



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA



ESCUELA DE ARTES TEATRALES

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

REHABILITACIÓN

DEL **57**

CENTRO HISTÓRICO
CIUDAD DE MÉXICO

TESIS

que para obtener el título de **Arquitecto** presenta

Federico Quirós Malagón

Sinodales

Arq. Ángel Rojas Hoyo
Arq. Olivia Huber Rosas
Arq. Irma Romero González

Ciudad Universitaria, México, Distrito Federal
Noviembre 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



PREÁMBULO	3	3.- Objetivo.	
REHABILITAR	4	3.1.- Topográfico.	37
LA CIUDAD	6	3.2.- Topológico. Relaciones lógicas entre los diferentes lugares del sitio.	38
FABRICACIÓN DEL PROBLEMA	9	3.3.- Tipológico.	
		Genealogía de las formas.	39
I.- El sitio: EL57	10	3.3.1.- Puertas y ventanas.	39
		4.- Funcional.	
II.- Análisis arquitectural del sitio1.	11	4.1.- Usual. Como puede utilizarse.	42
1. -Formal		4.1.1.- Usos de suelo en el plan parcial.	42
1.1.- Fachadas.	14	4.1.2.- Operación del sistema vial.	43
Levantamiento de los paramentos de las calles comprendidas en El 57.		4.1.3.- Reglas de Operación del Sistema Vial	44
1.2.- Textura de la zona.	18	4.2.- Habitual. Como suele utilizarse.	45
Construcción y vacío.		4.2.1.- Usos del suelo.	
1.3.- Volumétrica.	20	Levantamiento general aparente.	45
Modelo volumétrico.		5.- El clima y otras cosas.	
1.4.- Volumen y textura.	21	5.1.- Ubicación geográfica.	47
Relación del volumen y la textura de las fachadas.		5.2.- El clima y las estaciones.	47
2.- Histórico.		5.3.- Meteorología del Centro Histórico.	47
2.1.- Traza de la ciudad.	22	5.4.- Gráfica solar de la Ciudad de México.	47
Revisión de planos de la ciudad de México.		5.5.- Gráfica de Vientos.	48
2.2.- Catálogo de Bienes Inmuebles Históricos. INAH.		5.6.- Gráfica de temperaturas.	49
Ubicación de edificios catalogados.	27	5.7.- Gráfica de humedad.	49
Recopilación de fichas.	28	5.8.- Gráfica de lluvias.	49
2.3.- Fotos del archivo fotográfico Culhuacán del INAH.	33	6.- Lecturas de la zona.	
		6.1.- La Ventana Indiscreta.	50
		6.2.- Lecturas en movimiento.	53
		6.2.1. Secuencia "para animar" a pie	54
		6.2.2. Secuencia dinámica	56
		6.2.3. La urbe es un accidente geográfico.	59

III.- El tema. Una Escuela de Teatro.	
1.- Definición.	62
2.- Plan de estudios.	63
IV.- Las circunstancias.	
1. Sobre leyes, reglamentos y planes.	64
1.1.- Ley Federal de Monumentos y zonas arqueológicas, históricos y artísticos	66
1.2.- Reglamento par la zona histórica del Centro de la Ciudad de México.	68
2. Circunstancias Generales: El teatro	70
2.1.- Acerca del teatro.	70
2.2.- El teatro como tipología	72
2.3.- El teatro en México	81
3. Circunstancias Específicas: La escuela de artes teatrales del INBA.	89
3.1.- Situación actual	89
3.2.- Personal	91
EL PROGRAMA	92
I Programa para El 57	93
1.- Examen del Tejido urbano	94
2.- Diagnóstico de puntos a intervenir	96
II Programa para La Escuela de Artes Teatrales	
1.- Descripción de condiciones de posibilidad.	97
1.1.- Actuación	98
1.2.- Escenografía	104
2.- Lista de áreas.	109
3.- Propósitos sobre el tema.	110
4.- Selección del sitio específico para la Escuela de Teatro.	111
4.1.- Descripción del sitio.	115

EL PARTIDO.

EL PROYECTO.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA.

Preámbulo

¿o la elección del tema no derivará del placer de la forma?

Omar Calabrese.

¿Porqué un tema en particular y no otro cualquiera?

Si aceptamos la idea de que una tesis es una ponencia, entonces el tema elegido será aquel del que suponemos que algo podemos decir, que al exponerlo lo trataremos de modo diferente a como antes lo haya sido, que sobre él algo podemos proponer. De ahí que la elección del tema sí derive del placer de la forma: si elegimos un tema para proponer (nuevas) relaciones entre sus términos, lo elegimos para darle (nueva) forma. El tema de la rehabilitación reclama una aproximación a la ciudad, tratar de entenderla, pensarla. Plantear cómo intervenir en ella, en sus zonas históricas y típicas. Cuestionar las ideas y las maneras en que antes se ha intervenido. Proponer desde la arquitectura, entendida no solo como mera respuesta a necesidades sino como *"la introducción de valores culturales y de civilización en lo que se ha construido."*

(Jean Nouvel)

REHABILITAR

La ciudad es tiempo fijo, memoria: el espacio de la memoria, las marcas del tiempo, sus huellas y huecos: memoria y olvido. Texto escrito y reescrito: palimpsesto. La ciudad se traza, se trama y se urde: es tejido.

A veces el tejido pierde su tensión, el texto su coherencia, la ciudad se llena de vacío, la memoria de olvido.

La ciudad no está fija en el tiempo, es movimiento. Hay que permitir ese movimiento, suscitarlo: devolverle la tensión y la coherencia necesarias, reciclar lo obsoleto: rehabilitar. Rehabilitar la ciudad, una parte de la ciudad, implica pensarla, re-pensarla.

Pensar qué es y cómo es, cuáles son las relaciones que se dan entre sus partes: su estructura, y cómo intervenir en ella.

Definirla, delimitar a cuáles cosas podemos, apropiadamente, llamar ciudad, parece ser algo bastante complicado. ¿Cuáles son las características del objeto ciudad? ¿Cuándo un conjunto de casas y gente se vuelven una ciudad?

La ciudad no es por el número de elementos que la componen, ni siquiera por la calidad de estos, no es sólo un conjunto de cosas, es, más bien, por el tipo de relaciones que entre esos elementos se establecen: una estructura.

De ahí que lo que importe en una ciudad no sean sus partes sino el orden establecido. Las partes son sus lugares, sus construcciones. Construir es hacer lugar al sitio que ocupa un espacio. Construir no es producir espacios, es edificar lugares. "Es solamente cuando podemos habitar que podemos construir".

Y habitar es el trazo fundamental del Ser. El orden es la estructura: el conjunto de relaciones entre los lugares. La estructura con los lugares dan forma a la ciudad. La forma de la ciudad es como un texto. Un texto a descifrar con infinitas descripciones posibles.

Un texto cotidianamente reescrito. La ciudad es memoria: "una forma que persiste en el tiempo".

El olvido son lugares que han perdido su forma, espacios que no tienen sitio. "En el tejido hay un hueco, algo que se agota, hay que remplazarlo". Re-emplazarlo, volver a darle lugar, reconstruirlo.

Si se construye desde el habitar se reconstruye desde el re-habitar.

Rehabitar, rehabilitar.

Rehabitar la ciudad no es solo conservarla, preservar los monumentos, la ciudad no

puede ser un museo, "no porque sea demasiado grande, sino porque es demasiado viviente, demasiado variable, demasiado móvil".

El culto al monumento aísla al edificio, separándolo del resto del tejido, transformándolo de lugar habitable en mero objeto a observar, haciéndole perder su significado como parte de la ciudad, deslocalizándolo en su sitio.

El objeto arquitectural viene a inscribirse en la ciudad como palabras en un texto ya escrito "no solamente por otro, sino por muchos otros escritores de todos los tiempos, de todos los lugares y de muy desiguales talentos".

El texto, el tejido, precede al objeto.

"Urbano o no, el tejido no es la obra del arquitecto, el tejido no resulta de la obra, está fuera de ella, como eso que la espera y como eso que estructura sus condiciones de aparición. El campo de existencia de la arquitectura es la totalidad de los tejidos". Rehabilitar es reponer, proponer: volver a poner los sitios en su lugar. No imponer el pasado sino componer con él: dar lugar al presente.

LA CIUDAD

"La ciudad es el cuerpo sin órganos de la máquina de la escritura"

Muchos intentos se han hecho de escribir sobre la ciudad, aun los que hacemos parecen girar en un círculo cerrado. Los puntos "fijos" en torno a los que vamos buscando a la ciudad, conforme avanzamos parecen moverse arrastrados por el propio discurso. "A diferencia del sueño, que también desplaza y condensa, el discurso de la ciudad no soporta ningún ensayo de interpretación, ningún bosquejo semiológico; a través de él no se logrará ninguna historia de su referente, la ciudad. El discurso de lo urbano debería ser objeto de una <<arqueología>> y su referente debería ser <<de-construido>>."()

En última instancia estos puntos "fijos" se disuelven en otra cosa...se descubren como otra cosa, dentro de la ciudad, fuera de la ciudad, por encima o por debajo de ella, pero la ciudad-en-sí se nos escapa, se esfuma.

"Estamos atrapados por leyes inconcientes que literalmente aplastan a todos los objetos sobre esta superficie homogénea y tediosa de la representación, donde todo es idéntico a todo, o parecido o análogo;

donde es difícil pensar cualquier cosa que no tenga, en alguna parte su territorio, su espacio delimitado, cercado y sedentario. Por ello es difícil pensar el territorio, precisamente porque la dimensión territorial forma parte de los mecanismos de la representación, porque es constitutiva del espacio de la representación. Pensar la ciudad-en-sí implica una representación totalmente fija de la ciudad." ()

"La ciudad, en un mismo movimiento es cosificada y personalizada como receptáculo y protagonista de la historia al mismo tiempo" ()
Acaso las ciudades no son más que lo que contienen, son ese concepto <<pseudo-unificador>> () a través del cual podemos percibir y entender aquello que contiene; una forma vacía que es el <<sitio>>, el <<receptáculo>> de la materialidad histórica y social.

No es posible entonces hacer una disección de la ciudad. Describirla de manera parcial la vuelve volátil ante nuestros propios ojos. Podríamos retener lo que es la ciudad-en-sí si retiramos de ella los elementos itinerantes, los fenómenos sociales, políticos y económicos, los flujos, las funciones. "Los valores de uso no resbalan hasta el infinito sobre el cuerpo de la ciudad, pues la ciudad retiene, conserva y transforma la

información en saber, y el capital en stock." () No se si las marcas que dejan estos valores de uso son todavía ciudad o solo son la sombra que proyecta sobre un territorio. Pero ¿cuales serían estos valores de uso, cual sería la función de las ciudades?
"La ciudad como aglomeración es explicada propiamente sobre la base de las funciones que aquellos hombres querían ejercer; la función de una ciudad se convierte en su razón de ser y en esa forma se revela. En muchos casos la morfología se reduce a un mero estudio de la función." () Sin embargo explicar las motivaciones de la forma de la ciudad mediante un funcionalismo ingenuo nos llevaría a "reducir la estructura de los hechos urbanos a un simple problema de organización de funciones más o menos importantes; desde luego esta grave distorsión es lo que ha obstaculizado y obstaculiza en gran parte un progreso real en los estudios de la ciudad.

Si los hechos urbanos son un mero problema de organización no pueden presentar ni continuidad ni individualidad, los monumentos y la arquitectura no tienen razón de ser, no <<nos dicen nada>>." () Si bien es imposible pensar en una ciudad sin pensar en la determinación del territorio, tampoco podemos solamente pensar en la ciudad como una consecuencia de la determinación territorial y su estructura como una consecuencia de la función.

La escritura como inscripción es el origen mismo de la ciudad y "la escritura es la clave de la investigación arqueológica" tal vez, y reconciliándonos un tanto con la función la escritura, "la acumulación de texto" sería la función esencial de la ciudad, "la gente se reúne alrededor del texto, en torno a los archivos." ()

"La arqueología puede demostrar mucho más fácilmente una de las características más importantes del hecho urbano; una ciudad refleja una estructura política organizada...Por lo general, la ciudad es el lugar de residencia de los poderes públicos centralizados. Arqueológicamente esto debe traducirse en presencia de edificios públicos importantes." Estos edificios son lo que comúnmente llamamos monumentos, "los monumentos, signos de la voluntad colectiva expresados a través de principios de arquitectura, parecen colocarse como elementos primarios, como puntos fijos en la dinámica urbana."

"Las persistencias se advierten a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, pero también a través de la persistencia de los trazados y del plano. Las ciudades permanecen sobre ejes de desarrollo, mantienen la posición de sus trazados, crecen según la dirección y con el significado de los hechos más antiguos que los actuales, remotos a menudo. Muchas veces estos hechos permanecen, están

dotados de vitalidad continua y a veces se destruyen; queda entonces la permanencia de las formas, los signos físicos del locus. La permanencia más significativa está dada entonces por las calles y por el plano; el plano permanece bajo niveles diversos, se diferencia en las atribuciones; a menudo se da forma pero sustancialmente no cambia de sitio." ()

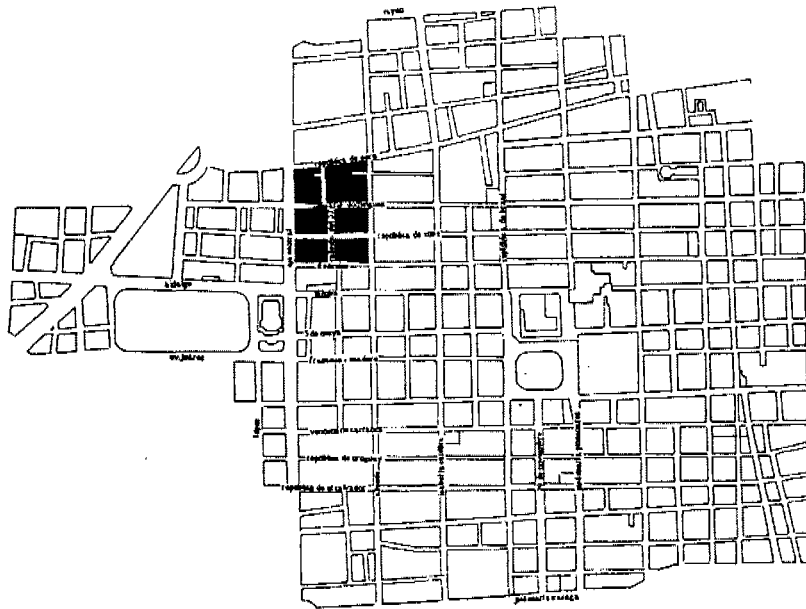
"La ciudad se esfuma; no hay más que las ciudades. Una red de ciudades. La dimensión espacial renace aquí pero a nivel del territorio mismo.

Lo que realmente funcionaría, lo que tendría -puede ser- materialidad histórica y social, no es la ciudad sino el territorio del cual la ciudad es un elemento." ()

Fabricación del Problema

El Problema resulta al someter lo que el sitio ofrece, lo que el tema exige y las circunstancias específicas relativas a su producción, al trabajo de una crítica arquitectural.

El 57



Es la zona dentro del perímetro formado por las calles de Donceles, Allende, República del Perú y el Eje Central Lázaro Cárdenas. Dentro de ésta zona se encuentran el callejón Del 57 y la Plaza de la Concepción.

La zona es un vacío entre varios puntos de interés; de un lado Bellas Artes, el Teatro Blanquita, Garibaldi, del otro el Museo Nacional de Arte, el Teatro Fru-Fru, el Teatro de la Ciudad. Es también una zona de silencio entre dos puntos fuertes La Plaza de la Santa Veracruz, con el

Museo Franz Mayer, el Museo de la Estampa, la Santa Veracruz y la Plaza de Santo Domingo con los celebres portales de impresores, Santo Domingo, el Palacio de la Inquisición, la Aduana (SEP), La Biblioteca Nacional de Educación.

El 57 está rodeada de teatros, museos, zonas turísticas, comerciales y aunque incluye edificios catalogados por el INAH de valor histórico o artístico, edificios de

valor contextual o ambiental, también incluye varios terrenos baldíos, edificios ruinosos y algunos otros indignos.

Como prácticamente todo el centro histórico, la zona cuenta con toda la infraestructura disponible en la Ciudad de México. Misma que por el constante y cada vez más acelerado deterioro está subutilizada. Las circunstancias anteriormente descritas determinaron la elección del sitio a intervenir. Está determinación forma parte de un plan que comprende el perímetro A del Centro Histórico, mejor conocido como El Primer Cuadro. La elaboración y estudio de los mecanismos para su operación fue en su momento responsabilidad del Consejo del Centro Histórico de la Ciudad de México. Este organismo ya no existe como tal pero la problemática y las circunstancias que le dieron origen no han cambiado mucho.

Como parte de este trabajo "sobre la arquitectura sobre la ciudad" nos proponemos enfrentar algunas de las ideas desarrolladas a un objeto concreto: la urbe, una en particular, de la cual tomaremos un fragmento a manera de muestra, ésta es la Ciudad de México, en la que vivimos, la que tenemos más cerca y se supone que conocemos mejor, de modo que nuestra elección no obedece a otra cosa que a la economía. En cuanto al fragmento, se determinó con intereses distintos a los actuales, y debemos decirlo, no lo hicimos nosotros. Así la ubicación y extensión de la muestra es circunstancial, lo cual consideramos que puede ser un dato al menos "curioso" cuando veamos el resultado de lo que intentamos hacer. Ensayaremos una lectura de la ciudad, mediante la interpretación de sus huellas, de sus inscripciones en la materialidad de las formas, de lo construido. Trabajo de excavación en las apariencias, a la búsqueda de sus ordenes, relaciones, representaciones, referentes y de su capacidad de comunicación estética, de su estructura. Intentamos percibir el paso de lo urbano en presente, sobre este cuerpo que es la urbe. Nos parece que es preciso acecharlo con prótesis de los sentidos y de la memoria, que nos permitan

II.- Análisis arquitectural del sitio

reconstituirlo, retrazar las huellas de su acontecer, hacerlo presente, aunque sea con retardo, con retraso, una y otra vez en la lectura.

Ante la imposibilidad de una lectura "inocente", asumimos la intencionalidad y la violencia de nuestros deseos, aun de los que reprimimos inconsciente o conscientemente, que implica nuestra traducción del texto de la urbe.

Intentamos practicar un corte que atraviese el tejido, construido simultáneamente por muchos lenguajes. Esta disección, pensamos que, nos permitirá alcanzar estratos de significación inaccesibles a una estrategia de observación "más académica" o "más científica", lo que les parezca "mas confiable".

Mediante transcripciones a: Textos, fotografías, videos, modelos, planos, dibujos, diagramas, y todos aquellos medios que se nos ocurran... intentamos una lectura, que no es la de un discurso, que no pretende dar un diagnóstico, ni busca la comprobación de ninguna hipótesis, sino que pretende ser una alternativa para teorizar sobre la arquitectura y la ciudad, a través de la urbe y desde la arquitectura.

El plan de análisis que se ha planteado comprende 7 temas, que consideramos útiles para la reconstitución que intentamos hacer.

Los temas generales se desarrollan a través de diversos registros directos obtenidos mediante una estrategia establecida de antemano y de análisis y recopilación de registros que hemos obtenido de libros, archivos y catálogos.

Los temas generales del análisis arquitectural del sitio son:

1.- Formal.

Las apariencias

2.- Histórico.

¿De que manera la historia ha quedado inscrita en ese lugar y en que altera eso a lo urbano?

3.- Objetivo.

El objeto y su entorno

El objeto en sí.

4.- Funcional.

Como puede y como suele usarse.

5.- El clima y otras cosas.

Como afectan los meteoros al objeto.

6.- Arqueológico.

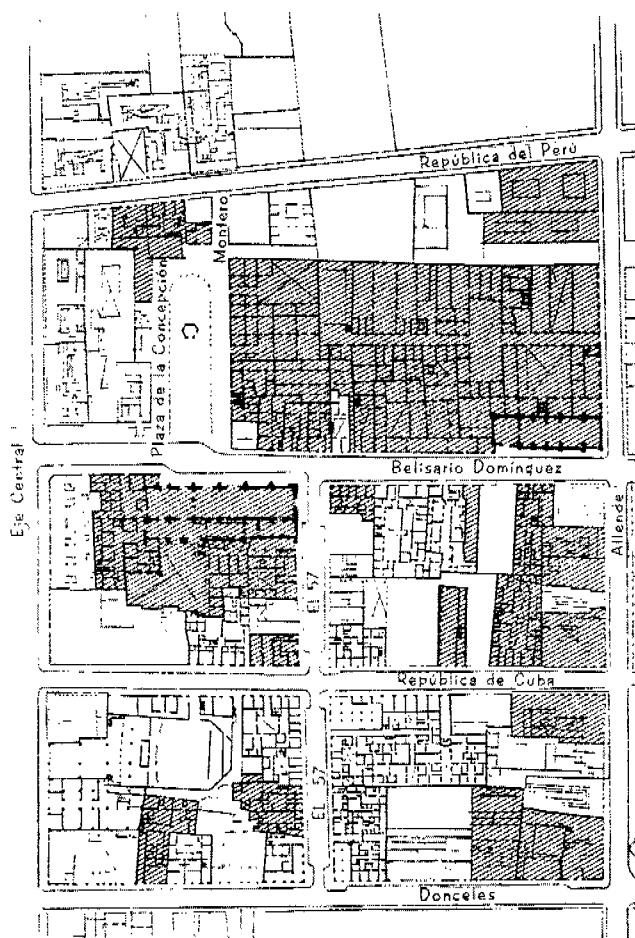
Rastros y restos del habitar.

7.- Lecturas de la zona.

Percepción e interpretación.

Plan de Análisis

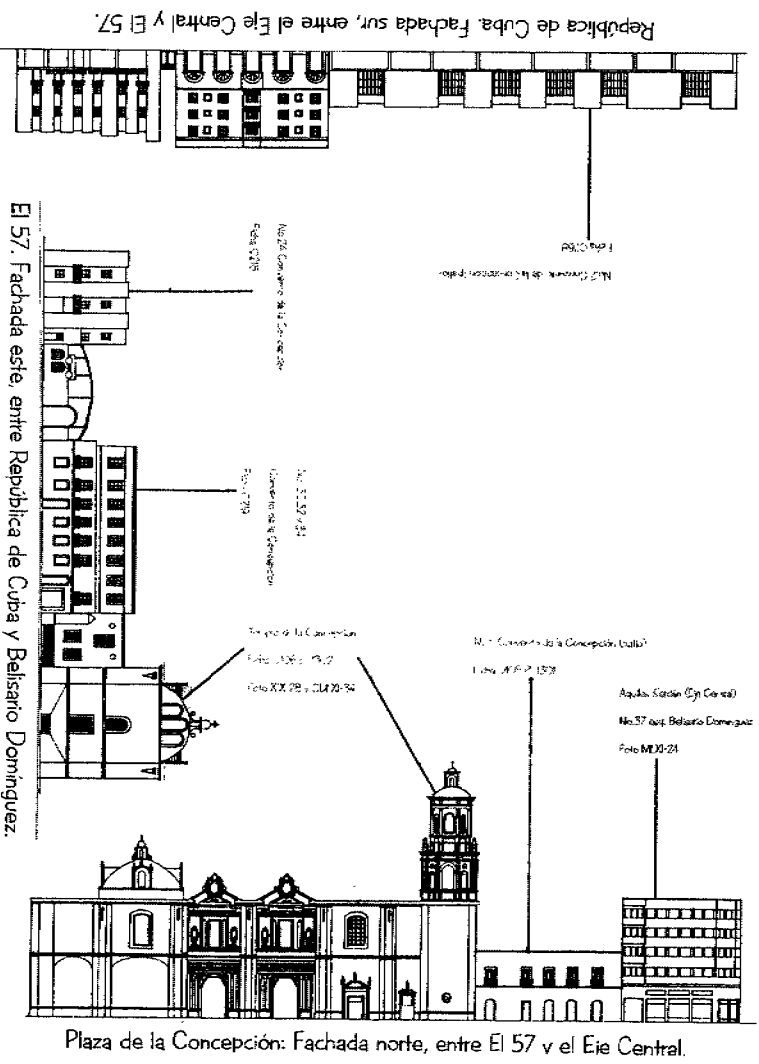
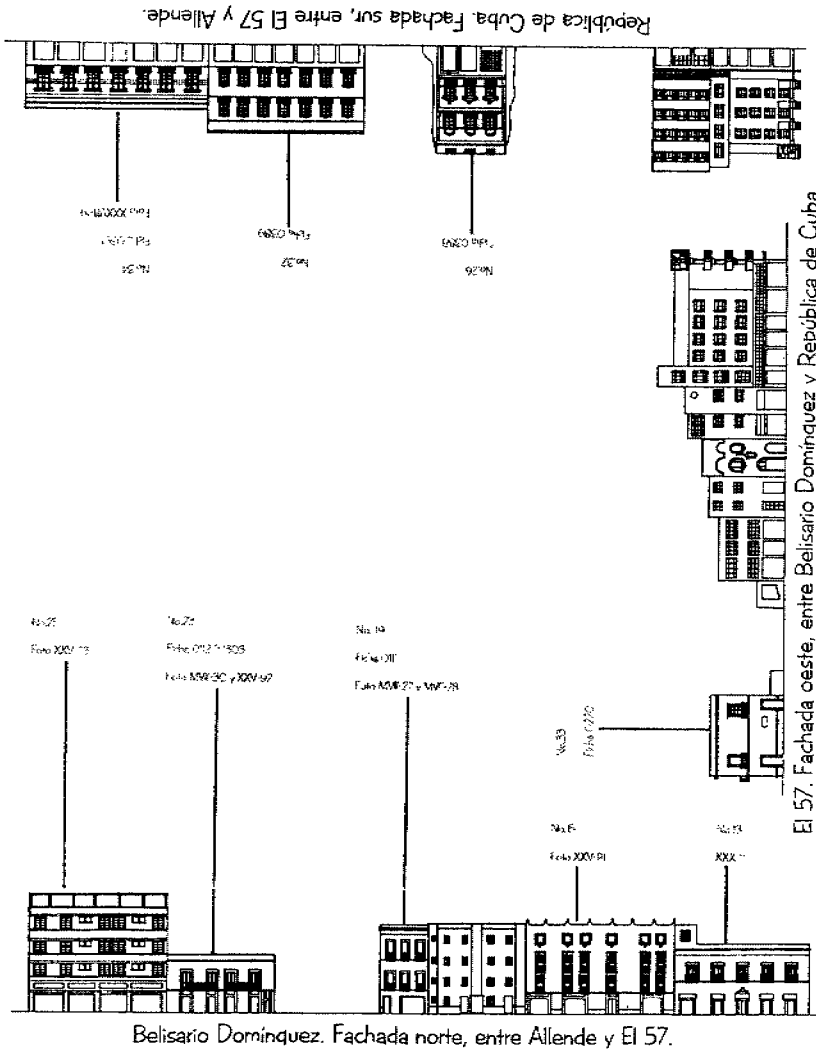
1.- Formal



1.1.- Fachadas

Levantamiento de los paramentos de las calles comprendidas en El 57.

En las fachadas, ordenadas a la manera de un código, se referencian los edificios con las fichas del Catálogo de Bienes Inmuebles Históricos del INAH y con fotos del Archivo Fotográfico INAH Culhuacán.



República de Cuba, Fachada sur, entre El 57 y Allende.

República de Cuba, Fachada sur, entre el Eje Central y El 57.

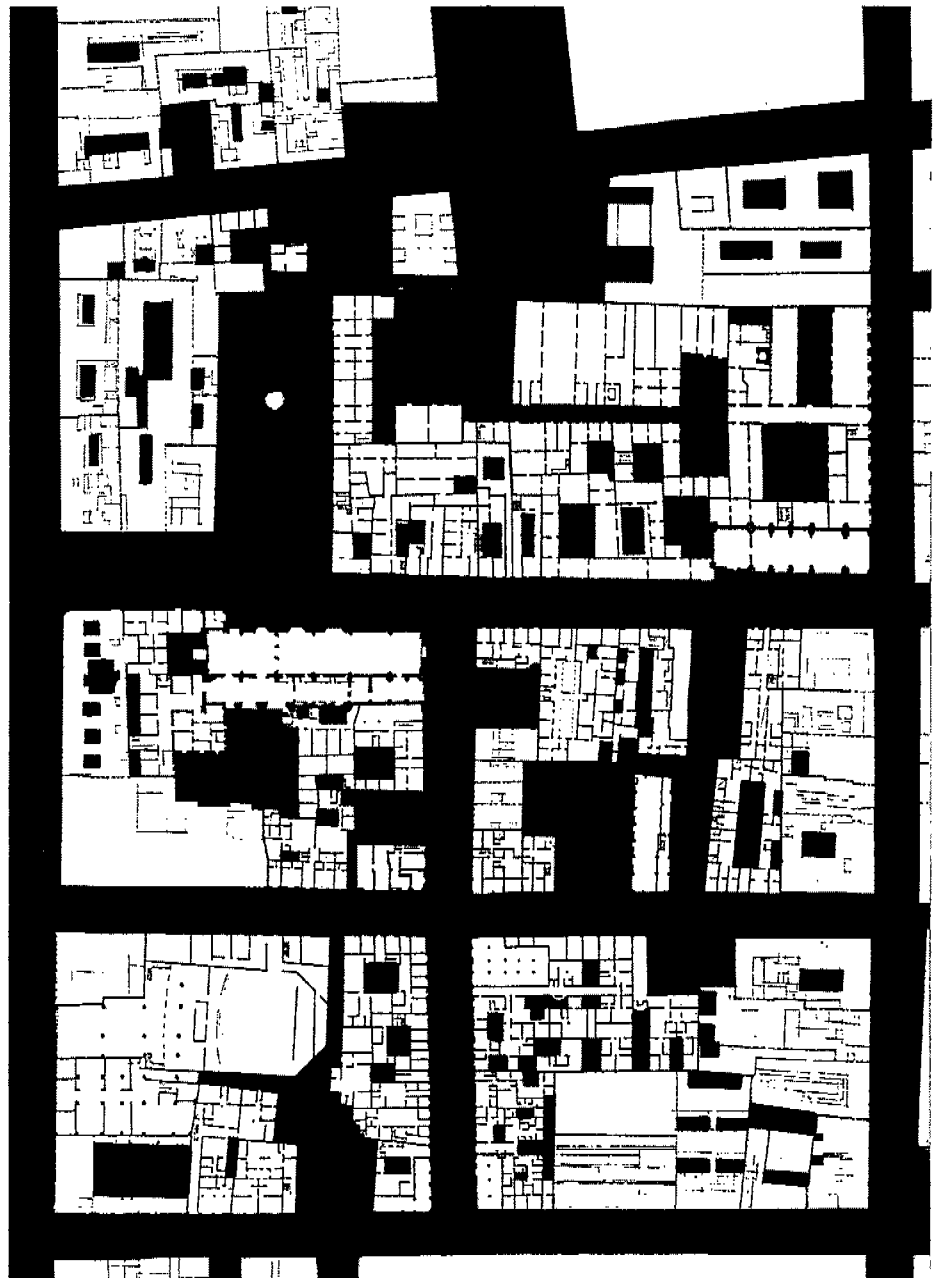
1.2.-Textura de la zona.



Construcción y vacío.

El mismo plano en positivo y negativo nos revela la estructura de la zona y los huecos en el tejido.

Lo construido en negro.



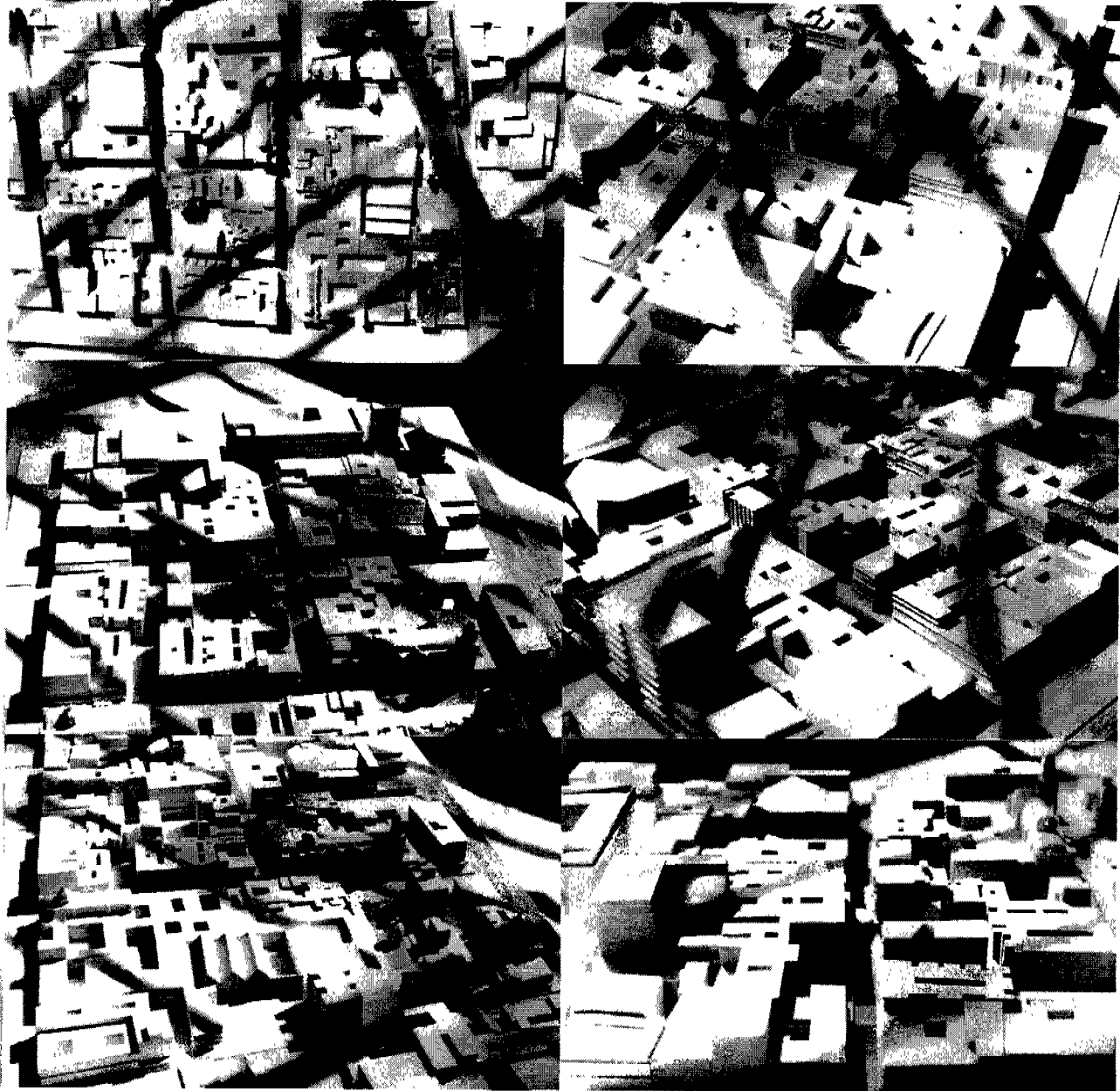
Texto: textura.

Los vacíos en negro.

Cada ciudad tiene su textura característica; su propia forma de tomar forma.

Texturas que se forman con el tiempo y en el tiempo, y que se deben a diversos principios.

1.3.- Volumetría



1.4.- Volumen y textura.

Relación del volumen con la textura de las fachadas.



2.- Histórico



2.1.- Trazas de la ciudad.

Revisión de planos de la
Ciudad de México

Este plano nos recuerda las representaciones medievales de ciudades y castillos. En él se aprecia el lago algunas poblaciones en sus bordes y ejes rectos bien definidos y orientados que corresponden a la traza prehispánica.

Este grabado nos muestra como se inserta la Ciudad en el valle de México, la ubicación general de las poblaciones más importantes como Coyoacán, Xochimilco, Tacuba, Iztapalapa, y cómo las calzadas, que comunican la Ciudad con los márgenes del lago, condicionaron la traza española.

Estas vías, algunas rectas, otras curvas o diagonales, serían una huella urbana prehispánica que persistirá en la traza.

El grabado, como dato curioso, está orientado al sur, por eso se puso de cabeza.

Reconstrucción de Leopoldo Bartres del plano de Tenochtitlan en 1519, en éste se muestra una traza ortogonal que ignora las acequias y los canales que en los grabados anteriores se ven como curvas y diagonales.

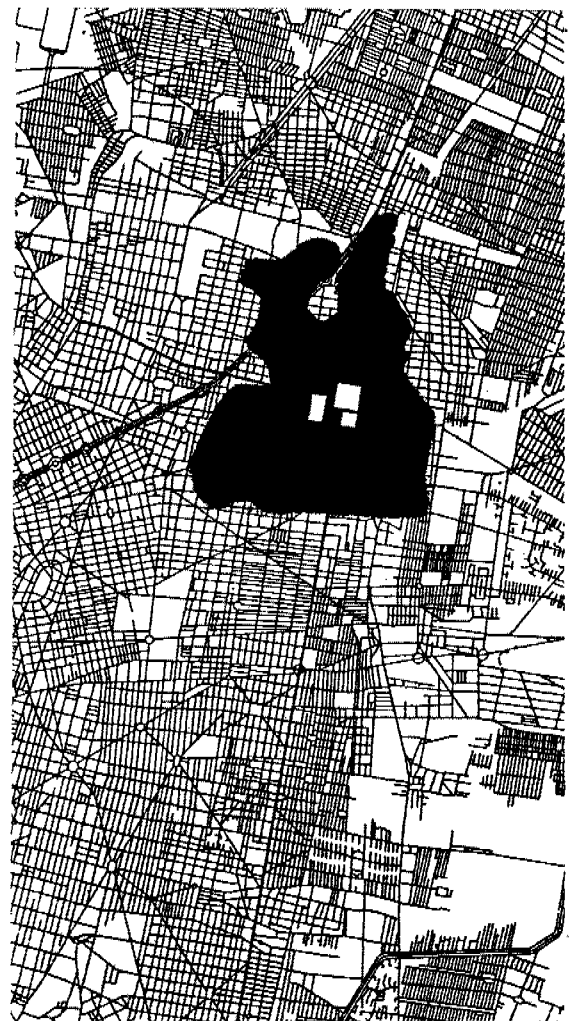
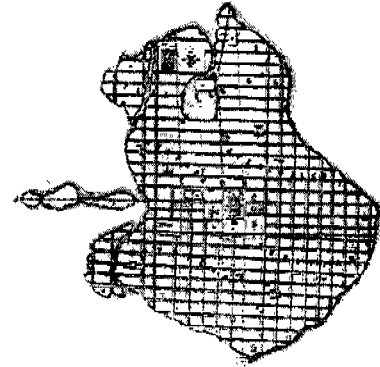
También podemos observar como la única calzada que se prolonga es la del poniente: Tacuba. Ésta se representa como una península que comenzaba a ensancharse en forma de islotes.

A pesar de que esta reconstrucción con una estructura regular y ortogonal no corresponde con lo que se registra en la mayoría de los planos, el área urbanizada, sí coincide con otras reconstrucciones.

En este plano se sobrepone la mancha urbana del siglo XVI a la traza actual.

Con este plano podemos tener una idea de la dimensión que tuvo el lago y vemos como las poblaciones en márgenes como Coyoacán, Xochimilco, Tacuba, etc. fueron a lo largo de 5 siglos absorbidos por esta ciudad voraz.

En el plano podemos apreciar como la traza es resultado de la reunión de fragmentos unidos por una red de diagonales que las atraviesan, ignorando casi siempre los ejes y orientación de la traza de cada fragmento, estas células que componen el tejido de la Ciudad de México parecen siempre retazos de un tejido mayor, diferentes texturas y escalas urbanas son su característica. Es como si la ciudad fuera el engendro de un urbanista Frankenstein.



Plano de la Ciudad de México hacia 1550 por Alonso de Santa Cruz.

La implementación de una traza renacentista ideal estuvo limitada por las acequias, los conventos y las grandes propiedades de Hernán Cortes.

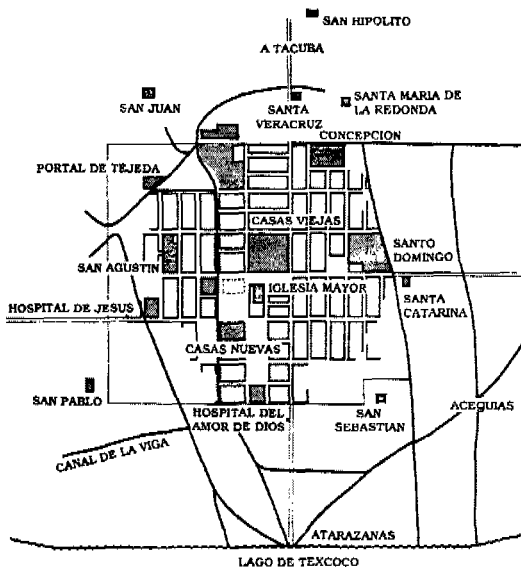
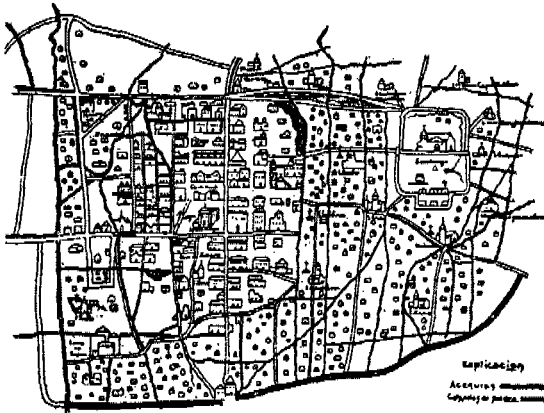
Los conventos alteraron desde un principio la retícula uniendo manzanas. El convento de Santo Domingo se extendió hacia el norte hasta donde la acequia, que es hoy la calle de República del Perú, se lo permitió.

Los conventos de San Francisco y La Concepción recurrieron a la fusión de manzanas para su edificación.

