



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Fotografías de Juan Guzmán:

Construcción de la Ciudad de los Deportes

Tesis que para obtener el título de

Maestra en Historia del Arte

Presenta

Cecilia Absalón Huízar

Directora: Dra. Laura González Flores

Asesores: Mtra. Rita Eder Rozencwaig

Dr. Peter Krieger



Ciudad de México, noviembre de 2008



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.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Coordinación de Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras.

A la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM (DGEP) por haberme otorgado una beca para realizar estudios de maestría de historia del arte.

A la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, la Biblioteca “Justino Fernández” del Instituto de Investigaciones Estéticas, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Biblioteca “Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras, y al Archivo General de la Nación por todas las facilidades que me proporcionaron para realizar la investigación.

A la Dirección de Artes Visuales de Fundación Televisa por darme acceso al Fondo Juan Guzmán, especialmente a Fernando Osorio por todas las facilidades que me brindó para realizar el trabajo de archivo.

A la Dra. Laura González por ponerme en contacto con la obra de Juan Guzmán, haber accedido a dirigir mi investigación y por los comentarios que oportunamente me hizo.

Al resto de mis sinodales, la Mtra. Rita Eder, el Dr. Peter Krieger, la Dra. Rebeca Monroy Nasr y el Dr. Renato González Mello por haber leído mi tesis y ofrecer valiosas e importantes observaciones y críticas que con toda seguridad ayudaron a mejorar el trabajo.

A Eumelia Hernández por haber realizado la reprografía del material hemerográfico.

A Víctor Cantero por sus valiosas sugerencias.

A todas y cada una de las personas que han vivido conmigo la realización de este trabajo. A todos, gracias.

Índice

Introducción	4
1. Juan Guzmán: fotoperiodismo y vanguardia	7
2. La Ciudad de los Deportes	12
3. Fotografías de la <i>Construcción de la Ciudad de los Deportes</i>	22
3.1. Estética de la construcción y el cemento	24
3.2. La figura del trabajador	31
3.3. Esquemas piramidales: reminiscencias constructivistas	37
3.4. Escalas y monumentalidad de la Plaza de toros México.....	42
3.5. Formas concéntricas: diseño arquitectónico y composición fotográfica.....	49
4. La Ciudad de los Deportes en la Revista <i>Tiempo</i>	54
Conclusiones.....	65
Lista de imágenes.....	69
Archivos consultados	72
Hemerografía.....	72
Bibliografía.....	73

Introducción

El presente ensayo se originó tras examinar parte del Fondo Juan Guzmán de la Fundación Televisa, que resguarda la importante obra que el fotógrafo realizó en México.¹ Al buscar entre los innumerables sobres de negativos encontré imágenes que despertaron mi curiosidad, tanto por su gran calidad estética como por los motivos y los temas. De la vasta obra del fotógrafo elegí las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes*, realizadas entre 1945 y 1946. ¿Cuáles fueron los tópicos que registró Guzmán de la construcción de la Plaza de toros México y del Estadio Olímpico? ¿Con qué esquemas visuales el fotógrafo registró los trabajos de construcción?

La investigación consistió, en un primer momento, de una selección de veinticuatro negativos blanco y negro de 120 mm (de un total de ochenta y ocho). Al analizar las imágenes detecté motivos relevantes y esquemas visuales que concentro en los siguientes tópicos:

1) Estética de la construcción y el cemento. La relación de las fotografías de Guzmán con una sensibilidad y un imaginario de la construcción y el cemento, que en 1931 se consolidó por el concurso de *Cementos Tolteca*.

2) La figura del trabajador. Esta figura es un motivo significativo que aparece en las fotografías integrado al contexto de la construcción de la plaza de toros y del estadio.

3) Esquemas piramidales: reminiscencias constructivistas. La relación de la obra de Guzmán con las vanguardias artísticas europeas, en particular con el constructivismo ruso.

¹ Actualmente las fotografías que Guzmán realizó en México se localizan en el Fondo Juan Guzmán de la Fundación Televisa, el que cuenta con más de 120,000 piezas; la Colección Juan Guzmán del Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (INBA).

