40$$

$$B-C = \frac{2356 - 2374 \times 100}{2356} = 0.76$$

$$C-A = \frac{2374 - 2414 \times 100}{2374} = 1.68$$



ELECTRICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: "JORGE GONZALEZ REYNA"

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
INSTALACION ELECTRICA
PLANTA NIVEL -4.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAM
CDELEGACION TLALPAM
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001

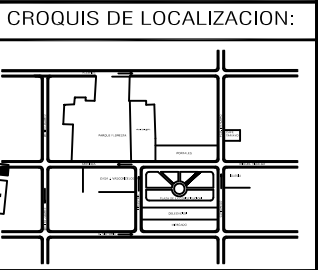
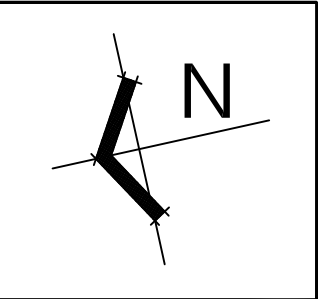
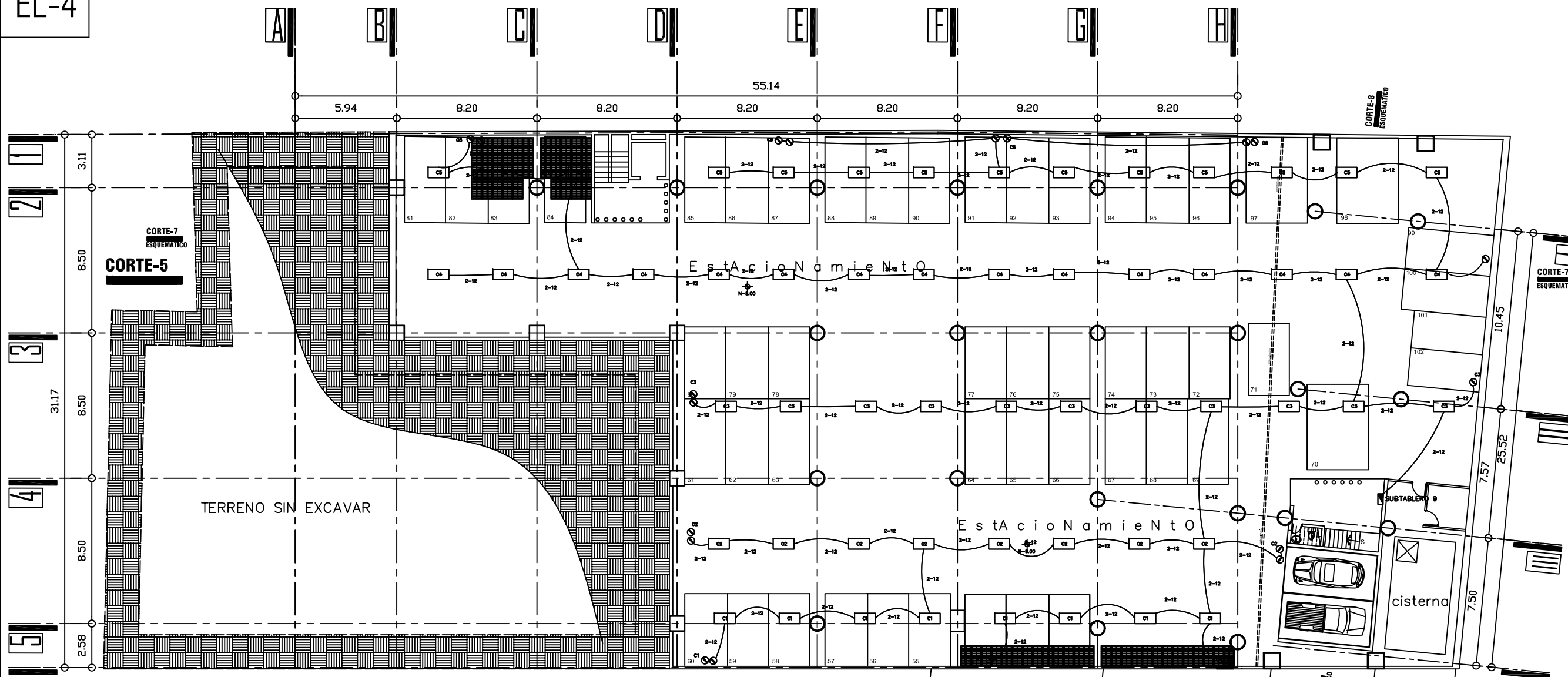
ESCALA:
1:250