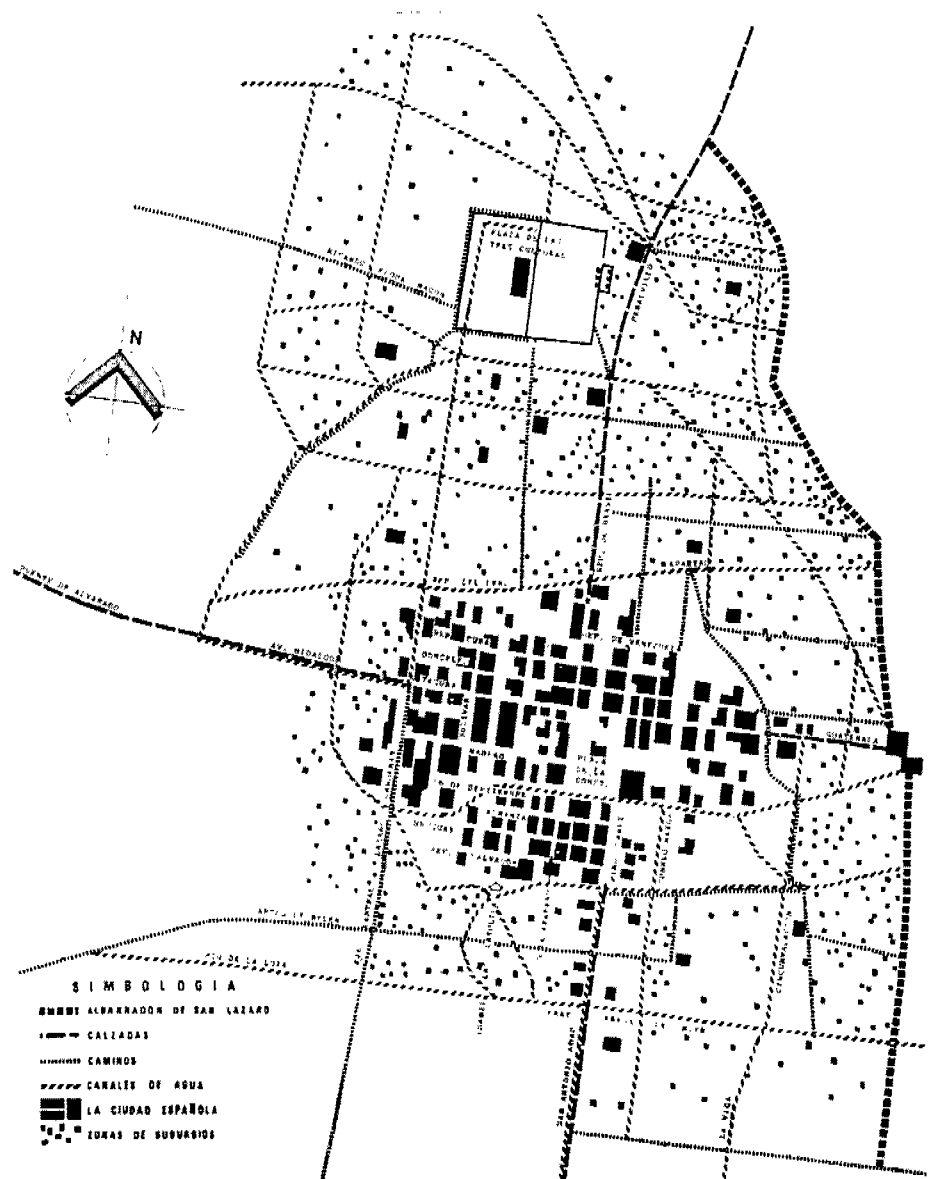
Los antiguos palacios de Moctezuma y Axayácatl que pasaron a propiedad de Hernán Cortes fueron los puntos duros en la franja oriente poniente que condicionaron la implementación de una traza regular.

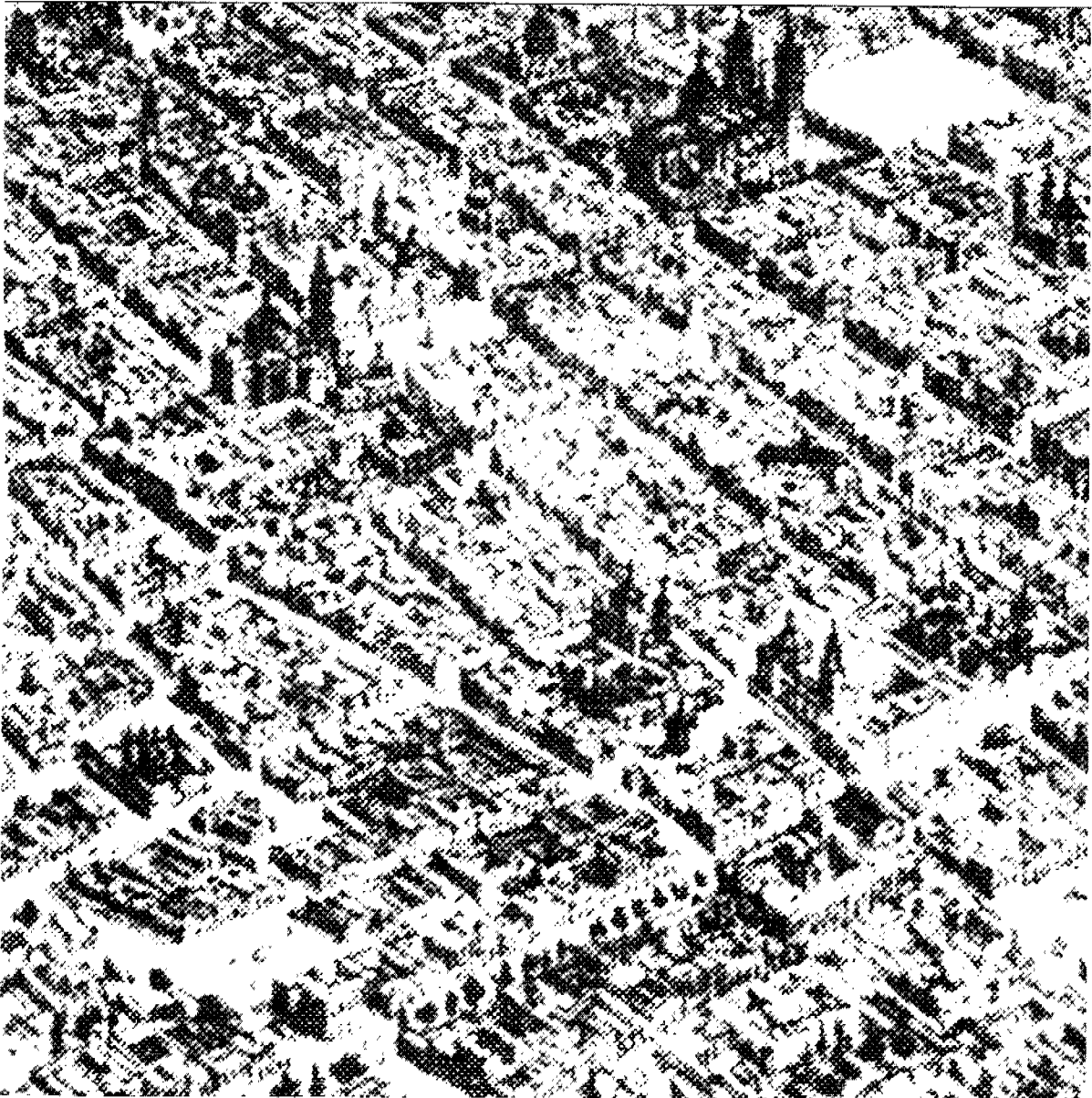
De manera natural los flujos de abastecimiento de la ciudad también determinaron su crecimiento, alterando por consiguiente la regularidad de la traza.

El plano inferior ubica los elementos descritos.



Plano con nombres actuales de caminos, calzadas, plazas y acequias.
A través de este plano podemos reconocer los trazos de la ciudad prehispánica que persisten hasta nuestros días y reconocer como el casco de la ciudad española corresponde en buena medida con lo que se reconoce actualmente como Centro Histórico.

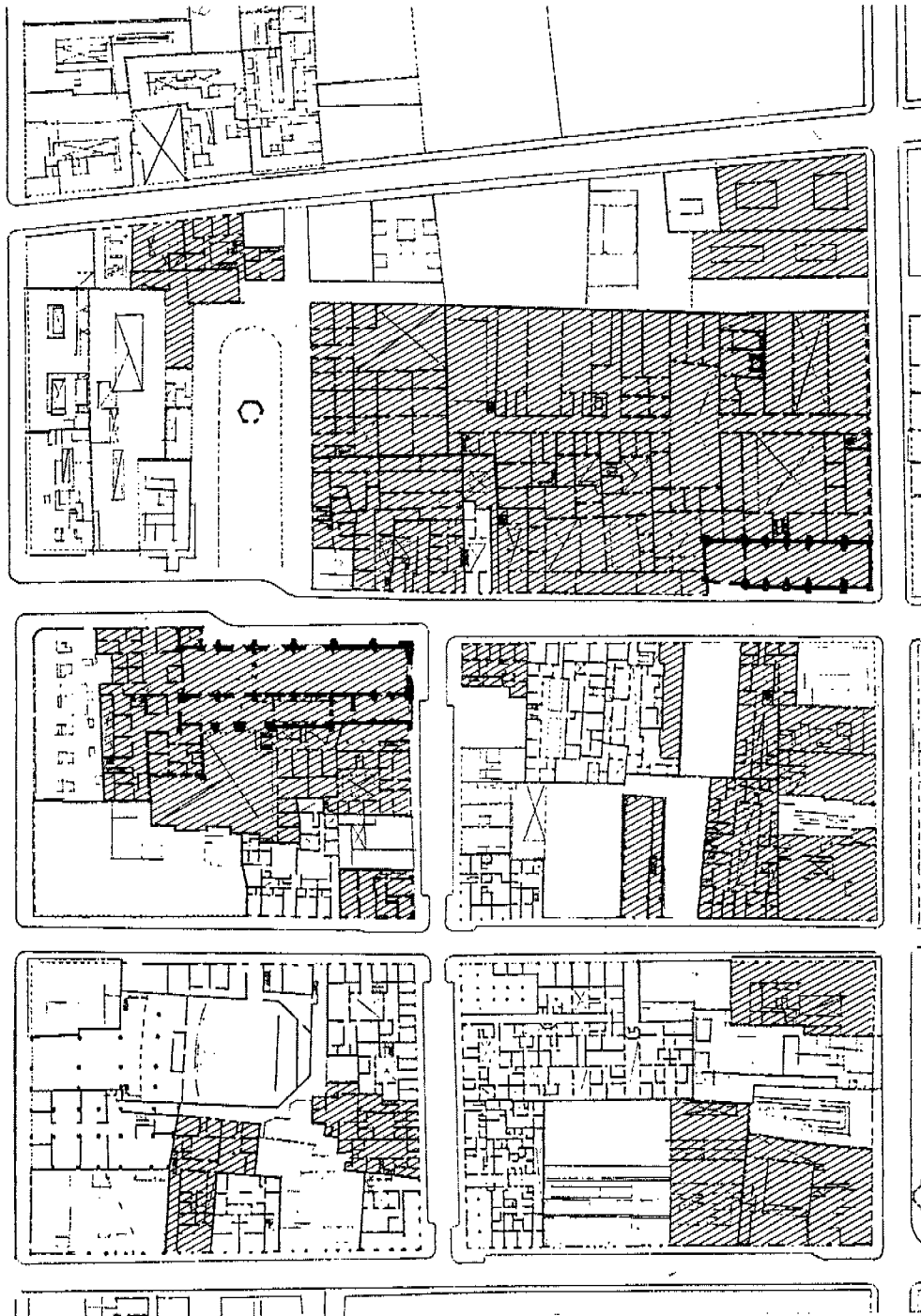




Detalle de la litografía de 1858.
La Ciudad de México antes de las Leyes de
Reforma.
Vemos Santo Domingo con la Capilla del
Rosario y sus claustros ocupando los terrenos
hasta la actual calle de Perú.

En la zona de estudio, apreciamos
claramente algunos de los edificios más
importantes: San Lorenzo, el convento de La
Concepción que ocupa aun dos manzanas
e interrumpe lo que es hoy la calle de Cuba,
la Plaza y la capilla de La Concepción

2.2.- Catálogo de Bienes Inmuebles Históricos. INAH.



Ubicación de edificios catalogados en El 57.

- Catálogo de Bienes

Inmuebles Históricos. INAH.

Recopilación de Fichas.

Ficha 0046 Archivo Culhuacán INAH fotografía MLV-100
Dirección Allende 38, Belisario Domínguez 22
Uso original Convento de San Lorenzo, Escuela de Artes y Oficios
Uso actual Centro de Tecnología del IPN
Época de construcción Siglos XVI, XVIII, XIX
Régimen de propiedad Federal
Observaciones Restos del antiguo Convento de San Lorenzo.
Se conserva el patio original.

Ficha 0105
Dirección Belisario Domínguez 5
Uso original Convento de la Concepción
Uso actual Escuela Pública
Época de construcción Siglos XVII, XX
Régimen de propiedad Federal
Observaciones Conserva aún gran cantidad de elementos que pertenecieron al Convento de la Concepción.

Ficha 0106 Archivo Culhuacán INAH fotografía XIX-28 CDLXI-34
Dirección Belisario Domínguez s/n esquina El 57
Uso original Templo de la Concepción
Uso actual Templo
Época de construcción Siglos XVII, XIX
Régimen de propiedad Federal
Observaciones La torre de estilo neoclásico fue construida en el siglo XIX época en que fueron transformados los altares y retablos.

Ficha 0107
Dirección Belisario Domínguez No.10
Uso original Habitación
Uso actual Deshabitado
Época de construcción Siglo XIX
Régimen de propiedad Privada
Observaciones Del edificio original solo se conserva la fachada

Ficha 0108
Dirección Belisario Domínguez No.12
Uso original Habitación
Uso actual Habitación
Época de construcción Siglo XX
Régimen de propiedad Privada
Observaciones La planta baja ha sido modificada para comercios incluso la fachada. Un patio trasero original fue cerrado.

Ficha	0109
Dirección	Belisario Domínguez No.14
Uso original	Habitación
Uso actual	Habitación
Época de construcción	Siglo XIX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Presenta algunas modificaciones de menor importancia en el interior
Ficha	0110
Dirección	Belisario Domínguez No.18-20
Uso original	Habitación
Uso actual	Sindicato
Época de construcción	Siglos XVIII y XIX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Actualmente los edificios 18 y 20 son dos edificios independientes. El 18 conserva la fachada original en el nivel superior. El 20 fue remodelado. Ambos formaron parte del Convento de San Lorenzo.
Ficha	0111
Dirección	Belisario Domínguez No.19
Uso original	Habitación
Uso actual	Deshabitado
Época de construcción	Siglo XIX y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Se modificaron los vanos de la Planta Baja y en el interior solo se conservan los muros de la estructura primera, también se perdió el partido arquitectónico original.
Ficha	0112
Dirección	Belisario Domínguez No.23
Uso original	Habitación y comercio
Uso actual	Habitación y comercio
Época de construcción	Siglos XVII y XVIII
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Se modificaron los vanos de la fachada en la Planta Baja. El resto del edificio permanece completo. En 1987 se encuentra restaurado.
Ficha	0113
Dirección	Belisario Domínguez No.28 esq. Allende
Uso original	Templo de San Lorenzo Mártir
Uso actual	Templo
Época de construcción	Siglos XVII y XX
Régimen de propiedad	Federal
Observaciones	El piso se encuentra a 1.30m abajo del nivel de la banqueta el alto relieve del muro testero es del siglo XX. La puerta de entrada al coro es un agregado del siglo XIX. Ha sido restaurado en este siglo.

Ficha	0216
Dirección	El 57 No. 6, 8, 10, 12 y Donceles 14
Uso original	Habitación
Uso actual	Habitación y comercio
Época de construcción	Siglo XVII y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Conserva solo la fachada, el interior ha sido transformado.
Ficha	0217
Dirección	El 57 No.22 esq. República de Cuba No.11
Uso original	Parte del Convento de la Concepción
Uso actual	Habitación y convento
Época de construcción	Siglo XVIII y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Los vanos de la planta baja fueron modificados, se demolieron algunos muros para ampliar los locales comerciales, corredores en el patio con bóvedas escarzanas. Gran parte de la estructura de muros en PB y posiblemente en PA corresponden a una parte del Convento de Convento de la Concepción. El tercer nivel y la fachada son del siglo XX y corresponde a la arquitectura Nacionalista
Ficha	0218
Dirección	El 57 No.24 República de Cuba No. 14 esq. Cerrada de Cuba
Uso original	Parte del Convento de la Concepción
Uso actual	Habitación y comercio.
Época de construcción	Siglos XVIII, XIX y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Este predio formó parte del Convento de la Concepción se uso parte del Convento como estructura de PB del edificio del siglo XX, solo se conservan algunos muros originales.
Ficha	0219
Dirección	El 57 No.30, 32 y 34
Uso original	Parte del Convento de la Concepción
Uso actual	Habitación
Época de construcción	Siglos XVIII, XIX y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	El primero y segundo niveles tienen muros de tepetate, en el tercer nivel son de tabique. El interior fue modificado el último nivel es un agregado. Los muros gruesos pertenecieron al Convento.
Ficha	0220
Dirección	El 57 No.33 esq. Belisario Domínguez No. 11
Uso original	Habitación
Uso actual	Habitación y comercio.
Época de construcción	Siglos XIX y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Los vanos de la fachada y el patio fueron modificados para ampliar los locales comerciales.

Ficha	0387
Dirección	República de Cuba No.11 esq. El 57 No.22
Uso original	Parte del Convento de la Concepción
Uso actual	Habitación.
Época de construcción	Siglos XVIII y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Se cataloga porque originalmente formo parte de la estructura del Convento de la Concepción.
Ficha	0768
Dirección	Lázaro Cárdenas s/n esq. República de Cuba No. 2
Uso original	Patio del Convento de la Concepción
Uso actual	Comercio.
Época de construcción	Siglo XVII y XX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	En el interior de un edificio moderno se encuentran restos del Convento de la Concepción, específicamente un patio con columnas.
Ficha	0388
Dirección	República de Cuba No.26
Uso original	Habitación
Uso actual	Deshabitado.
Época de construcción	Siglo XIX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	La planta baja fue transformada, se cubrió el patio con losa de concreto y prismáticos de vidrio. La fachada presenta cuarteaduras que hacen peligrar su estabilidad
Ficha	0389
Dirección	República de Cuba No.32
Uso original	Habitación
Uso actual	Habitación y comercio.
Época de construcción	Siglo XIX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	Los vanos de la planta baja fueron modificados para ampliar los locales comerciales, el patio presenta agregados parciales, la fachada presenta desprendimientos de aplanados. Se conserva la herrería original
Ficha	0390
Dirección	República de Cuba No.33 esq. Allende No.20
Uso original	Habitación
Uso actual	Habitación y comercio.
Época de construcción	Siglo XIX
Régimen de propiedad	Privada
Observaciones	El patio fue invadido por los locales comerciales, la fachada tiene una marquesina que es un agregado. Conserva un nicho de cantera que remata el pretil de la fachada.

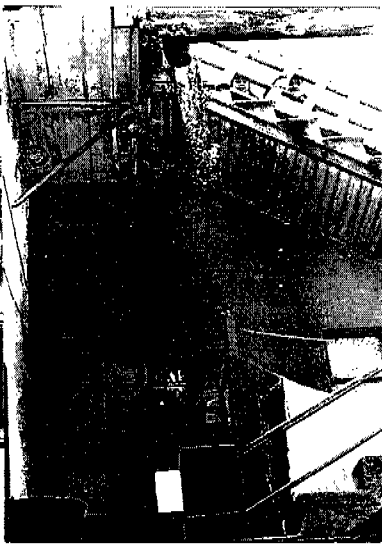
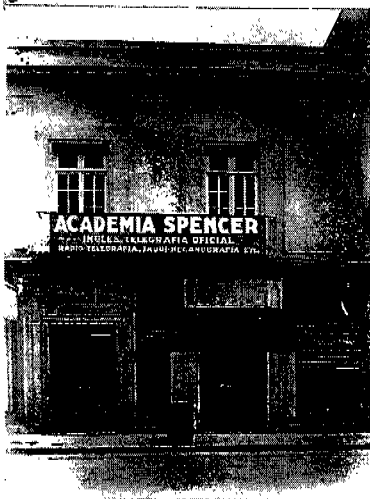
Ficha	0391	Archivo Culhuacán INAH fotografía XXXVIII-19
Dirección		República de Cuba No.34 esq. Allende
Uso original		Habitación
Uso actual		Habitación y comercio
Época de construcción		Siglo XIX
Régimen de propiedad		Privada
Observaciones		Se transformó gran parte de la planta baja por los locales exteriores, estos afectaron la fachada. En la esquina se conserva una cruz de cantera en el pretil
Ficha	0442	
Dirección		Donceles No.26
Uso original		Habitación
Uso actual		Habitación y comercio.
Época de construcción		Siglos XVIII y XX
Régimen de propiedad		Privada
Observaciones		Del edificio original solo queda la crujía frontal modificada el resto es obra nueva. Los vanos de PB fueron modificados. La fachada presenta un fuerte desplome. Se realizaron trabajos de restauración.
Ficha	0946	
Dirección		República del Perú No.19
Uso original		Convento de San Lorenzo (muros)
Uso actual		Estacionamiento.
Época de construcción		Siglo XVII.
Régimen de propiedad		Privada
Observaciones		Se cataloga porque en el predio se encuentran un muro de piedra en el cual hay restos de una arquería y del muro del alineamiento que fueron parte del Convento de San Lorenzo.
Ficha	0009	
Dirección		Plaza de la Concepción No. 9-13
Uso original		Fábrica de sombreros
Uso actual		Deshabitado.
Época de construcción		Siglo XIX
Régimen de propiedad		Privada
Observaciones		Se conserva la primera crujía el resto está en estado ruinoso.
Ficha	0009	Archivo Culhuacán INAH fotografía CLV-99 y CLV-100
Dirección		Plaza de la Concepción s/n Capilla de La Concepción
Uso original		Capilla hasta fines del XVIII, abandono y depósito de cadáveres en la segunda mitad del XIX, Biblioteca SEP 1927
Uso actual		Capilla.
Época de construcción		Siglo XVII
Régimen de propiedad		Federal
Observaciones		Fachada barroca con remate de hornacina con escultura en piedra que representa a Jesús el Nazareno llevando la cruz a cuestas. Restaurada.

2.3.- Fotos del Archivo Fotográfico Culhuacán del INAH.

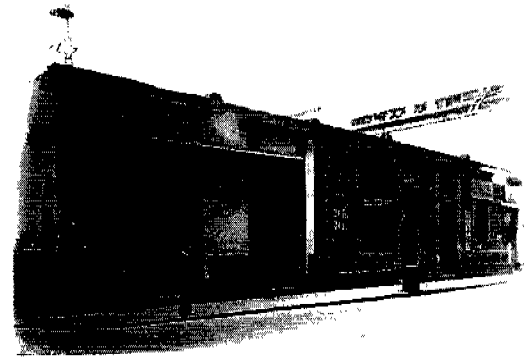
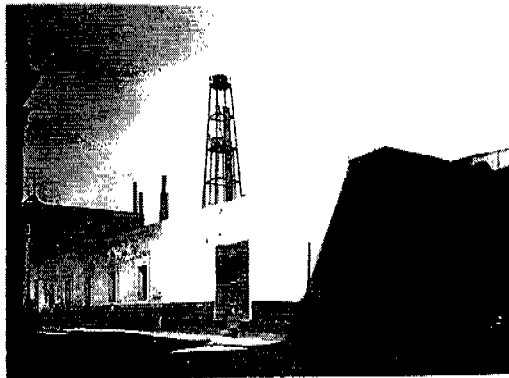
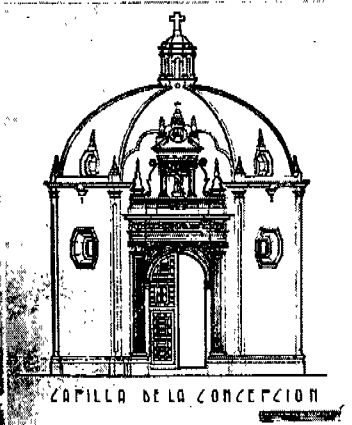
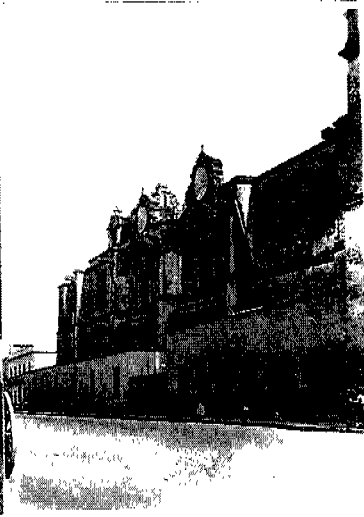
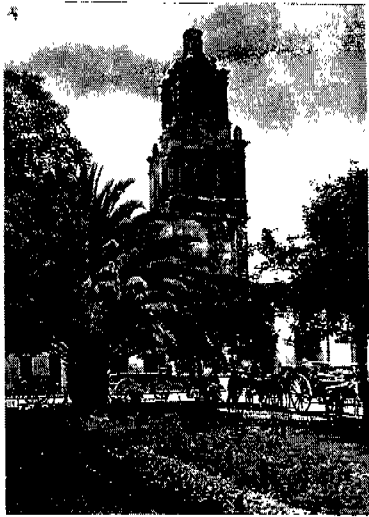
1. Templo del convento de San Lorenzo
XXXI-23
2. Templo del Convento de San Lorenzo
CLXXXVI-56
3. Belisario Domínguez MLV-100
4. Belisario Domínguez No.23 XXV-92 1929
5. Belisario Domínguez No.25 XXV-93 1929
6. Belisario Domínguez No.19 MVII-28
7. Belisario Domínguez No.19 MVII-27
8. Belisario Domínguez No.15 XXV-91 1929
9. Belisario Domínguez No.4 XXX-8 1930
10. Plaza de la Concepción esq. Belisario
Domínguez MLI-75
11. Templo de la Concepción CDLXI-34
12. Templo de la Concepción XIX-28
13. Capilla de la Concepción Cuepopa
CLV-99
14. Plaza de la Concepción No.9 y No.13
MLVI-61
15. Donceles No. 20 C-44
16. Donceles No. 20 XXXVIII-70
17. Donceles No. 20 XXXVIII-69
18. República de Cuba No. 11 MLXI-24
19. República de Cuba perspectiva
XXXVIII-17
20. Aquiles Serdan No.29 esq. Rep. de Cuba
MLXI-18
21. Aquiles Serdan No. 37 MLXI-2
22. República de Perú LI-61
23. Callejón Montero esq. Rep. de Perú
MLIII-34



fotos 1, 2 y 3



fotos arriba 4, 5 y 6 /centro 7 y 8/ abajo 9 y 10



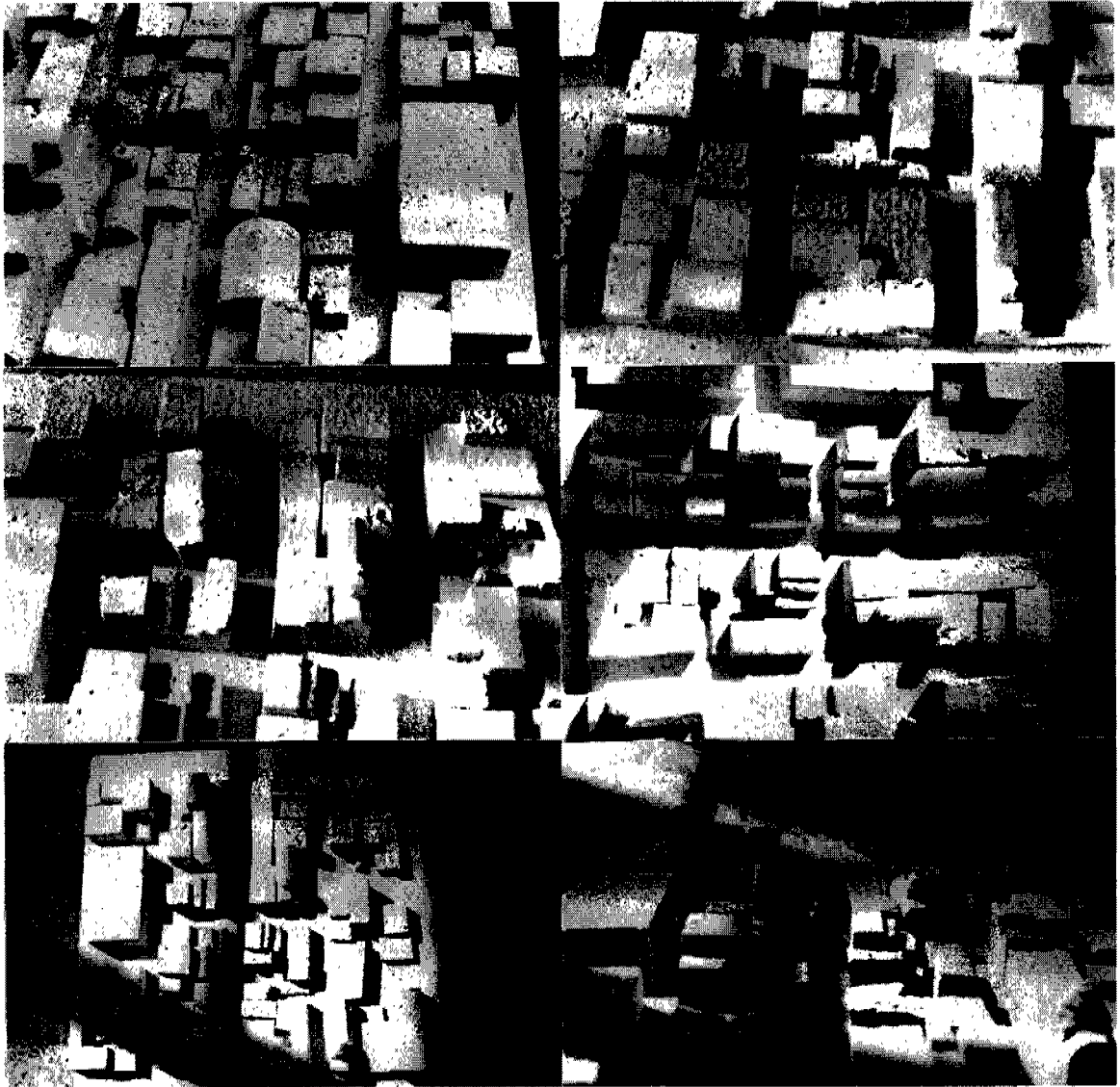
arriba fotos 11, 12 y 13, centro 14 y 15, abajo 16 y 17



arriba fotos 18 y 19, centro 20 y 21, abajo 22 y 23

3.- Objetivo.

3.1.- Topográfico.



3.2 Topológico.

Relaciones lógicas entre los diferentes lugares del sitio



3.3.- Tipológico.

Genealogía de las formas.

3.3.1.- Puertas y ventanas.

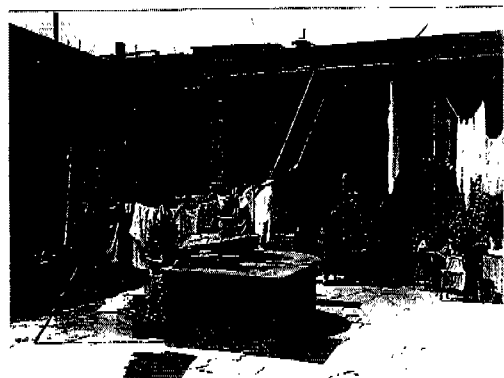
Las puertas y las ventanas sirven tanto como para separar como para comunicar el interior con el exterior. Su número, ubicación, dimensiones y tipología dependen, en mucho de la relación de la urbe con los edificios, de lo urbano y lo privado. A veces basta con abrir una ventana o simplemente correr las cortinas para que la ciudad se asome, basta un toldo y una mesa para que lo doméstico y lo urbano se mezclen.

Esta serie es una selección de fotografías que intenta remitirnos a la relación que ha existido entre lo urbano y lo privado a través de distintos períodos, así mismo sirve de apoyo para la organización de tipologías. Nos ha parecido muy interesante que a través de una puerta o ventana es posible, reconstruir tipos arquitectónicos, no estilos, en donde se han planteado como un principio de programa la relación con el exterior, reconocer otros en donde la urbe se reduce a la calle y ésta a su vez no es más que la vía de entrada.

Las puertas y ventanas son elementos que expresan cuales fueron las preocupaciones, las necesidades y las pretensiones de quienes construyeron cada edificio, nos dan pistas de como son quienes habitan tal o cual edificio, son testigos de como se transforma lo urbano, de como la ciudad entra por un balcón o pasa de largo sin fijarse que ahora éste es el lugar de los triques, la bicicleta o la caja de Coca-Cola.

En la página siguiente selección de imágenes del Archivo Fotográfico de Culhuacán del INAH

1. Belisario Domínguez No. 13 XXX-11 1930
2. Belisario Domínguez No. 23 MVII-30
3. Belisario Domínguez No. 4 XXX-9 1930
4. Tacuba No. 2 DXLI-49
5. Tacuba No. 2 XXXVIII-18
6. República de Perú No. 20 LI-62



arriba fotos 1 y 2, centro 3 y 4, abajo 5 y 6

puertas y ventanas

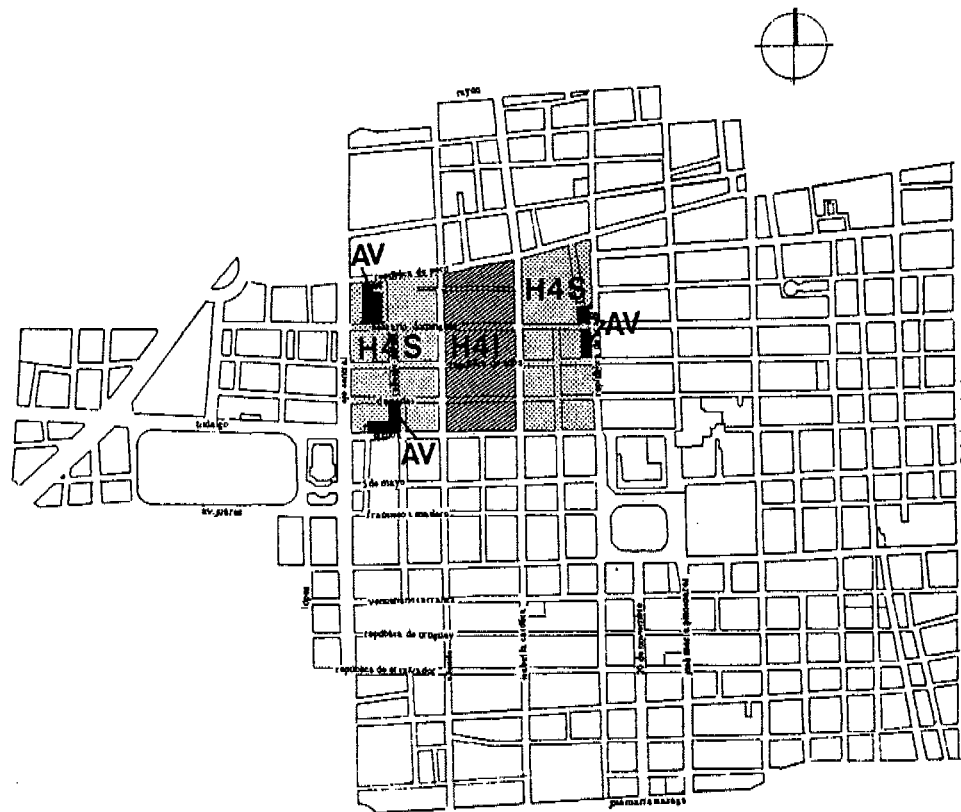


TECHNICAL DATA

DATE

SUBJECT

4 Funcional

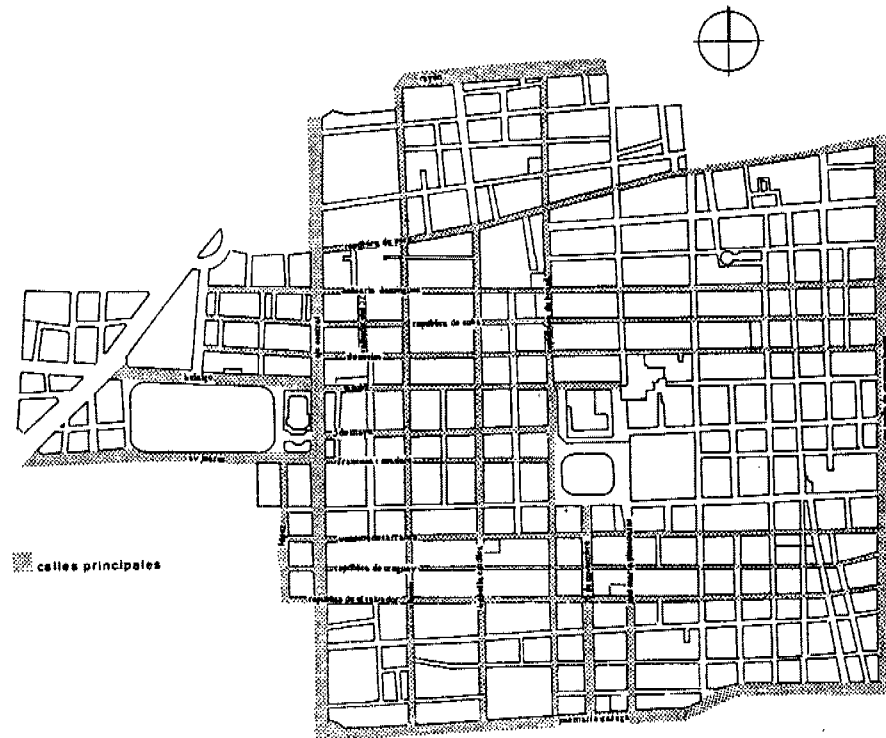


4.1.- Usual.

4.1.1.-Usos de suelo en el plan parcial.

La delegación Cuauhtémoc tiene un área de mas de 3300 ha. y una población de 850 mil habitantes, lo que da una densidad de 261.8 habitantes por hectárea. Dado el nivel de estructura y equipamiento (100%), esta intensidad puede ser incrementada, mejorando las condiciones de habitabilidad que actualmente prevalecen. El uso de suelo en la delegación está repartido según el Programa Parcial de Desarrollo Urbano, de la siguiente manera: habitacional 21.71%; industria 3.84%; equipamiento 11.65%; mixtos 59.97%; espacios abiertos 2.83%. En 1980 la delegación contaba con 198 mil viviendas, con un promedio de cuatro ocupantes por cada una.

La zona del 57 está considerada en su totalidad como H4S, habitacional, hasta 400 habitantes por hectárea, y de servicios.



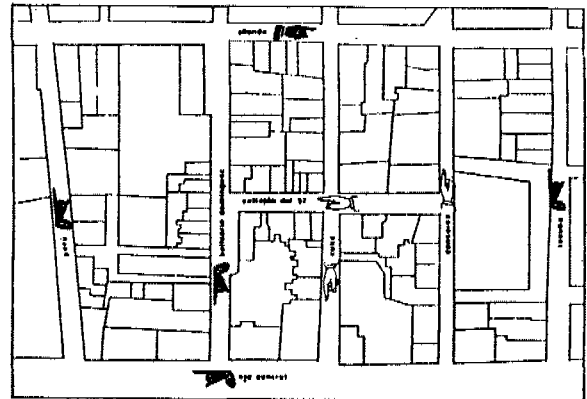
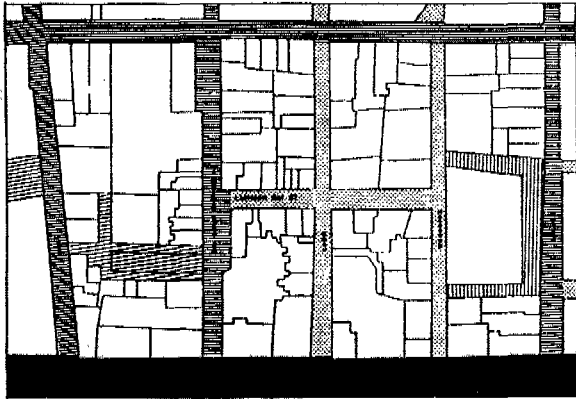
4.1.2.- Operación del sistema vial.

Una de las principales causas de la contaminación ambiental, es el gran aumento de tráfico de vehículos. En las estrechas calles de centro los efectos de la contaminación se agravan, ocasionando que se ensucien muros y pavimentos, la lluvia ácida desintegra las piedras.

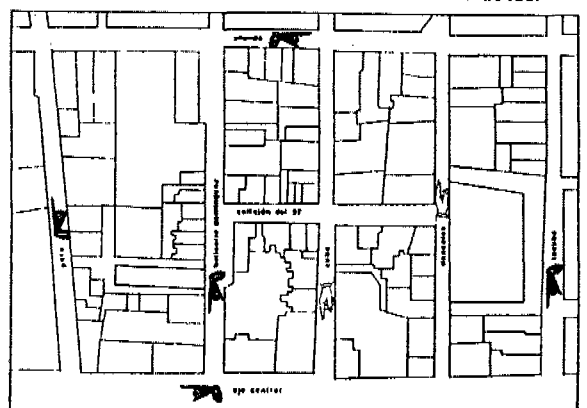
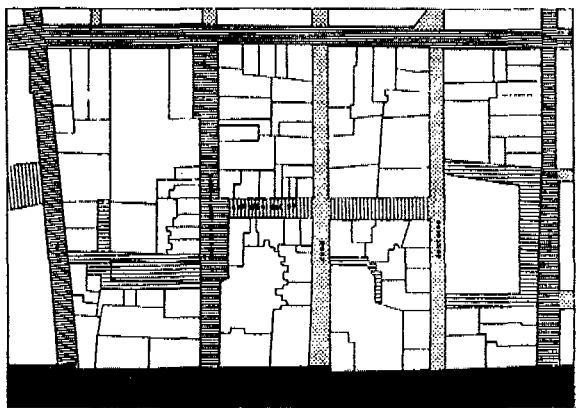
Las maniobras de carga y descarga, así como el ambulante y el estacionamiento indiscriminado provocan diariamente un caos vial. Además de que el Centro Histórico es uno de los núcleos más importantes de negocios, administración, finanzas y comercio, generando un polo de atracción de viajes en el D. F., por su situación geográfica se convierte en un punto de cruce de múltiples viajes que tienen origen y destino fuera del centro.

Para solucionar esto se proponen una serie de acciones que están contenidas en un proyecto de Sistema de Funcionamiento Vial, que data de 1986 y que a la fecha no ha sido aun implementada.





Este proyecto propone algunas acciones en lo referente a la estructura vial existente, el transporte colectivo, y otras medidas de participación ciudadana y de organización de horarios. Se establece una clasificación de uso, en la infraestructura vial, para disponer de vías preferenciales que agilicen el tránsito, vías locales y peatonales, cada una con una reglamentación de tráfico adecuada. Se propone cambiar el sentido de algunas calles para formar así pares viales que funcionen eficientemente. En cuanto a estacionamientos se plantea establecerlos en el perímetro de la zona central y propiciar un cambio de modo de transporte ya sea en metro, rutas eficientes de transporte colectivo o a pie dentro del Centro Histórico y evitar al máximo posible los congestionamientos.



estado actual



propuesta d.d.f.