4) Escalas y monumentalidad de la Plaza de toros México. La monumentalidad de la plaza de toros contrastada con la escala de la figura humana.

5) Formas concéntricas: diseño arquitectónico y composición fotográfica. La correspondencia del diseño de los tendidos de la plaza de toros con las composiciones fotográficas.

Estos cinco tópicos visuales se nutren de elementos constructivos como los materiales (cemento, varillas, madera), los trabajadores y las formas arquitectónicas en distintas fases de construcción (fragmentos del exterior y del interior de la plaza de toros y del estadio). Asimismo, se nutren de esquemas visuales con reminiscencias constructivistas: ángulos inusuales, pronunciadas diagonales y formas geométricas o líneas principales que sirven para estructurar las composiciones. Al proponer estos tópicos pretendo hacer patente cómo las fotografías de Guzmán además de registrar un hecho histórico, la construcción de la Ciudad de los Deportes, entrevén una construcción simbólica con amplias posibilidades expresivas y estéticas.

No sólo el potencial documental e histórico de las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes*, sino también el estético y artístico no había sido estudiado hasta ahora. Es por ello que la presente investigación y propuesta de análisis cobra relevancia.

Si bien, el eje del estudio es el análisis de las imágenes a partir de los tópicos ya mencionados, desarrollo también tres apartados que contextualizan las fotografías desde perspectivas distintas: la mirada del fotógrafo, la Ciudad de los Deportes y el contexto de difusión. En el primer apartado expongo datos generales sobre la vida y obra de Juan Guzmán, en particular, referencias sobre su quehacer fotográfico en México. En el segundo, presento el objeto histórico que Guzmán registró, el proyecto de la Ciudad de los Deportes que fue y es un proyecto inconcluso. En el último apartado destaco la

construcción de la Ciudad de los Deportes en la revista *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*. En este apartado sitúo las fotografías en el contexto de la prensa ilustrada, lo que muestra que el trabajo publicado sólo representa una mínima parte de la totalidad de los registros.² Al tener presente la interacción entre texto e imagen, el análisis se modifica de manera sustancial, ya que los textos y los pies de foto determinan el sentido de las imágenes. En este caso, la revista *Tiempo* exaltó la monumentalidad de la Plaza México y del Estadio Olímpico, el trabajo, el esfuerzo y el capital invertidos en la Ciudad de los Deportes. A pesar de tener un uso determinado, las imágenes no dejan de remitir a tratamientos formales que parten tanto de la experimentación como de un trabajo minucioso de composición.

Las fotografías de Guzmán de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes* fueron realizadas en un periodo de modernización acelerada que comenzó a experimentar la ciudad de México en la década de 1940. En particular, las fotografías capturan fragmentos visuales que muestran la transformación del paisaje capitalino en el sur de la ciudad. En general, estas fotografías son sólo algunas piezas del gran rompecabezas del complicado proceso a la modernidad por el que México ha transitado.

² En la Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán se localizan ochenta y ocho negativos de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes*, aunque cabe suponer que existieron o existen más negativos. De las siete fotografías publicadas en la revista *Tiempo*, tres de sus negativos se localizan en el Fondo Juan Guzmán y cuatro no han sido localizados, muy probablemente permanecieron en la editorial de la revista o actualmente están trasapelados.

1. Juan Guzmán: fotoperiodismo y vanguardia

(Colonia, Alemania, 1911-Ciudad de México, 1983)

Hans Gutmann crece en la Alemania prenazí y con la influencia de la escuela de la Bauhaus. En la década de 1930, con el nombramiento de Hitler como canciller y en un contexto alemán en el que poco a poco adquiere fuerza el régimen dictatorial, Gutmann se traslada a España justo en los años de la guerra civil (1936-1939). Ahí realiza reportajes del lado republicano³ y también castellaniza su nombre por el de Juan Guzmán. Tras la caída de la República Española a cargo del ejército rebelde encabezado por Francisco Franco, Guzmán es llevado a un campo de concentración en Francia, del que logra salir en 1940.⁴