PROYECTO:
CARLOS A. LAGARDE H.

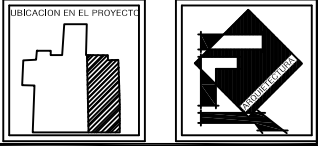
REVISOR:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
EL-03

CLAVE PLANO:
EL-4



- SIMBOLOGIA:
- LAMPARA FLUORESCENTE
 - LAMPARA FLUORESCENTE
 - APAGADOR SENCILLO
 - APAGADOR DE ESCALERA
 - CONTACTO
 - SUBTABLERO



SUBTABLERO 9

| CIRCUITO | 2X58 | 2X32 | 180 | FASES |
|----------|------|------|-----|-------------|
| C-1 | 8 | | 5 | ● |
| C-2 | 8 | | 4 | ● ● |
| C-3 | 13 | | 3 | ● ● ● |
| | | | 1 | ● ● ● ● |
| | | | 2 | ● ● ● ● ● |
| | | | 6 | ● ● ● ● ● ● |

DESBALANCED

| A | B | C |
|------|------|------|
| 2414 | 2356 | 2374 |
| 2414 | | |
| 2356 | | |
| 2374 | | |

ELECTRICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER E: " JORGE GONZALEZ REYNA "

PROYECTO DE TESIS

ALUMNO:
LAGARDE HERNANDEZ CARLOS ALBERTO

PLANO DE:
INSTALACION ELECTRICA
PLANTA NIVEL -8.00

PROYECTO:
PARQUE FLORESTA
CENTRO CULTURAL Y COMERCIAL

UBICACION:
CALLE MONEDA No. 1 COL. TLALPAN
DELEGACION TLALPAN
MEXICO D.F.

FECHA:
OCTUBRE 2001

ESCALA:
1:250

PERFORA:
CARLOS A. LAGARDE H.

ELABORA:
CARLOS A. LAGARDE H.

CLAVE PLANO:
EL-4

12. Perspectivas

1.- En la primera imagen se ve la fachada principal la cual da hacia la Plaza de la Constitución, en la cual podemos observar que se utilizan colores como el amarillo ocre y materiales típicos. Las columnas se generan con concreto amartelinado compuestas con vigas metálicas esmaltadas en color rojo quemado como los marcos de las ventanas y puertas. Existe un detalle de cantera gris verdosa y el cuerpo blanco se genera con un repellido y pintado en color blanco.

2.-La imagen 2 corresponde a la fachada que da al parque Juana de Asbaje en la cual podemos ver la utilización del cristal para lograr la transparencia hacia la plaza.

3.- Esta imagen corresponde a la vista de la plaza al ingresar por la puerta que da a la Plaza de la Constitución donde podemos ver a la derecha la zona para mesas al exterior; al frente los locales comerciales en planta baja y la zona de oficinas en la parte superior.

4.- El detalle de la banqueta cubierta que pertenece al Centro Floresta y que es continuación a los arcos del Centro de Tlalpan.

5 y 6.- Vistas de la Plaza Central y el acceso a la Galería de Arte desde la zona de la escalera principal que comunica a la planta baja y alta.