-  eje vial
-  calle local
-  calle preferencial
-  calle peatonal

4.13. Reglas de Operación del Sistema Vial

Las avenidas y calles con mayor flujo vehicular forman el sistema de vialidades principales. En ellas queda prohibido el estacionamiento. Las calles locales quedarán rodeadas por las vialidades principales. Cada conjunto de aquellas integrará lo que se llama cuadrante. En el interior de los cuadrantes se permite el estacionamiento de vehículos en la vía pública. Queda prohibido el tránsito de vehículos de carga salvo en horarios

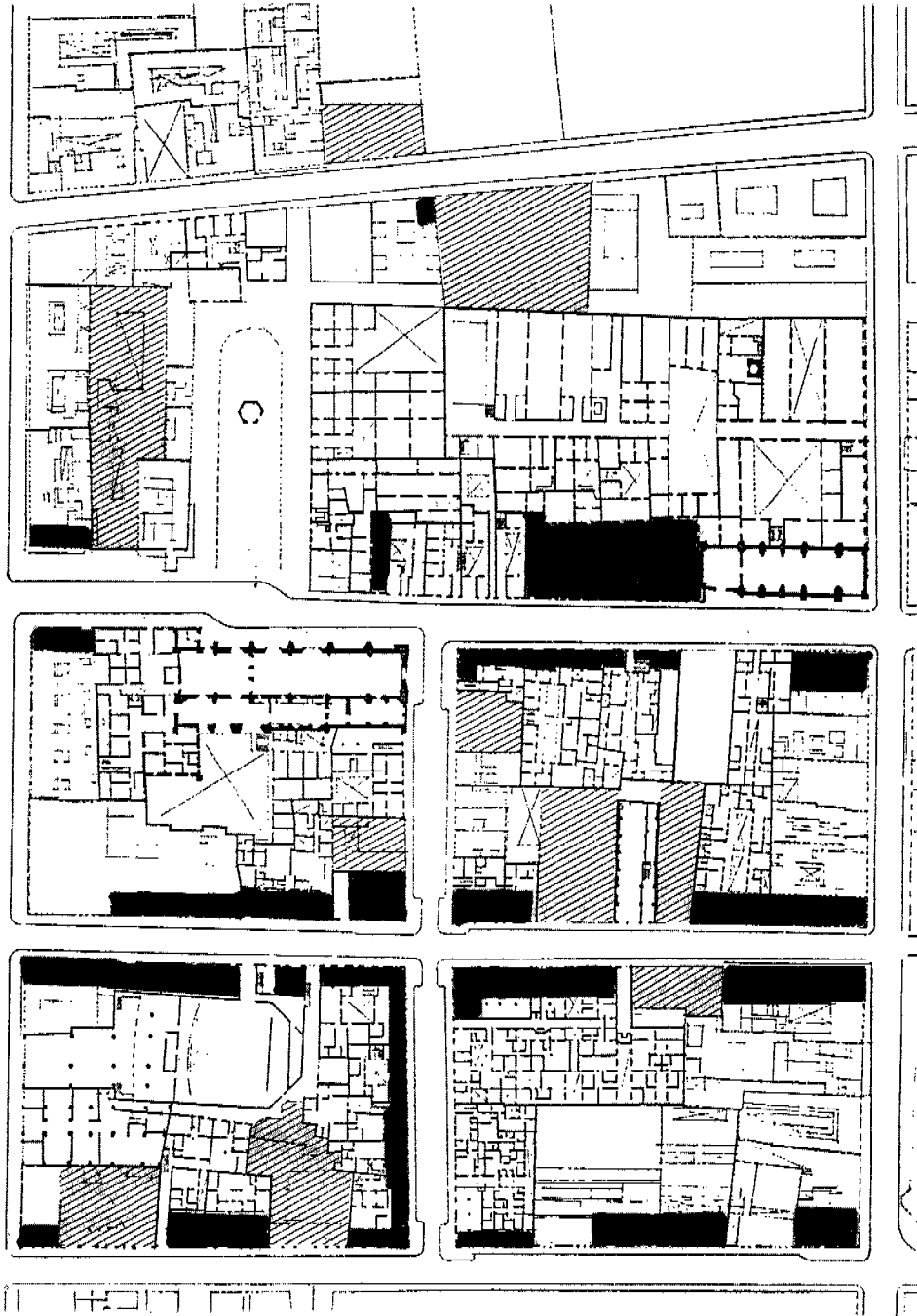
que serán de las 10 a las 12 hrs. y de las 16 a las 18 hrs., únicamente en calles locales. En horarios nocturnos se permitirán estos movimientos de las 20 a las 7:30 hrs. del día siguiente, en todas las calles. Estas medidas incluyen los recorridos en vialidades y calles. En calles peatonales se permitirá el tránsito de vehículos de emergencia, vigilancia, abasto, gas y mudanza.

4.2.- Habitual.

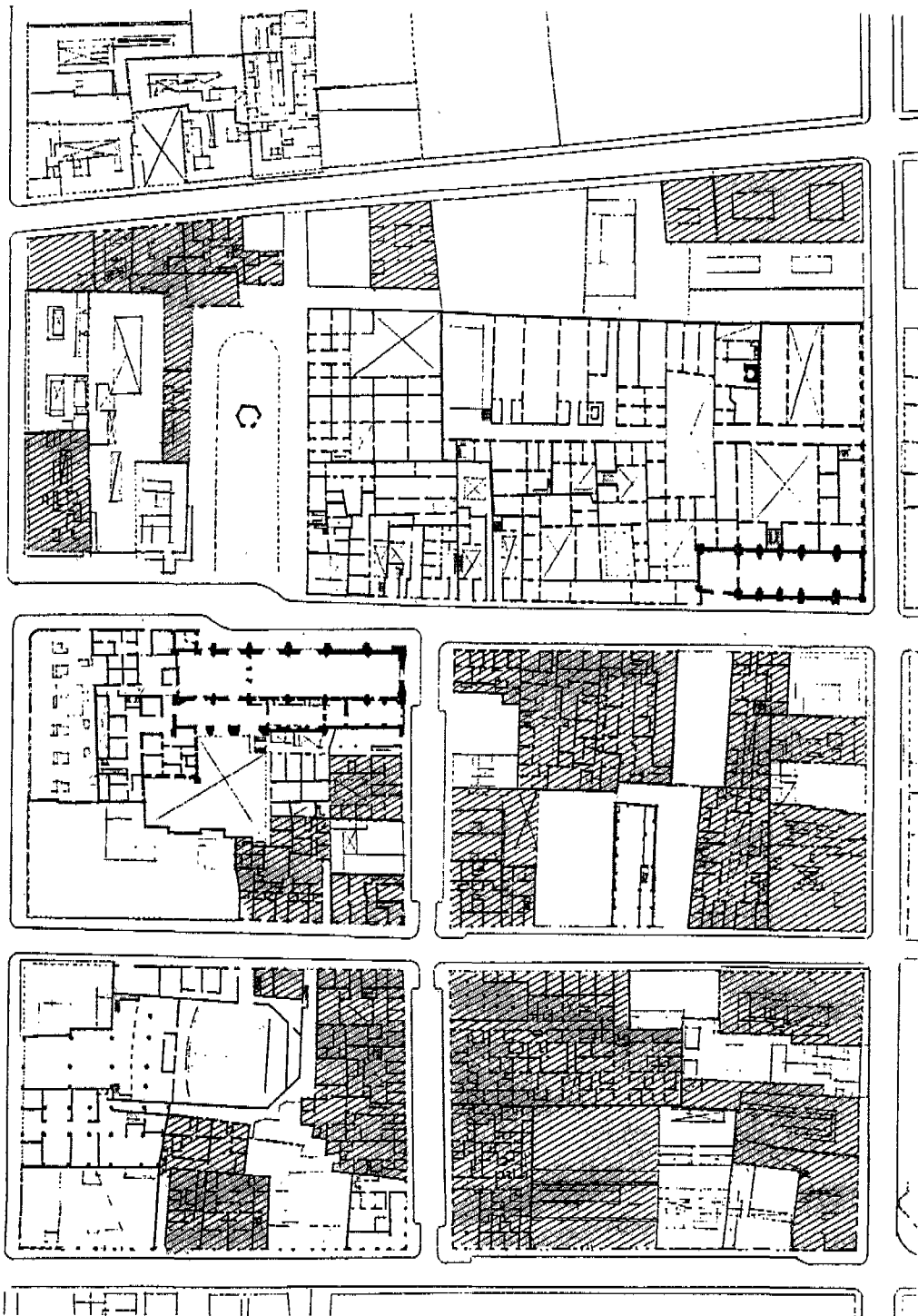
Como suele utilizarse.

4.2.1.- Usos del suelo.

Levantamiento general aparente.

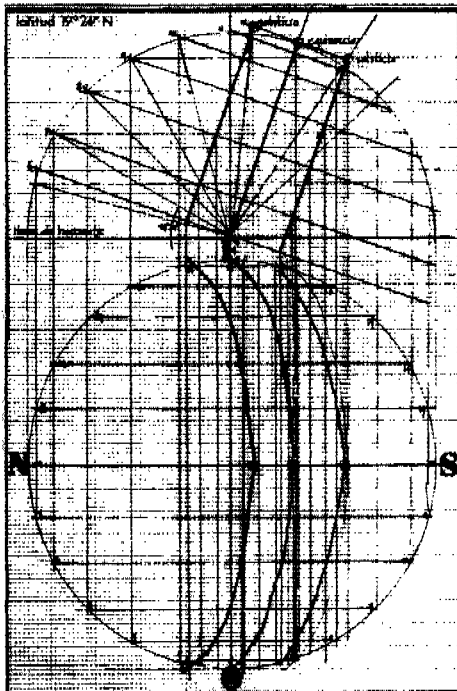
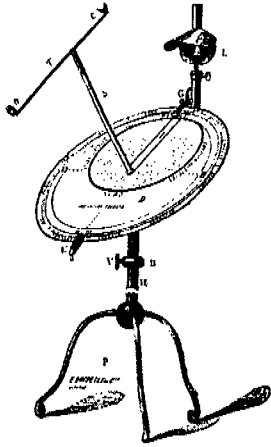


En negro los locales comerciales en planta baja y
punteados los estacionamientos públicos



Abajo punteados los edificios dedicados principalmente a la habitación.

5. El clima y otras cosas



Fuente de información
Atlas de la Ciudad de México.
El Colegio de México / Departamento del Distrito
Federal. Editorial Plaza y Valdés. México 1988.

5.1.- Ubicación geográfica.

La Ciudad de México, con una latitud de 19°20'norte y una longitud de 99°09'oeste, con una altitud entre los 1200 y los 2400 metros sobre el nivel del mar, y una presión de 585 milímetros de mercurio.

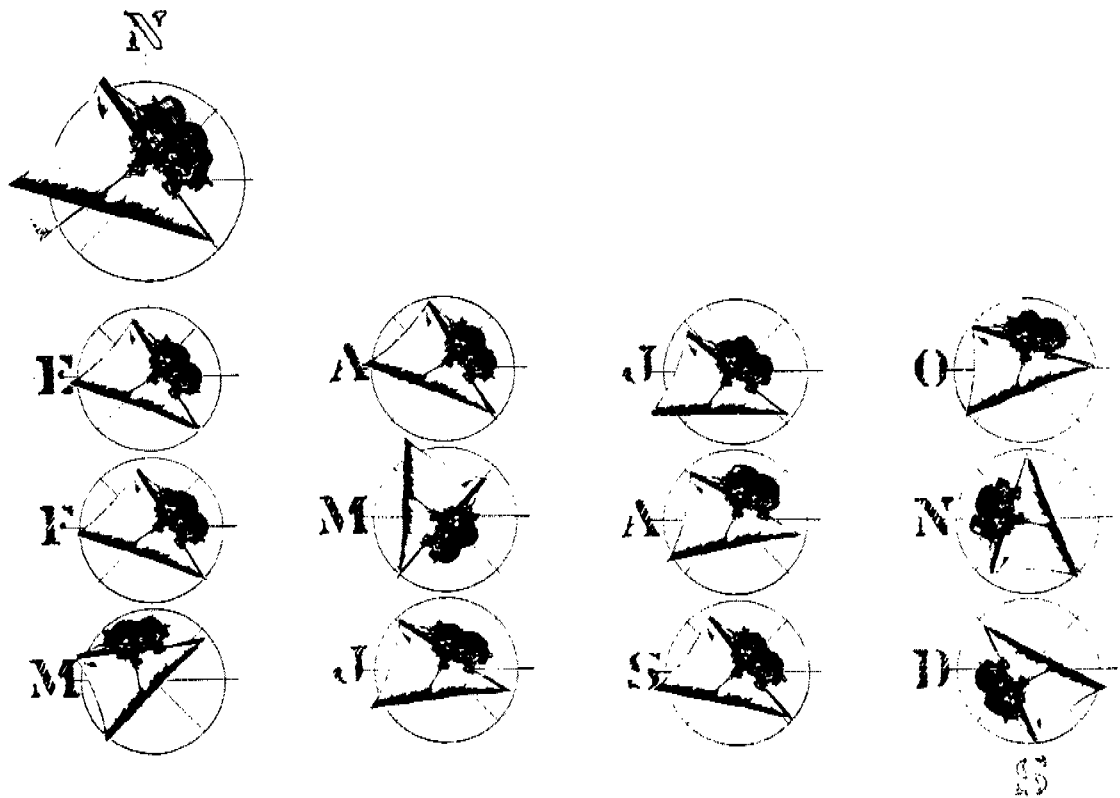
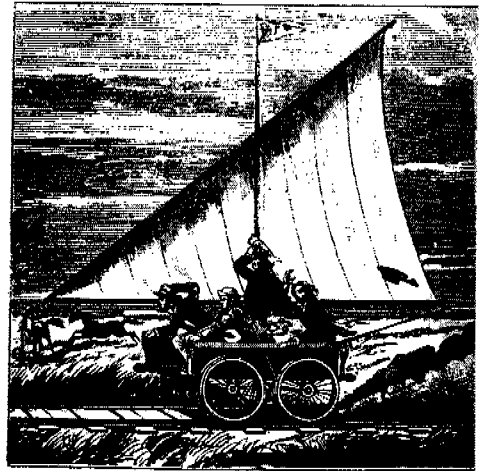
5.2.- El clima y las estaciones.

Cuenta con un clima tropical de montaña, definiéndose dos estaciones climáticas: el semestre de sequía en invierno (de noviembre a abril) y la estación lluviosa (de mayo a octubre) dentro de la zona del Centro Histórico, de acuerdo a la precipitación pluvial el clima es CW templado subhúmedo.

5.3.- Meteorología del Centro Histórico.

Las calles del centro, debido a la relación existente entre su anchura y la altura de las construcciones de sus paramentos, asemejan a profundas cañadas en donde las paredes de los inmuebles irradian calor entre sí. Esto, aunado a la nube de polución, hace que el aire se mantenga tibio, tanto así que las temperaturas bajo cero han desaparecido en el centro. En comparación a las zonas a su alrededor, el centro presenta temperaturas promedio superiores. El mayor número de edificios altos en el centro reduce la intensidad de los vientos; debido a las escasas fuentes de humedad - parques, jardines, fuentes, etc.- es una zona más seca que la periférica.

5.4.- Gráfica Solar de la Ciudad de México.



5.5.- Gráfica de Vientos.

Nivel de contaminación alto.

Grado de ventilación: pobre.

Frecuencia de tolvaneras: moderada.

5.6.- Gráfica de Temperaturas.

Oscilación Térmica diaria: menor a zonas
aledañas.

Frecuencia de heladas: nula.

5.7.-Gráfica de humedad.

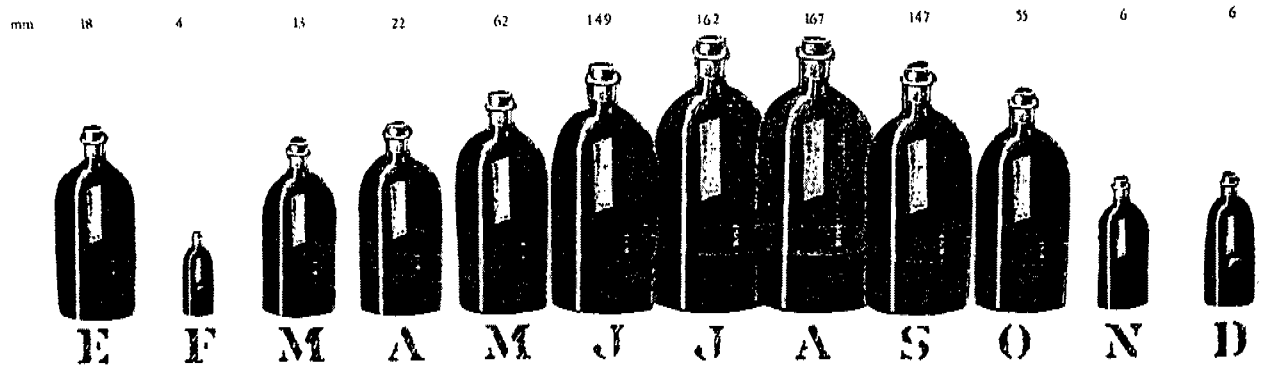
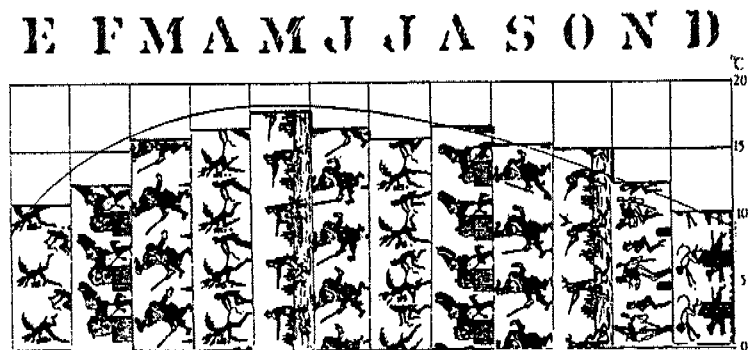
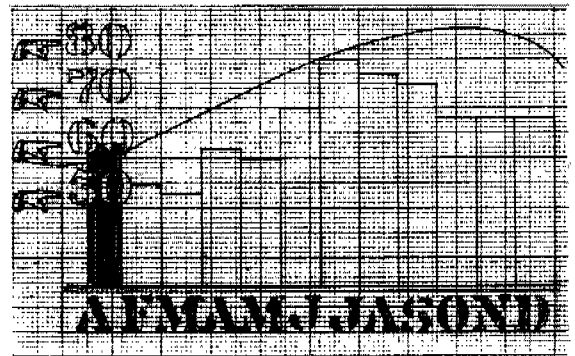
Humedad ambiente: baja.

5.8.- Gráfica de lluvias.

Frecuencia de lluvias: alta.

Frecuencia de nublados: moderada.

Frecuencia de tormentas eléctricas:
moderada.



6.- Lecturas de la zona.

6.1.- La Ventana Indiscreta.

La Ventana Indiscreta.

En una celebre película de Alfred Hitchcock "La Ventana Indiscreta" 1954 el personaje principal: un periodista, debido a un accidente se ve obligado a permanecer en su departamento por varias semanas. El aburrimiento del encierro lleva a James Stewart a permanecer horas junto a la ventana, desde ahí, observa lo que sucede en la calle y alcanza a ver también, tal vez menos de lo que su curiosidad desearía, lo que hacen sus vecinos. Desde "La Ventana Indiscreta", el periodista es testigo de una serie de hechos que lo llevan a creer que su vecino ha matado a su esposa. El no fue testigo del asesinato, tampoco vio el cadáver, sin embargo está casi seguro de que su vecino es un asesino y está listo para huir todo esto a partir de suposiciones que desde su ventana puede hacer a partir solo de lo que ve.

Lo que nos ha parecido interesante de esta historia es como se puede recrear un asesinato, la historia de la migración de los judíos árabes a México, o reconstruir Teotihuacan a partir de fragmentos, que no son todos como en un rompecabezas y muchas veces sin relación aparente unos con otros.

A diferencia del intrépido fotógrafo de prensa Jeffrey, nos hemos instalado junto a una ventana sin ningún hueso roto. Desde una habitación del Hotel Diligencias, con vista a la Plaza de la Concepción, asumimos el personaje de un mirón sedentario.

Para este personaje con un punto de vista definido por la localización del Hotel, ubicación de la habitación respecto a las otras habitaciones y a la Plaza, de la dimensión del vano de la ventana, y de las dimensiones del cuarto, hemos inventado una serie de actividades y actitudes de observación.

+ Cámara de video fija.

Colocamos una cámara de video dirigida a la Capilla de la Concepción, con objeto de hacerla el testigo, la marca, que le diera situación a lo que pudiera acontecer. Intentamos retener en imagen el paso de lo urbano por la urbe, recrear la ciudad en una escena, de la que la Plaza y su Capilla son el escenario.

La mecánica de observación fue la siguiente:

La cámara se colocó sobre un tripie a la altura de una persona de pie dirigida hacia el frente y costado oeste de la capilla de la Concepción.

Se filmó por periodos de 5 segundos en intervalos de 3 y 5 minutos, dependiendo de la actividad que hubiera en un momento determinado

+ Cámara de video móvil.

Sabíamos la ubicación de la cámara fija quizás era una variable de la experiencia demasiado rígida y que muy probablemente sucederían cosas fuera de su encuadre por eso consideramos conveniente contar con una segunda cámara libre. Esta cámara se utilizó sin ninguna regla preestablecida.

6.2.- Lecturas en movimiento

Mientras aumenta la velocidad de nuestro movimiento por la urbe, nuestra percepción se va desplazando, de las grietas en un muro, de los colores chillantes de un cartel, de lo corporal, aromático y exuberante, de lo táctil de los materiales, piedra, madera, asfalto, acero vidrio, hacia las masas y siluetas, al ritmo entre un poste de alumbrado y otro.

La información que reciben nuestros sentidos va disminuyendo conforme aumenta la velocidad, lo duro de las aristas se disuelve en un perfil blando, las fachadas se funden en un perfil topográfico hasta verse reducidas a puro gráfico, cada vez más superficial.

Nuestra velocidad erosiona la imagen urbana, sus variables se reducen a lo masivo, sin mas detalles que una veta sombreada, tal vez una cornisa de una casona colonial. Los detalles se fugan y se funden hasta reducirse a capas estratigráficas de un accidente natural.

Para las lecturas en movimiento empleamos fotografías, para intentar recrear a partir de esos registros fijos la dimensión temporal de un recorrido y de analizar como lo construido, lo estable, al ser percibido dinámicamente no lo parece tanto.

6.2.1.- Secuencia "para animar" a pie.

Intenciones.

- a) Buscar diferencias de escala urbana
- b) Identificar los elementos característicos del perfil urbano a través de:
Masa-Hueco y Luz-Sombra
- c) Representar la dimensión temporal de un recorrido

Mecánica de observación

Fotografías tomadas a una altura de 1.50 mts sobre el piso a una distancia entre cada una de 3.00 mts, siguiendo una línea recta entre una esquina y otra de una calle o bien un eje desde un punto determinado en un paramento y el punto mas lejano posible en línea recta dentro del perímetro de la zona que estudiamos.

Secuencias planeadas

Plaza de la Concepción dirección norte-sur, objetivo una de las puertas de la Iglesia.

Callejón del 57 de Donceles hasta Belisario Domínguez, dirección sur-norte.

República de Cuba desde Allende hasta el Eje Central, dirección oriente - poniente.

Donceles desde el Eje Central hasta Allende, dirección poniente-oriente

A excepción de la primera las secuencias se hicieron en el sentido de la circulación de cada calle.

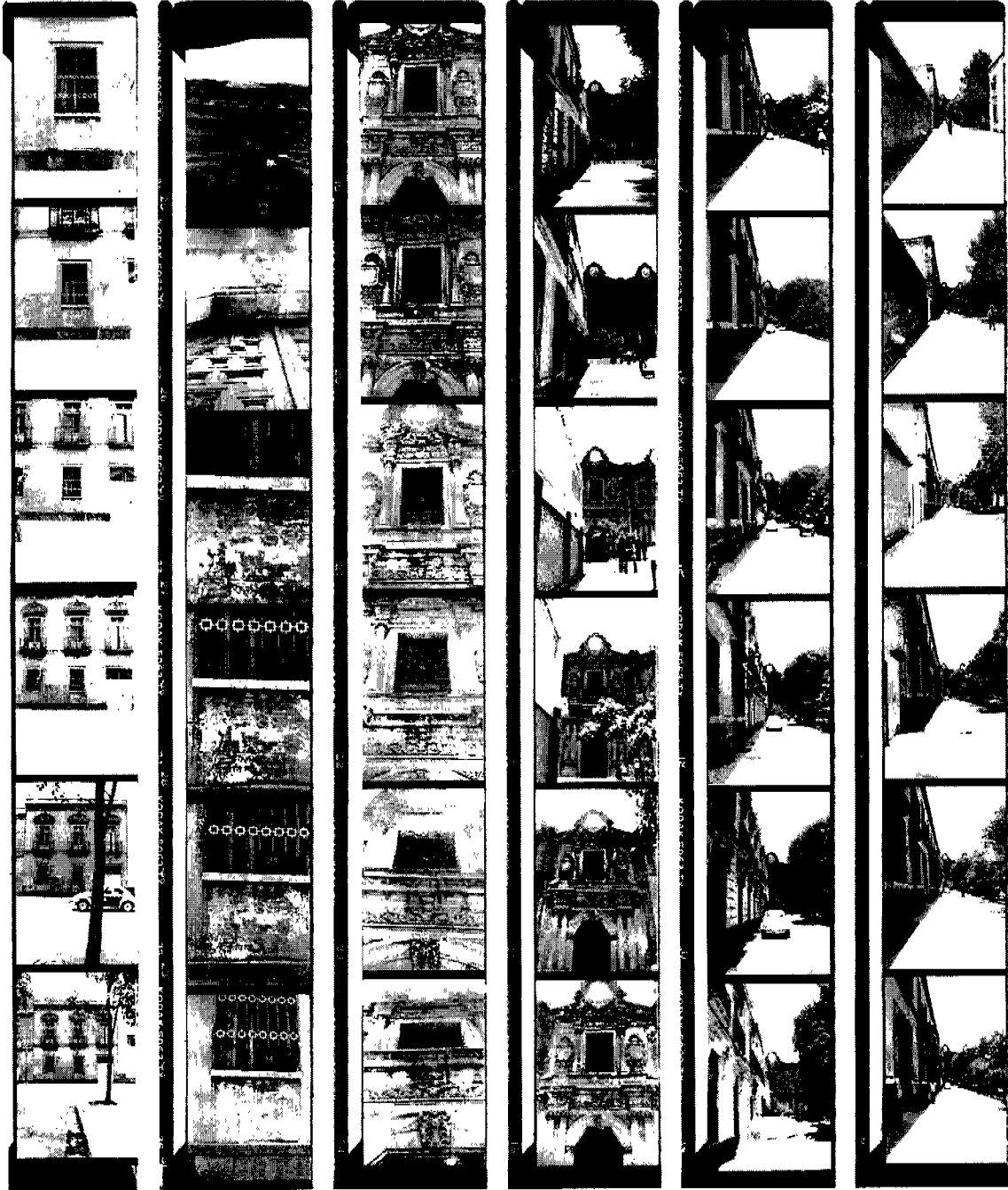
Instrucciones de empleo

Coloque una secuencia de fotografías frente a usted, sosténgalas firmemente por el extremo que están sujetas, presione al centro del bloque con los dedos medio, anular y meñique, mientras con los dedos índice y pulgar deja pasar una por una las fotografías, procure hacerlo varias veces hasta que logre pasarlas todas sin saltar ninguna a una velocidad constante.

Cuando logre una destreza suficiente repita la operación para recrear un recorrido por una plaza o una calle de esta urbe. Para obtener óptimos resultados conviene acercarse lo mas posible el bloque de fotos a las cara con cuidado de no detener el flujo continuo con la nariz.

Hoja de contactos de secuencias para
animar.

SUBJECT _____ **DATE** _____
TECHNICAL DATA _____



6.2.2.- Secuencia dinámica.

Fotografías tomadas en auto a velocidad constante.

Intención.

Contrastar el resultado obtenido con las secuencias a pie.

Mecánica de observación

Fotografías tomadas desde un automóvil a una velocidad de 30 km/hr con un intervalo de 1 segundo entre cada una.

Secuencias planeadas

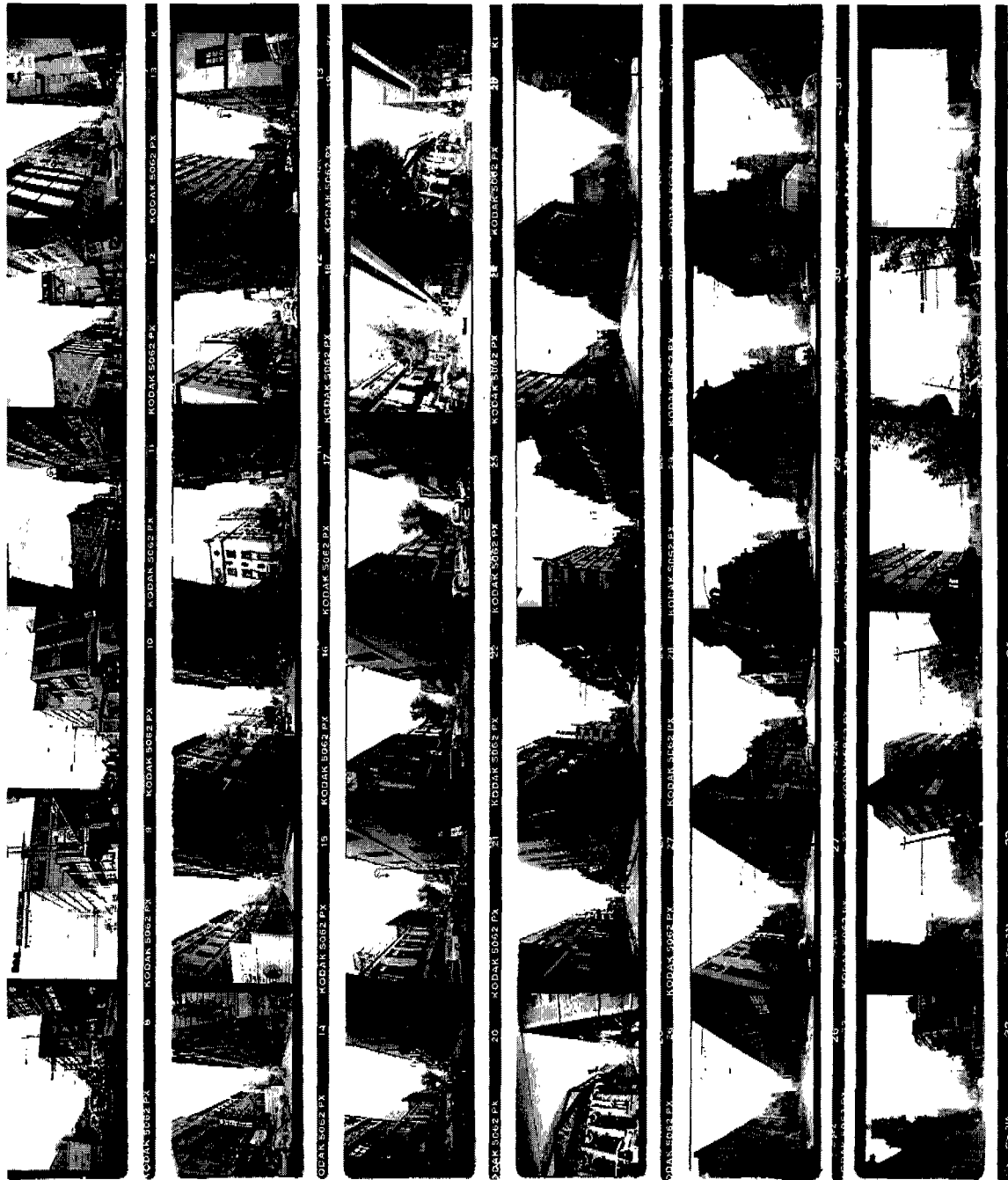
Donceles desde el Eje Central hasta Allende, dirección poniente-oriente.

República de Cuba desde Allende hasta el Eje Central, dirección oriente-poniente.

República de Perú desde el Eje Central hasta Allende, dirección poniente-oriente.

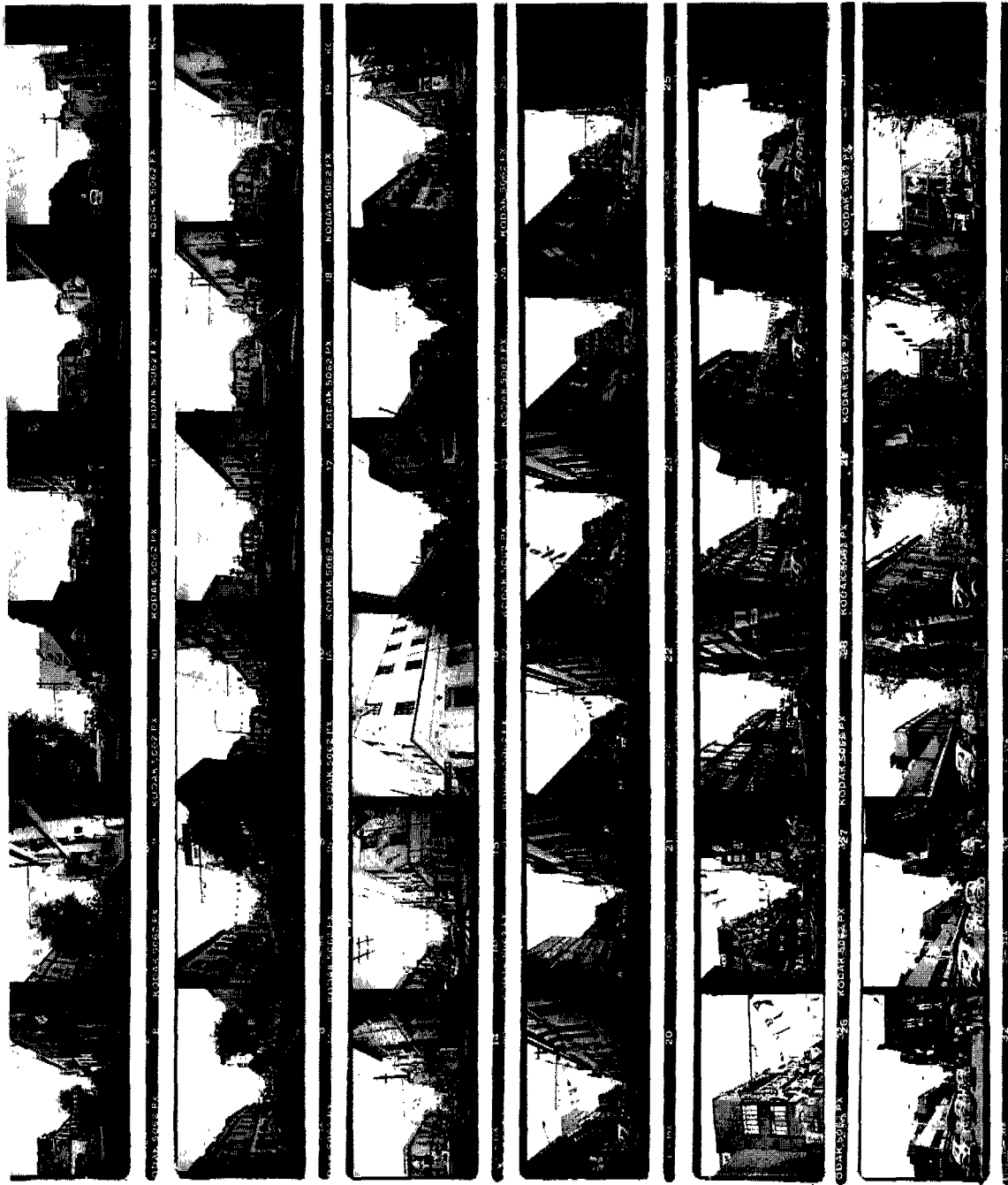
Allende desde República de Perú hasta Donceles, dirección norte-sur.

hoja de contactos de fotografías en auto



DATE _____ SUBJECT _____ TECHNICAL DATA _____

hoja de contactos de fotografías en auto



DATE _____

TECHNICAL DATA _____

SUBJECT _____

6.2.3.- La urbe es un accidente geográfico.

Secuencia fuera de foco.

Intenciones.

- a) Comprobar la importancia de la tipología en la conformación del perfil urbano.
- b) Reducir el perfil urbano a sus rasgos fundamentales para elaborar una hipótesis para intervenir en él.
- c) Establecer un símil entre la urbe y un accidente geográfico que permita una aproximación a la urbe, libre de prejuicios, que únicamente considere las características plásticas del campo de inserción de un edificio.

Mecánica de observación.

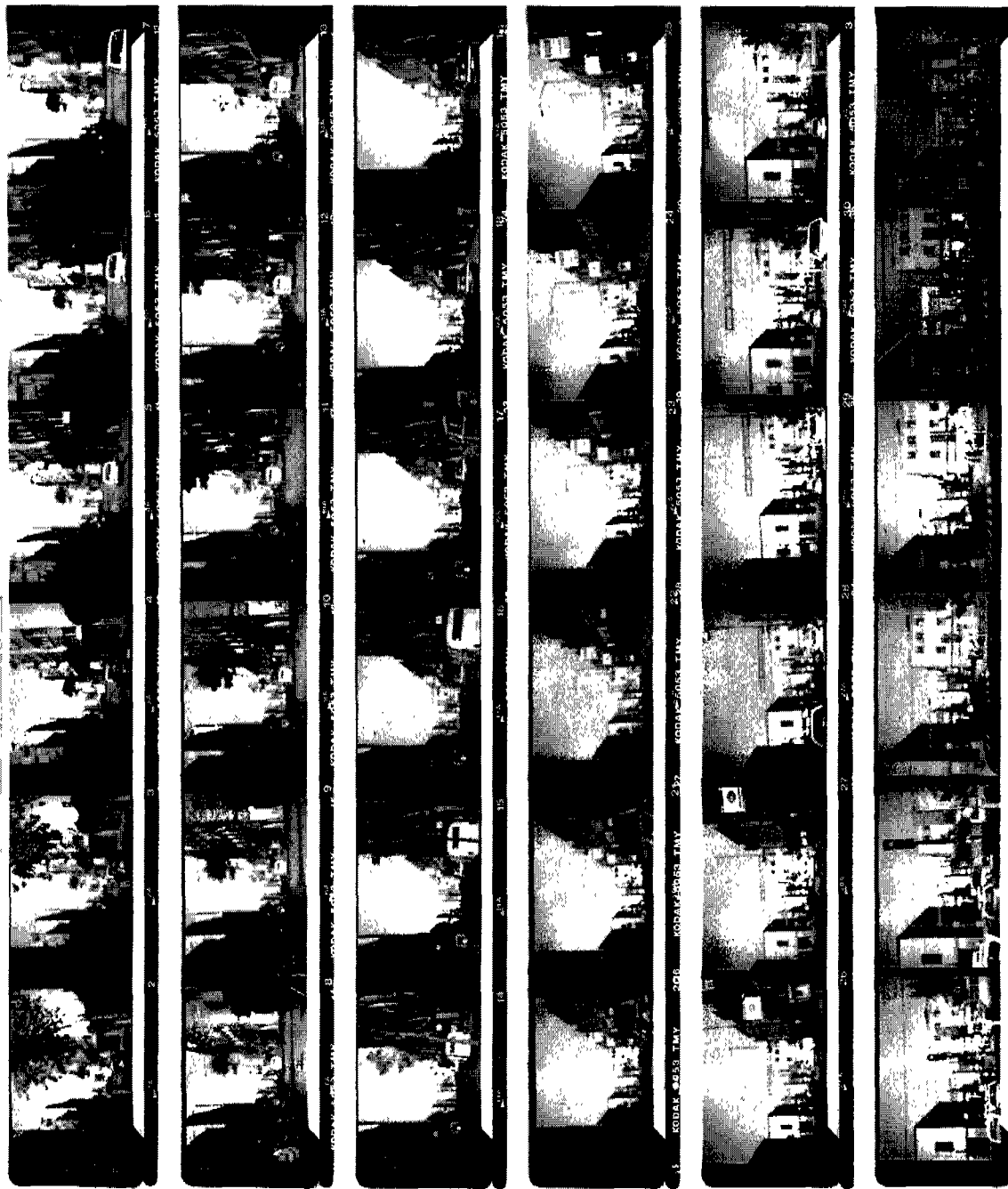
Fotografías tomadas a una altura de 1.50 mts sobre el piso a una distancia entre cada una de 3.00 mts, cámara colocada sobre un tripie, lente 28-80 conservando fuera de foco el objeto.

Secuencias planeadas.

República de Cuba desde Allende hasta el Eje Central, dirección oriente-poniente.