7.- Vista de la Plaza Central desde el pasillo en planta alta de oficinas en el cual podemos ver al centro de la imagen el acceso que comunica a la Calle Moneda.

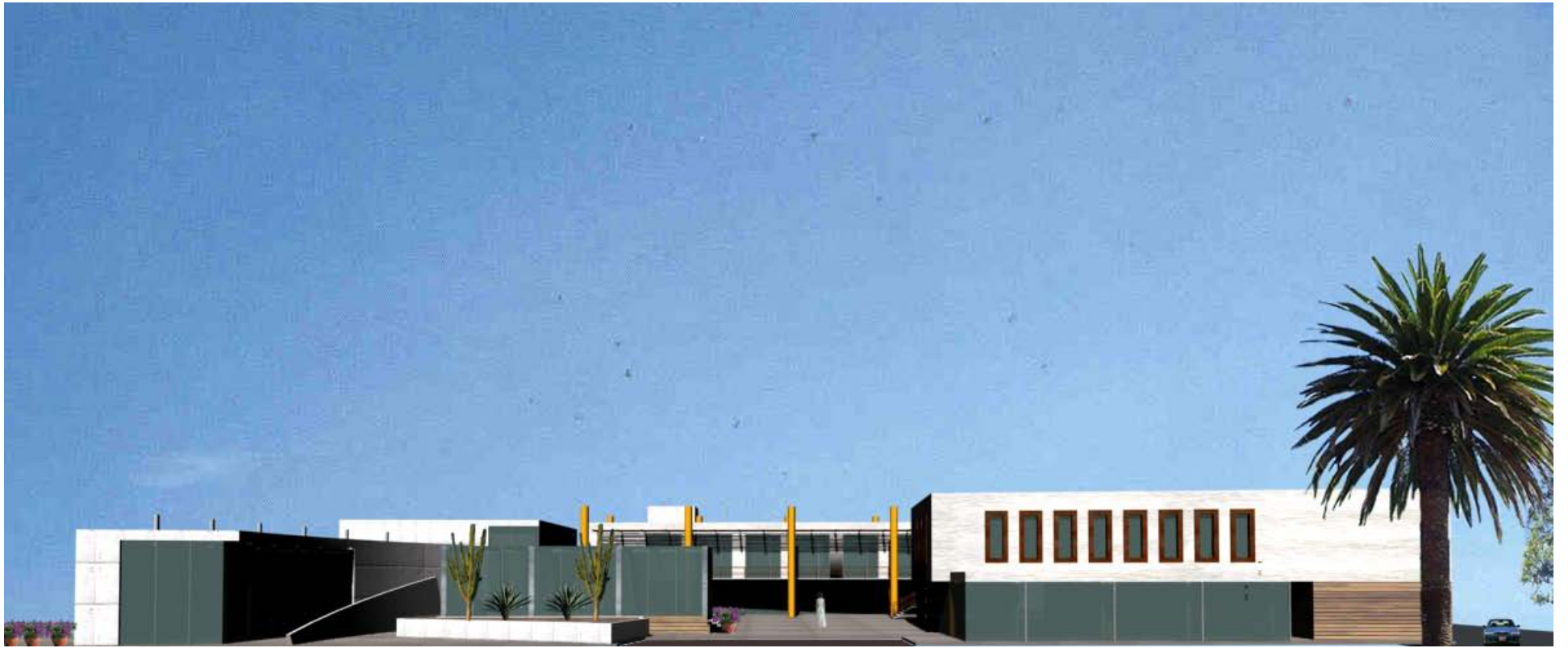
8.- Vista desde el balcón de la escalera principal hacia la zona de mesas al exterior las cuales pertenecen a los locales que dan hacia la Calle Moneda.

9.- Vista frontal de la zona de mesas al exterior desde la circulación que viene del acceso de Moneda.

10.- Vista de la Plaza hacia el Parque Juana de Asbaje desde la salida de elevadores en área comercial.