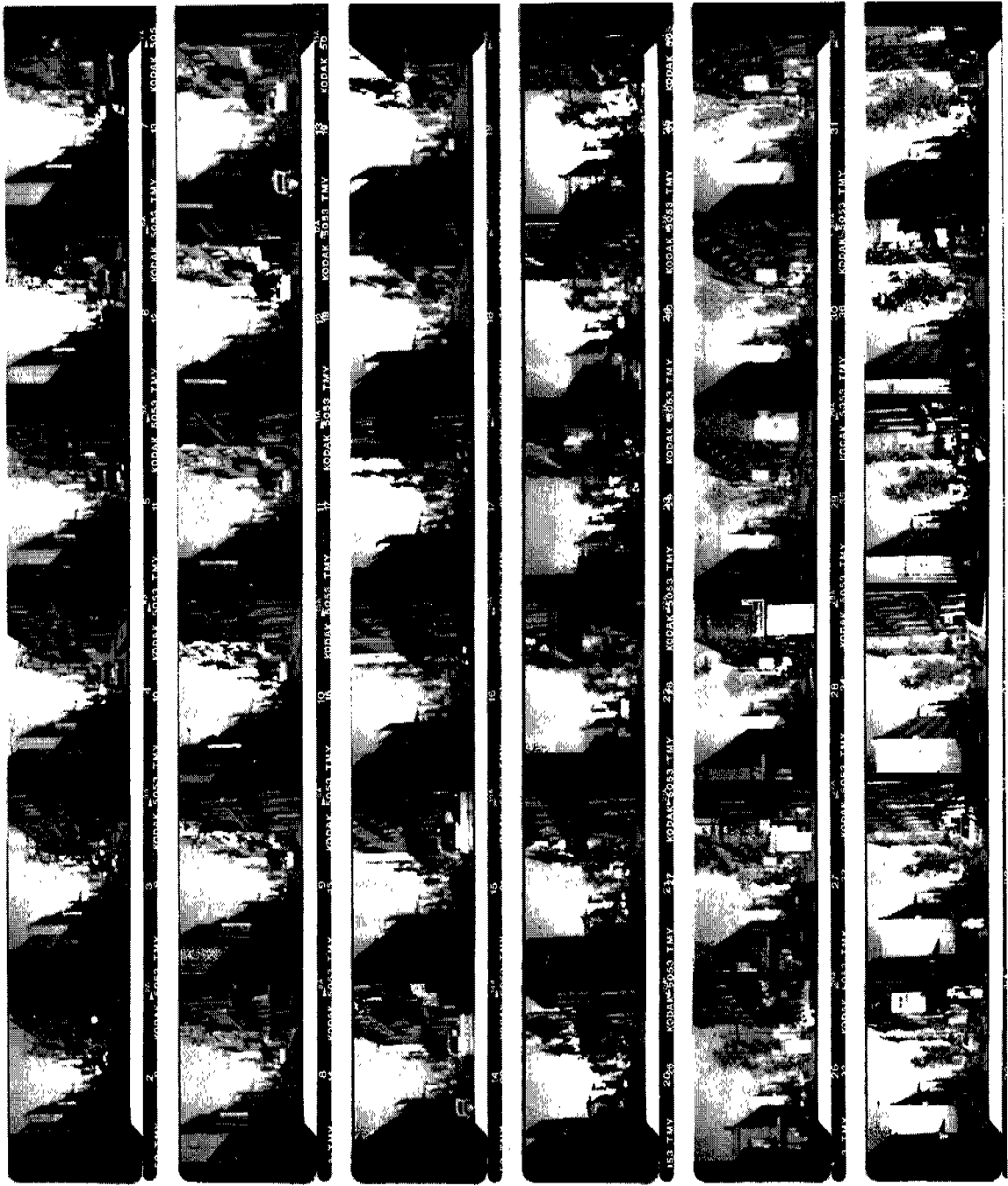
hoja de contactos secuencia fuera de foco

1



SUBJECT _____
TECHNICAL DATA _____
DATE _____

hoja de contactos secuencia fuera de foco
2



TECHNICAL DATA
SUBJECT _____
DATE _____

III. El tema:

Escuela de Artes Teatrales

Instituto Nacional de Bellas Artes

1.- Definición.

La escuela es el lugar donde se obtiene educación, instrucción, conocimiento, entrenamiento...

Una escuela de arte teatral es una institución donde se prepara a las personas en las actividades del quehacer teatral, brindándole la información teórica y la formación práctica que le den la habilidad para resolver una escenificación.

El arte teatral no está limitado al teatro, puede desarrollarse en el cine, la radio, la televisión...

El trabajo creativo de los profesionales formados en esta escuela se orienta específicamente a la actuación y la escenografía.

El actor se vale de la expresión corporal, de su voz, emociones, conocimientos para la representación de circunstancias, situaciones, hechos, ideas, creencias...

El trabajo del escenógrafo es la solución de problemas de montaje. Su actividad incluye el diseño y la realización de estructuras corporales, vestuario, objetos, iluminación y la transformación del espacio en escenario.

2.-Plan de Estudios.

Actuación

- 1.- Actuación
 - 1.1.- Actuación. Aula con espacio mínimo de 8x8m., piso de madera, flexibilidad en cuanto a la modificación del espacio y de la iluminación.
 - 1.2.- Maquillaje. Salones tipo camerinos con guardas para vestuario, lavabos, espejos e iluminación adecuada.
- 2.2.- Educación de la voz
 - 2.1.- Voz. Estudio completo de radio con aislamiento acústico y equipo de grabación.
- 2.2.- Taller de la Voz. Ídem.
- 3.- Expresión corporal.
 - 3.1.- Taller de expresión corporal. Salón de 10x10 m., piso de madera, con espacio para piano vertical, espejos y barras, excelente iluminación y ventilación.
 - 3.2.- Disciplinas corporales. Ídem.
- 4.- Materias teóricas.
 - 4.1.-Análisis de textos. Salón convencional.
 - 4.2.- Historia del Teatro. Aula con butacas fijas, proyección de videos, diapositivas, sonido.
 - 4.3.- Historia del Arte. Ídem.
 - 4.4.-Historia del Teatro mexicano.
 - 4.5.- Estética. Ídem.
 - 4.6.- Teoría del Drama.
 - 4.7.- Sociología.
 - 4.8.- Sociología del Arte.
 - 4.9.- Técnicas de Investigación .Biblioteca.

Escenografía

- 1.- Escenografía
 - 1.1.-Escenografía. Taller de dibujo con restiradores, taller de construcción, bodega.
 - 1.2.- Maquillaje (ver actuación).
 - 1.3 Vestuario .Taller de dibujo, taller de costura, bodegas de vestuario.
 - 1.4.- Coreografía. Salón de danza.
 - 1.5.-Iluminación. Taller de dibujo, montaje de diseños en aulas-teatro.
 - 1.6.-Manejo de fíteres. Aula de actuación.
- 2.- Técnicas
 - 2.1.- Luminotecnia. Taller de dibujo.
 - 2.2.- Dibujo. Taller de dibujo con caballetes.
 - 2.3.- Pintura. Ídem.
 - 2.4.- Dibujo escenográfico. Taller de dibujo con restiradores.
 - 2.5.-Dibujo y pintura. Ídem.
 - 2.6.-Geometría descriptiva. Ídem.
- 3.- Materias Teóricas.
 - 3.1.- Historia del Teatro. Salón para audiovisuales.
 - 3.2.- Historia del Arte. Ídem.
 - 3.3.- Historia del vestuario. Ídem.
 - 3.4.- Historia de la danza. Ídem.
 - 3.5.- Análisis de textos. Salón convencional.

IV. Las circunstancias. 1.

Sobre leyes reglamentos y planes

"La historia de las ciudades es la historia de una sucesión de estratos de remodelación de sus monumentos de adiciones que testimonian cada época. "

Phillipe Robert. Recarversions. París 1989.

Después de una época de irresponsabilidad en la edificación en México, en que el interés económico era el que determinaba como debían de construirse y usarse los edificios, y con la premisa, por supuesto solamente retórica, de la funcionalidad, que no funcionalismo, de la "modernidad", la eficiencia, la economía, y otros tantos argumentos que nada tienen que ver con la arquitectura, se erigieron y lo siguen haciendo verdaderas atrocidades por toda la ciudad. Construcción anónima sin significado que como un virus se expande contagiando lo que alguna vez fue arquitectura. Así lo que fueron viviendas se convierten en talleres, bodegas y comercios o se dejan en el abandono cuando se hacen inhabitables, ya sea por el deterioro físico que amenaza un colapso repentino o por el deterioro social que les rodea.

El olvido en el mejor de los casos, o la destrucción, es la condena para muchos edificios, para sectores completos de la ciudad que entrañan algunos de ellos valores históricos o artísticos.

Es aquí donde las instituciones cuya tarea es preservar estos monumentos, deben actuar, primero estudiando, reconociendo y catalogando estos monumentos, sin embargo si buscamos en las normas, leyes, reglamentos y recomendaciones que se refieren a estos encontramos que su definición es ambigua e incluso

contradictoria. Si bien lo particular de cada caso hace casi imposible establecer con claridad cuales edificios o que partes del tejido urbano deben considerarse como monumentos ya que estos por lo general no se encuentran exentos de un contexto caótico o de agregados que dificultan su estudio, no podemos privilegiar de manera arbitraria tal o cual etapa histórica desdeñando las condiciones actuales, las intervenciones sucesivas que van sufriendo. No podemos pretender la recreación de las condiciones materiales, visuales, de estilo o de uso, que supuestos de dudosa veracidad dadas las dificultades del trabajo arqueológico, atribuyen a los monumentos.

Vemos que las normas que rigen hoy en día, que en su afán de conservar el testimonio histórico, no tienen relación con la realidad y con las necesidades pragmáticas, filosóficas, sociales, estéticas y arquitecturales. Debido a que son producto de una "conciencia de la catástrofe de lo perdido", a que son la reacción a los cataclismos políticos, extensa labor iconoclasta que puso fin a un gran número de edificios religiosos durante la Reforma; o la desmesurada afición presidencial por lo prehispánico que borro manzanas completas del centro de la ciudad donde existieron edificios tanto o mas valiosos que los hallazgos. Cataclismos económicos que obligaron a ceder las calles a los tenderetes del comercio ambulante y a transformar drásticamente el uso del suelo como consecuencia del cambio de la estructura de la ciudad. Cataclismos naturales como el irremediable hundimiento de la ciudad, o los terremotos devastadores que periódicamente la estremecen. Las normas han quedado sin criterio, herméticas al presente y partidarias de la intervención anónima, de la parodia histórica, del pastiche, que no hacen sino deteriorar de una manera mas "bonita", con todo lo mediocre y gris que puede resultar este calificativo, la ciudad y sus monumentos. Una ciudad que clama la resignificación de sí misma, una ciudad que no puede ser congelada en un tiempo, en el temor a

continuar su destrucción, temor que no hace sino aplastarla en una tensión que intenta resistir la historia. Resistencia que estallara en la disolución del testimonio por carecer de vínculo con el presente. Disolución del testimonio en la falsificación.

No es casual que el reciclaje de arquitectura sea una práctica normal, que tanto un monumento como las relaciones con el entorno, como el emplazamiento y las ideas del arquitecto sean todas partes del juego de habitar, de hacer ciudad, de hacer historia.

La intervención ha sido el medio de hacer perdurar los monumentos. Las posibilidades que ofrece la creación arquitectural no pueden ser ignoradas, así como la poesía no puede renunciar al lenguaje de hoy para utilizar palabras que han cambiado, y que mas histórico que el lenguaje y así como este va admitiendo neologismos y va trasformándose, así son monumentos, palabras que solo permanecerán en la memoria si las usamos, las renovamos, les damos lugar en el poema inconcluso de las ciudades. O bien podemos dejarlos perdidos en un catálogo que se traspapelará en el marasmo de la burocracia, para el estudio de unos cuantos y en un futuro ponerlos en esa larga lista de añoranzas que parece agobiar y culpar el espíritu de las normas de conservación, de las normas de embalsamación de monumentos.

1.1. Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, históricos y artísticos

(diario Oficial, 6 de mayo de 1972)

Capítulo I Disposiciones generales.

Restauración como utilidad pública.

Artículo 2o.-

Es de utilidad pública, la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y de las zonas de monumentos.

La secretaria de Educación Pública, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes y los demás institutos culturales del país, en coordinación con las autoridades estatales, municipales y los particulares, realizarán campañas permanentes para fomentar el conocimiento y respeto a los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos. El Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, de acuerdo con lo que establezca el reglamento de esta Ley, organizarán o autorizarán asociaciones civiles, juntas vecinales, y uniones de campesinos como órganos auxiliares para impedir el saqueo arqueológico y preservar el patrimonio cultural de la Nación. Además se establecerán museos regionales.

Definición de monumentos.

Artículo 5o.-

Son monumentos arqueológicos, artísticos, históricos y zonas de monumentos los determinados expresamente en esta Ley y los que sean declarados como tales, de oficio o a petición de parte.

El Presidente de la República, o en su caso el Secretario de Educación Pública, expedirá o revocará la declaratoria correspondiente, que será publicada en el "Diario Oficial" de la Federación.

Obligaciones del propietario.

Artículo 6o.-

Los propietarios de bienes inmuebles declarados monumentos históricos o artísticos, deberán conservarlos y, en su caso, restaurarlos en los términos del artículo siguiente, previa autorización del Instituto correspondiente. Los propietarios de bienes inmuebles colindantes a un monumento, que pretendan realizar obras de excavación, cimentación, demolición o construcción, que puedan afectar las características de los monumentos históricos o artísticos, deberán obtener el permiso del Instituto correspondiente, que se expedirá una vez satisfechos los requisitos que se exijan en el Reglamento.

Incentivos Fiscales.

Artículo 11.-

Los propietarios de bienes inmuebles declarados monumentos históricos o artísticos que los mantengan conservados y en su caso los restauren, en los términos de esta Ley, podrán solicitar la exención de impuestos prediales correspondientes, en la jurisdicción del Distrito y Territorios Federales, con base en el dictamen técnico que expida el Instituto competente, de conformidad con el Reglamento.

Capítulo II Del Registro

Dependencias para inscripción de monumentos.

Artículo 21.-

Se crea el Registro público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas, dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Registro público de Monumentos y Zonas Artísticas, dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, para la inscripción de monumentos arqueológicos, históricos o artísticos y las declaratorias de zonas respectivas.

Procedimiento de Inscripción

Artículos 23.- La inscripción en los registros se hará de oficio o a petición de la parte interesada. Para proceder a la inscripción de oficio, deberá previamente notificarse en forma personal al interesado. En caso de ignorarse su nombre o domicilio, surtirá efectos de notificación personal la publicación de ésta, en el "Diario Oficial" de la Federación.

Capítulo III De los Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos.

Noción de Monumento Artístico.

Artículo 33.- Son monumentos artísticos, las obras que revisten valor estético relevante.
Salvo el muralismo mexicano, las obras de artistas vivos no podrán declararse monumentos.
La obra mural relevante será conservada y restaurada por el Estado.

Noción de Monumento Histórico.

Artículo 35.- Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la ley.

Bienes Históricos Inmuebles.

Artículo 36.- Por determinación de esta Ley son monumentos históricos:
I.- Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas cúrales; seminarios, conventos o cualesquiera otras dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso; así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive.

Capítulo IV De las Zonas de Monumentos

Zona de Monumentos Artísticos

Artículo 40.- Zona de monumentos artísticos, es el área que comprende varios monumentos artísticos asociados entre sí, con espacios abiertos o elementos topográficos cuyo conjunto revista valor estético en forma relevante.

Zona de Monumentos Históricos.

Artículo 41.- Zona de monumentos históricos, es el área que comprende varios monumentos históricos relacionados con un suceso nacional o la que se encuentre vinculada a hechos pretéritos de relevancia para el país.

Entorno de Monumentos.

Artículo 42.- En las zonas de monumentos y en el interior y exterior de éstos, todo anuncio, aviso, carteles; las cocheras, sitios de vehículo, expendios de gasolina o lubricantes; los postes e hilos telegráficos y telefónicos, transformadores y conductores de energía eléctrica, e instalaciones de alumbrados; así como los kioscos, templetos, puestos o cualesquiera otras construcciones permanentes o provisionales, se sujetarán a las disposiciones que al respecto fije esta Ley y su Reglamento.

Capítulo VI De las Sanciones

Daño a un Monumento

Artículo 52 Al que por medio de incendio, inundación o explosión dañe o destruya un monumento arqueológico, artístico o histórico, se le impondrá prisión de dos a diez años y multa hasta por el valor del daño causado.
Al que por cualquier otro medio dañe o destruya un monumento arqueológico, artístico o histórico, se le impondrá prisión de uno a diez años y multa hasta por el valor del daño causado.

1.2 Reglamento para la zona histórica del Centro de la Ciudad de México.

1) Delimitación de la Zona

Al norte por República de Honduras hasta Comonfort. Por Paraguay hasta Palma Norte, por República de Ecuador hasta República de Brasil, Rayón y su continuación -Héroes de Granaditas- hasta Florida. Al sur hasta Peña y Peña, por ésta hasta Manuel Doblado, nuevamente hacia el sur hasta Lecumberrí; hacia el oriente hasta Anillo de Circunvalación, hacia el sur hasta Héroes de Nacoziari, hacia el oriente hasta Francisco Morazán, luego hacia el sur hasta Emiliano Zapata, por el poniente hasta Rosario, hacia el sur hasta Corregidora, hacia el poniente hasta Anillo de Circunvalación, por el sur hasta San Pablo, hacia el poniente y por su continuación- José María Izazaga- Hasta San Juan de Letrán, hacia el norte por sus continuaciones -hasta el punto de partida, o sea Plaza de Garibaldi y República de Honduras.

2) Traza de la Zona

2.1) Deberá conservarse tal como se encuentra, sin ampliaciones ni disminuciones de calles, plazas y jardines, sin variar su alineamiento con remetimientos o salientes de las construcciones.

2.2) Si por causa de utilidad pública, se hace necesaria la ampliación de alguna calle, se presentará el estudio de la misma al Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien dictaminará sobre la propuesta, después de estudiar el proyecto y su afectación a la zona.

2.3) Para la modificación de los límites de la zona (ampliación o disminución) se realizarán estudios exhaustivos, que serán utilizados y en su caso aprobados por la H subcomisión de Monumentos del INAH.

3) Proporción del Área Construida en el Predio.

3.1) Ver Reglamento de Construcciones del Departamento del Distrito Federal.

4) Condiciones De Uso

4.1) Se podrá construir cualquier tipo de inmuebles, sólo se objetan por este reglamento, aquellos que afecten por su uso, volumen, instalaciones, equipo, etc, las características de la zona, o de un monumento en particular.

5) Construcciones

5.1) Obra Nueva

5.1.1 Las nuevas construcciones deberán sujetarse a los alineamientos que otorgue el Departamento del Distrito Federal, iniciándose la construcción cubierta a partir de dichos alineamientos.

5.1.2 Para la elaboración de proyectos de obra nueva, deberán considerarse las construcciones colindantes del predio en juicio, derivándose de dicha consideración las características de uso del suelo, altura, tratamiento de fachadas, materiales y todos aquellos aspectos positivos que tienden a conservar y/o a mejorar las características particulares de la calle o plaza de la zona monumental; en general, para ello se recomienda obtener documentación gráfica y fotográfica que se presentará al solicitar la aprobación del proyecto correspondiente ante el INAH.

5.1.3 Los nuevos volúmenes que se construyan, deberán ser, por su importancia y proporción, análogos al promedio de los existentes en su vecindad, dentro de su campo visual.

5.1.4 En el caso de construcciones colindantes a inmuebles de valor histórico, se deberán presentar los proyectos de lo nuevo, considerando en los planos correspondientes (conjunto, plantas, cortes y fachadas), dicho monumento, de tal manera que se demuestre que la obra no afectará material o visualmente a la antigua.

5.1.5 Estudios de composición y armonía del proyecto, a través de apuntes de perspectiva o geométrica, en donde aparezca el nuevo proyecto y su contorno.

Restauraciones y Reparaciones Demoliciones en las Zonas Históricas

1) Reparaciones y Restauraciones

1.1) Se autorizarán y recomendarán favorablemente las proposiciones tendientes a

mejorar la estabilidad, salubridad y apariencia de las construcciones de las Zonas.

1.2) Se autorizarán y recomendarán favorablemente las proposiciones tendientes a mejorar la estabilidad, salubridad y apariencia de las construcciones de valor histórico, sobre todo si dichas obras tienden a volver al inmueble las características de su estado original.

1.3) No se autorizarán los proyectos de reparación o modificación cuando éstos tiendan a afectar una composición, distribución o estructura arquitectónica valiosa en sí, o por su participación en el conjunto.

1.4) Se autorizarán las sobre elevaciones en el caso de edificios mutilados o excesivamente bajos en relación a las construcciones vecinas, siempre y cuando no se trate de edificios de especial valor histórico o en el caso de edificios situados en determinadas zonas del área.

1.5) Para limpieza de fachadas (de cantera y otro material) de los inmuebles de valor histórico, el INAH dictará las especificaciones de cada caso.

2) Demoliciones

2.1) En el caso de monumentos históricos, sólo se autorizará la demolición de las partes agregadas que no representen ningún valor.

2.2) Para obtener licencia de demolición de inmuebles sin valor histórico o de conjunto, se deberán presentar los planos correspondientes al proyecto que se realizará en el predio asegurado, por medio de una fianza a favor del INAH, que en un lapso no mayor de 3 meses se iniciará la nueva construcción.

2.-Circunstancias

Generales: El teatro.

2.1.- Acerca del Teatro

El teatro surge en la historia como una necesidad del ser humano para representar las cosas de la vida. Teatro y vida son expresiones de un mismo binomio verbal: ser y estar, que caracteriza a la vida (lo vivencial) tanto como al teatro (lo representado). Inicialmente el teatro aparece en la sociedad como una forma explícita y ritual de manifestar los sentimientos religiosos; aquellos que nacidos de la necesidad humana tratan de expresar las causas racionales de lo vivido. Esas reflexiones físicas y metafísicas que nos envuelven y dan lugar a la creación de doctrinas, filosofías y sistemas proveedores de imágenes en forma de símbolos capaces de ayudarle al hombre a calmar su angustia existencial.

Sentimientos y pensamientos que adquieren forma, imágenes y símbolos de la religiosidad, religadores de la regularidad y la confianza colectivas, el teatro, originalmente ritual, representa frente al conjunto humano. De esta facultad religadora (de la cual viene el vocablo religión) podemos derivarla doble capacidad que el teatro contiene, para "explicar" y "exponer" aspectos de la naturaleza orgánica creadora; el teatro como medio audiovisual. La expresión teatral es el medio de comunicación e información por excelencia, lo mismo para formar conceptos, educar, descubrir los misterios de la vida, divertir, hacer consciencia, así como publicitar, entorpecer o enajenar a las mayorías, de acuerdo a las finalidades y objetivos para los cuales se utilice el teatro.

A los teatros acude la gente para verse y sentirse reflejada, observada y quizás atendida; reflejos de la sociedad que se mira en un espejo inmenso. De la relación de encuentros y reencuentros consiste el valor conjuntual y gregario del teatro, aquel que para ser realizado, necesita del concurso del grupo coherente, no de las individualidades aisladas. La relación del teatro con las demás actividades del ser social es tan compleja que nos dudamos en afirmar que no existe situación humana que no sea susceptible de ser teatralizada. Esto quiere decir

que el ser humano puede descubrirse y sorprenderse gratamente "haciendo teatro" aún en los aspectos más íntimos de su vida. Hay que descartar esa forma absurda y coloquial de referirse al hacer teatral, cuando se acude a la falacia o se cae en lo hipócrita manipulador. En tales casos, no nos encontramos con los "otros", simplemente nos alejamos de ellos.

Todo espacio vital es espacio teatral.

El autor teatral abre el juego sin fin de espejos. El teatro es esencialmente la fusión de todas las artes: las llamadas "objetivas", plásticas, visuales o espaciales como el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura y la eurytmia y las auditivas o temporales como la música y la literatura.

El punto de partida artístico de la acción teatral es la literatura. La palabra en su indeclinable tercera dimensión. Transformación de las palabras en espectáculo. Que no solamente se "oigan" las palabras sino que también se "vean". En este proceso de visualización auditiva interviene el resto de las formas artísticas. Porque en el teatro está comprendido el dibujo no sólo en las soluciones lineales de los espacios donde transcurre la obra: la línea abierta y franca del horizonte, el contorno de las nubes, de los árboles, de los muebles, los muros y su linaje infinito, los trazos descritos por la utilería, etc., sino también el dibujo está presente en las líneas verbales del parlamento, en los ademanes y en las actitudes de los actores describiendo parábolas, espirales, giros, galácticos que saturan de líneas expresivas el espacio escénico. Lo mismo podemos afirmar de la pintura y su polivalencia cromática dotado de expresividad a los muros, a las telas y a la proyección emocional de los caracteres representados por el actor; hay actitudes grises, situaciones brillantes, emociones al rojo vivo, ambientes amarillentos, blancuzcos, violáceos... ¿Y qué decir de la presencia del valor escultórico en el móvil perfecto e imperfecto del cuerpo de los actores -vivaz elocuencia, certeza del carácter-, que danza en la coreografía doméstica y urbana en medio del transcurrir del río de la vida?

El autor transmite la música verbal, la sonoridad incisiva de las palabras convertidas en elementos precisos y preciosos de un ente orgánico, que capta mejor la atención del espectador; que le produce vibraciones, que lo internen, finalmente, en la destrucción del cielo y del infierno que toda obra de teatro propone.

Un actor-producto arquitectónico, relación entrañable del hombre con su espacio vital-que no "llena" el escenario, que no sabe cómo desplazarse por él...-es una persona que

seguramente aún no aprende a despejar los primeros misterios del vivir en grupo, aún desconoce las razones primarias del conjunto social.

La indiferencia del artista teatral hacia las otras artes- la ignorancia de que el teatro es, ante todo, síntesis artística- provoca el desconcierto y genera el caos que hace a los escenarios vacíos, carentes de materia humana, insensibles a la comunicación.

Ruptura y vacuidad; apatía. La gran aportación calderiana que el teatro recoge, consiste en la búsqueda -por medio de las artes que lo componen- de dos constantes inevitables y frecuentemente elusivas; el movimiento -expresión de la movilidad existencial- y del equilibrio, como posibilidad de ordenamiento del caos.

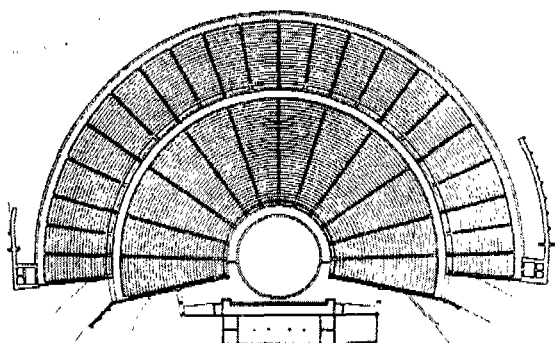
Movimiento en equilibrio o equilibrio movilizador. Una dirección escénica apropiada será aquella que tomando a la obra de teatro como eje virtual del móvil, maneje líneas, colores, volúmenes, espacios y sonidos como fuerzas integradoras de un móvil en búsqueda del equilibrio y la armonía.

La puesta en escena, como un complejo artístico que se absorbe a la movilidad y permanencia de la trascendente.

En las proposiciones calderianas transportadas al escenario, cada uno de los actores se encuentra atento a la perdurable movilidad escénica, a su parte responsable de conservar, preservar, recuperar el equilibrio puesto en crisis durante la representación. Mediante el ejercicio teatral se llega a obtener la ruptura de resistencias, el aligeramiento de tensiones, la sublimación de ansiedades y otros varios estados provocadores de angustias y de frustraciones, que la mayoría no alcanza a comprender por qué las padecen.

2.2- El Teatro como Tipología

El Teatro Griego



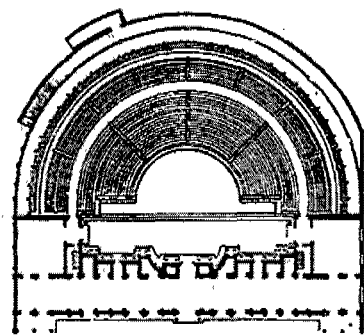
Teatro Epidaurus, 340 A.C.

El teatro se origina como un rito religioso de los hebreos y egipcios, e incluso de los atenienses. Hacia el año 800 a. de C. éstos celebraban anualmente fiestas en honor a Dionisios, en las faldas de las colinas de los viñedos (THEATRON). En un principio el teatro se construía de madera, contaba con un anfiteatro sin decoración con un altar al centro de la orquesta, las gradas se cavaban en las laderas de las colinas en un semicírculo de más de 180° rodeando el círculo de la orquesta donde cantaba el coro. Es hasta el siglo IV AC que comienzan a construirse en piedra.

Los sencillos ritos religiosos de los dramas de la antigua Grecia evolucionan en nuevos tipos de drama que se desarrollan en cuatro géneros (Ditiramba, tragedia, comedia y sátira).

En el periodo helénico el teatro evolucionó en una mayor complejidad. La representación se realizaba en la *loegion* de la *skene* que sería después sustituida por el *proskenion* una vez que un número mayor de personajes sustituyeron la estructura del coro. La escena contaba como fondo con un muro con tres puertas, cortinajes y *periactes*, prismas giratorios en los que se representaban diversas escenas.

El Teatro Romano



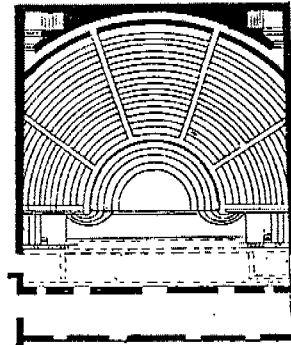
Teatro Orange, 50 A.C.

Después del año 240 a. C. el teatro hecho raíces en Roma y en todo su imperio. El Teatro Romano a diferencia del Griego, su antecesor directo, se construía dentro de las ciudades, el coro redujo su aparición únicamente a los intermedios, la orquesta se redujo a un semicírculo en torno al cual se sentaban los magistrados y senadores, el muro de la escena *scaena* se extendía hasta los extremos del hemiciclo y se levantaba como la fachada de un palacio, un pórtico remataba las gradas. El *proscenio* contaba con telones, prismas embibetados y un telón que bajaba al iniciar la obra y se levantaba al final.

Ocasionalmente el auditorio se cubría con toldos para proteger a los espectadores del sol de la mañana. Una fachada de arcos superpuestos en los tres órdenes romanos contenía el teatro.

De la actividad literaria durante los últimos años del imperio surgió un nuevo género de obras que se declamaban en recitales en los odeons, edificios cubiertos que se construyeron en las provincias griegas del Imperio.

Se perdía el espíritu religioso y cuando en el 55 a. C. se construyó el primer teatro de piedra en Roma el gusto popular de inclinaba por los espectáculos de tropas, camellos y elefantes, batallas navales, dejando a un lado los dramas.

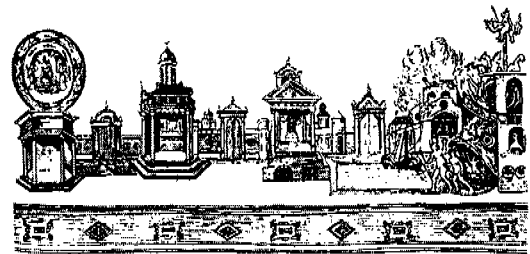


Odeón de Pompeya, 75 A.C..

Con el gran poder que logró el cristianismo, el teatro fue prohibido relegándolo a espectáculos de bufones, acróbatas y juglares errantes. Después de reconocer el poder que tenía el teatro para manipular masas, la Iglesia Católica lo rescató de la clandestinidad para llevarlo en el siglo XII a los templos mismos. Las representaciones se efectuaban en el coro, las naves y los cruceros, el público se congregaba saturando catedrales enteras, estos tumultos llevaron al teatro nuevamente a cielo abierto, a las escalinatas y plazas públicas. Se comenzaron a construir escenarios sobre plataformas y carretas, se pintaban mantas con imágenes de pueblos, casas, el limbo, el infierno, el paraíso.

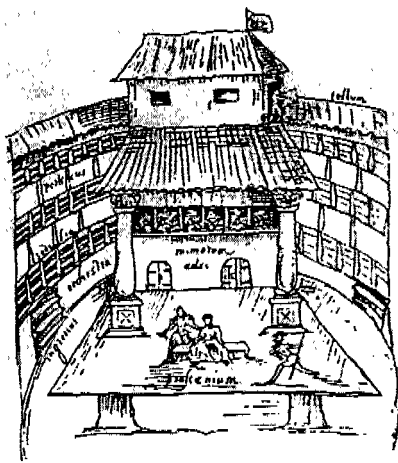
Las representaciones combinaban canciones, música y poesía, diversos géneros se mezclaban (tragedia y comedia). Aparecen los primeros textos que relataban leyendas y pasajes biográficos de santos que escribían monjes y clérigos. De entre lo sacro y lo profano aparecieron una multitud de géneros dramáticos: farsas, sátiras, pastorelas, fábulas.

Edad Media



Escenografía siglo XIV

Galerías Isabelinas



The Swan Theater, Londres 1600.

El Anfiteatro Renacentista y el escenario ilusorio

Del clero a manos de los gremios artesanales, el teatro fue instrumento de finalidades paganas. Los gremios montaron un repertorio de 25 a 50 obras, que se representaron en escenarios móviles arrastrados por caballos.

A mediados del siglo XVI las compañías itinerantes acostumbraban establecer sus tablados en los patios de las posadas. El público se sentaba alrededor del escenario o en las galerías laterales de los hostales.

Los primeros teatros permanentes ingleses se construyen en Londres durante el reinado de Isabel I. Estos eran de madera de planta circular o poligonal siguiendo todavía los esquemas de las construcciones temporales, el proscenio se extendía hasta el centro adelantando el escenario.

En 1576 James Burbage construye el primer teatro propiamente isabelino, que fue imitado por los teatros públicos entre ellos el celebre Sheakespeare's Globe, el más famoso de los teatros públicos isabelinos. El teatro construido en madera, era un polígono con tres galerías techadas para 800 espectadores, al pie del escenario, un patio circular para espectadores que permanecían de pie; el escenario no tenía telón, y tenía un balcón que lo mismo era una colina, una torre o el piso superior de una casa, escena perpetua para los pasajes de amor.

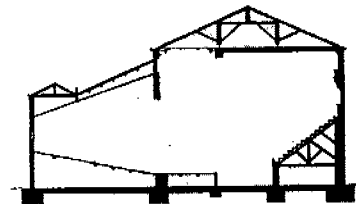
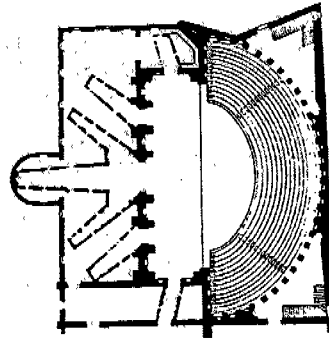
En las cortes italianas de los siglos XV y XVI el arte escenográfico logró impresionantes adelantos. Con el descubrimiento de la perspectiva lineal y el conocimiento de la antigua Grecia los humanistas italianos elaboraron las bases de un nuevo tipo de teatro. Los telones con perspectivas daban una notable ilusión de unidad y profundidad.

Leonardo da Vinci y Rafael diseñaban los escenarios, en 1490 Leonardo inventó el escenario giratorio, que hizo posibles mascaradas de mayor suntuosidad, así como otros espectáculos cortesanos, cuyos momentos cumbres e intermezzos se amenizaban con leones y dragones gigantes, que descendían sobre el escenario suspendidos por péndulos.

Tratados de diseño de teatros se publicaron, entre ellos el segundo libro de la perspectiva de Serlio.

La traducción de dramas clásicos dio origen a un teatro académico que se representaba en un principio ante audiencias ilustradas en escenarios temporales construidos en palacios.

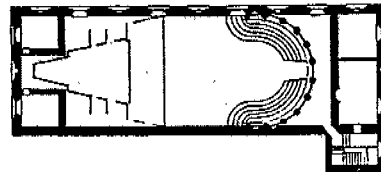
En 1580 la Academia Olímpica comisionó a Andrea Palladio para construir un teatro permanente, primero de este tipo desde los odeones romanos, inspirado en el modelo clásico descrito por Vitrubio en los Diez Libros de la Arquitectura. Palladio después de numerosos experimentos anteriores como un teatro para la compañía de la Calza degli Accesi, y del estudio de teatros antiguos en Verona, Roma, Pola y Vicenza hecho mano de este bagaje y diseño para el escenario una pantalla de madera que como la *frons scenae* romana tiene tres puertas la central: un arco triunfal. En contraste con este las gradas se ordenan en torno al semicírculo de la orquesta, siendo limitadas por una columnata de orden corintio, con intercolumnios abiertos y cerrados que producen un efecto dinámico, en los espacios cerrados se encuentran hornacinas que albergan figuras de estuco. Sobre la balaustrada que corona la columnata se encuentra otra sucesión de estatuas, pensadas como mediadoras hacia el cielo abierto.



Teatro Olimpico, Vicenza, 1585

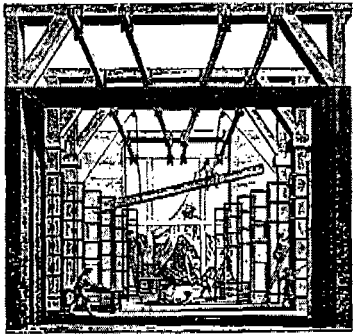
A la muerte del arquitecto, su discípulo Scamozzi lleva a cabo algunas modificaciones, separa el proscenio de la sala mediante las paredes laterales y añade las cinco magníficas vistas de calles urbanas pintadas en una pronunciada perspectiva acentuada por la inclinación de los planos verticales y del suelo en dirección a los puntos de fuga. El teatro Olímpico se inauguró en 1584 con la presentación de la tragedia de Sófocles Edipo Rey.

En 1588 Scamozzi construye el teatro Sabbioneta en donde las gradas apuntan hacia el centro de la planta semicircular, el muro del escenario alejado y una sola perspectiva en lugar de las cinco de Vicenza.



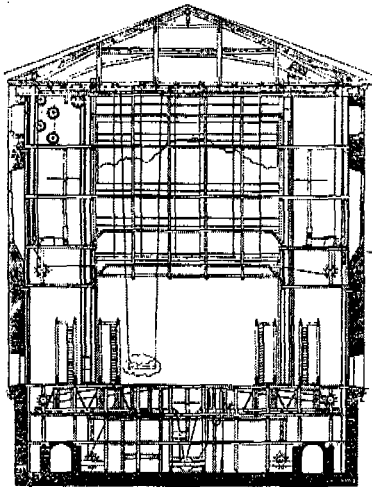
Teatro Sabbioneta, 1588

Auditorio en U y los planos deslizantes



Escenario con planos deslizantes

El escenario italiano y la maquinaria escénica.



Escenario italiano, tramoya y foso

La Era de la Ópera

Con los principios del Tratado de escena y construcción de maquinaria de Sabbatini en 1630, se crean decorados bidimensionales con efectos de profundidad. El cambio de la decoración plástica utilizando bastidores angulares que exageraban la perspectiva hasta la decoración pictórica que emplea planos que se centran en perspectiva como una sucesión de vistas, abrió nuevas posibilidades. La decoración podía ser cambiada deslizando los diferentes planos sobre rieles, los actores ya no aparecían en el escenario fuera de escala.

En el Palacio Farnese en Parma en 1628 Aleotti construyó el primer escenario con planos deslizantes. Este produjo dos efectos vitales para la morfología del teatro: la creación de un bastidor de escena que concilia los planos deslizantes y que refuerza el eje longitudinal del auditorio haciéndolo coincidir con el punto de fuga de la perspectiva del escenario, y el semicírculo que adquiere la forma de una U alargada.

Mientras Alleotti había inventado el escenario con planos deslizantes, en Parma Monteverdi creaba la primera ópera en Florencia.

En 1641 Giacomo Torelli mejoró el diseño de los planos deslizantes en el teatro Novissimo de Venecia, el manejo de la escenografía se manejaba desde atrás del escenario por medio de juegos de poleas con un sistema de palancas y contrapesos, lo cual permitía mover simultáneamente varios paneles.

El escenario se extendía en tres direcciones, lateralmente para permitir el movimiento de los paneles deslizantes, hacia atrás abriendo un enorme espacio detrás del escenario para albergar la maquinaria y hacia arriba para permitir el movimiento de telones y luces.

En este momento están ya todos los elementos de la caja mágica del teatro italiano.

En 1600 en Florencia las ceremonias de la boda de María de Medici y Enrique IV inician la era de la ópera. Desde los círculos aristocráticos rápidamente se extiende a las ciudades italianas, en 1637 la República Veneciana construye el primer teatro público de ópera.

El esquema del teatro Farnese se transformaría, sustituyendo las gradas del esquema en U por palcos, surge un nuevo tipo arquitectural, que se adapta perfectamente a las condiciones sociales del momento. Los plebeyos ocupaban las butacas detrás de la orquesta, mientras que los palcos eran rentados por año o bien vendidos a las grandes familias.

El esquema fundamental de este teatro de clases fue adoptado con variaciones nacionales en toda Europa.

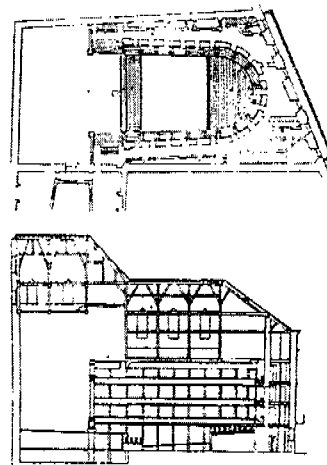
En contraste con excelencia del drama clásico francés que comprendía las obras maestras de Corneille, Racine y Moliere, sus teatros eran un tanto mediocres. Las innovaciones tecnológicas del teatro italiano introducidas por Torelli, invitado a la corte en 1645, se adaptaron a las convenciones del drama clásico. Los decorados permanecían como un contexto simbólico, palacios para las tragedias de Racine, alcobas en las comedias de Moliere y la escenografía cambiaba únicamente entre actos.

En 1660 en el palacio de las Tullerías, Vigarani construyó un teatro con una gran profundidad de escena que ganó el nombre de "La Sala de Máquinas".

En 1689, la Comédie Française de François d'Orbay fusionó las tendencias italianas con la innovaciones puramente nacionales como la del parquet que eran asientos situados a ambos lados de la orquesta, la corbeille (raked tiers to the rear of the stalls) y filas de espectadores instalados a lo largo de la orilla del piso del escenario.

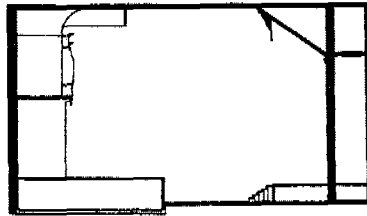
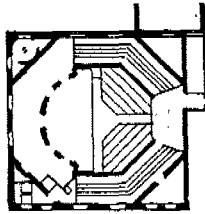
Independientemente de los teatros públicos isabelinos existían otros privados en colegios, universitarios y palacios. Eran teatros cubiertos como el Cockpit in Court construido en 1630, en el que Inigo Jones a su regreso de Italia aplicó las lecciones de Palladio. En este teatro el muro del escenario a pesar de su curvatura nos recuerda mucho la *frons scenae* del Olímpico. Inigo Jones hizo innovaciones importantes: la introducción de la luz (globos de color o papel aceitado con velas en su interior); los telones del escenario, que, según las necesidades de cada obra, podían caer al fondo, al centro o al frente del escenario. Con la introducción de la

Variantes Francesas



Teatro de la Comédie Française. 1689

Variantes Inglesas

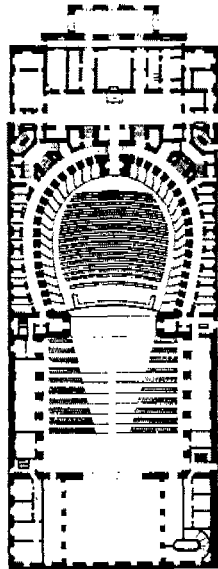


Teatro Cockpit in Court, Londres 1630

perspectiva escenográfica el teatro isabelino con su escenario adelantado se hizo obsoleto. En 1642 el Parlamento cerró todos los teatros durante veinte años hasta que en la Restauración fueron nuevamente permitidos.

En 1672, Christopher Wren construyó el Teatro Real en Drury Lane, su escenografía deslizante correspondía al modelo italiano, mientras que en el auditorio se empleó un esquema diferente: las graderías se dispusieron en filas curvas superpuestas en dos balcones. Los muros laterales se extendían hasta el proscenio en dirección al punto de fuga de la perspectiva del escenario, dando al auditorio la forma de un abanico. El proscenio se extendía hacia el centro del auditorio y los actores entraban a escena por las famosas "pass doors".

El auge del modelo italiano



Teatro Scala, Milán 1778

A finales del siglo XVIII, la ópera se extendía por toda Europa. La geometría del auditorio italiano permitía un gran número de variantes como la herradura, la lira, elipses truncadas, en U, como una forma de lograr una combinación ideal entre acústica e isóptica.

El teatro se comercializa y la gente acude a ver y a ser vista. El mundo de ficción del teatro rompe sus límites y hace parte de él al público, con una arquitectura que le sirve de escenario al público. El auditorio se alarga, anillos de palcos, suites, salones y corredores crecían al rededor del patio de butacas. Mientras, enormes foyers y escalinatas, lobbies y pórticos producían un efecto de monumentalidad, en el que el auditorio no era sino una pieza más.

Los teatros que antes se adaptaban en edificios existentes se convierten en un tipo por sí mismos. Uno peligroso que tendía a incendiarse y que a menudo se prefería construir aislado.

El momento cumbre de la invención italiana está marcado por la construcción de la Scala de Milán en 1778.

Francia tardó en adoptar el modelo italiano. No fue sino hasta las críticas de Voltaire que en la Comedie Francaise se retira a los espectadores del escenario.

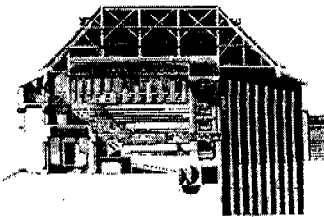
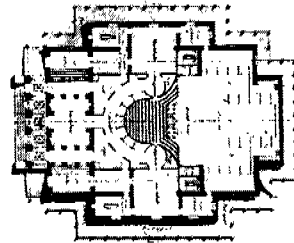
En 1778 Claude-Nicolas Ledoux en su teatro Besancon, introduce un nuevo esquema que considera el enorme trastorno social de la Revolución. Ledoux transforma los palcos de la aristocracia en balcones que se remeten en lugar de ser sobrepuestos, invirtiendo las jerarquías establecidas dentro del auditorio, revive el clásico cavea. Los espectadores más pobres ocupan ahora el balcón detrás de la columnata. Ledoux anuncia el revival del anfiteatro que Wagner un siglo más tarde lograría.

En 1830 Richard Wagner con el arquitecto Bruckwald diseñó un teatro en Bayreuth destinado únicamente a sus óperas. Rechazando el eclecticismo de una arquitectura "de efecto sin causa" se propone redescubrir la comunión y armonía del teatro clásico Griego. Lo único que conserva del modelo italiano fue la incomparable maquinaria escénica, los palcos fueron reemplazados por un anfiteatro en abanico, que brindaba a toda la audiencia buenas condiciones de vista y acústicas. Las innovaciones de Wagner reestablecen la continuidad entre el escenario y el auditorio. La ópera de Bayreuth marco un punto decisivo en la evolución de la arquitectura del teatro. Desde el renacimiento la ruptura entre el escenario y el auditorio creció constantemente. Por primera vez en siglos la tendencia se revertía: El golpe maestro de Wagner permitiría las enormes transformaciones del teatro moderno.

El siglo XX trajo una gran variedad de nuevos recursos para cambiar las decoraciones con rapidez. La iluminación evoluciono de las velas a las lámparas de aceite, gas y carburo, hasta los reflectores de una o varias luces controladas y programadas por computadora.

Con la aparición del cine, el teatro cambia su status el trabajo teatral ya no es un proceso animado por el afán de la ilusión de lo real.

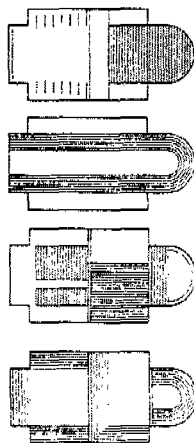
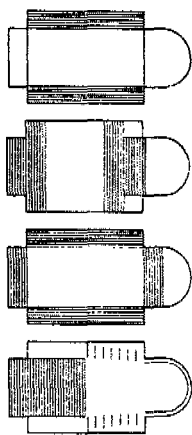
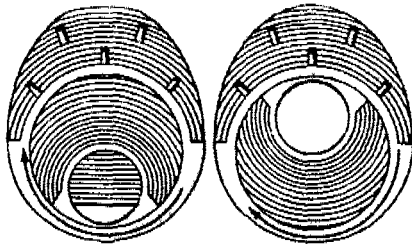
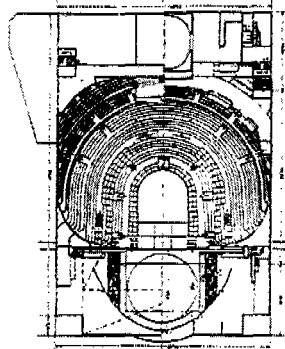
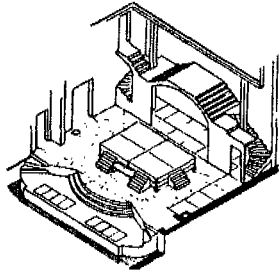
El teatro de la Ilustración



Teatro Besancon, 1785

El revival del anfiteatro.

El siglo XX



Las vanguardias plásticas de principios de siglo transforman la concepción del espacio y los estilos de su representación. Las escenas realistas y naturalistas pasan a un segundo plano respecto a una escenografía que tiende a lo abstracto.

En esta búsqueda de lo esencial del drama se han presentado diferentes intentos para descubrir el escenario ideal. Desde el inmenso auditorio en U con proscenio transformable del teatro Gro BesBchauspielhaus de Hans Poelzig, Berlin en 1919, hasta el pequeño auditorio sin ninguna estructura de escenario de Louis Jovet en la conversión del Vieux Colombier, Paris 1921.

El iniciador del movimiento artístico europeo de la Bauhaus, Walter Gropius, aplicó sus principios "funcionales" al teatro.

El escenario y las filas de asientos situadas detrás de él, deberían girar y ocupar, el escenario el de los asientos y estos el lugar del escenario, formando un "teatro redondo". El Teatro Total que nunca llegó a construirse.

Los teatros modernos pueden ser objeto de las más sorprendentes transformaciones: ajustes de acústica, grandes tabladros móviles, que pueden adaptarse a múltiples decoraciones; transformación total del espacio.

Desde ahora, en palabras de Copeau "la forma arquitectural del escenario es determinada solamente por la acción dramática en escena". La gente de teatro trata de encontrar un lugar que cumpla con sus requerimientos y con la flexibilidad suficiente para la evolución de su propia búsqueda, mas que ajustarse a reglas generales que gobiernen el espacio teatral moderno.

Estas experiencias nos permiten sin embargo esbozar ciertas tendencias en el tipo arquitectural; el auditorio derivado del anfiteatro Wagneriano y del modelo italiano donde la flexibilidad del proscenio complica la dualidad escenario / auditorio.

El auditorio basado en el modelo isabelino que integra en un mismo espacio escenario y auditorio. El auditorio transformable en el que sus relaciones se definen para cada obra. Y el éxodo del teatro a recintos que originalmente tuvieron otro fin.

"El intento de acercar al actor a la audiencia, y la consideración de regresar al escenario su función como un área para actuar y no considerarlo mas como una caja de trucos, es redescubrir la real y verdadera naturaleza del espacio teatral."
Denis Bablet.

2.3 El teatro en México

"La Plaza Mayor además de ser el lugar de representación de las ceremonias civiles y religiosas, constituía un foro para cualquier tipo de manifestación popular de agradecimiento o de protesta y era, también, el centro de información para la población, de todos los acontecimientos de la corte y de la ciudad, difundida constantemente por los pregoneros." Las fiestas religiosas más importantes de principios del siglo XVI eran la de Corpus Christi y la de San Hipólito, en la península las representaciones se realizaban en tablados portátiles y carros sobre los que se elaboraban complejos mecanismos escénicos, en México las condiciones de la ciudad dificultaban mucho el tránsito de los carros por lo que se acostumbraba más la construcción de enormes tablados.

Además de las fiestas religiosas había una multitud de celebraciones relacionadas con los acontecimientos relevantes de la vida de la ciudad: las juras reales, la llegada de arzobispos y virreyes, el nacimiento de príncipes, aniversarios y funerales de la familia real y del virrey. Sin olvidar por supuesto la ejecución de reos y los autos de fe. Un complejo calendario de actos cívicos, religiosos y populares comprometían y obligaban la participación de toda la sociedad en una vida pública. Toda esta teatralidad mantenía un delicado equilibrio y lograba el control y la interacción de los diferentes grupos sociales.

Dos acontecimientos clave para la evolución del teatro en México acontecen en la segunda mitad del siglo XVI: la instalación del Santo Oficio de la Inquisición en 1571 y el establecimiento de la Compañía de Jesús en 1572.

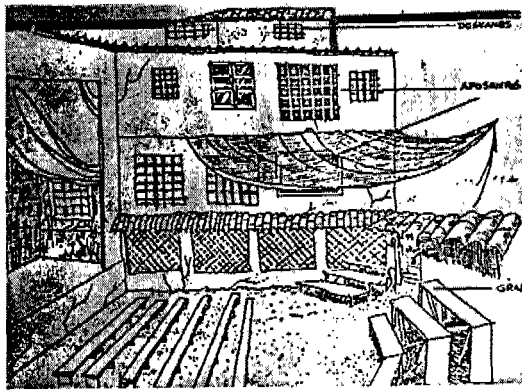
El primer auto de fe se realizó en 1574 en la Plaza del marqués del Valle, para lo cual se construyeron varios tablados. Este quedó registrado en el código Aubin, lo que nos indica el fuerte impacto que tuvo en la población.

Fiestas cívicas y religiosas

Siglo XVI

Los jesuitas incluían en sus planes de estudio la representación de piezas y coloquios en latín, tragedias y comedias estas representaciones que en principio se efectuaban en las aulas o el patio de los colegios, pronto rebasan estos límites y se hacen públicas como elemento de educación espiritual.

Casas de comedias



A finales del siglo XVI aparecen las primeras obras de autores locales, surgen las primeras casas de comedias y con ellas los empresarios teatrales además de las obras que se presentaban en los templos y las de los jesuitas en los colegios Máximo y de San Juan de Letrán existían dos casas de comedias y tres compañías estables.

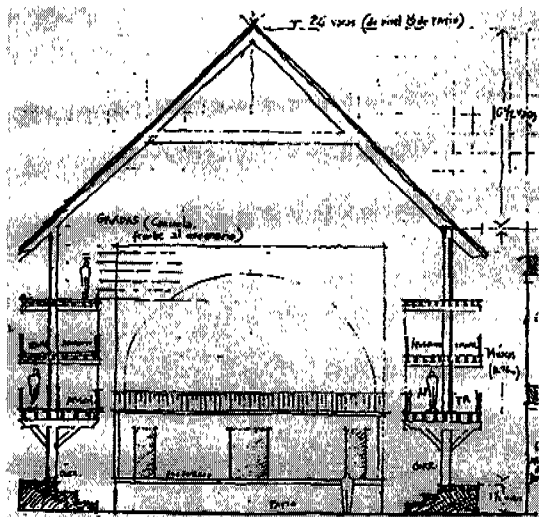
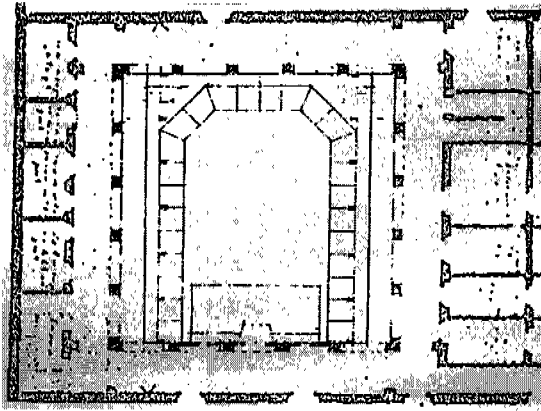
En la calle de Jesús, hoy República del Salvador y la esquina con lo que hoy es 20 de Noviembre desde 1597 existía la primera casa o patio de comedias propiedad de Francisco de León. En el patio "de buenas proporciones, se alzaba el escenario que al principio sustentaba fuertes bancos de madera; después para hacerlo más resistente, se puso sobre pilas de ladrillo macizado con mezcla" Artemio de Valle Arizpe.

La casa de comedias era un teatro proyectado según las esquemas de los mejores de Madrid y Sevilla, con asientos separados y acceso independiente para las mujeres. Tenía que asegurarse que estas "estuvieran totalmente separadas de la concurrencia masculina, en lugares desde donde pudieran presenciar el espectáculo sin causar escándalo".

El corral español

En España algunos años antes existían numerosos corrales que administraban las cofradías religiosas para el mantenimiento de obras pías. El corral es ya la definición de un tipo arquitectural, cuyo antecedente era el tablado primitivo instalado en los patios de las casas madrileñas.

Los Coliseos del Hospital Real de Naturales



Elementos escenográficos en Santo Domingo

En el Hospital Real de Naturales a espaldas del convento de San Francisco y contiguo al colegio de San Juan de Letrán funcionó un teatro que ocupaba todo el patio, éste por estar construido de madera y materiales perecederos fue destruido por un incendio y una inundación. Un nuevo proyecto se encargó a Juan Gómez Trasmonte, entonces encargado de las obras de la Catedral. Este primer coliseo de planta rectangular con esquinas ochavadas estaba completamente cubierto con un techo de vigas de madera a diferencia de los patios de comedias que se cubrían solo ocasionalmente con mantas. Al frente se levantaba el tablado del escenario, detrás de él estaba el vestuario, los tres lados del patio tenían gradas con bancas. En la parte superior del patio se encontraban una serie de aposentos, parecidos a los palcos del teatro italiano. Por encima de los aposentos frente al escenario estaba la cazuela para las mujeres, con acceso separado. Encontramos ya un primitivo arco escénico y se conserva la cortina de las apariencias.

Este coliseo es un punto de transición entre el esquema del corral y el esquema del teatro italiano.

El teatro funcionó hasta 1722 cuando un incendio lo destruye.

En 1671 con motivo de la Beatificación de Santa Rosa de Lima se representaron dos comedias en Santo Domingo. En uno de sus patios se instaló un teatro que tenía: un frontispicio con columnas jónicas, tímpano clasicista decorado con motivos barrocos, diez prismas rectangulares llamados lienzos de perspectiva que giraban para cambiar las escenas, los cuales estaban protegidos en la parte por un bastidor con un cielo pintado. La iluminación contaba con "trescientos vidrios de aceite, cien casolejas, cien velas y doce hachas de cuatro pabilos. Las del frontispicio de afuera cinco arañas de plata con ciento veinte bujías."

El teatro jesuita

Los jesuitas contaban en el Colegio Máximo desde 1646 con un auditorio ordenado sobre el esquema del patio de comedias: galerías y aposentos alrededor de un patio central, en él en lugar de un escenario estaba la cátedra rematada por una concha que favorecía la acústica.

El siglo XVII en España

El teatro español en el reinado de Felipe IV tuvo un avance enorme, se da el paso del teatro medieval al teatro renacentista. La participación de artistas y técnicos italianos fue determinante en este avance.. En 1622 Julio César Fontana proyecta y construye el teatro portátil de Aranjuez, cubierto totalmente para permitir el uso de luz artificial que con el uso del escenario fueron los dos factores que determinaron el punto de ruptura en la tradición escenográfica española.

En 1626 llega a la corte Cosimo Lotti, ingeniero florentino, que desarrollará proyectos mecánicos. Transforma el teatro portátil de Aranjuez en un "teatro de máquinas". En 1629 realiza la escenografía para La selva sin amor de Lope de Vega, para ésta diseña un telón de boca y un arco escénico que ocultan la maquinaria, utiliza bastidores escalonados que forman perspectivas en donde se desarrolla la obra, el escenario tenía una pendiente que permitía apreciar los efectos de perspectiva. Están presentes ya todos los elementos del teatro italiano.

"La transformación de la escenografía y del espacio teatral español no se debe únicamente a las influencias italianas. No hay que olvidar que la articulación e invención de máquinas y mecanismos para la representación sobre carros y para los autos sacramentales, había alcanzado en esta época un altísimo nivel de especialización y desarrollo entre los españoles."

El siglo XVIII en España

A principios del siglo XVIII, la frecuente llegada de compañías de ópera italiana hace evidente la obsolescencia de las estructuras teatrales españolas. Los corrales difícilmente se pueden adaptar a los requerimientos de estos espectáculos. Es entonces que Felipe V ordena la construcción de un nuevo teatro en los Caños del Peral. El resultado conserva las formas tradicionales del corral español con rasgos de los teatros italianos del siglo XVII. No se incorporan aún los adelantos europeos en arquitectura teatral.

El siguiente y quizá último paso en la evolución del corral español se da con la construcción del Teatro Español sobre las ruinas del corral del Príncipe en Madrid. "De hecho la sala ya es de forma elíptica, los palcos presentan un trazo radial hacia el escenario, el proscenio está más desarrollado y el vestíbulo es más amplio y mejor distribuido que el de los corrales". Este teatro marca un punto de transición hacia las soluciones tipológicas del barroco europeo.

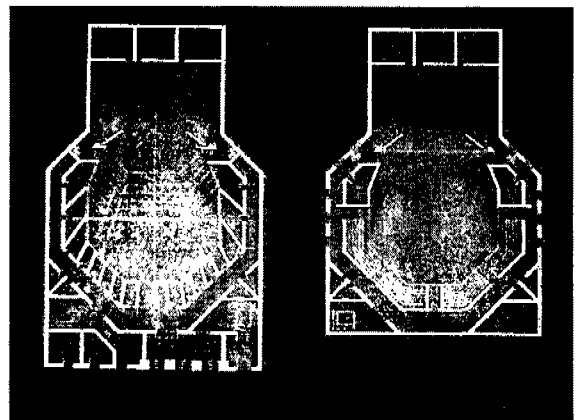
En 1725 se decide construir un nuevo coliseo en un terreno entre el callejón del Espíritu Santo y la calle de la Acequia.

El nuevo coliseo estuvo en funcionamiento por un cuarto de siglo, pero constantemente presentaba problemas estructurales y de acabados. Este teatro era de forma rectangular y tenía escasos decorados.

Al cerrarse este coliseo, ahora el Viejo, se inicia la construcción de un nuevo teatro, a espaldas del anterior con acceso por la actual calle de Bolívar que se inauguró en 1753. El proyecto de José de Eduardo Herrera y Manuel Álvarez se organizaba en una crujía rectangular donde estaban un pórtico de acceso, la entrada a los palcos y algunos comercios. La sala era un octógono conectado con un área rectangular donde se ubicaban el escenario y sus servicios. Los muros eran de mampostería y la cubierta de madera.

Había tres pisos de aposentos con balcones de hierro, en un cuarto nivel estaban las cazuelas para hombres y mujeres y al centro había un pequeño espacio desde donde ángeles y demonios se deslizaban hasta el escenario. En 1777 el Hospital decide arrendar el Coliseo por lo difícil de su administración a Juan Manuel de San Vicente que se hace cargo del teatro y realiza en él una serie de intervenciones. Al patio se le dio pendiente para mejorar la visibilidad, se amplió el foro y se introdujeron elementos escenográficos y de mecánica teatral. Durante esta

El siglo XVIII en México



administración las modificaciones lejos de mejorar las condiciones del inmueble lo deterioran. Aunado a esto se presentaron además de comedias, corridas de toros y peleas de gallos, por lo que para 1790 es necesario realizar obras de restauración.

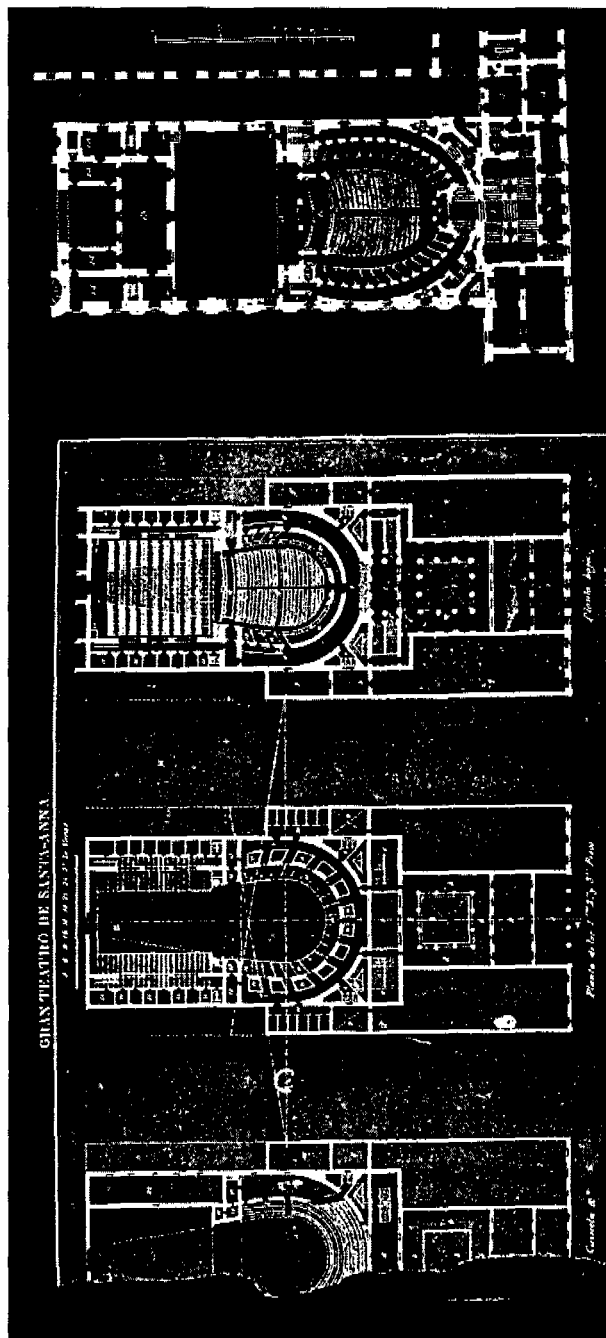
El desarrollo que en México venía dándose del teatro como tipología, se ve interrumpido a finales del siglo XVIII, por la adopción de los modelos europeos.

"A lo largo del siglo XIX, el Coliseo Nuevo sigue representando el centro cultural, político y social de la sociedad capitalina, a pesar de su progresivo deterioro". Para poder afrontar la competencia del Teatro Provisional o de los Gallos, plaza de gallos que fue acondicionada para recibir a las compañías de ópera lírica que llegaban de Europa, en el Nuevo Coliseo se realizaron trabajos de renovación y restauración y se le cambió el nombre a Teatro Principal.

En 1842 Lorenzo de la Hidalga construye y diseña el Teatro Nacional, inspirado en los modelos difundidos por la Enciclopedia Francesa que contenía teatros como el de Turín, el Teatro San Carlos de Nápoles, el Teatro de la Comedie Francaise.

En 1844 se inaugura el Teatro Santa Anna construido de acuerdo a los cánones de la arquitectura teatral italiana y francesa, contra el que no puede competir el Principal, que continúa en decadencia hasta que en 1878 presenta por primera vez espectáculos de tandas, que tuvieron tal éxito que para 1898 era considerado "la Catedral de la Tanda". También años después abre sus puertas al cinematógrafo cuyas funciones se alternaban con las de teatro. Después de El primero de marzo de 1931 un incendio destruye el teatro.

Mientras en Europa el teatro es objeto de una crítica desde diferentes medios sociales y artísticos que constituyen una verdadera revolución en México se continúa la construcción de teatros que obedecen los esquemas tradicionales del italiano y el francés.



Siglo XX

En los primeros años de este siglo continúa la construcción de una serie de más de 150 teatros que a finales del siglo XIX existían ya en el interior de la República Mexicana, producto del enorme desarrollo urbano del porfiriato.

Entre otros encontramos el Teatro Juárez de Guanajuato (1903), el Peón Contreras en Mérida (1903), el Macedonio Alcalá de Oaxaca (1909), el Xicoténcatl de Tlaxcala (1911) y el Nuevo Teatro Nacional en la CD. de México en 1904. Debido a una intensa búsqueda de una identidad nacional los géneros chicos, antes marginados crecen.

Surgen nuevos teatros y la producción teatral es explosiva.

Las tandas, zarzuelas y sainetes ocupan el Teatro de la Ciudad, el Principal y el Abreu, los más importantes del porfiriato.

Su éxito mantiene al teatro del país alejado del proceso de evolución Europea.

Los teatros que se construyen si bien incorporan elementos de confort, seguridad, decoración y energía eléctrica, el esquema tipológico tradicional continúan sin modificaciones relevantes.

La electricidad y el cinematógrafo son los agentes que condicionan, junto con un empobrecimiento de las producciones, un rápido deterioro de los teatros y su transformación en cines salones de baile, habitaciones y oficinas.

En estas circunstancias un grupo de jóvenes intelectuales buscan en la revolución del teatro europeo las fuentes para la renovación del teatro mexicano.

"...en una pequeña sala que nada tiene que ver con el lujo y esmero decorativo de los teatros oficiales, el Grupo Ulises empieza, en 1928 el proceso de renovación del universo teatral mexicano. El objetivo principal del grupo es la renovación del repertorio anquilosado que se ofrecía en los escenarios comerciales, pero en realidad en la pequeña sala de Mesones se llega y pone en discusión todo el quehacer teatral del momento." Como en el Vieux Colombier en un solo espacio la mitad se dedicaba al escenario y la otra mitad al auditorio cuya estructura se limitaba a hileras de sillas. Participaban en el grupo poetas como Xavier Villarrutia, Salvador Novo y Julio Jiménez Rueda y pintores como Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez lo

Lozano, se dedicaban a estudiar las propuestas de Stanislavsky Craig, Piscater Reingardt y Mayerhold, ensayar nuevas obras y conceptos de dirección escénica y escenografía.

"Quienes recogen la semilla sembrada por el teatro Ulises serían el Teatro Orientación (que encuentra su espacio en una pequeña sala en la planta baja de la Secretaría de Educación) y el Teatro de Ahora.

El primero dirigido por Celestino Gorostiza, con un repertorio más enfocado a la producción dramática contemporánea nacional y extranjera; y, el segundo, de tendencia más nacionalista, orientado a la discusión e interpretación de las nuevas tendencias sociales surgidas con la Revolución."

El Teatro Orientación emprende una labor de análisis y crítica de las tendencias del teatro contemporáneo europeo de dirección, actuación y escenografía. El teatro laboratorio con la colaboración de Rufino Tamayo, Agustín Lazo y Gabriel Fernández Ledesma transforma el escenario, sus límites y decorado, en un clima de innovación y vanguardia en 1934 se inaugura el Teatro de Bellas Artes cuya construcción se había iniciado en 1904.

El proyecto del italiano Adamo Boari fue concebido como emblema de la cultura porfirista. Si bien no va más allá del perfeccionamiento del modelo del teatro italiano, y del empleo de los recursos más sofisticados de iluminación y mecánica teatral, de condiciones de acústica y óptica; lo valioso independientemente de la ejecución y de los recursos técnicos es el concepto del conjunto que integra en un mismo edificio un Museo de Artes Plásticas, salas para conferencias y el Museo de Artes Populares, constituyéndose en un precursor de los centros culturales actuales.

"En los años cuarenta se asiste a un nuevo, profundo periodo de crisis de la actividad teatral. Frente al gran auge del cine muchos espacios teatrales desaparecen, sobre todo en la provincia, y la actividad dramática va cayendo en el estancamiento".

A finales de los cuarenta se inauguran una serie de salas pequeñas.

En 1949 se abre el Teatro Caracol ejemplo de estas salas orientadas a la experimentación al margen de las tendencias comerciales.

A la llegada de Salvador Novo a la dirección del Departamento de Teatro del recién formado Instituto Nacional de Bellas Artes se crea la Escuela de Arte Dramático, y en colaboración con el IMSS se crean teatros como el Reforma.

Por otro lado se abren salas como el Teatro de la Capilla, Gante, Sala Chopin, el Teatro Arena, el Teatro de los Insurgentes, espacios para el teatro comercial y experimental.

En 1956 se inaugura el Teatro el Granero que se organiza en el esquema de una arena. El escenario está al centro y las gradas en sus cuatro lados, en las esquinas se forman espacios que se pueden aprovechar para el montaje y para la entrada en escena.

El Granero es el primer teatro de la Unidad del Bosque, donde se abren después el Teatro Orientación, el Teatro El Galeón, el Teatro del Bosque y la Escuela de Arte Dramático.

Este conjunto reúne una serie de teatros con diferentes esquemas de relación entre el auditorio y el escenario, que en conjunto con la escuela de teatro constituyen la infraestructura para prácticamente cualquier tipo de montaje que se quiera experimentar.

En los sesentas y setentas el INBA y el IMSS emprenden un programa para acercar el teatro a un público más amplio.

Se construyen teatros como el Xola, Tepeyac, Independencia, Hidalgo, Jiménez Rueda, Julio Prieto, Peralvillo, etc.; que se limitan a resolver el auditorio en planta abierta con o sin galería y dotar de un buen equipamiento mecánico.

No sabemos si los criterios institucionales o un contexto cultural pobre fueron las causas de proyectos que no aportan nada a la evolución de la tipología, cuando estas inversiones presentaban una buena oportunidad de desarrollar conceptos espaciales y funcionales nuevos. En los ochentas se inicia un programa de recuperación de los viejos coliseos en programas como el de Recuperación de Teatros del siglo XIX de la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura del gobierno de España.

Este programa buscaba devolver a estos teatros su uso original y conservar sus valores arquitectónicos.

Aunque sus objetivos eran concretos y de gran importancia para la cultura y específicamente para el teatro, su gestión se enfrentó con las dificultades de un ineficiente aparato burocrático y las carencias de orden técnico que terminaron en una serie de desafortunadas intervenciones que en algunos casos perjudicaron más los edificios.

En los últimos años el Centro Cultural Universitario ha sido el proyecto más importante de arquitectura teatral y como en el caso de los teatros INBA-IMSS la oportunidad de materializar conceptos nuevos hacia un desarrollo tipológico se desaprovecha de nuevo los edificios del

conjunto, que deberían ser en una Universidad la más importante del país, un ensayo sobre los conceptos más avanzados del teatro, se limitan a un despliegue formalista que margina lo espacial e incluso lo técnico.

3. Circunstancias Específicas: La Escuela de Artes Teatrales del INBA

3.1.- Situación Actual.

La Escuela de Artes Teatrales del INBA funciona actualmente en el conjunto Cultural del Bosque de Chapultepec, en donde se ha emprendido un proyecto de remodelación que dejará sin espacio a esta escuela.

A pesar de que en México se ha dicho que existe una tradición artística conocida y reconocida, existe una gran desinformación y una deformación en lo que se refiere al ejercicio y la enseñanza del arte. La publicidad, los medios de difusión masiva y todas las taras y enajenaciones que estos crean, han construido una serie de mitos alrededor de los creadores de arte; imágenes glamorosas y románticas en el sentido cursi del término que están muy lejos de la realidad del arte como trabajo diario, de búsqueda constante no siempre fructuosa, de la necesidad obsesiva de expresarse, entenderse, interpretarse y descubrir para seguir buscando...para seguir viviendo.

El arte es ahora un producto de consumo, la mercadotecnia a desplazado a la vocación y al pensamiento, la producción en masa de "ramilletes de jóvenes promesas" que salen de academias avaladas por nombres famosos, que les dan espacio en las producciones a sus pseudo-actores de rostros "bonitos" y "cuerpos a la moda". El sentido de la profesión se ha desvirtuado, no hay reconocimiento de los productores de espectáculos en México, a la preparación, disciplina y formación de actores profesionales.

La Escuela de Teatro admite anualmente 45 alumnos a la carrera de actuación y 16 a la Licenciatura en escenografía; la deficiente educación artística y todos los mitos de los que hemos hablado y otros de los que no lo

he hecho son la causa de la deserción de muchos.

En la carrera de actuación que dura 4 años la escuela atiende tres grupos por nivel, con un proyecto académico estable, en primer nivel hay 15 alumnos por grupo, en segundo entre 12 y 13, en tercero de 10 a 11 y en cuarto 10 alumnos.

Sin embargo en los últimos 6 años han egresado solo 20 actores por año, número que comparado con el número de aspirantes seleccionados y admitidos no representa ni siquiera la mitad. Y aun más dramático, el 60% de los egresados no se dedican a la actuación, ya que existe poca oferta de trabajo y ésta está en su mayoría en manos de monopolios de la comunicación y el espectáculo, que se proveen de actores de fuentes que demeritan la calidad de los espectáculos por su falta de capacidad y de preparación.

Es necesario encausar grandes recursos para apoyar compañías independientes exentas de intereses políticos, en la acepción más reducida de la palabra y del interés de lucro como único objetivo.

Hay que mantener vivo el deseo de la legítima creación, liberarnos del estigma, del arte de consumo.

"Al público no hay que darle lo que pida, hay que enseñarlo a pedir" señala CADAC. En cuanto a las instalaciones de la escuela, estas están en malas condiciones de mantenimiento, de equipamiento, pero sobre todo no reúnen ni las condiciones más elementales para la realización de las actividades que cada asignatura requiere. Las aulas no tienen las dimensiones mínimas, ni los acabados, ni las condiciones de ventilación e iluminación necesarias. Ni siquiera son suficientes en número para albergar las clases.

Otro problema que se presenta en cada ciclo escolar es la dificultad para realizar y ensayar montajes de escenografía y de obras completas, debido a que no se dispone de un teatro o varios teatros para estos fines. No obstante la escuela está enclavada en el Conjunto del Bosque donde existen varios teatros con aforos y

partidos diversos, estos están ocupados casi todo el año con actividades del propio INBA. De manera que solo se dispone de una o dos semanas en alguno de ellos, generalmente El Teatro Orientación, para presentar los montajes de todos los grupos de la escuela, lo cual claramente es insuficiente. La experimentación escénica, ensayos de iluminación, de propuestas de montaje nuevas o no convencionales o simplemente fuera del esquema del teatro italiano quedan canceladas por falta de instalaciones.

La solución de todas estas carencias es el primer nivel de este trabajo, la problematización a partir de estas soluciones básicas es el tema que domina el programa.

3.2.- Personal.

Director.
Subdirector.
Secretario Académico.
Administrador.

Prefecto.
Secretarias (7).
Recepcionista.
Cajeros (2).
Taquillero.
Médico.
Bibliotecario.
Ingeniero de sonido.
Ingeniero mecánico electricista.
Técnico audiovisual.
Técnico en electrónica y electricidad.
Técnico en tramoya.
Sastre.

Auxiliares (5).
Cocineros (2).
Meseros (3).
Enfermera.
Costureras (4).
Empleados de intendencia (10).

EL PROGRAMA

Hipótesis sobre el problema.

El inestable orden alcanzado por el problema tras ser alterado por las ideas arquitecturales y que servirá de "matriz" para la producción de formas arquitecturales cada vez más estables: partido.

Por programa entendemos algo más que el mero listado de necesidades (pensamos que el contenido de la arquitectura no es una cantidad cualquiera de metros cúbicos de aire). El programa es el pre-texto: aquello que posibilita la escritura: la anuncia pero también la condiciona. El programa es así mismo escritura: escritura que prepara la escritura: el fondo sobre el que se proyecta: el fundamento. El Programa es ya una forma arquitectural.

"Un programa que presenta determinadas hipótesis de un problema que se debe resolver". (Jean Nouvel)

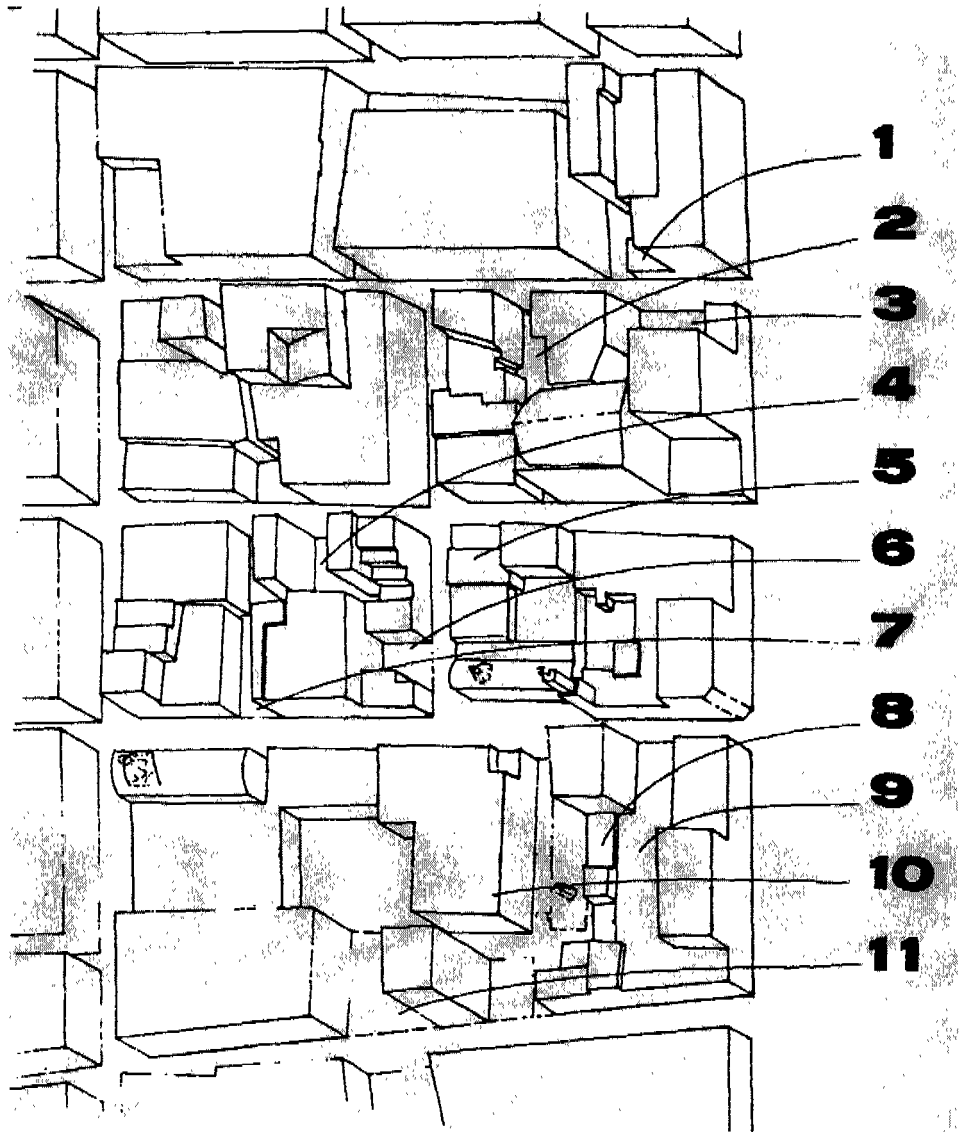
El Programa no es lo que vamos a hacer sino el cómo.

I PROGRAMA

para EL 57

El 57 requiere de acciones directas encaminadas a salvarla: revivirla, no embalsamarla. Rechazamos la sola intervención pasiva, destinada a restaurar el patrimonio del pasado. Buscamos, en cambio, una intervención activa: aquella que nos presentará un Centro vivo y coherente con nuestra época no una nostalgia de tiempos mejores. El punto de vista del arquitecto no del anticuario. Los Problemas-Proyectos propuestos no sólo deberán funcionar por sí mismos, sino con todo el conjunto, marcando y remarcando el sitio, dándole tensión al tejido, cuestionando el modo en que se estructura a sí mismo y cómo se relaciona con el entorno.

2.- Diagnóstico de puntos a intervenir



En esta vista axonométrica se indican los sitios dentro *del sitio* en los que se inscriben algunas intervenciones, que pueden producir un efecto regenerador en el tejido.