11.- Vista volumétrica de conjunto.











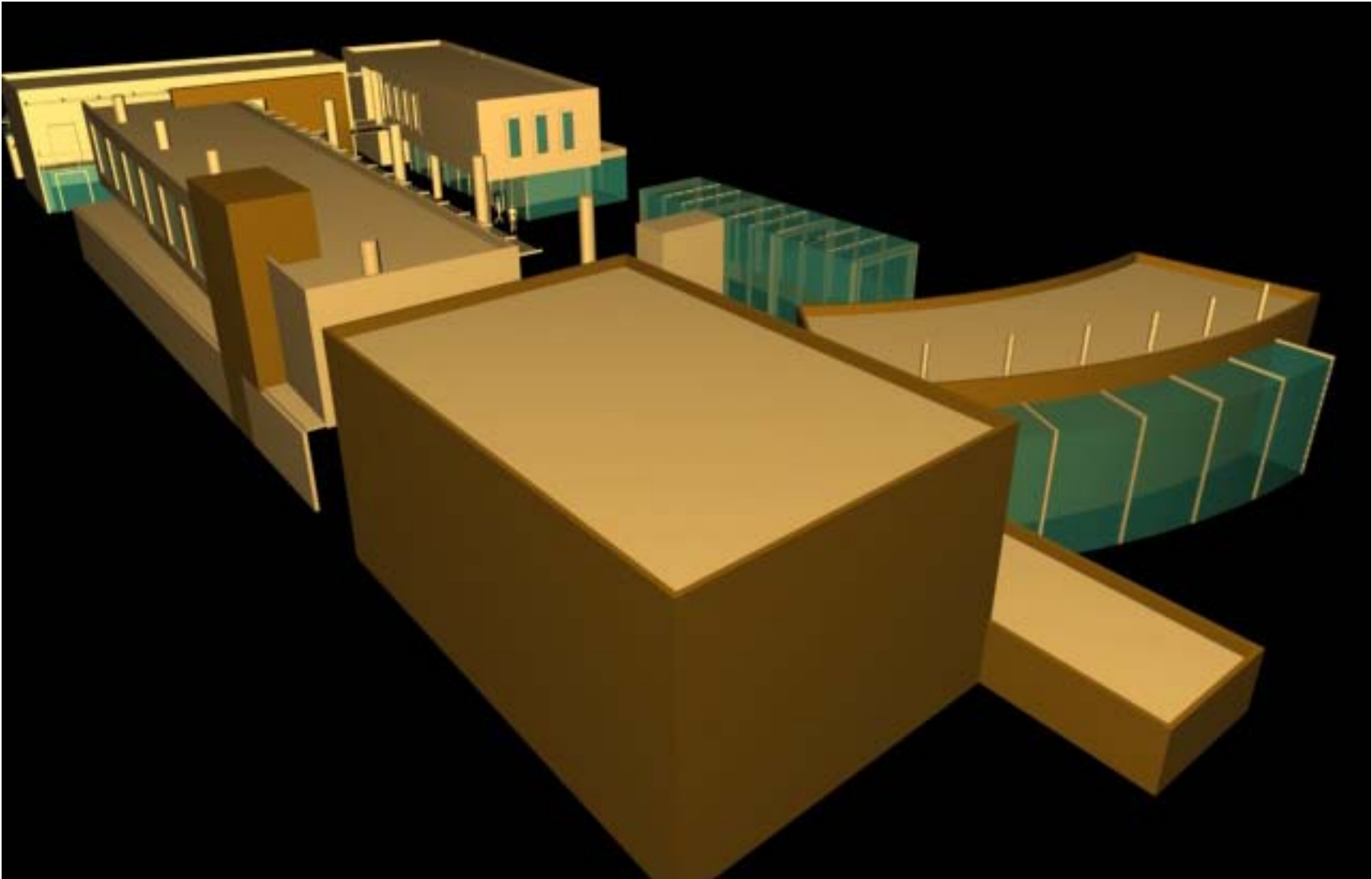












U.N.A.M./ Fac. de Arquitectura/ "Taller Jorge Gonzalez Reyna"/ Seminario de Titulación

| | |
|--|---------------------------------|
| Proyecto: CENTRO COMERCIAL Y CULTURAL PARQUE FLORESTA | Estimación de Honorarios |
| Desarrollo: | Fecha: MARZO 2004 |
| Fuente: CAM SAM (Arancel del Colegio de Arquitectos) | Hoja 1 de 1 |