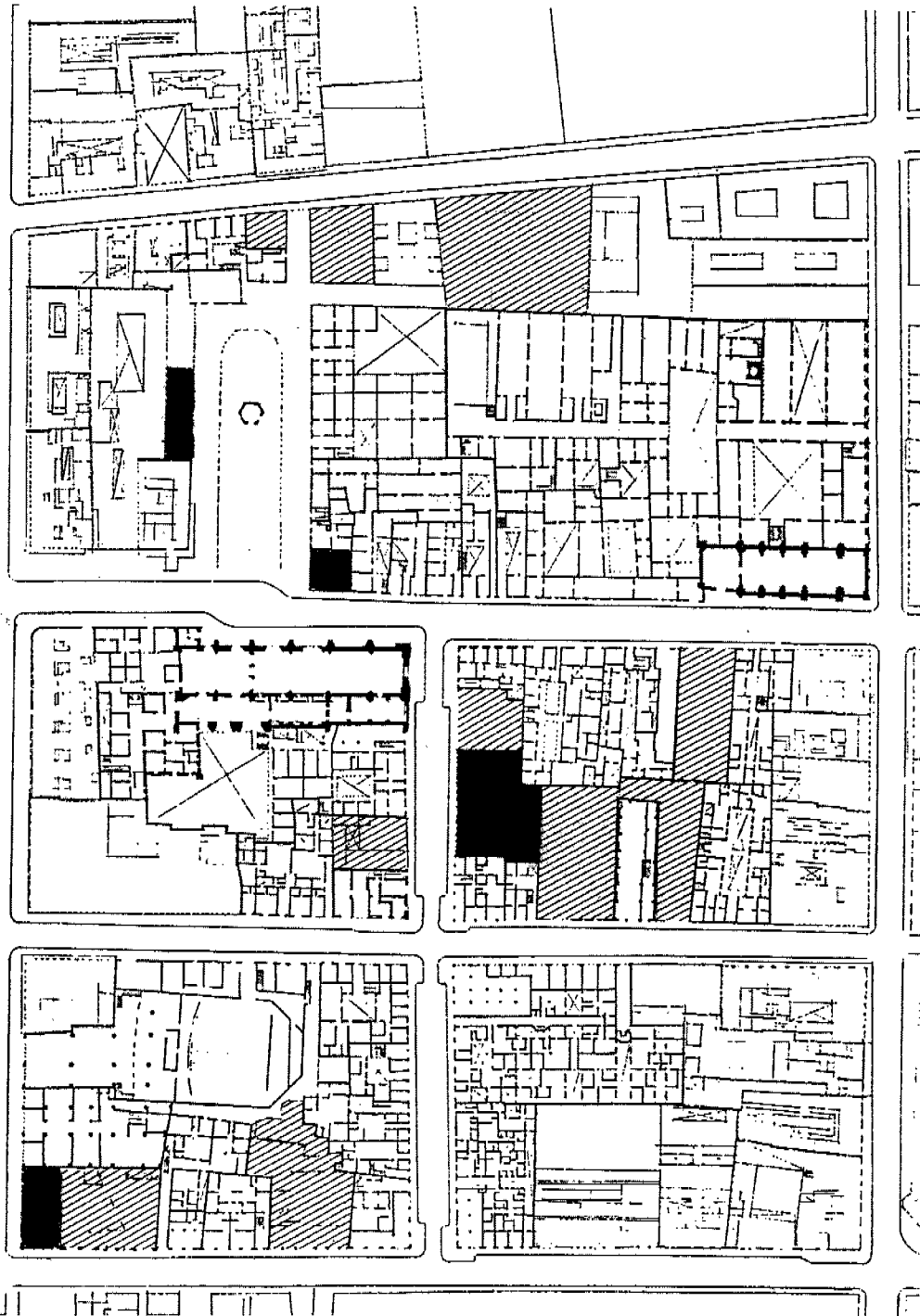
1. edificio de oficinas; 2. escuela de artes y

oficios; 3. estacionamiento público; 4. escuela de artes teatrales; 5. teatro pequeño; 6.

departamentos; 7. mediateca; 8 departamentos;

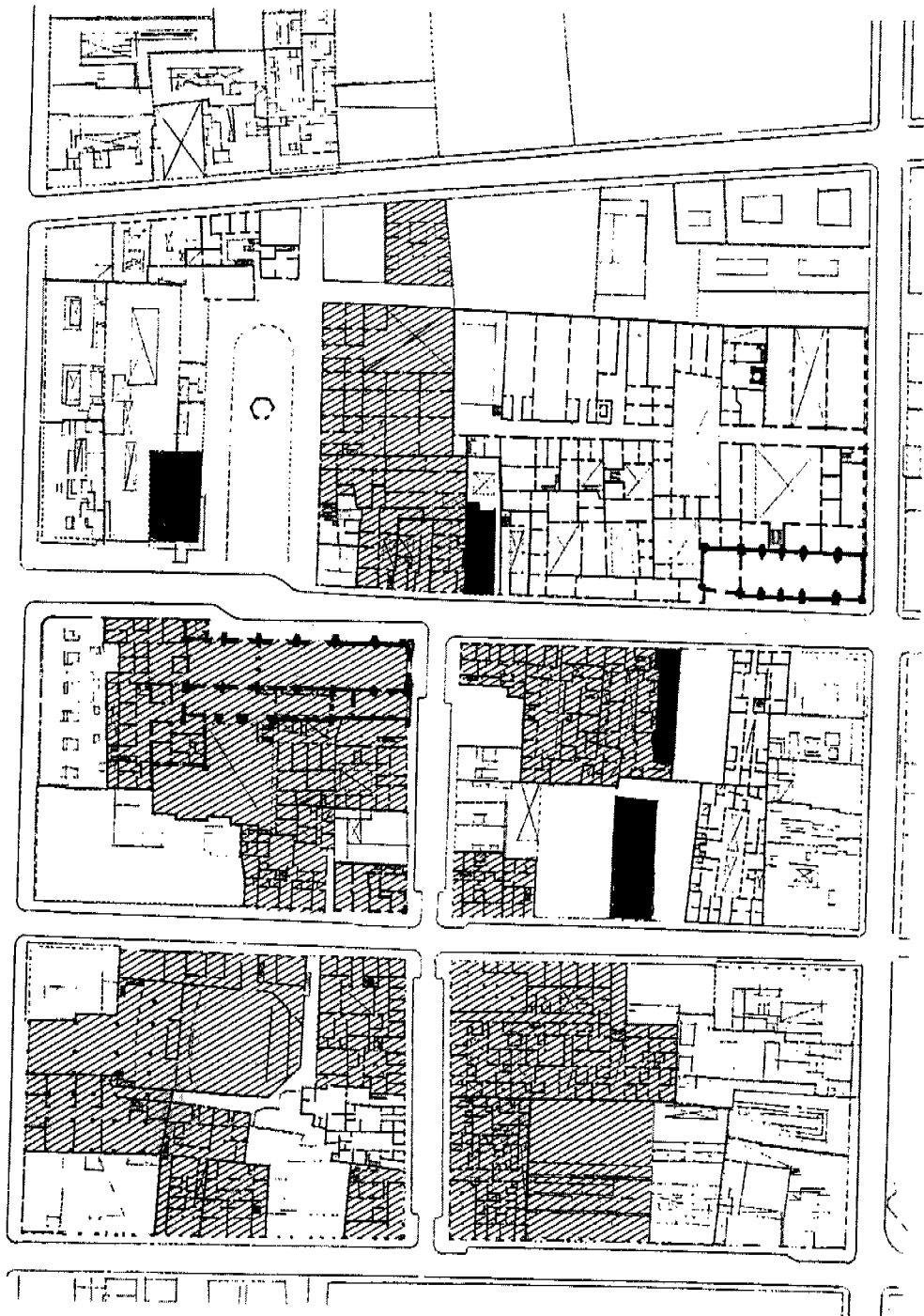
9 estacionamiento público; 10 foro del 57; 11

estacionamiento público.



El plano superior muestra en negro los lotes baldíos, punteadas las construcciones ruinosas o indignas por demoler.

1.- Examen del Tejido urbano



El plano superior muestra en negro los edificios a *restaura*, punteados los que requieren *cambios mayores*;

II PROGRAMA

para la

Escuela de Artes Teatrales

Instituto Nacional de Bellas Artes

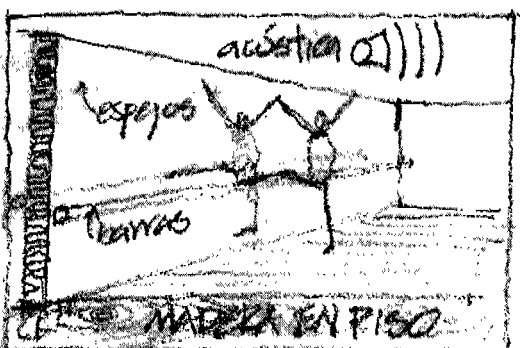
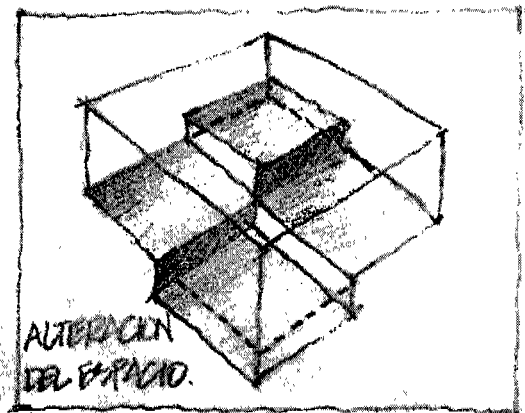
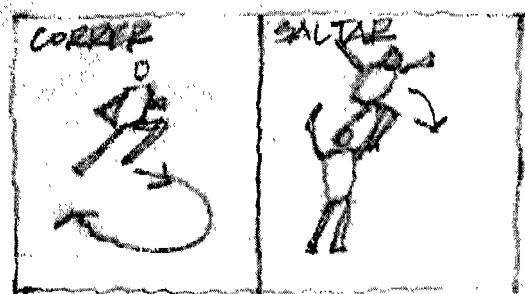
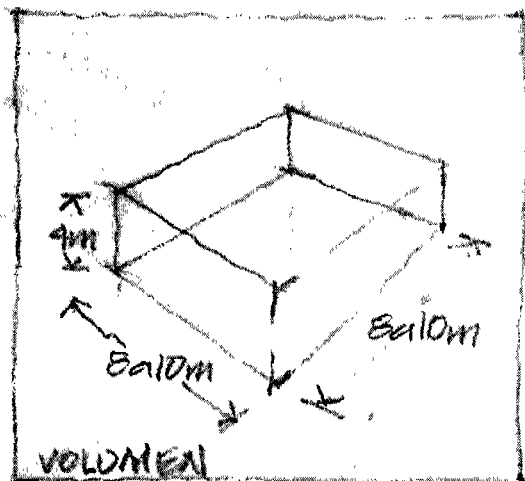
1.- Descripción de las condiciones de posibilidad.

Tomando como punto de referencia el programa académico de las carreras de actuación y escenografía es posible agrupar las asignaturas de acuerdo con el tipo de actividades que maestros y discípulos realizarán en su desarrollo.

De acuerdo con esta clasificación de actividades se enuncian las condiciones que posibilitarán el mejor desempeño de estas.

Las condiciones por cumplir son: *espaciales, ambientales, de equipamiento y funcionales.*

Donde las tres primeras definen los rasgos para que tenga lugar el aula como recinto y la última se refiere a la relación que guardará con el conjunto.



1.1.- Actuación

En la carrera de actuación podemos clasificar las asignaturas en tres áreas básicas por el tipo de actividades que demandan.

- 1.1.1.-Físicas y escénicas.
- 1.1.2.-Maquillaje y vestuario.
- 1.1.3.-Información y análisis.

1.1.1.-Físicas escénicas.

Entre otras comprenden actuación, expresión corporal, expresión oral, puesta en escena.

Lo cual implica: correr, saltar, gritar, rodar, acostarse, caer, llorar, bailar, hablar, cantar, ejercitarse, estirarse, relajarse...

Condiciones espaciales.

Los grupos constan de 12 a 16 alumnos para lo que los maestros recomiendan un espacio rectangular de lados iguales de 8x8 o 10x10 metros con piso de madera y una altura de 4 metros, suficiente para poder saltar desde los hombros de un compañero. Posibilidad de alterar el aula por medio de plataformas o tarimas para lograr una dinámica espacial y la puesta de arreglos escénicos básicos.

Se pretende que cada aula se pueda transformar en un pequeño teatro:

Aula-Teatro

Condiciones ambientales

Por la naturaleza e intensidad de las actividades es indispensable tener una excelente ventilación, misma que por medios naturales sería deficiente debido a las condiciones predominantes en la zona. La iluminación deberá ser totalmente flexible, desde la iluminación natural hasta la oscuridad total que permita la creación de efectos escénicos mediante luces, además de una iluminación general de trabajo.

La acústica es un factor que deberá cuidarse utilizando muros aislantes, que permitan la utilización de música y pistas, así como la experimentación con la voz y con instrumentos de índole diversa.

Condiciones de equipamiento

Sistema de aire acondicionado.

Muros aislados acústicamente.

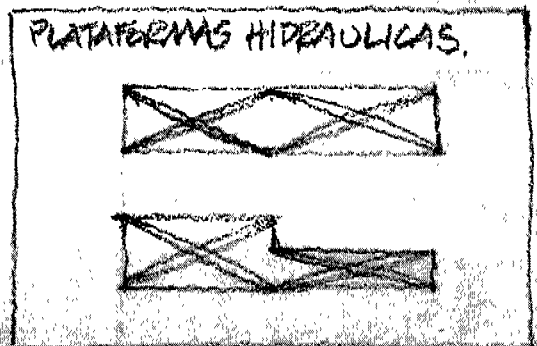
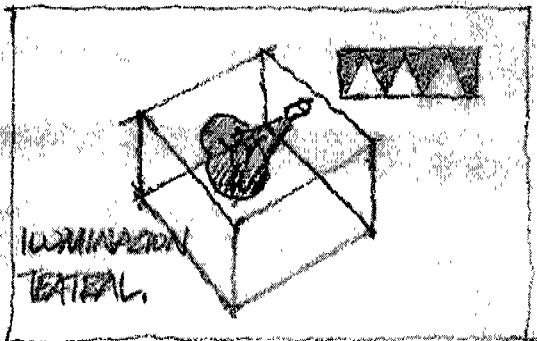
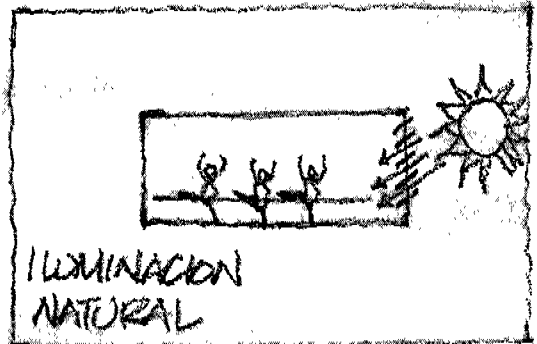
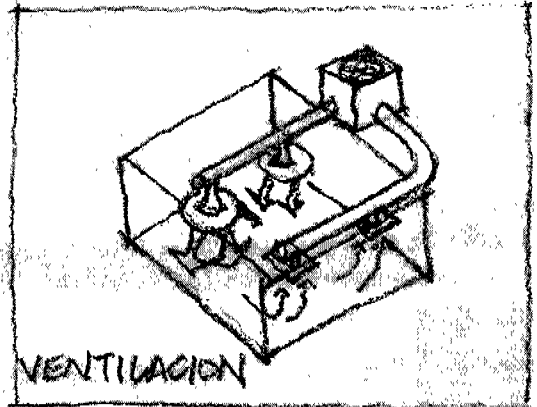
Espejos y barras en muros

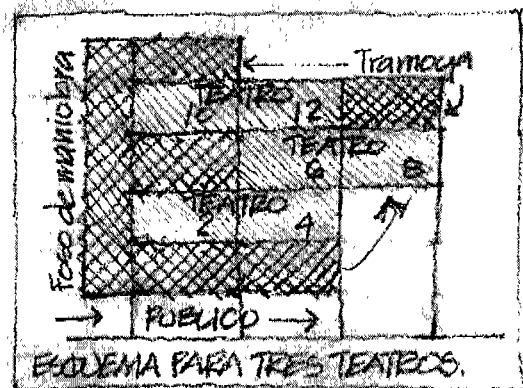
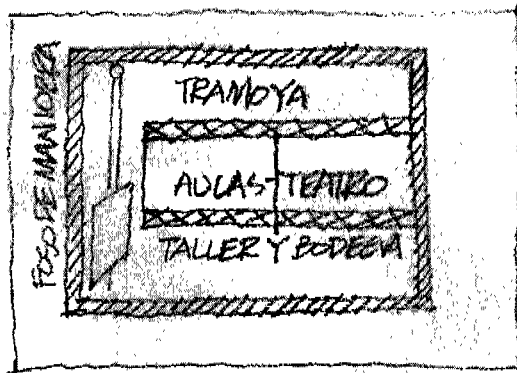
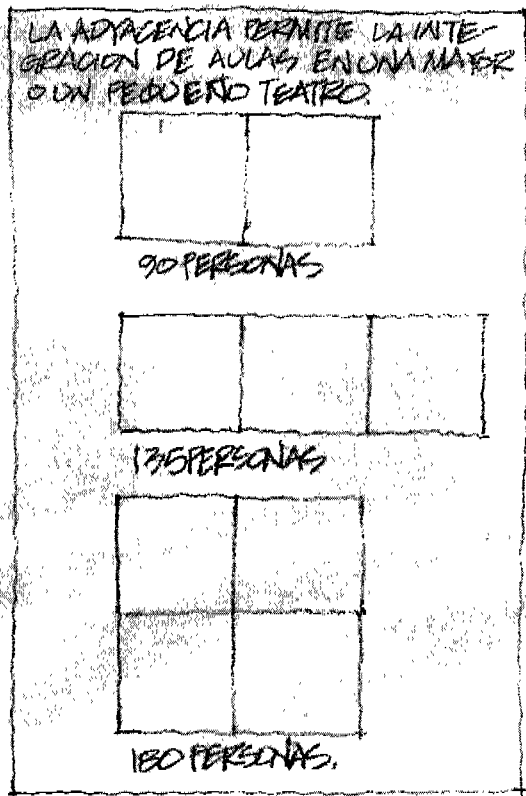
Estructura para montaje de luces y equipo de sonido.

Rampas hidráulicas para alterar el espacio.

Louvers para el control de la iluminación.

Piano cuando la clase lo requiera. (aquí algunas posibilidades: algunas aulas tienen piano, algunos pianos pueden trasladarse al aula que lo requiera, cada aula tiene su piano que puede guardarse cuando se necesite dejar libre el espacio.





Condiciones funcionales

La relación de las aulas descritas deberá ser de contigüidad, de ser posible con más de una de ellas con objeto de que sea factible su comunicación y hasta su integración en un espacio mayor.

Deberá existir una relación de proximidad con los salones de maquillaje.

Con el taller de fabricación de escenografía deberá establecerse una comunicación directa, que posibilite el traslado de telones, estructuras y utilería, prácticamente terminados. Por lo cual es necesario contar con los sistemas mecánicos apropiados para efectuar las maniobras con seguridad y rapidez, para no comprometer la disponibilidad de un aula por trabajos de construcción.

1.1.2.-Maquillaje y vestuario

Esta área comprende todas las actividades relacionadas con la caracterización de personajes: vestirse, maquillarse, desvestirse, desmaquillarse, enmascararse, desenmascararse, disfrazarse, lavarse, peinarse...

Condiciones espaciales

Espacio para 16 puestos cada uno frente a un espejo y con espacio para guardar efectos personales, el vestuario y los accesorios que se utilizaran.

Área de lavabos para desmaquillarse

Disposición de los puestos de manera que puedan ser divididos en dos grupos de 8 para operar como camerinos durante una función.

Esta separación es, quizá, un requisito que obedece únicamente al pudor y no es indispensable para una operación adecuada.

Condiciones ambientales

Iluminación directa en cada puesto de trabajo con luz incandescente para apreciar correctamente los efectos y colores del maquillaje.

Ventilación mecánica adecuada al volumen de aire y al calor generado por la iluminación.

Condiciones de equipamiento

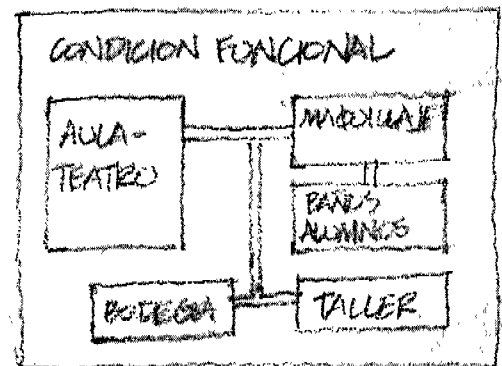
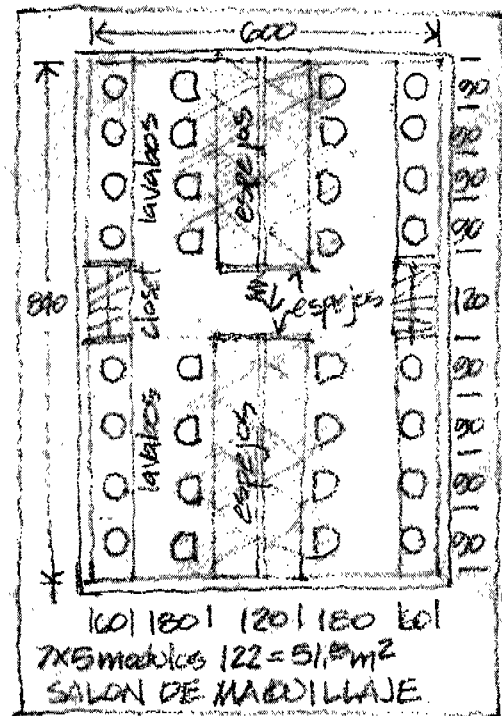
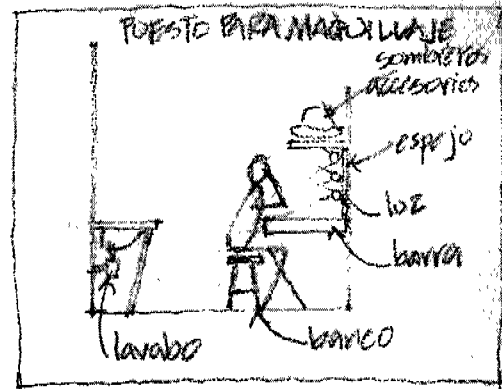
Por puesto se requieren muebles para guardas, mesas con espejo e iluminación para maquillaje, lavabos para desmaquillarse un banco, contacto eléctrico.

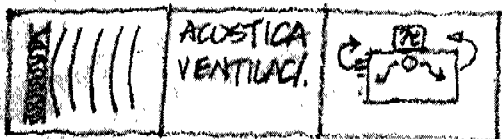
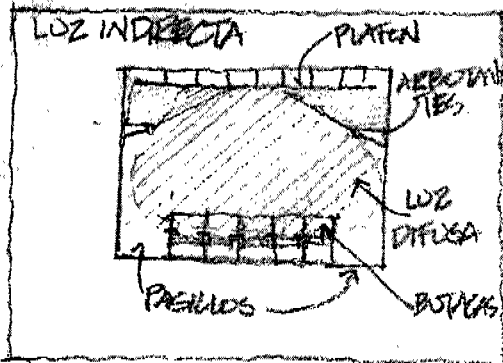
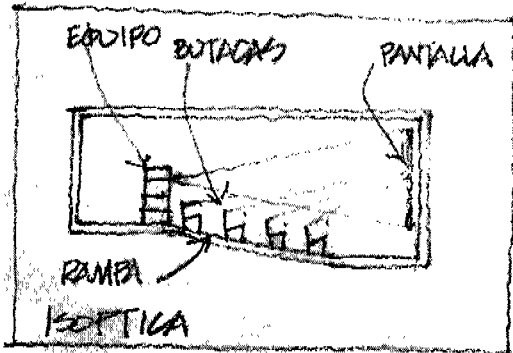
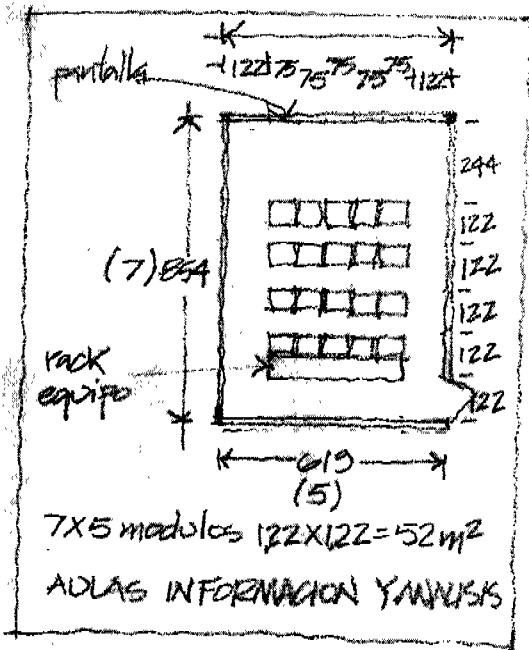
Espejos de cuerpo entero.

Iluminación general para mantenimiento.

Condiciones funcionales

Deberá establecerse una relación de proximidad con las aulas de actuación y con el taller de vestuario y bodega del mismo, aunque estas últimas no son indispensables, si resultan convenientes. Una relación de contigüidad con los baños para alumnos.





1.1.3.-Información y análisis

Esta área comprende materias de historia; del arte, del teatro, del teatro mexicano, del vestuario, de la danza; Análisis de textos; Teoría: del drama, estética, sociología, sociología del drama.

Condiciones espaciales.

Aula para 20 personas tipo auditorio con butacas fijas instaladas en una rampa con una isóptica adecuada. De ser posible dar el acceso por el nivel superior y descender hacia el estrado.

Condiciones ambientales.

Una ventilación suficiente y temperatura media de confort son indispensables para mantener la atención de los alumnos. Iluminación indirecta para permitir un nivel de iluminación suficiente para tomar notas y poder proyectar diapositivas, acetatos, retroproyección, video o cine, sin necesidad de oscurecer por completo. No requiere de iluminación natural. Plafón, muros y pisos de materiales acústicos.

Condiciones de equipamiento.

Aire acondicionado.

Iluminación indirecta con acentos de luz concentrada y dirigida, por ejemplo, en el atril del expositor.

Sistema de sonido surround.

Equipos de audio, video, fotografía y cine instalados en un rack. Control a través de una computadora multimedia

Condiciones funcionales.

La ubicación de estas salas se hará de manera que no estén en una circulación principal donde se genere ruido que pudiera interferir con las exposiciones pero que tengan un acceso, a través de un control, directo desde la calle con objeto de que en ellas se pueda instalar un cine club.

Condiciones ambientales

Se requiere de una excelente iluminación tanto natural como artificial, ésta última deberá ser fluorescente para evitar sombras.

Ventilación adecuada, de preferencia aire acondicionado.

Condiciones de equipamiento.

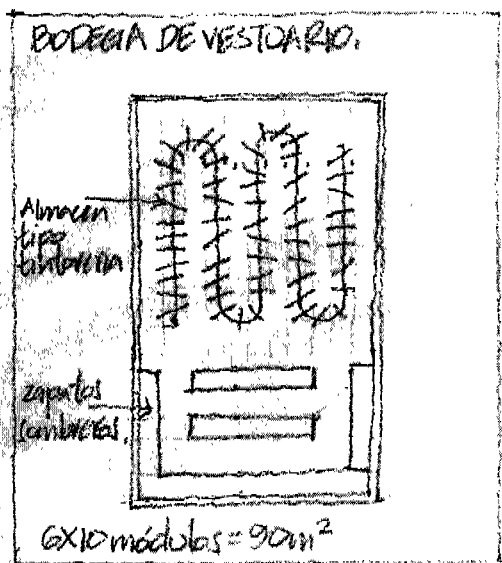
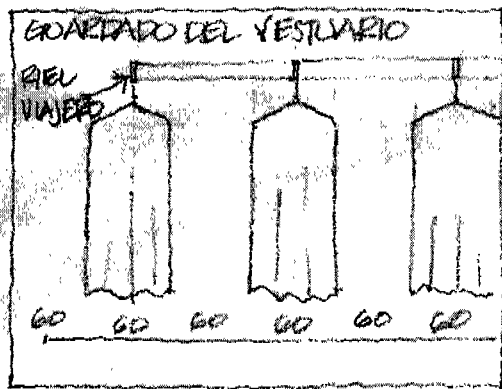
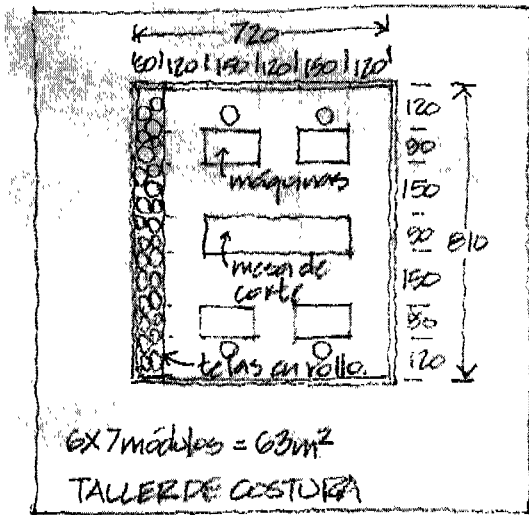
Se requieren puestos individuales para 16 alumnos, que tendrán mesas que puedan adoptar diversas posiciones para funcionar tanto como respaldadores, mesas de trabajo o caballetes.

Plataforma con ruedas para ubicar a los modelos.

Dispositivos arquitectónicos para protección de luz solar directa.

Condiciones de funcionamiento

Se recomienda que por el tipo de ambiente de trabajo los talleres se ubiquen lo más lejos posible de áreas administrativas y de aulas de información y análisis. Y de ser posibles en un pabellón independiente con dos o más fachadas acristaladas.



1.2.2.- Escénicas.

Esta área comprende asignaturas relacionadas con el estudio del espacio escénico como son la coreografía y el manejo de títeres.

Estas actividades se realizan en las Aulas Teatro, para el manejo de títeres se requerirá adicionalmente al equipo descrito para estas de la estructura básica de un teatro guñol.

Ver condiciones de posibilidad en el punto 1.1.1.

1.2.3.- Maquillaje y vestuario.

A diferencia de esta misma área en la carrera de actuación, en escenografía lo que se pretende es que a partir de la interpretación de un texto, se diseñe la imagen de los personajes, el vestuario, el maquillaje, los accesorios. Elementos que mantienen una estrecha relación con los escenográficos.

Para ensayar el maquillaje se emplean los salones de maquillaje descritos en el punto 1.1.2. Para la confección de vestuario nuevo se requiere de un taller de costura y para su almacenamiento se requiere de una bodega de vestuario.

Taller de costura.

Espacio para 4 máquinas de coser, mesa de corte y almacenamiento de telas en rollo.

Bodega de vestuario.

Maquinaria tipo tintorería para la clasificación del vestuario por catálogo, guardas de zapatos, sombreros y accesorios.

1.2.4.- Construcción y montaje.

La actividad del escenógrafo no se limita al diseño de escenografía e iluminación, es necesario que sepa construir, y montar sus elementos.

En lo que se refiere al diseño de iluminación es necesario conocer los dispositivos que existen y experimentar con ellos.

El diseño de una escenografía depende del espacio del que se dispone para el montaje. El teatro o más específicamente el escenario son datos que influyen directamente en el proyecto.

El Aula Teatro (1.1.1) constituye la opción más viable para la experimentación escenográfica, ya en ella pueden establecerse condiciones para el montaje de una obra a las que el alumno tendrá que responder

En la construcción de escenografía se involucran oficios, como los de la construcción, con la característica de que esta no es permanente y a menudo debe transformarse a lo largo de una obra.

Para estos procedimientos se requiere de un taller con el espacio y la maquinaria adecuados.

Taller de construcción de escenografía y bodega de escenografía.

Cada una debe contar con un área similar a la del escenario del teatro, en el taller debe haber maquinaria de carpintería, soldadura, electricidad y estufas para la tinción de telas. Estas áreas deben estar en directa relación con el teatro. En este caso con las Aulas- Teatro.

1.2.5.- Información y análisis.

Esta área comprende materias de historia del teatro, del arte, del vestuario, de la danza y análisis de textos.

Por ser la escenografía una carrera relacionada estrechamente con la estética y la técnica es conveniente contar con conferencias y exposiciones que requerirán de la presentación de material gráfico.

Para estas actividades se utilizaran las aulas descritas en el punto 1.1.3.

Sabemos que los estudios a nivel superior requieren en buena medida de trabajo personal de investigación y análisis, profundizando y ampliando los contenidos y de las exposiciones y prácticas que se realizan en la escuela en el marco de un plan de estudios. Una biblioteca especializada es indispensable para el

desarrollo integral de estudiantes y maestros.

Biblioteca.

Acervo cerrado con capacidad para 10 mil volúmenes, área de consulta para 20 personas, ficheros en microfilme y en terminales de ordenador, cubículo para el bibliotecario, fonoteca y videoteca.

2. Lista de áreas.

1.- Zonas Administrativas.

1.1.- Dirección.	96 M2
1.1.1.- Privado del Director	20 M2
1.1.2.- Sala de Juntas	40 M2
1.1.3.- Sala de Espera	15 M2
1.1.4.- Secretaria	15 M2
1.1.5.- Toilet	6 M2
1.2.- Subdirección	90 M2
1.2.1.- Privado del Subdirector	20 M2
1.2.2.- Privado Srío. Académico	20 M2
1.2.3.- Secretarías	25 M2
1.2.4.- Servicios Escolares	25 M2
1.3.- Administración	48 M2
1.3.1.- Privado del Administrador	16 M2
1.3.2.- Secretaria	10 M2
1.3.3.- Oficina del Prefecto	12 M2
1.3.4.- Recepción	10 M2

2.- Zonas Académicas 2,436 M2

2.1.- Salones Poli funcionales (12)	100 M2
2.2.- Diseño Escenográfico (4)	110 M2
2.3.- Salones Audiovisuales (10)	45 M2
2.4.- Salones para Maquillaje (2)	60 M2

2.5.- Biblioteca

2.5.1.- Acervo cerrado	55 M2
2.5.2.- Cubículo del bibliotecario	16 M2
2.5.3.- Área de ficheros	20 M2
2.5.4.- Área de terminales	10 M2
2.5.5.- Sala de lectura	50 M2

2.5.6.- Videoteca 25 M2

2.6. Estudio de Radio 50 M2

3.- Áreas de Apoyo 994 M2

3.1.- Taller de vestuario 100 M2

3.2.- Taller de escenografía 200 M2

3.3.- Taller electricidad
y electrónica 50 M2

3.4.- Bodega de vestuario 60 M2

3.5.- Bodega de escenografía 200 M2

4.- Áreas de servicios.

4.1.- Servicio Médico 42 M2

4.1.1.- Exploración y curación 20 M2

4.1.2.- Entrevista 16 M2

4.1.3.- Baño 6 M2

4.2.- Baños vestidores alumnos (2) 60 M2

4.3.- Cafetería

4.3.1.- Área de comensales 90 M2

4.3.2.- Cocina 25 M2

4.4.- Intendencia

4.5.- Baños para el personal (2) 35 M2

4.6.- Cuartos de aseo

4.7.- Sala de máquinas 120 M2

Área total 3664 M2

3.- Propósitos sobre el tema

La Escuela como objeto es un organismo vivo, movimiento humano y mecánico. Luz y colores pueden cambiar su imagen. Insinuación del proceso creativo por la manifestación del movimiento escénico al exterior. La fachada es un velo con múltiples facetas desde distintos puntos de vista. El aula de teatro, espacio anónimo, se transforma con plataformas hidráulicas que surgen o se deprimen, los muros, telón desaparecen ampliando el espacio. Posibilidad del Teatro Total, posibilidad de búsqueda de otros teatros.

Aulas poli funcionales y tres teatros
El espacio puede ser alterado para cumplir con los requerimientos de actuación y danza . Por estos medios es posible unir cuatro aulas para albergar un pequeño teatro con capacidad para 350 espectadores, el esquema de este teatro puede ser el de tipo arena, el tradicional, isabelino u otro.

La informalidad del teatro no excluye que se cuente con la tecnología más avanzada disponible en cuanto a equipos mecánicos, eléctricos y electrónicos.

4.- Selección del sitio específico para La Escuela de Teatro

Dentro de las propuestas generales para El 57 se hizo la selección del emplazamiento para cada uno de los proyectos tomando en cuenta como variables: las condiciones de posibilidad para cada uno de ellos, el entorno inmediato, los propósitos para cada tema y la hipótesis del efecto que cada operación tendría en el tejido.

Para la Escuela de Artes Teatrales las variables para la selección del sitio resultaron así.

Condiciones de posibilidad

Las dimensiones para las Aulas-Teatro y la conveniencia de que los talleres de escenografía tuvieran dos fachadas fueron las condiciones más importantes en la selección del sitio.

El entorno inmediato.

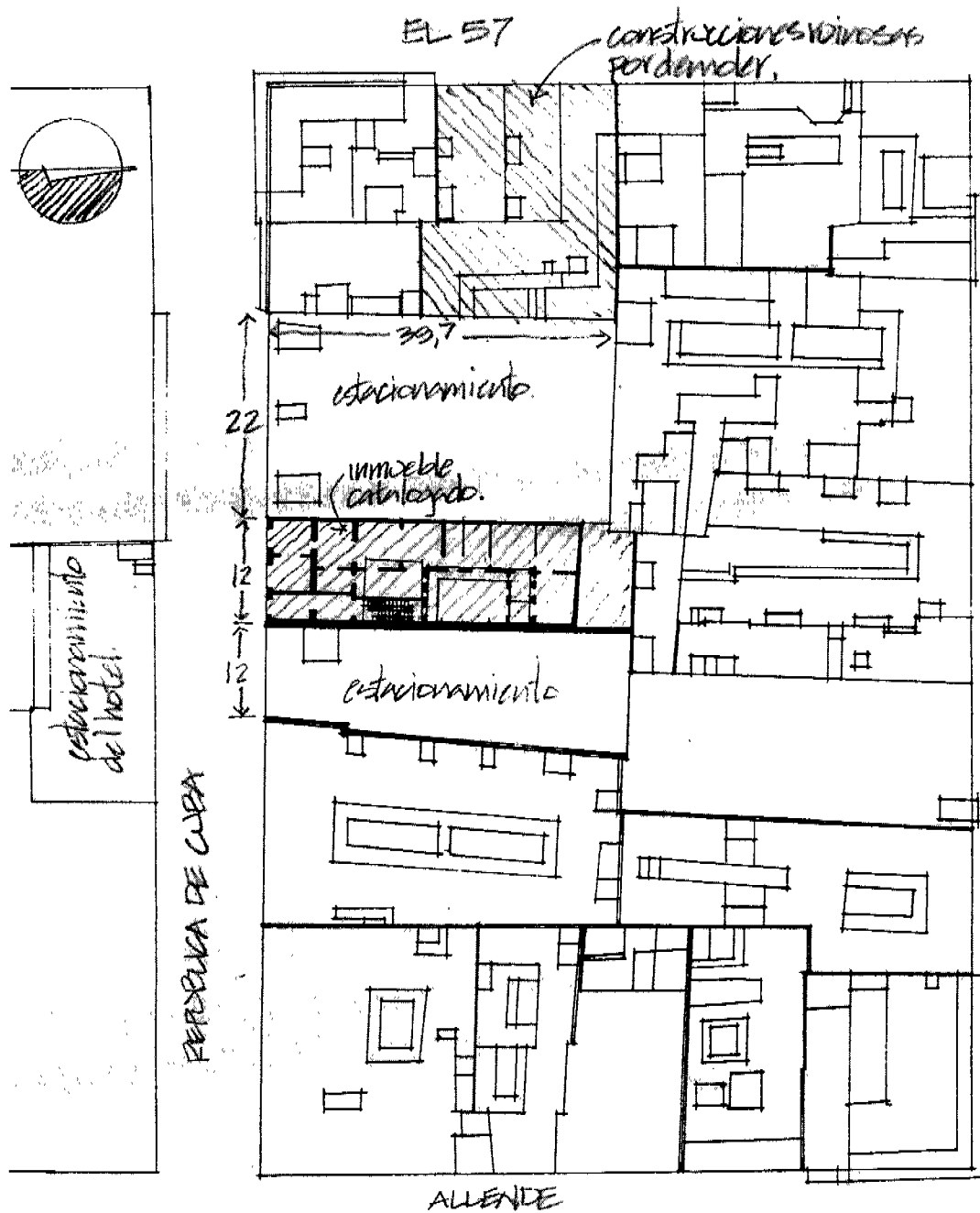
El perfil de las fachadas en República de Cuba entre Allende y El 57 en la acera sur esta completo a excepción de un estacionamiento con una barda baja que deja un gran hueco. En la acera norte tenemos a ambos costados de la casa marcada con el número 26, dos terrenos baldíos que sirven de estacionamientos y que dejan la casa "suelta" en medio del perfil de las fachadas. Una de las operaciones que nos pareció prioritaria, es abrazar esta casa, inmueble catalogado por el INAH, con edificios que la integren a la cinta urbana y que le den escala a su fachada.

Propósitos sobre el tema.

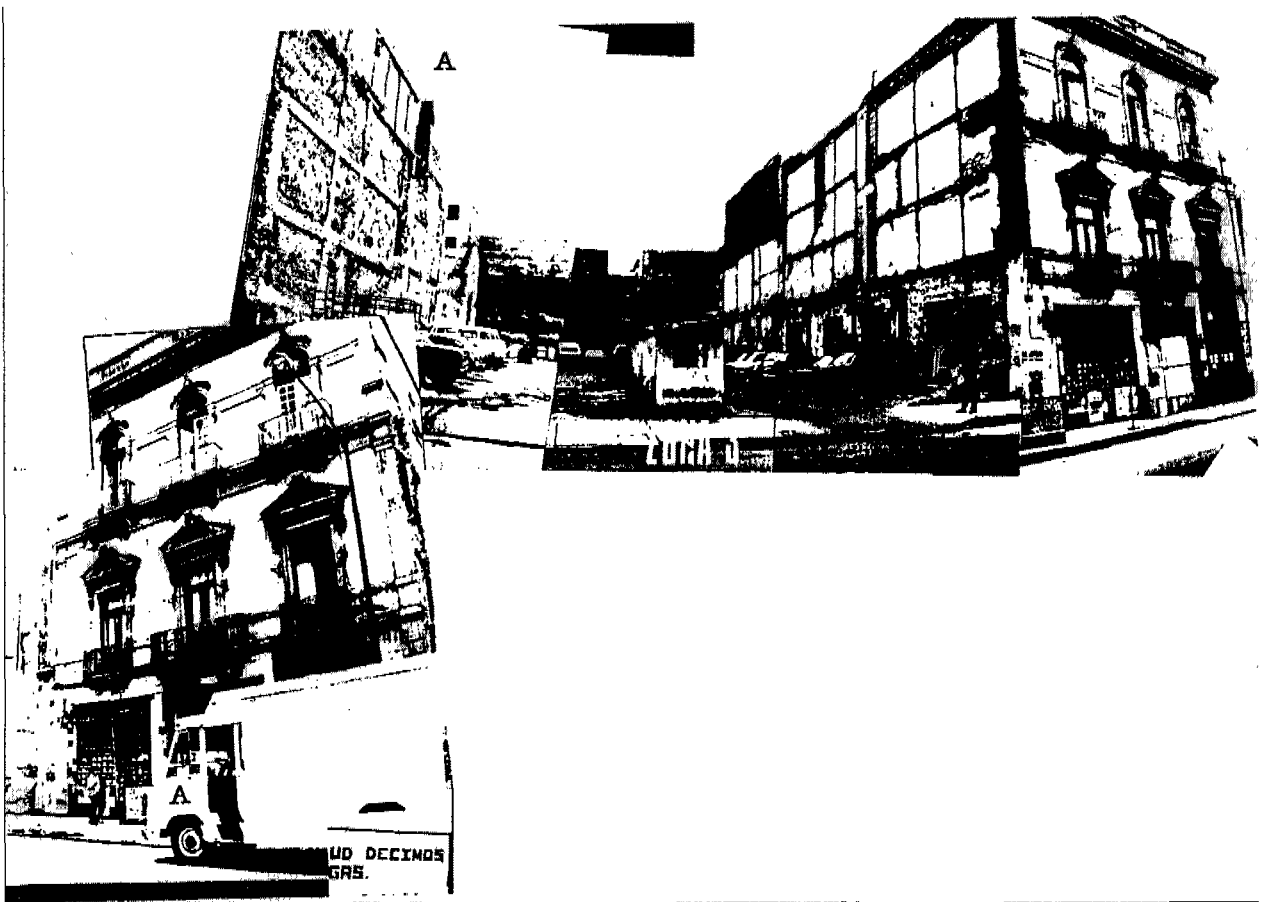
A cada lado la casa mencionada están dados dos puntos a intervenir, a la derecha un lote con un frente de 12 metros y a la izquierda uno de 22 metros de frente. El segundo permitiría alinear dos aulas-teatro al frente y dos atrás para integrarlas en el teatro que me propongo desarrollar. El otro terreno no tendría esta posibilidad.