En base a la formula:

$$H = [(S)(C)(F)(I)/100] [K]$$

Donde:

H - Importe de los honorarios en moneda nacional.

S - Superficie total por construir en metros cuadrados.

C - Costo unitario estimado para la construcción en \$ / m2.

F - Factor para la superficie por construir .

I - Factor inflacionario, acumulado a la fecha de contratación, reportado por el Banco de México, S. A., cuyo valor mínimo no podrá ser menor de 1 (uno).

K - Factor correspondiente a cada uno de los componentes arquitectónicos del encargo contratado.

| |
|----------|
| ? |
| 7401.65 |
| 3,867.91 |
| 0.99 |
| 1 |
| 6.238 |

$$H = [(7,402) (3,867.91) (0.99) (1) / 100] [6.24]$$

Honorarios: \$1,768,013.07

| Desglose componenete FF: | Costo por plan |
|-------------------------------------|-----------------------|
| a).- Plan conceptual (16%) | \$282,882.09 |
| b).- Plan Preliminar (18%) | \$318,242.35 |
| c).- Plan Basico (18%) | \$318,242.35 |
| d).- Plan de edificación (48%) | \$848,646.27 |
| Total de los 4 planes (100%) | \$1,768,013.07 |

Nota: Los Honorarios fueron calculados, en base a la información que brinda la pagina electronica del CAM SAM

http://www.camsam.org/arancel_honorarios.html

Estos factores corresponden a: diseño **Funcional Formal** (FF 4.00), **Cimentación y Estructura** (CE 0.885),

Alimentación y Desagües (AD 0.348), **Protección Para Incendio** (PI 0.241), **Alumbrado y Fuerza** (AF 0.722),

Voz y Datos (VD 0.087), **Ventilación y/o Extracción** (VE 0.160), **Sonido y/o Circuito Cerrado de T.V.** (OE 0.087)

Producido para la Tesis Profesional de Arquitecto, "Proyecto GALERIA ARTE MULTIMEDIA" (Semestres 2003-1 - 2003-2)

Desarrollado por: Pasante de arquitecto: Francisco Ramón Vázquez Licea. En el seminario de tutilacion I y II

Coordinado por: M. en Arq. Jorge Quijano Valdez

Creado en Editorial Digital del "Taller Jorge González Reyna".

| | | | |
|---|----------------------------|--|--|
| Modelo de costo: | CENTRO FLORESTA | | |
| Edificio | Acero 0.3 m3/m2 construido | | |
| Estructura | 7,401.65 m ² | | |
| Superficie construida: | 3,867.91 m ² | | |
| Costo por m2 de construcc. | | | |
| DISTRIBUCIÓN POR SUBSISTEMAS CONSTRUCTIVOS | | | |

| Concepto | \$/m2 | % | Total \$ |
|----------------------------------|------------|---------|-----------------|
| 1.0 Estructura | \$580.19 | 15.00% | \$4,294,337.41 |
| 2.0 Acabados | \$773.58 | 20.00% | \$5,725,783.21 |
| 3.0 Instalaciones | \$850.94 | 22.00% | \$6,298,361.53 |
| 4.0 Complementos | \$696.22 | 18.00% | \$5,153,204.89 |
| 5.0 Gastos grales. y org. | \$966.98 | 25.00% | \$7,157,229.01 |
| TOTAL | \$3,867.91 | 100.00% | \$28,628,916.05 |