Hipótesis sobre el efecto de las operaciones.

Por área este terreno bien puede recibir cualquiera de los otros proyectos, sin embargo la ubicación de la Escuela de Artes y Oficios parece más natural a espaldas del Museo Nacional de Arte, del cual depende. Para El Foro del 57 es mucho más atractivo ocupar la plaza por la posibilidad de extenderse sobre ella para disfrutarla a la manera de las plazas italianas con sus cafés. La disputa está, entonces, entre la Mediateca y la Escuela de Teatro. Después de analizar los programas de cada uno hemos decidido que las condiciones espaciales de la Escuela son de mayor importancia para cumplir con los propósitos sobre el tema.



Plano de la manzana donde se indican los elementos del sitio: las estructuras por demoler, el terreno por ocupar y el inmueble por restaurar.

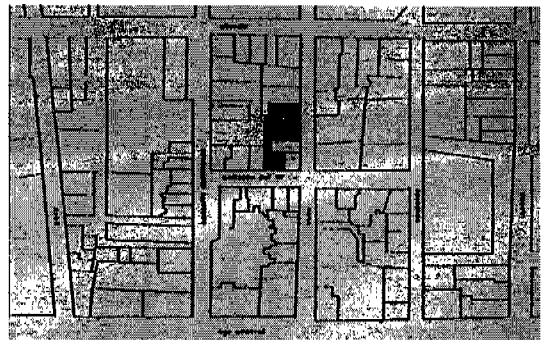


En la fotografía de arriba se ve a la derecha la Casa de Cuba 26, exenta de la cinta urbana, en medio el lote del número 24, actualmente un estacionamiento y al fondo del mismo una barda derruida que pertenece a una de las casas por demoler.

Abajo la fachada de la casa donde se distinguen en planta baja las intervenciones y en los dos niveles superiores las ventanas con frontones soportados por ménsulas en el piso intermedio y los superiores con arcos de medio punto con guirnaldas y mascarón en la clave, estos en buen estado y de muy buena factura.

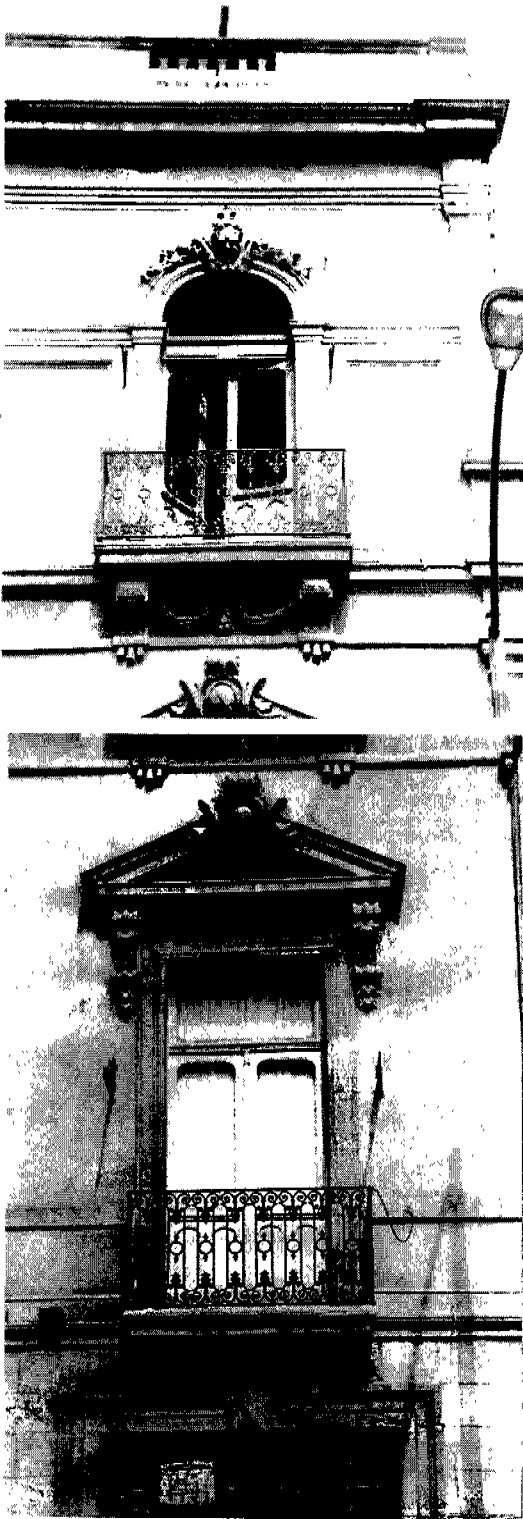
4.1. Descripción del Sitio.

Con frente a República de Cuba y el callejón del 5, el lugar de la escuela de artes teatrales se compone del siguiente modo: Casa de República de Cuba No. 26. Inmueble catalogado por el INAH, construido en el siglo XIX. Esta casa cuenta con una gran riqueza de elementos decorativos: molduras y relieves en yeso en plafones y muros, vitrales, pisos y cancelería de madera, dinteles y jambas de cantera. El partido original de la casa ha sufrido algunas intervenciones; su estructura presenta cuarteaduras que hacen peligrar su estabilidad. El interior y la fachada se encuentran en buen estado. Los muros son de tabique y tepetate, entrepisos y cubierta están contruidos con vigueta de acero y concreto, y vigueta de acero con bóveda catalana y terrado. El esquema de la casa es en tres niveles con un patio cubierto con cristales y otro, menor, descubierto. Actualmente el inmueble se encuentra deshabitado



Cuba 26. Fachada.

fotos de detalles de la casa

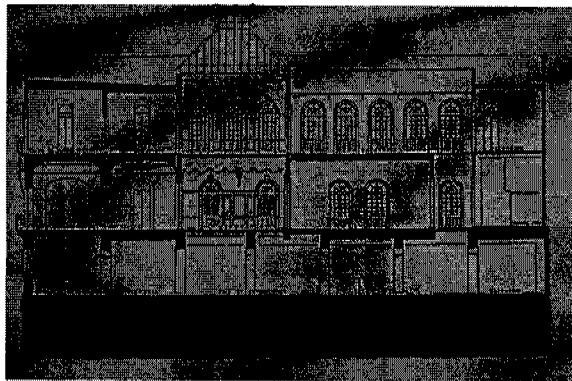


A la izquierda detalle de las ventanas del segundo y primer niveles.

Arriba a la derecha primero y segundo niveles desde la acera sur de la calle de Cuba.

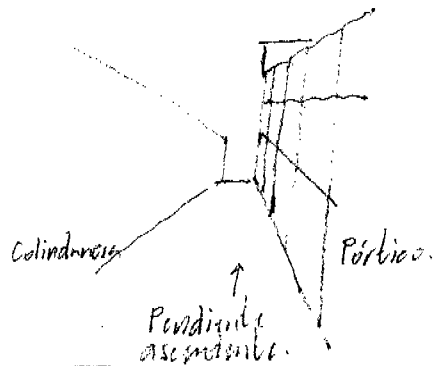
Abajo a la derecha fachada a la colindancia oriente con el tragaluz que cubre el patio central de la casa.

Inmuebles del Callejón del 57, números 12, 13 y 14. Casas en estado ruinoso que se construyeron a principios de este siglo y que resultaron seriamente dañadas en el sismo del 85. Carecen de valor artístico o histórico que justifique el alto costo que tendría su restauración. Por lo tanto se demolerán para reutilizar estos terrenos, con un área de 572 m². y un potencial de construcción de 2000 m²., por tener un uso de suelo H4S y una intensidad de construcción de 3.5. Predio con frente a República de Cuba, de 22m. de frente y 40 m. de fondo orientado norte-sur. Actualmente es un terreno baldío y se utiliza como estacionamiento público. Tiene una superficie de 880 m². y un potencial de construcción de 3080 m².. El terreno es plano y de forma rectangular.



El Partido

El inestable orden alcanzado, por el



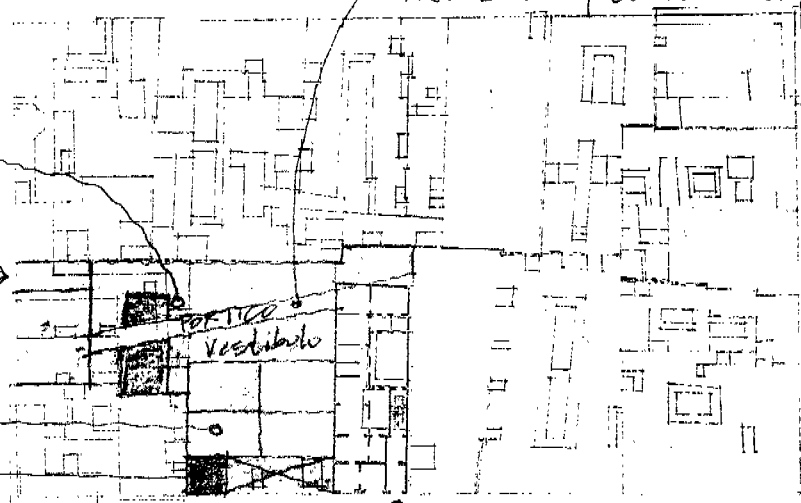
De mayo a octubre se distingue claramente una estación lluviosa. Un pórtico que cubriera los distintos edificios del conjunto resulta muy conveniente.

Perspectiva forzada aprovechando la longitud del patio

- Entrada de Personal de talleres y servicios.
- Pórtico en funciones

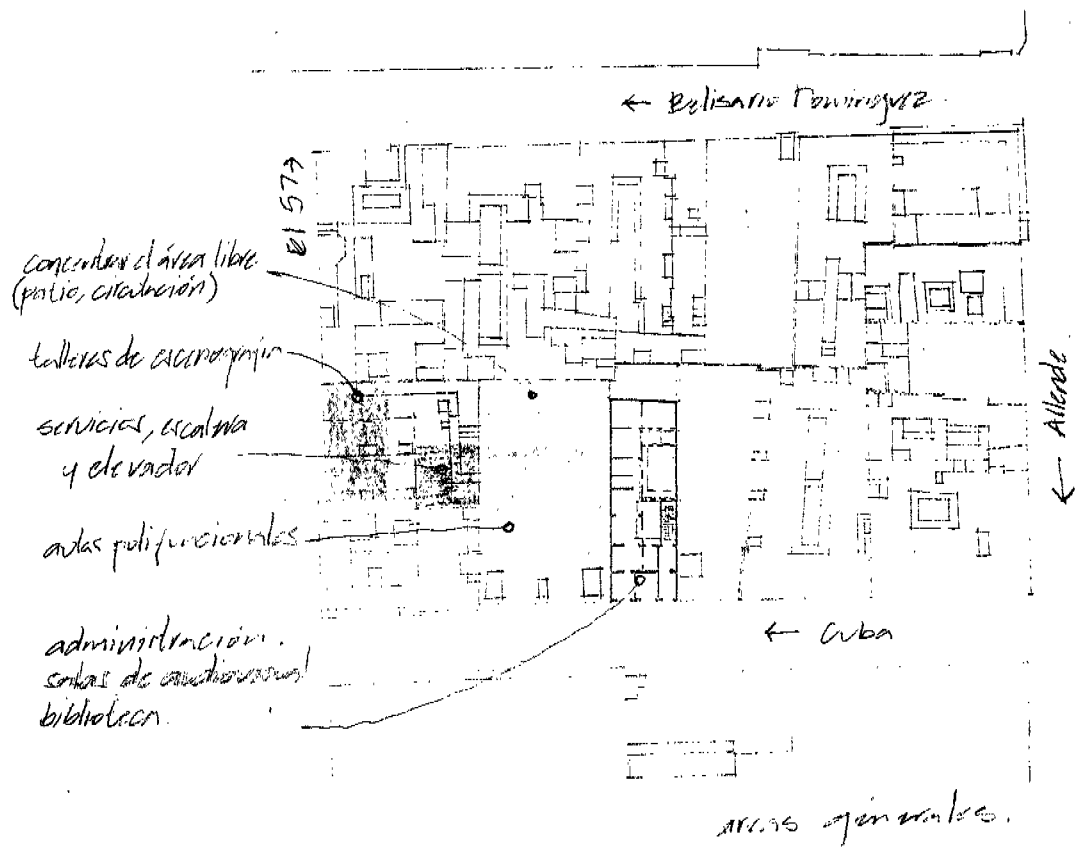
Áreas Centro

Marquesinas y escaleras.

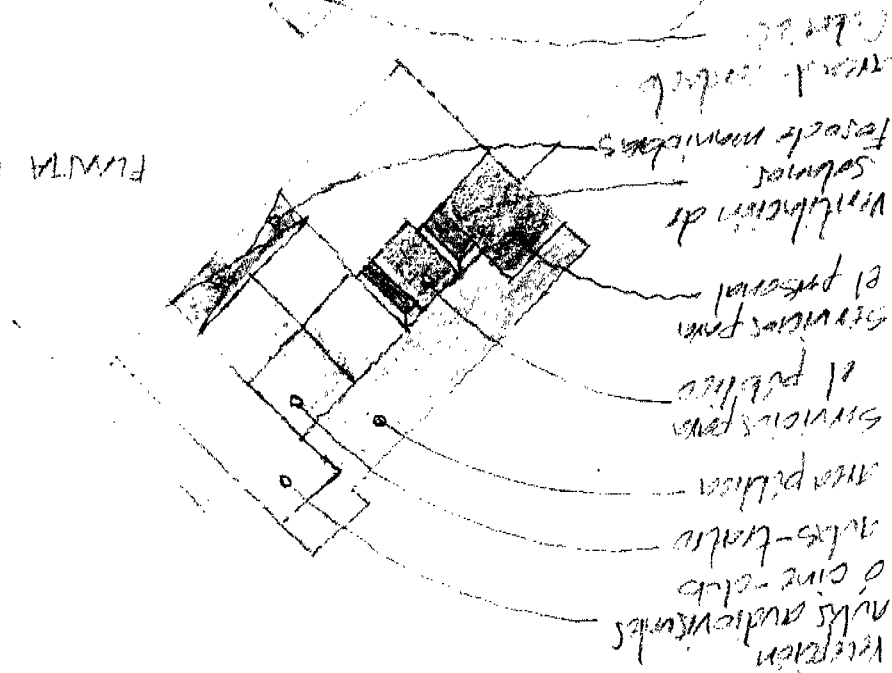


Entrada de marquesinas

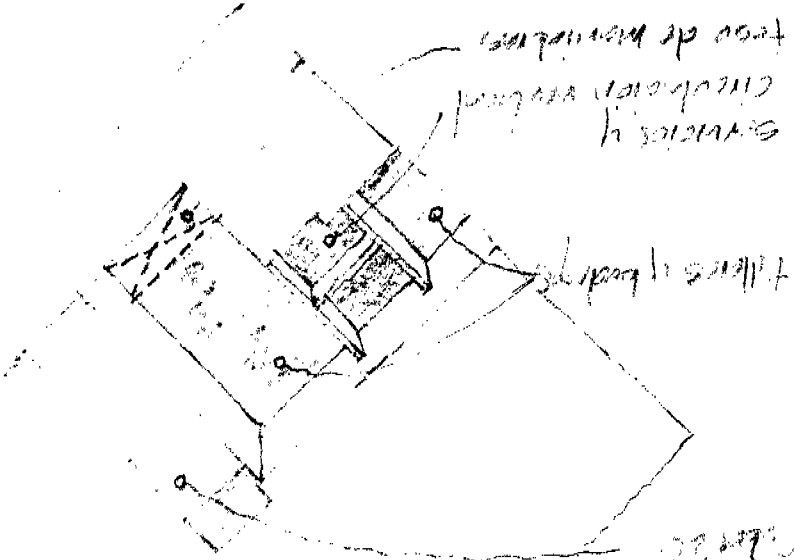
Entrada Principal
Alumnos y personal de administración



Fase de montaje y prueba
VOLUMETRIA GENERAL

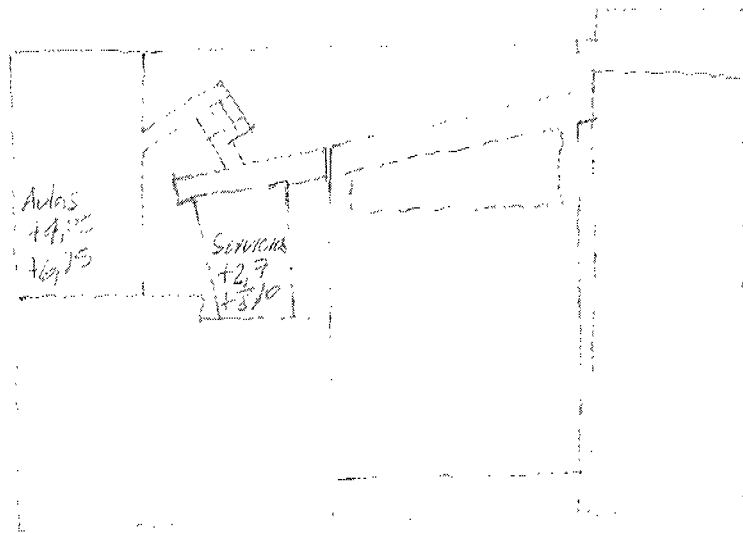


FUENTE RAYA



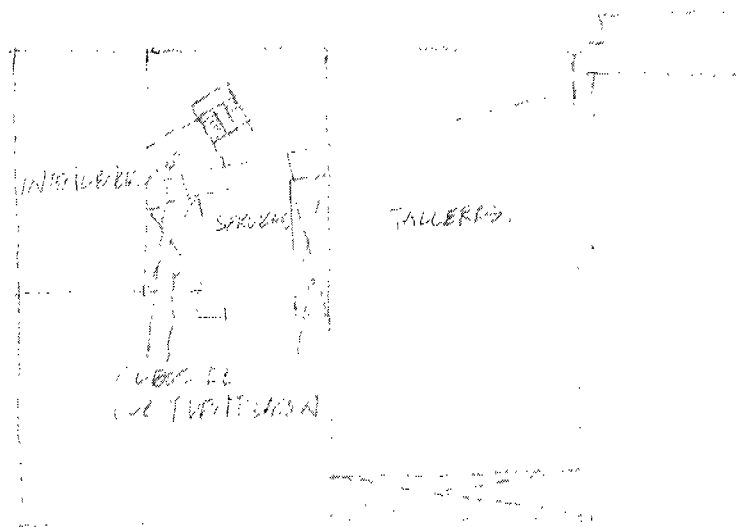
SOMBRIO

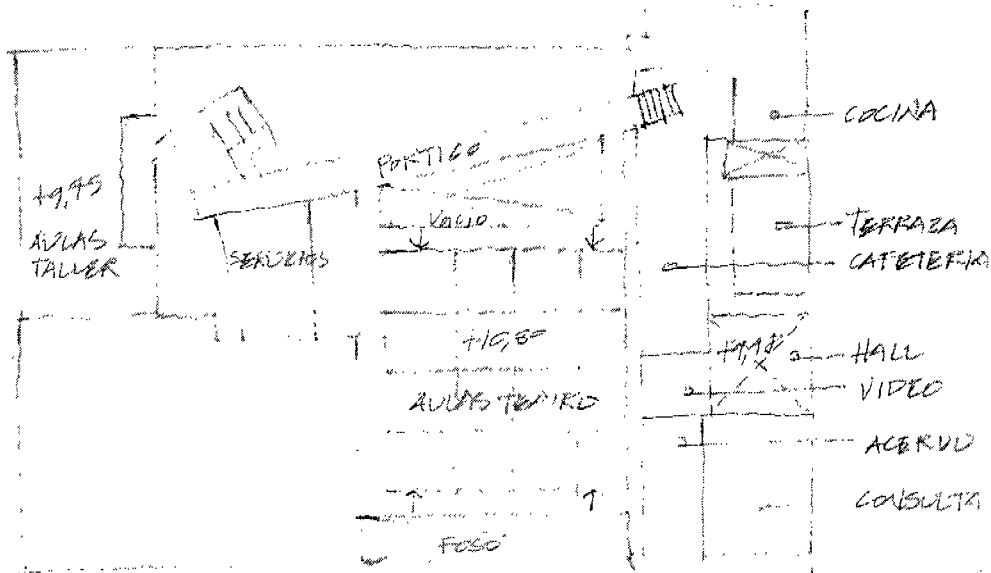
Fase de montaje y prueba
VOLUMETRIA GENERAL



NIVELES INTERMEDIOS

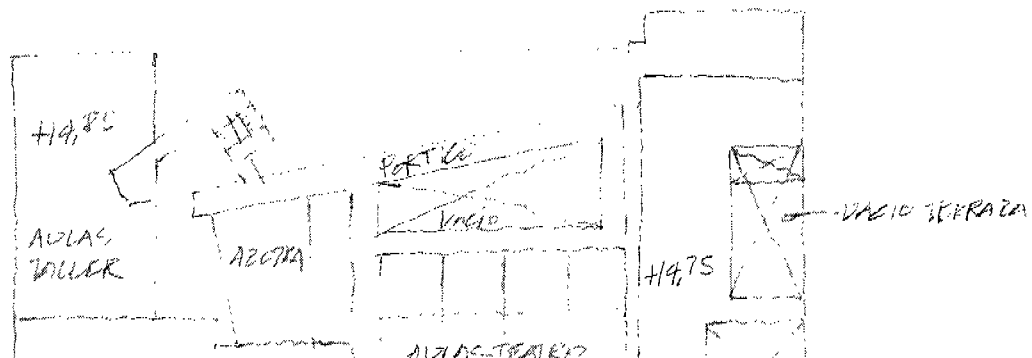
SERVICIOS +2,7 y +3,0 el primer nivel parcial y solo le da acceso a los autos
 a los niveles de +4,75 y +6,00 en los pisos de 2,70

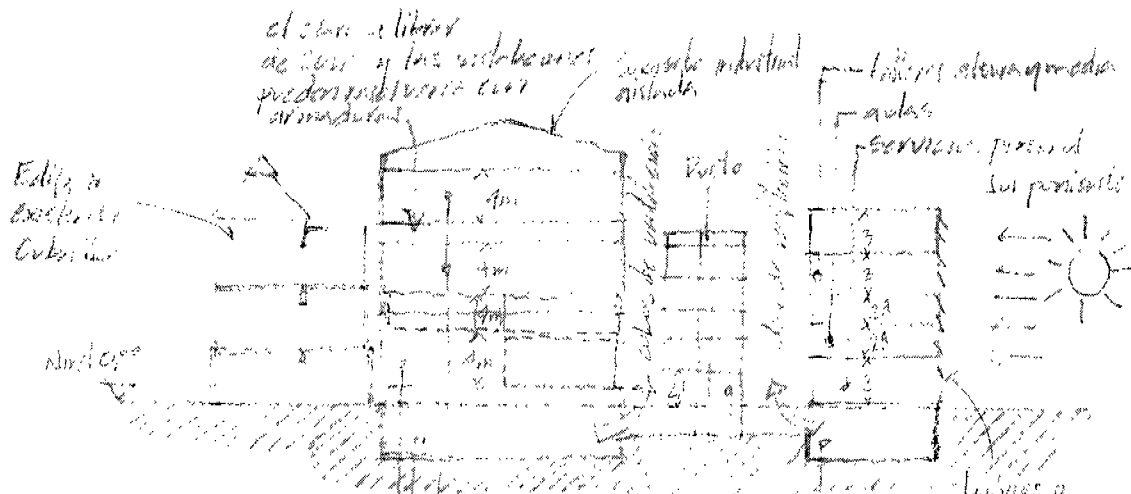




ANEXOS
 19,95, 19,95, 19,95
 Servicios, aulas-taller y Cuba 26
 se comunican a través del portico

El segundo piso de Cuba 26
 tiene una terraza y una
 amplia sala que puede
 destinarse a la cafetería.
 Los espacios que dan a la
 calle son apropiados para
 la biblioteca.





El desarrollo de escaleras se hace en un nivel.

La posición de las escaleras permite llegar al centro del edificio de manera directa.

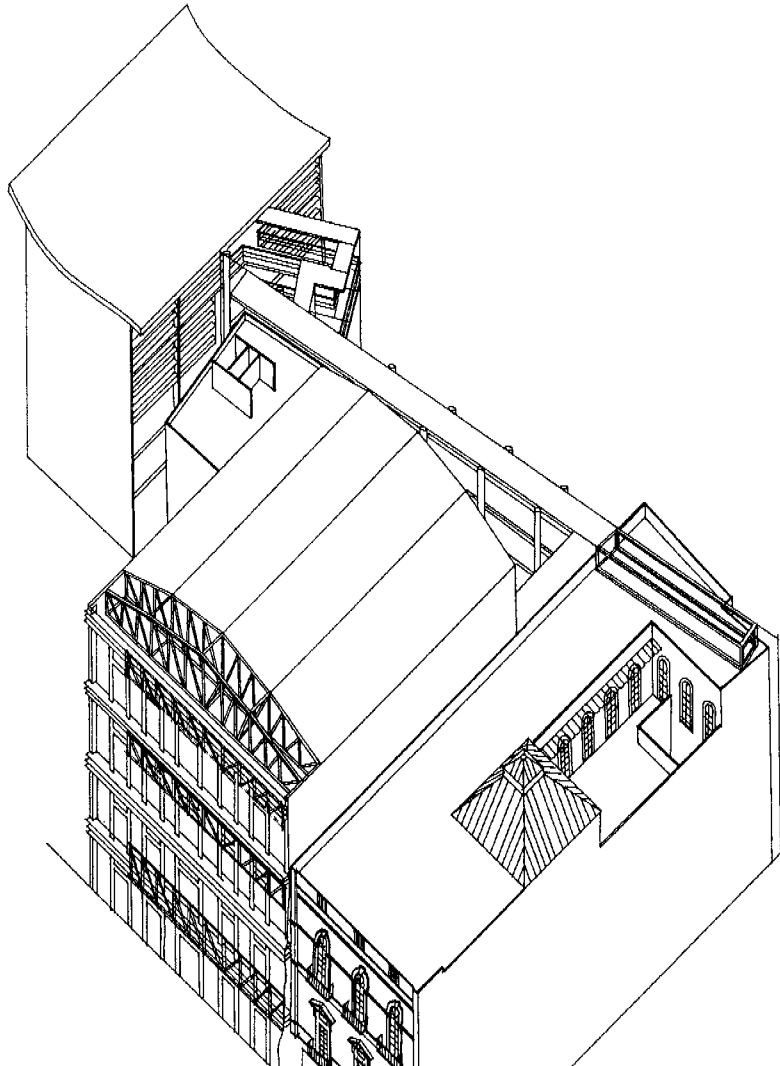
Los niveles de las escaleras están delimitados por el desarrollo de la escalera.

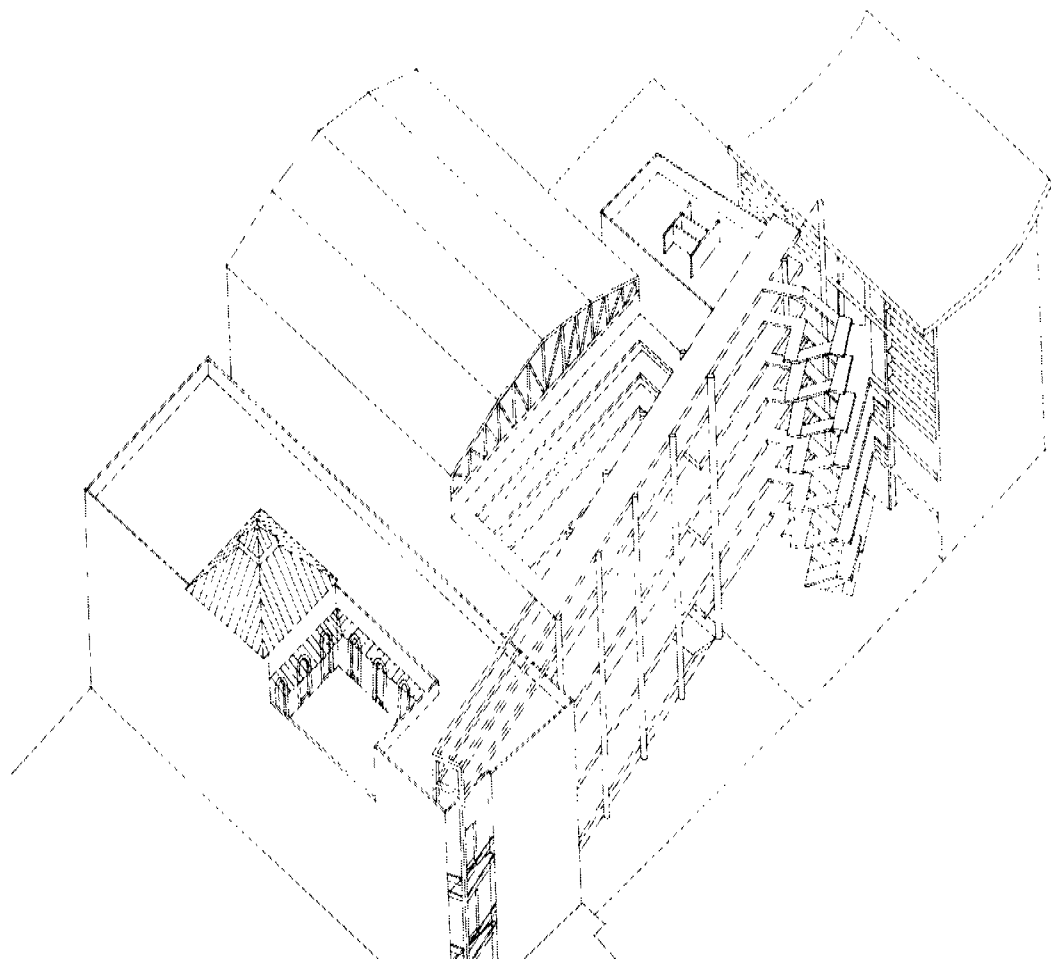
El primer nivel del edificio se divide en espacios para

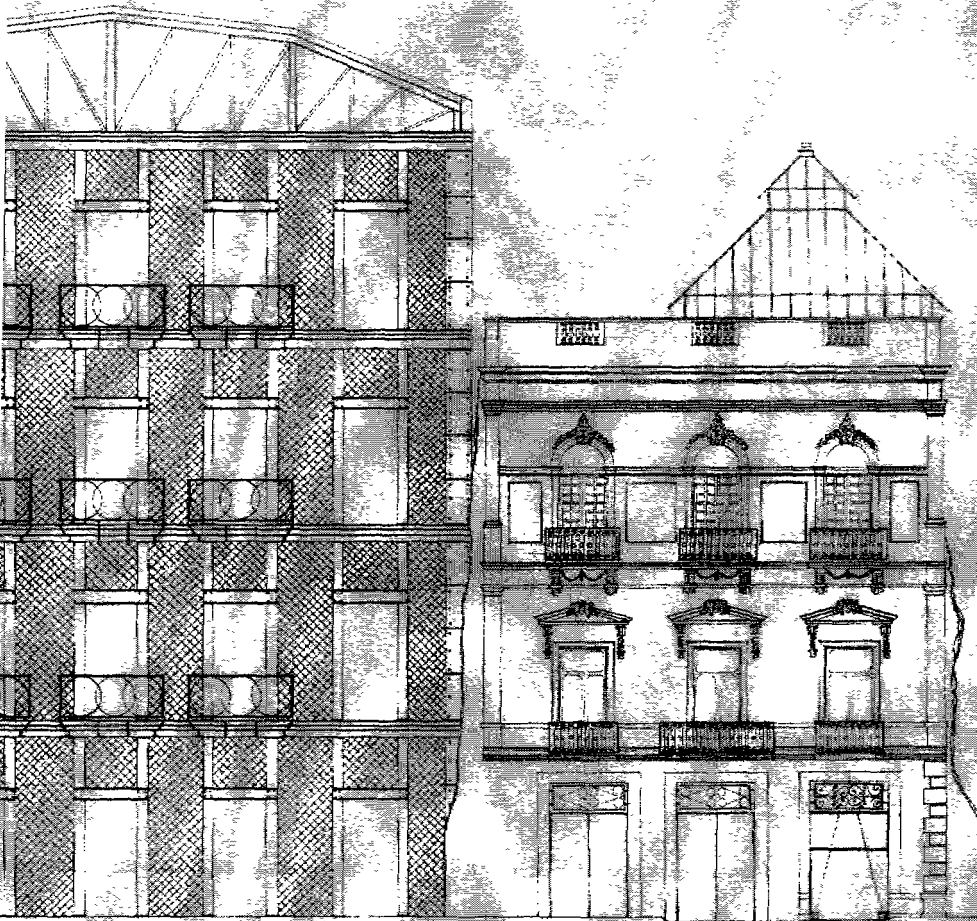
Para dar un espacio individual

La comunicación con el exterior requiere cambios de ajuste

Un elemento esencial de este edificio es la biblioteca por sus características



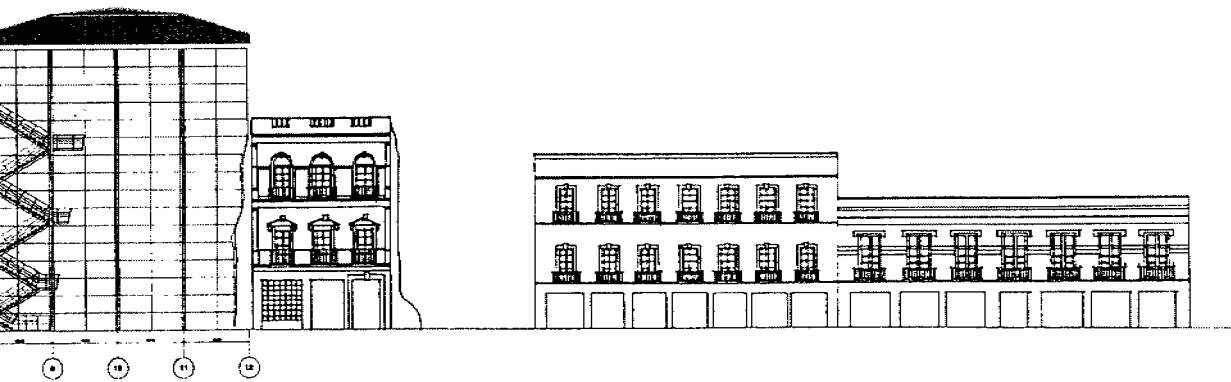


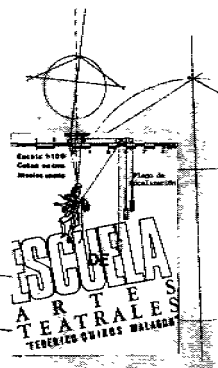
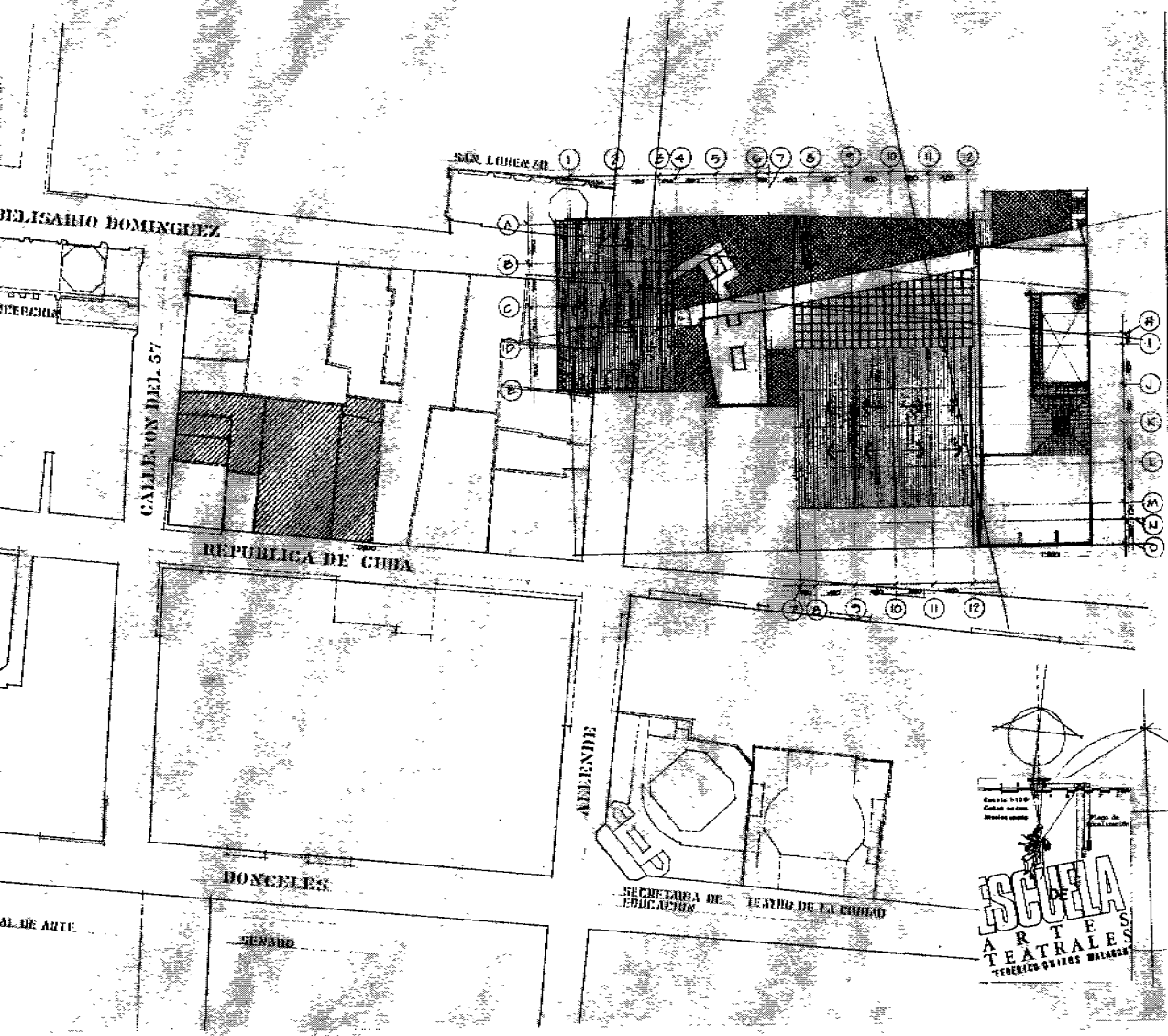


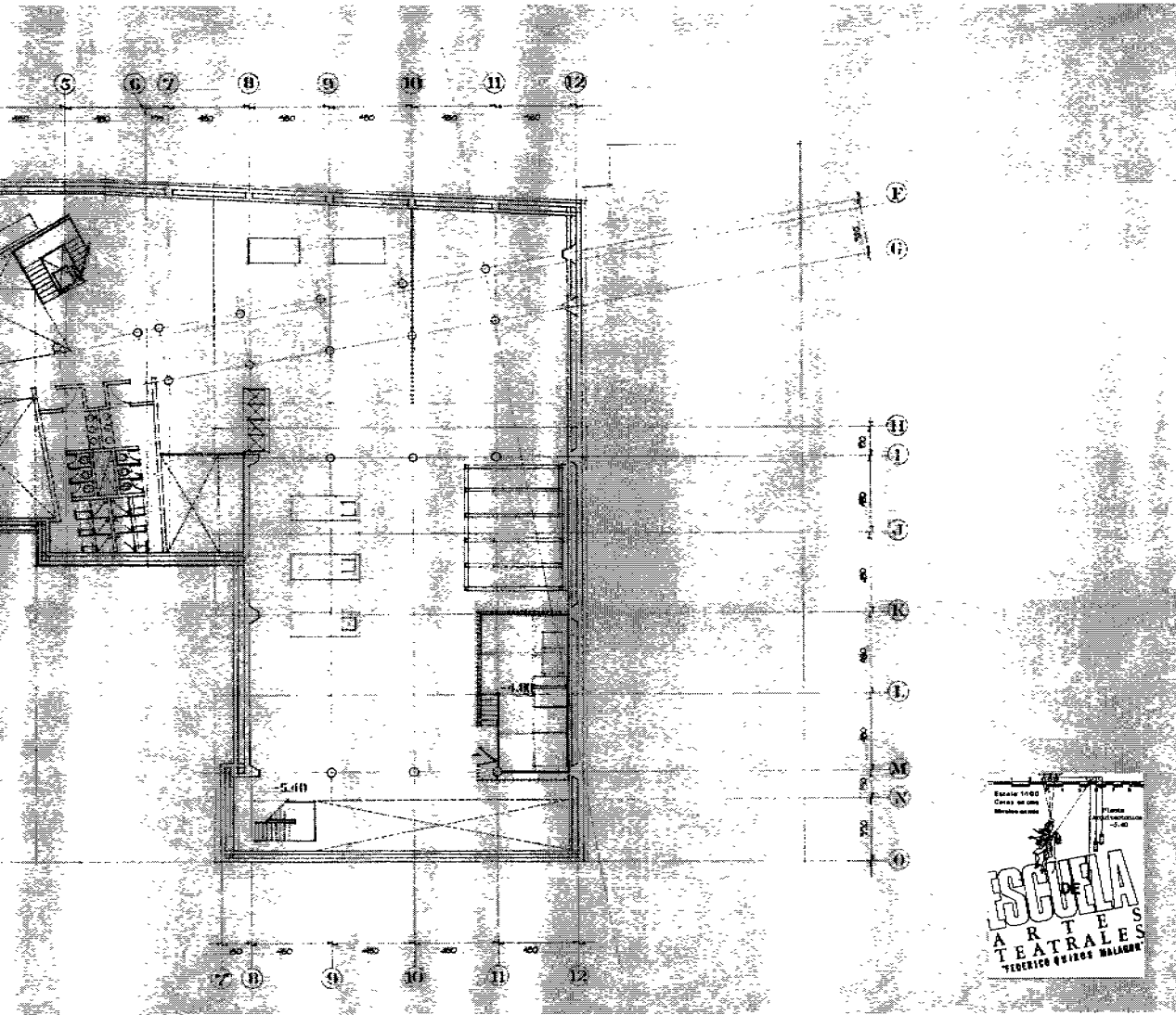
Escuela N.º 11
Calle de San
Alonso nº 11