ANÁLISIS DE LOS SISTEMAS COMPONENTES

ANÁLISIS DEL SUBSISTEMA ESTRUCTURAL

| Componentes | \$/m2 | % | Total \$ |
|---------------------------|----------|---------|----------------|
| 1.1 Trabajos preliminares | \$49.32 | 8.50% | \$365,018.68 |
| 1.2 Cimentación | \$368.42 | 63.50% | \$2,726,904.25 |
| 1.3 Superestructura | \$162.45 | 28.00% | \$1,202,414.47 |
| S U M A | \$580.19 | 100.00% | \$4,294,337.41 |

ANÁLISIS DEL SUBSISTEMA DE ALBAÑILERÍA Y ACABADOS

| Componentes | \$/m2 | % | Total \$ |
|-------------------------|----------|---------|----------------|
| 2.1 Muros | \$276.17 | 35.70% | \$2,044,104.61 |
| 2.2 Pisos | \$376.73 | 48.70% | \$2,788,456.42 |
| 2.3 Plafones | \$37.13 | 4.80% | \$274,837.59 |
| 2.4 Acabados y cubierta | \$13.15 | 1.70% | \$97,338.31 |
| 2.5 Det. alb. Y acab. | \$70.40 | 9.10% | \$521,046.27 |
| S U M A | \$773.58 | 100.00% | \$5,725,783.21 |

ANÁLISIS DEL SUBSISTEMA INSTALACIONES

| Componentes | \$/m2 | % | Total \$ |
|----------------------------|----------|---------|----------------|
| 3.1 Sanitaria e hidráulica | \$85.09 | 10.00% | \$629,836.15 |
| 3.2 Eléctrica y telefónica | \$170.19 | 20.00% | \$1,259,672.31 |
| 3.3 Aire acondicionado | \$91.90 | 10.80% | \$680,223.05 |
| 3.4 Instalaciones esp. | \$51.06 | 6.00% | \$377,901.69 |
| 3.5 Equipos especiales | \$452.70 | 53.20% | \$3,350,728.33 |
| S U M A | \$850.94 | 100.00% | \$6,298,361.53 |

ANÁLISIS DEL SUBSISTEMA DE COMPLEMENTOS

| Componentes | \$/m2 | % | Total \$ |
|------------------------------|----------|---------|----------------|
| 4.1 Áreas exteriores | \$45.25 | 6.50% | \$334,958.32 |
| 4.2 Aluminio | \$313.30 | 45.00% | \$2,318,942.20 |
| 4.3 Carpintería y cerrajería | \$104.43 | 15.00% | \$772,980.73 |
| 4.4 Herrería | \$38.29 | 5.50% | \$283,426.27 |
| 4.5 Accesorios de ornato | \$34.81 | 5.00% | \$257,660.24 |
| 4.6 Vidriería | \$125.32 | 18.00% | \$927,576.88 |
| 4.7 Limpieza de obra | \$19.49 | 2.80% | \$144,289.74 |
| 4.8 Juntas constructivas | \$15.32 | 2.20% | \$113,370.51 |
| S U M A | \$696.22 | 100.00% | \$5,153,204.89 |

GASTOS GENERALES

| <i>Componentes</i> | <i>\$/m2</i> | <i>%</i> | <i>Total \$</i> |
|----------------------------|--------------|----------|-----------------|
| 5.1 Licencias y asesorías | \$96.70 | 10.00% | \$715,722.90 |
| 5.4 Financiamiento y seg. | \$241.74 | 25.00% | \$1,789,307.25 |
| 5.5 Concursos contratistas | \$48.35 | 5.00% | \$357,861.45 |
| 5.6 Sup. técnica y adm. | \$338.44 | 35.00% | \$2,505,030.15 |
| 5.7 Imprevistos | \$241.74 | 25.00% | \$1,789,307.25 |
| S U M A | \$966.98 | 100.00% | \$7,157,229.01 |

| | |
|--|------------------------|
| VALOR TOTAL DE LAS CONSTRUCCIONES | \$28,628,916.05 |
|--|------------------------|

TERRENO

| | |
|--------------------------|-----------------|
| Costo del terreno por m2 | \$5,000.00 |
| m2 de terreno | 2,383 |
| Valor total del terreno | \$11,912,600.00 |

RESUMEN

| | |
|------------------------|-----------------|
| Costo total de la Obra | \$28,628,916.05 |
| Costo del Terreno | \$11,912,600.00 |
| Costo de Honorarios | \$1,768,013.07 |
| Gran total | \$42,309,529.12 |

| | |
|---|------------------------|
| Valor total del proyecto (incluyendo honorarios) | \$42,309,529.12 |
|---|------------------------|

| MANTENIMIENTO | | | |
|--------------------------|------------------------|-------------------------|------------------------------|
| VALOR DE LA CONSTRUCCIÓN | | \$338,351,445.34 | |
| | | 2% | \$6,767,028.91 |
| clave | Conceptos | Porcentaje | Valor |
| 1 | Superestructura | 10.00% | \$676,702.89 |
| 2 | Mecánicos y eléctrico. | 45.00% | \$3,045,163.01 |
| 3 | Equipamiento. | 20.00% | \$1,353,405.78 |
| 4 | Obras exteriores | 25.00% | \$1,691,757.23 |
| TOTAL | | 100.00% | <u>\$6,767,028.91</u> |

14. Conclusiones

La intervención en un centro histórico es un reto poco resistible para quien pretende hacer de la arquitectura una forma de vida , un proyecto como el Centro Cultural y Comercial Parque Floresta ha sido un ejercicio en el que he podido aplicar las teorías con las que me identifico para explorar de una manera más concreta las ideas que surgen sustentadas con los conocimientos adquiridos durante mi formación académica.

De acuerdo a el análisis de espacios análogos que se hizo al principio de este trabajo, se pretendió generar un proyecto que cumpla con las necesidades que existen en la actualidad desde el punto de vista teórico y práctico.

Creo que el poder realizar un trabajo como este me ha mostrado la importancia de haber contado con buenos maestros y lo que la universidad me ha enseñado. Esto sirve de motivación para una vida profesional futura que se vislumbra llena de retos y cosas nuevas por aprender.

15. Bibliografía

"Cafés, Arquitectura y Diseño". H. Kliczkowski . Ed. Loft publication. Barcelona España. Diciembre 2001.

"Lo Mejor en arquitectura recreativa y espacios públicos". Alan Phillips. Ed. Rotovisión. Gran Bretaña. 1993.

"Restaurant Design-1 Selected American Restaurant." Gen Takeshi Saito. Ed Gráfico –SRA. Japón. 1992.

"New Museums ". Catherine Donzel . Ed. Telleri, Paris 1998.

"Towards a new museums". Victoria Newhouse. Ed. The Monacelli Press, United States of America in 1998.

"Library Builders " First Published in Great Britain in 1997 by Academy Editions.

"Architectural Desing, tomo 1 y 2 " First Published in Great Britain , London in 1999 by Academy Editions.

" Arquitectura Deconstructiva " Philip Johnson y Mark Wigley. Ed. Gustavo Gili, S. A. Barcelona , 1998.

"European Masters , Annual of Commercial Spaces / 1 " . Ediciones Atrium , S. A. Tomo 1 vol. 1 , tomo 2 vol. 2. España 2000.

"Arquitectura para el arte", Arian Mostaedi . Instituto Monsa de Ediciones .Barcelona , España

"Costos por metro cuadrado de construcción" Leopoldo Varela. Ed. BIMSA CMDG . DF México. 2002

www.df.gob.mx página del gobierno del Distrito Federal.