Escuela
N.º 11
Calle de San
Alonso nº 11

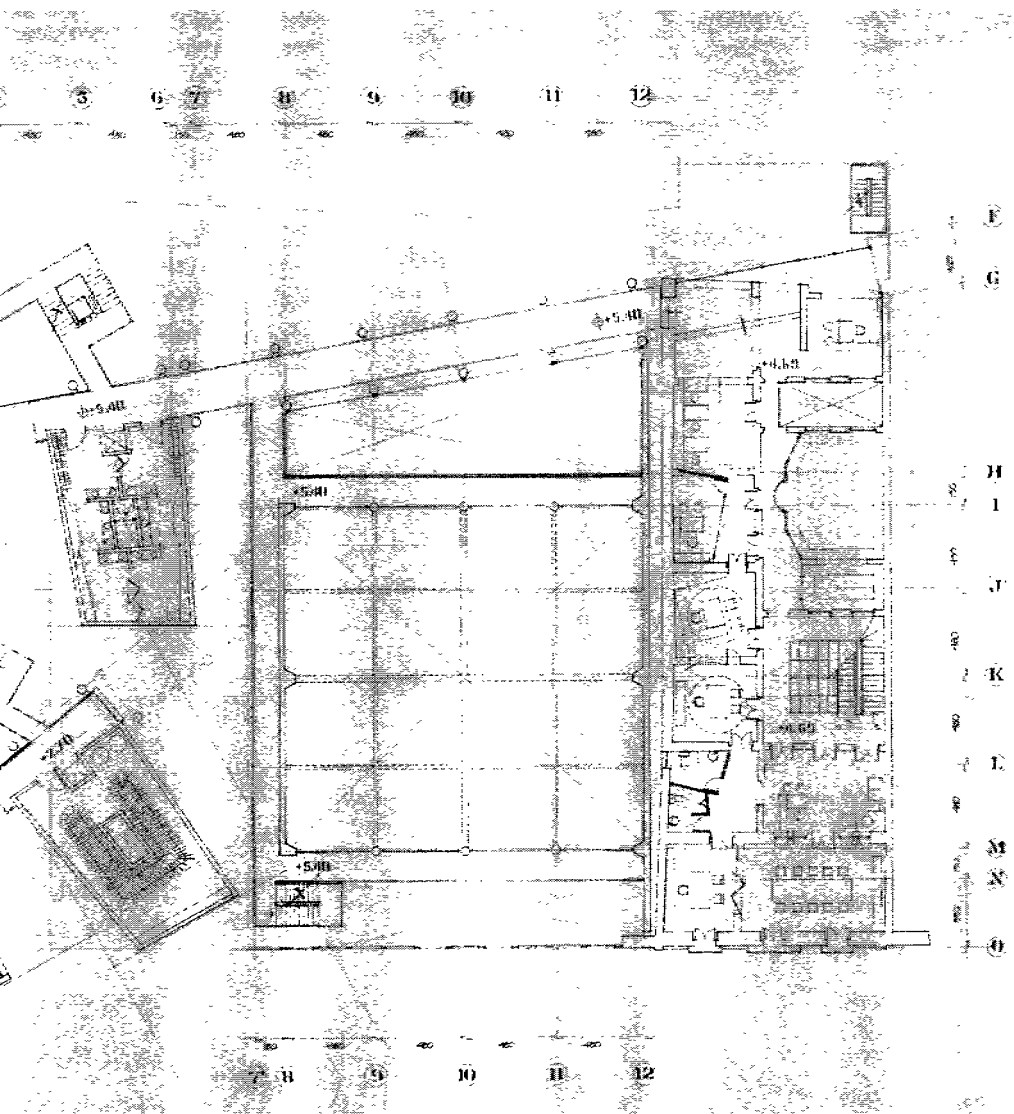
ESCUELA
DE
ARTES
TEATRALES
FEDERICO GÓRRIZ MALDONADO







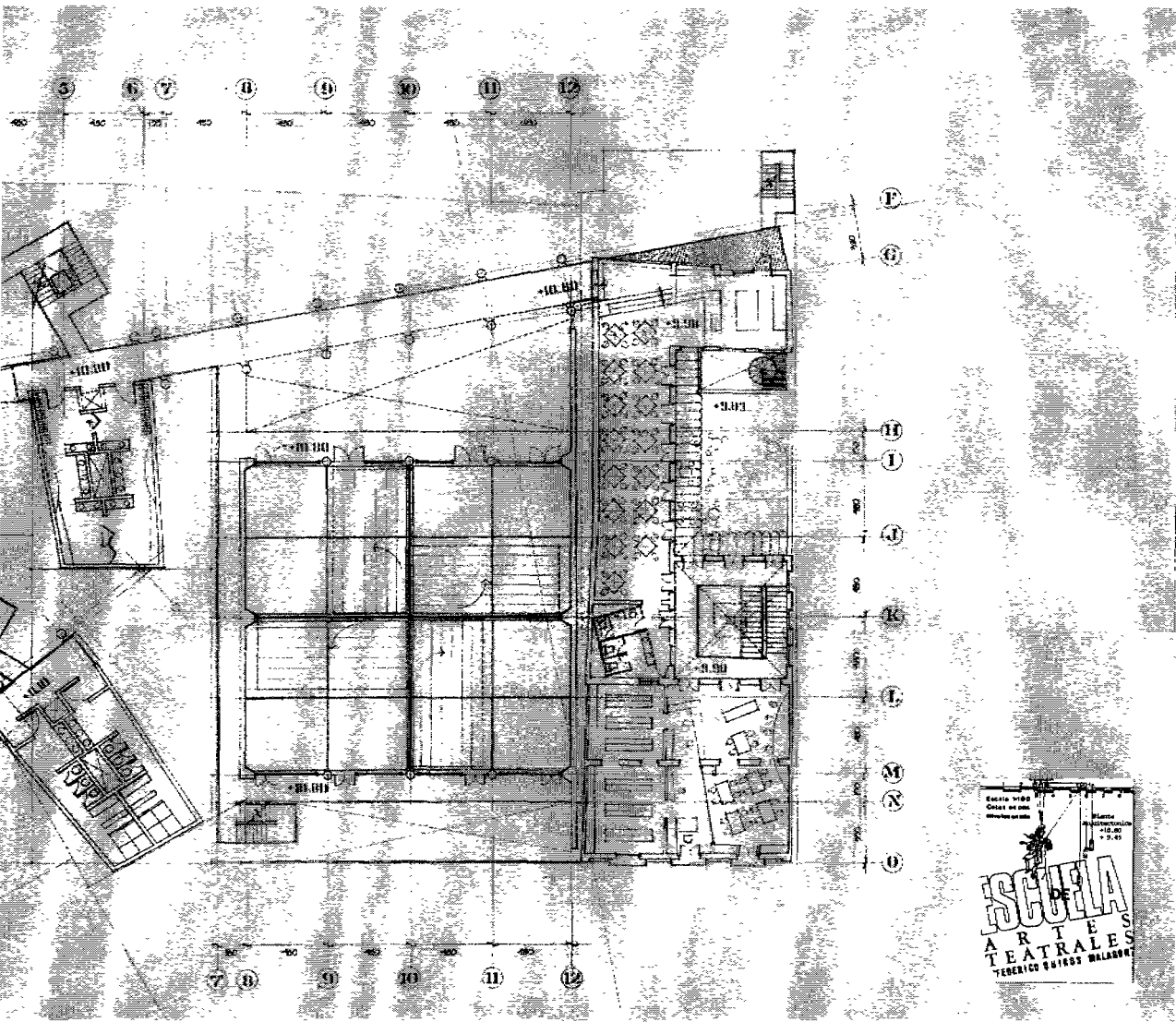
Escuela de Artes Teatrales
Federico Quiroz Malagón



Escala 1:100
 Cálculo en cm.
 Material en mm.

Dirección:
 - E. 00
 - S. 90
 - O. 180
 - N. 270

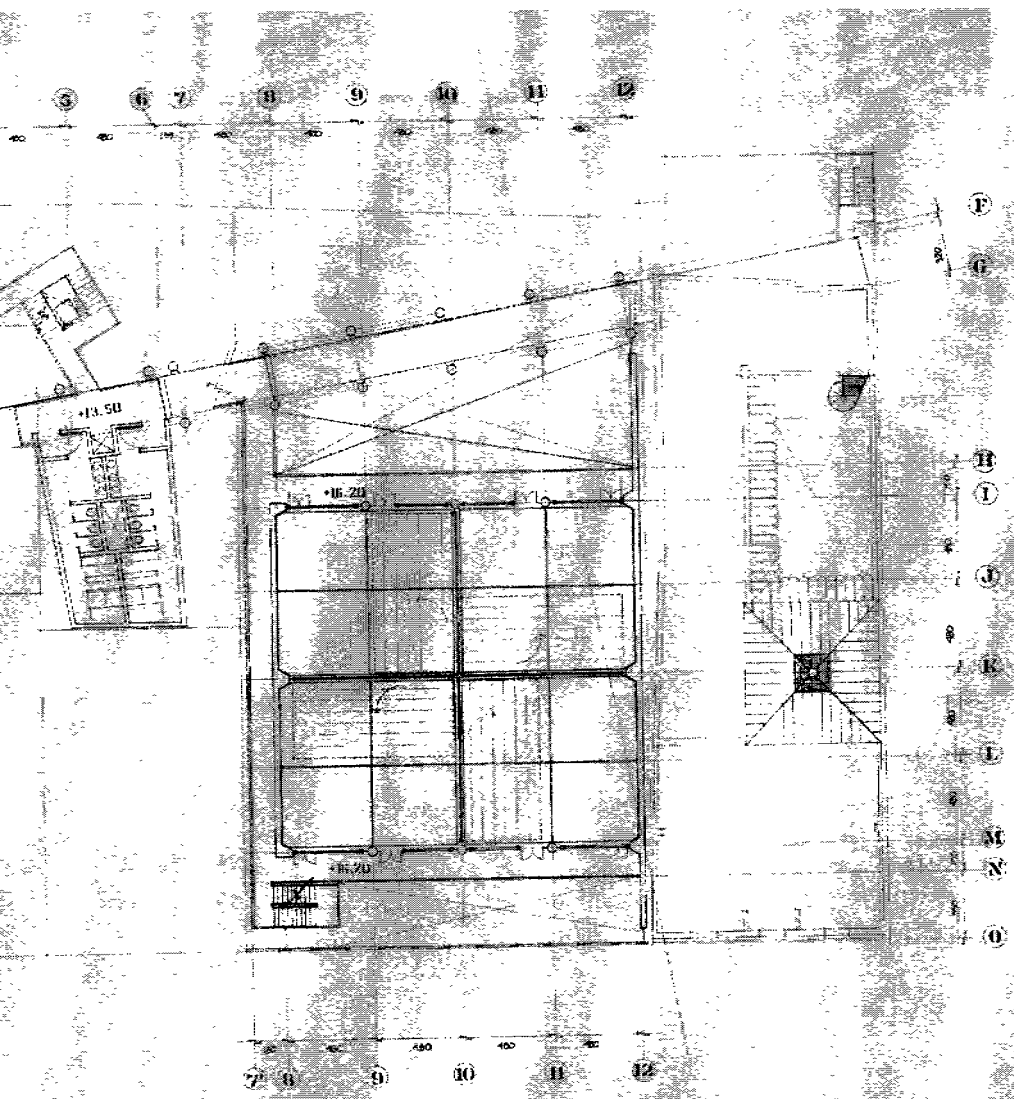
ESCUELA
DE
ARTES
TEATRALES
 FEDERICO QUIROS MALAGA



Escuela
de
ESCUOLA
ARTES
TEATRALES
FEDERICO QUIROGA MALDONADO

Escuela N° 1000
Calle 1 de mayo
Montevideo

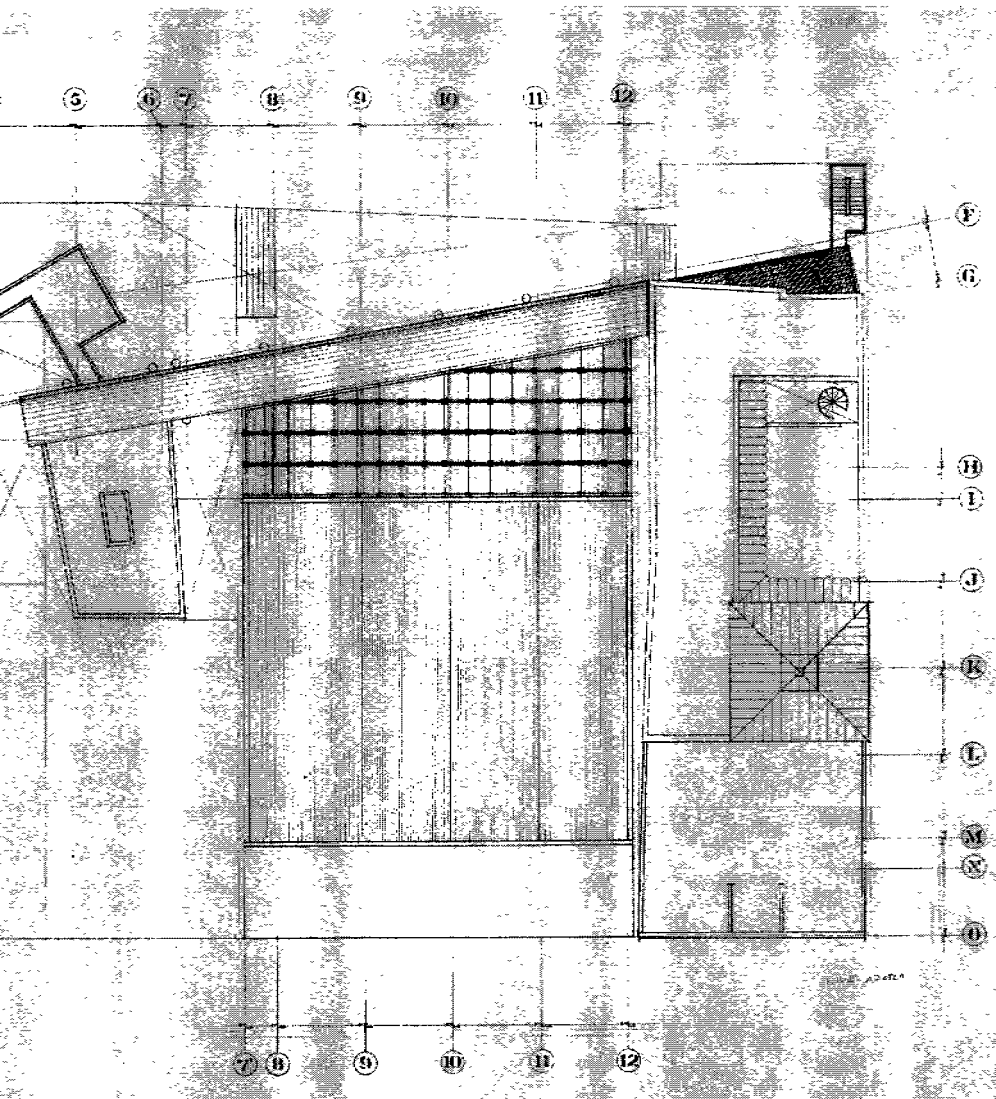
Planta
Arquitectónica
+ 0.00
+ 3.45

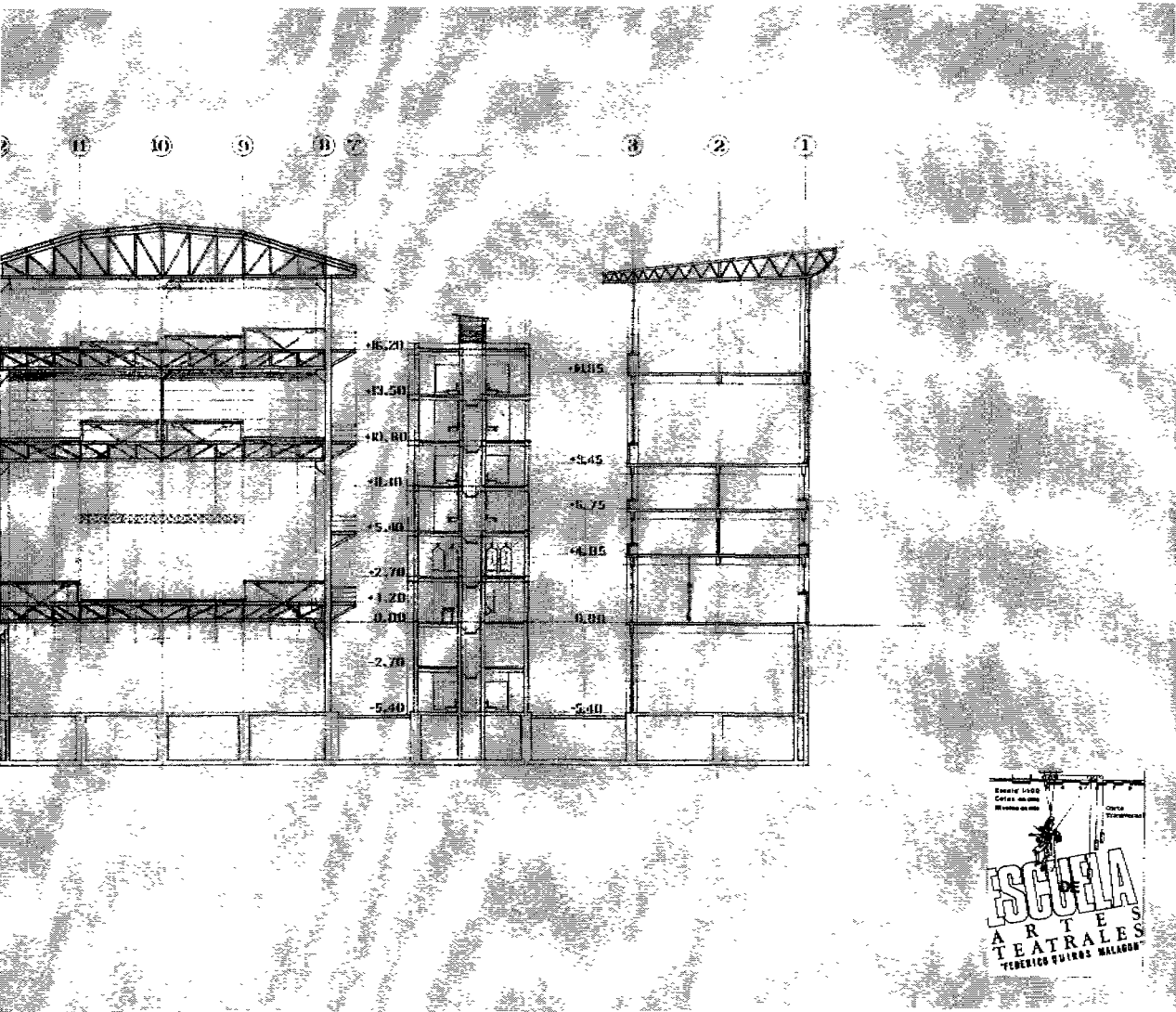


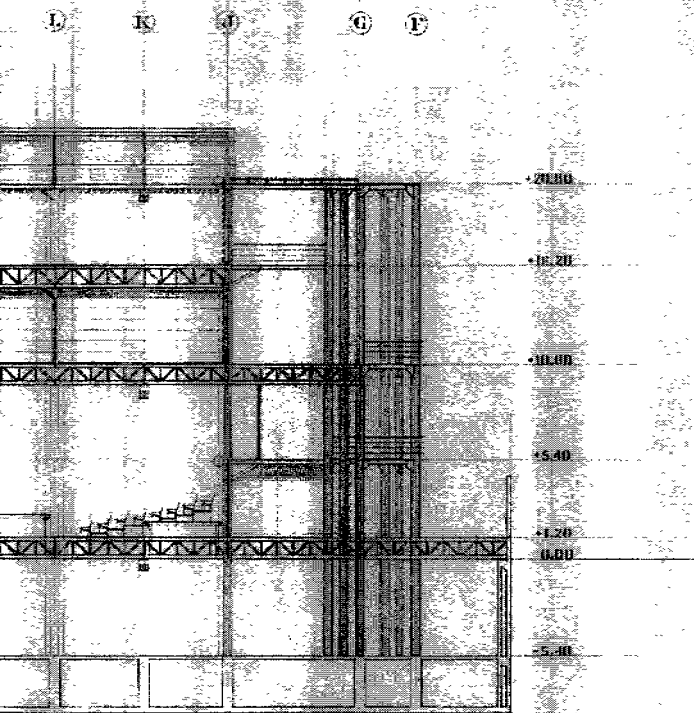
Escala 1:100
 Calle de San
 Blas número 11
 Malaga

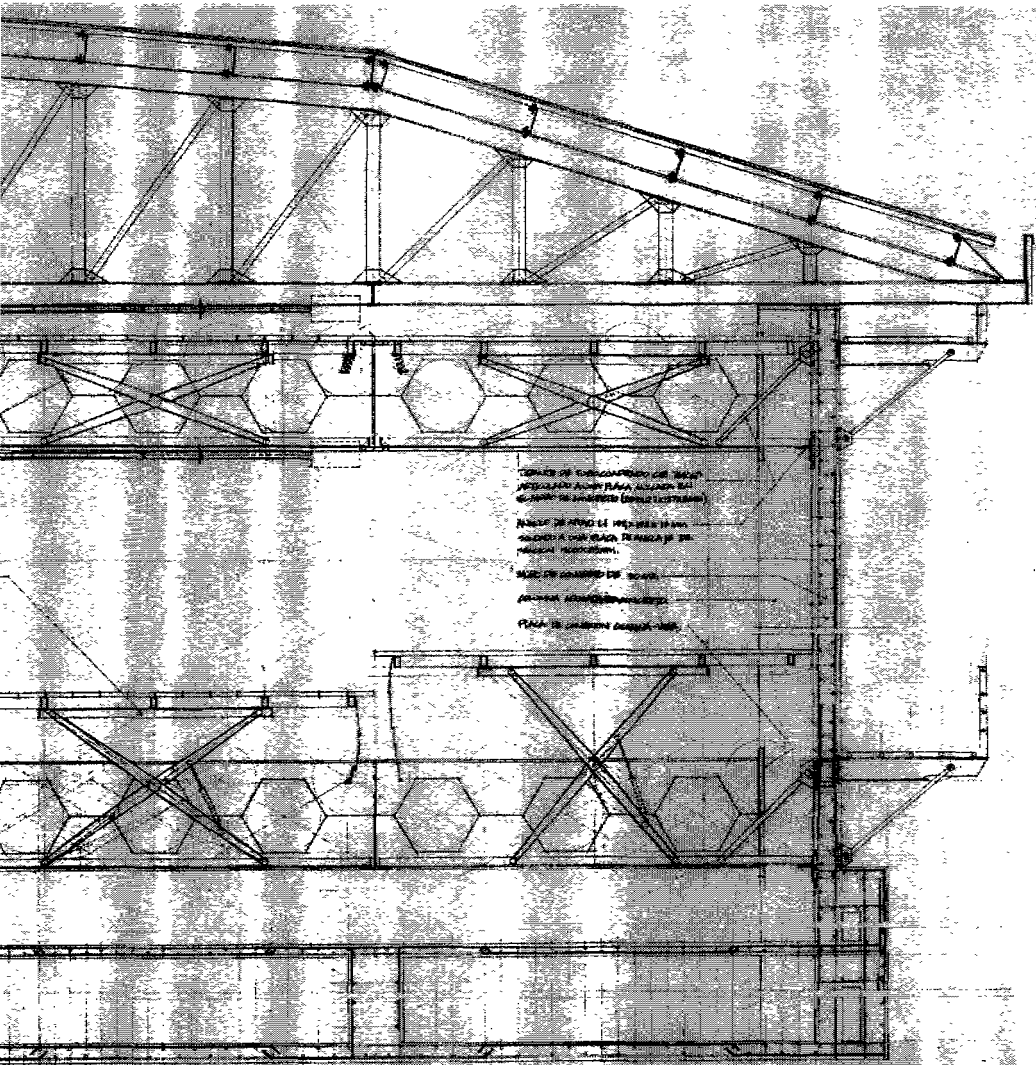
11.10
 11.20
 11.30
 11.40

ESCUELA
DE
ARTES
TEATRALES
 FEDERICO QUIROS MALAGUEÑO









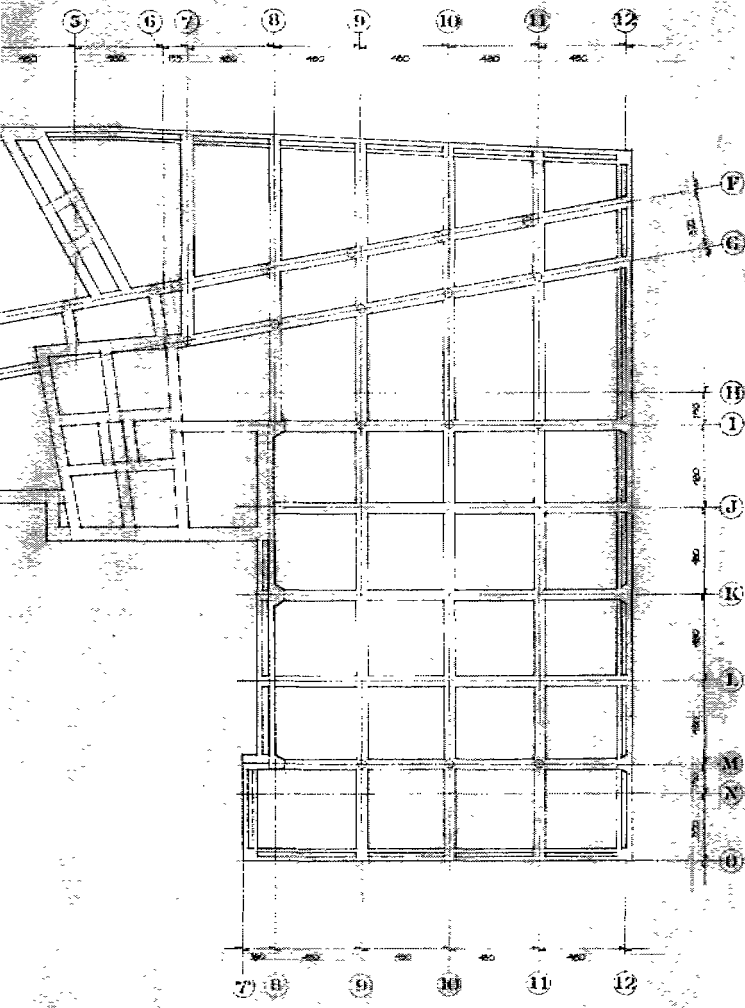
TUBOS DE CEMENTACIÓN DE 10 CM.
 PERFORADOS POR LOS PLACAS, VIGAS Y
 COLUMNAS DE CONCRETO (VER PLANO DE
 PLANTA)

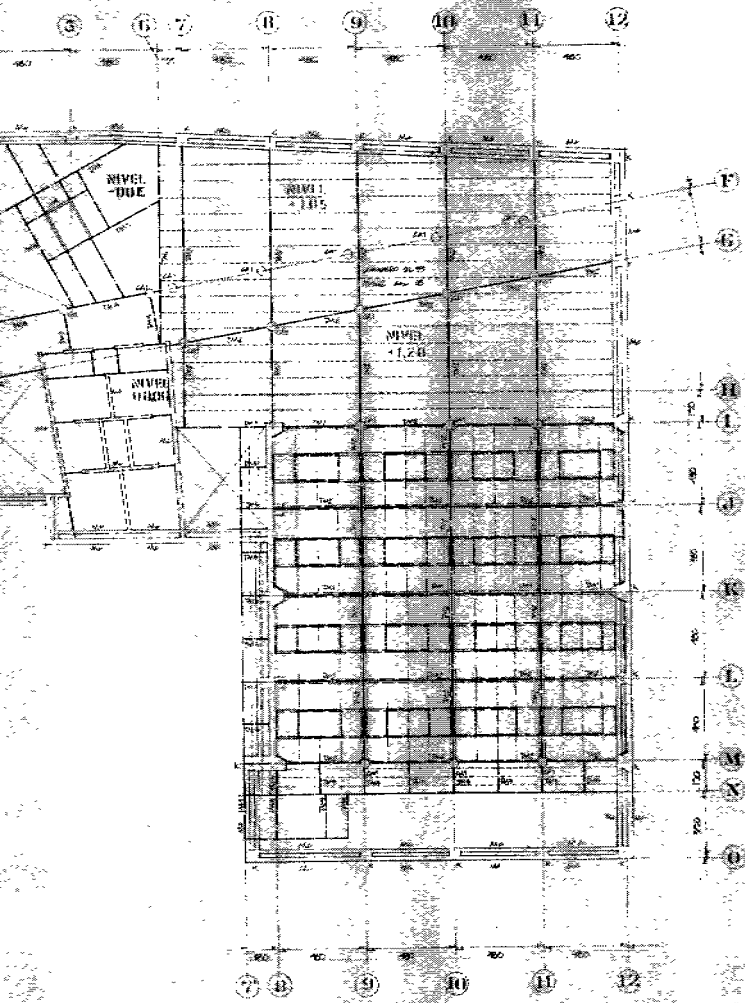
ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.
 ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.
 ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.

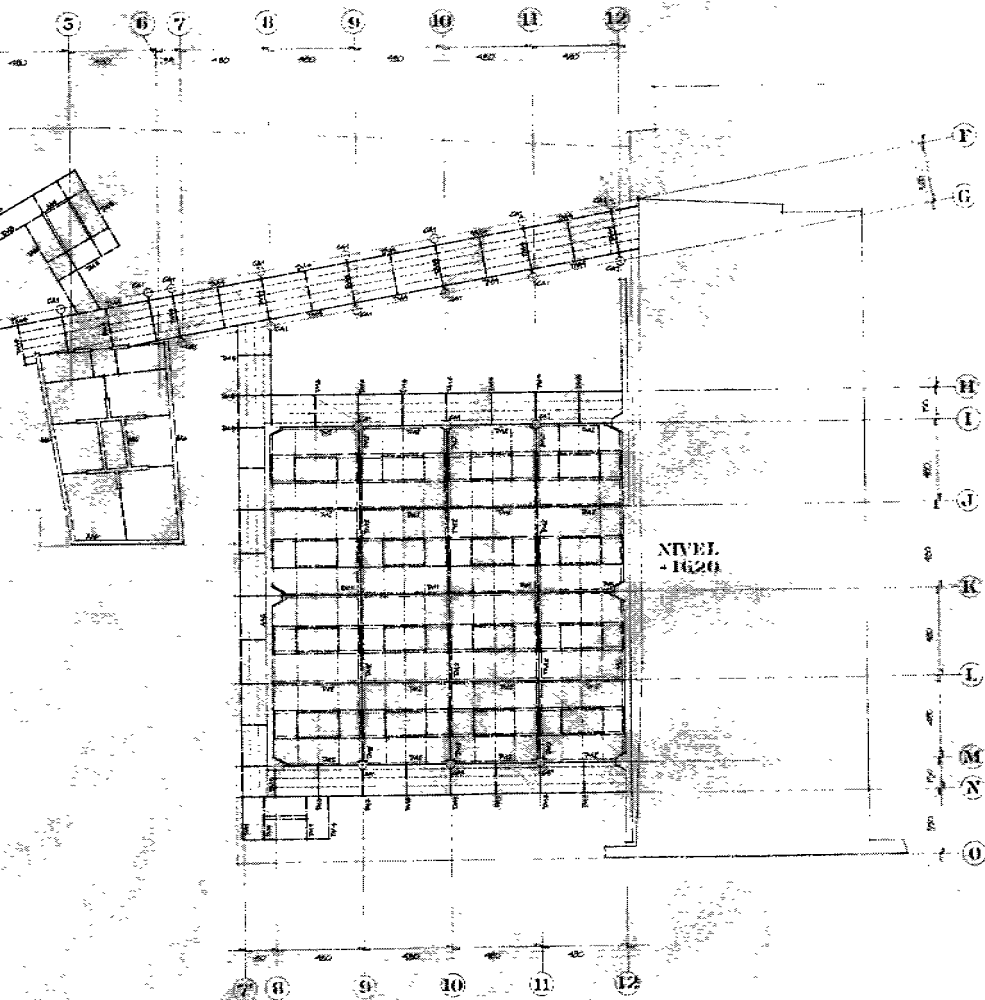
ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.
 ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.

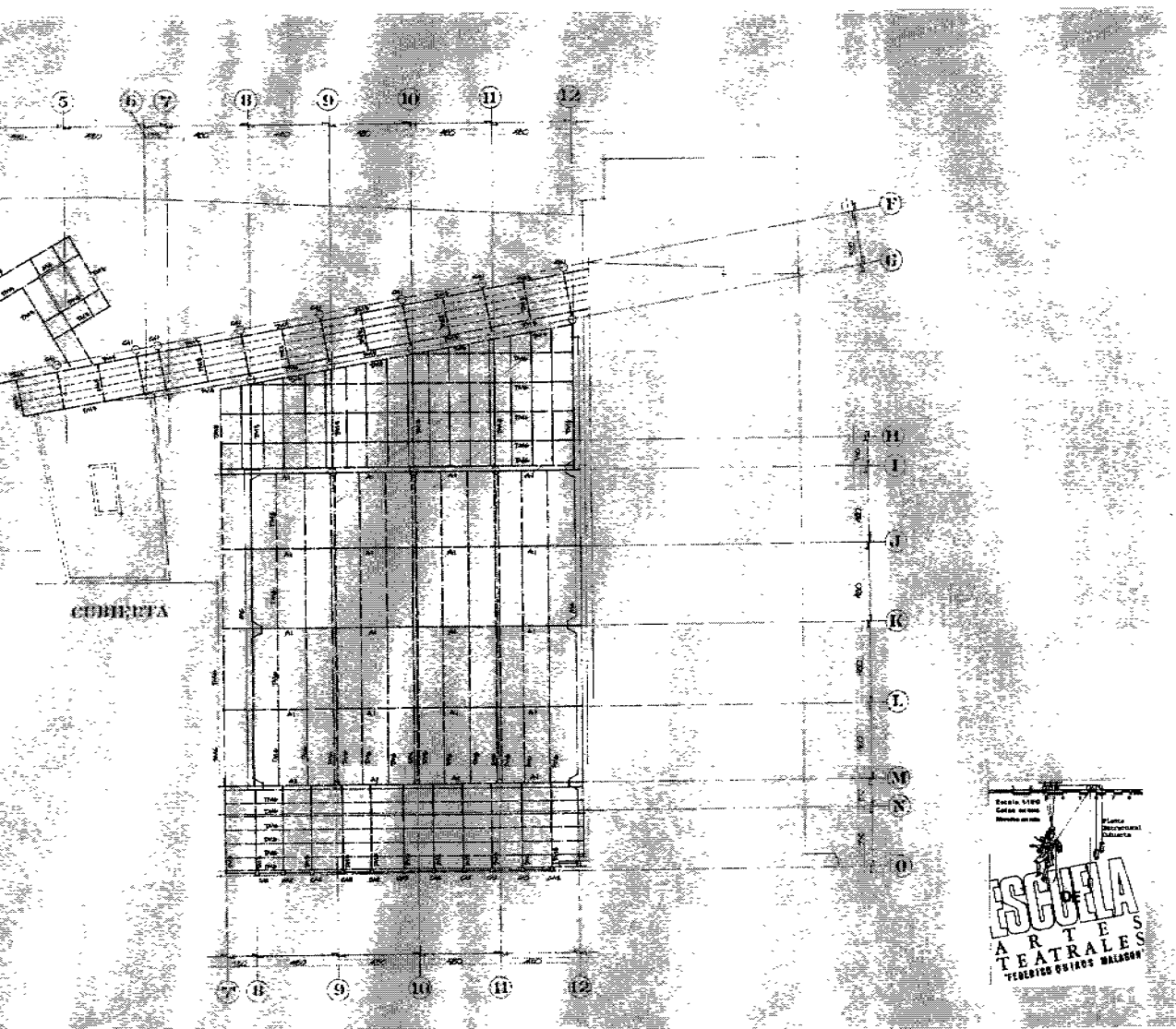
ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.
 ANCHO DE TUBO DE 10 CM. PARA 10 CM.











CONCLUSIONES

Este trabajo, más allá del cumplimiento del requisito académico para obtener el título de arquitecto representa para mí la oportunidad de organizar en un documento legible el material que recopilamos y generamos un grupo de amigos como investigación para sustentar los proyectos individuales con los que nos graduamos.

Les agradezco a Maricarmen Guzmán Rodríguez, Alejandro Hernández Gálvez y Daniel López Salgado el haber compartido conmigo su tiempo y esfuerzo en este recorrido por la ciudad.

A lo largo de los años en que se conformó este documento las circunstancias políticas y económicas del país y de esta ciudad han cambiado, sin embargo la zona objeto de este estudio ha cambiado poco o nada. El Consejo para el Centro Histórico ya no existe como tal, sus objetivos han sido retomados por el Gobierno de la Ciudad junto con algunos empresarios, sus esfuerzos se han concentrado en las zonas con mayor afluencia turística y alrededor de algunos edificios públicos. En estos años se han rehabilitado algunos de los edificios catalogados ya sea por su valor histórico o artístico, rara vez se han rehabilitado edificios con valor contextual. Afortunadamente algunos edificios del siglo XX han sido rescatados pese a la precaria o nula protección que ofrece el marco legal.

Nuevos edificios para dependencias de gobierno, centros comerciales y hoteles se han convertido en anclas para el desarrollo inmobiliario alrededor de ellos. Una hipótesis de este trabajo es que para regenerar el tejido urbano hace falta más que un museo, un hotel o una biblioteca. Reitero que el tema central de esta propuesta no es la solución arquitectónica, sino la estructura que ordena varios proyectos que atienden a la vez sus programas arquitectónicos específicos y el programa general para la zona que denominamos El 57, que a su vez esta inscrito en las estrategias generales que planteaba el Consejo del Centro Histórico. El trascender el ámbito de la arquitectura es indispensable para lograr una regeneración urbana.

Las lecturas de la zona, algunas de ellas mas cerca de lo literario, han sido de gran utilidad para confirmar la necesidad ampliar los puntos de vista para intentar atrapar la ciudad en su paso por la urbe. Las herramientas que vamos adquiriendo en la universidad y en el trabajo profesional requieren en muchos casos perfeccionarse, en otros casos deben sustituirse, lo que es ineludible es que los medios que utilizamos sean estos académicos o no se apliquen con rigor. En este trabajo uno de los temas que atraviesan el documento es el de ensayar una forma de organizar la información de análisis y proyecto. Ha sido un intento de establecer con claridad, sin pretender aplicar formulas pseudo científicas, una conexión entre la investigación y las propuestas, establecer mecanismos para incorporar en el programa arquitectónico los datos objetivos y la intencionalidad.

Este trabajo ha estado animado por grandes esperanzas sobre lo que la arquitectura puede hacer sobre la ciudad, afortunadamente me he dado cuenta que estas no podrán ser cumplidas, que la ciudad es algo vivo, inasible que construimos con y en el tiempo.

Este trabajo aunque apenas es un andamiaje, que no deja de tener puntos débiles, que en la experiencia profesional deberán reforzarse, ha servido para construir, siempre provisionalmente algunas ideas sobre la arquitectura, sobre la ciudad y sobre otros temas interesantes que se presentan en el camino.

Noviembre 2006.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin.
Le theatre et son double.
Folio 14 Essais, Gallimard. Francia 1991.
- Baily, J. C., Derrida, J., et. al
Mesure pour Mesure Architecture et philosophie.
Cahiers du CCI. Número especial. 1987.
- Baudrillard, Jean.
La transparencia del mal.
Anagrama. Barcelona 1991.
- Benevolo, Leonardo.
El diseño de la ciudad Tomos 1 y 4
Gustavo Gilli, Barcelona 1982.
- Benítez, F.
Historia de la Ciudad de México.
9 tomos Salvat. 1984.
- Breton, Gaele.
Theaters.
Princeton Architectural Press. New York 1989.
- De Gracia, Francisco.
Construir en lo construido.
Nerea. Madrid 1992
- Díaz de León, Armando y Azar, Héctor.
Teatros de México,
Fomento Cultural Banamex. México 1991.
- Droste, Magdalena.
Bauhaus 1919 – 1933.
Taschen. Alemania 1991.
- Espinosa López, Enrique.
Ciudad de México. Compendio cronológico de
su desarrollo urbano 1521 – 1980.
México 1991.
- Foucault, Michael.
Las palabras y las cosas
Siglo XXI. 1985.
- Fourquet, Francois y Munard, Lion.
Los equipamientos del poder. Ciudades,
territorios y equipamientos colectivos.
Gustavo Gilli, Barcelona 1988.
- Gregotti, Vitorio.
El territorio de la arquitectura.
Gustavo Gilli. Barcelona 1972.
- Heidegger, Martin.
Essais et conferences
Gallimard. 1988.
- Laborit, Henri.
Dieu en joue pas aux dès
Grasset. 1987.
- Lynch, Kevin.
La imagen de la ciudad.
Gustavo Gilli. 1985.
- Mavek, Hannelore.
Historia del teatro. No.7
Colección Odisea. Editorial Novaro.
- Nouvel, Jean.
La obra reciente, 1987-1990
Quaderns, monografies. Colegi d'architectes de
Catalunya. 1990.

Recchia, Giovanna.

Espacio Teatral

en la Ciudad de México siglos XVI – XVIII.

Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli.

CONACULTA, INBA. México 1993.

Rossi, Aldo.

La arquitectura de la ciudad.

Gustavo Gilli. 5ta. Edición. Barcelona 1981.

Sanchez de Carmona, Manuel.

Traza y plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI.

UAM. Atzacapozalco / Tilde. México 1989.

Tovar de Teresa, Guillermo.

La Ciudad de los Palacios.

Crónica de un patrimonio perdido.

Vuelta. México 1991.

Toynbee, A.

Ciudades en marcha.

Emacè. 1971.

Vatimo, Gianni.

Introducción a Heidegger.

Gedisa.

Virilio, Paul.

Estética de la desaparición.

Anagrama. Barcelona 1988.

Wundram, Manfred.

Andrea Palladio.

Taschen. Alemania 1990.

Varios

Atlas de la Ciudad de México.

El Colegio de México / Departamento del Distrito Federal. Editorial Plaza y Valdés. México 1988.

Revistas.

Alfil, 6, mayo 1990,

Ciudades, metáforas y decorados,

Revista del IFAL.

Architectural Review, 1069, marzo 1986,

The search for urban architecture.

Artes de México, 1.

Nueva época, otoño 1988,

Centro Histórico de la Ciudad de México.

Autrement, hours-série 18, mayo 1986,

México entre espoir et damnation.

Revista de la UNAM, 476, septiembre 1990,

Ciudad de México, historia y presagio.

Trace, 17, junio 1990,

Ciudades, escenas y bambalinas.

Vuelta, 158, Enero 1990.

Ottagono, 125, diciembre 97 – febrero 98,

Spazi per lo Spettacolo.