En calidad de refugiado emigra a México, país que bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas admite una migración masiva, de cerca de veintiún mil exiliados españoles.⁵ Esta migración beneficia la estructura productiva del país, al recibir a un sin número de personajes, no sólo españoles, que pronto incursionan en la vida política, cultural y artística. Por ejemplo, llegan y se establecen en México los fotógrafos Kati Horna, Walter Reuter, Joseph Renau y los Hermanos Mayo. Además de la experiencia del exilio, todos ellos participan en medios de información y propaganda apoyando a la España republicana con denuncias contra el fascismo internacional. Juan Guzmán es uno de estos exiliados que vive las experiencias del fascismo y el nazismo. Su producción

³ Guzmán se involucró con la causa republicana de 1936 a 1939, "...posiblemente formó parte del partido comunista [...] y desarrolló un importante trabajo fotográfico en los frentes de Madrid, el Ebro y Cataluña, material que se localiza desde 1987, en la agencia EFE." Maricela González Cruz, "Un fotógrafo alemán en el alemanismo", *Cuartoscuro*, México, núm. 28, enero-febrero, 1997, p. 7.

⁴ González Cruz, *op. cit.*, pp. 6 y 7, y Maricela González Cruz, *Juan Guzmán. Una visión de la modernidad*, México, Círculo de Arte, 2005, p. 10.

⁵ "Buñuel en México. El exilio español y la diáspora surrealista", *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, Turner, 2004, p. 26.

fotográfica está marcada por estas experiencias, pero también, por la influencia del cine, las vanguardias artísticas europeas de los años veinte y treinta y las revistas ilustradas europeas y, posteriormente, estadounidenses.

En 1940, cuando Juan Guzmán se establece en México, el país transita del Cardenismo al gobierno del Gral. Manuel Ávila Camacho. Este periodo se caracterizó por romper con las propuestas de izquierda y las posturas críticas. La “unidad nacional” encabezada por Ávila Camacho tuvo como objetivo principal conciliar las fuerzas políticas y económicas del país, reiterando (como el régimen anterior también lo hizo) la solidaridad y el patriotismo, la industrialización y el progreso. Asimismo, se cimientan las bases del burocratismo político; se restablece la confianza de los inversionistas y se renuevan relaciones entre México y Estados Unidos, entre el gobierno y la burguesía nacional, medidas que prometía el capitalismo. El gran objetivo del gobierno de Ávila Camacho fue la industrialización del país a través del desarrollo de una infraestructura propia sin rechazar el capital extranjero. Infraestructura que crecería si se aprovechaba la coyuntura que en 1945 ofrecía la Segunda Guerra Mundial para industrializar al país.⁶

En este panorama de crecimiento industrial, las vanguardias artísticas declinan, quizás, en parte, por la oficialización de las artes. Aquella vertiente iconográfica cercana al proyecto soviético vanguardista, que trataba de unificar a la nación por medio de la cultura, se desvanece ante una política cada vez más alejada de los ideales del socialismo.

Al parecer, el trabajo fotográfico de Guzmán en España se nutrió de una iconografía estético-política y su radicalización ante el fascismo y la guerra civil. En México, su producción adquiere los matices del régimen del momento adaptándose a los

⁶ José Agustín, “La transición (1940-1946)”, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 2007, pp. 19 y 28.

temas e intereses del poder en turno, lo que le permitió vivir cómodamente de su trabajo como fotoperiodista. Interesado en la actualidad y en sus múltiples manifestaciones, Guzmán se integra rápida y favorablemente al fotoperiodismo de la época.

Desde la década de 1940 hasta la de 1960 trabaja de manera independiente como reportero gráfico.⁷ Guzmán fija esta denominación detrás de sus impresiones, lo que caracteriza en un primer momento su obra fotográfica, pero ello no significa que carezca de calidad estética y artística. Cabe suponer que fue un título funcional para la venta de sus fotografías, principalmente, en los medios de información gráfica. Guzmán registró y, a la vez, recreó el contexto mexicano en imágenes de urbanismo, arquitectura vernácula, festividades, eventos sociales y políticos, oficios, personajes anónimos, retratos, etc. Los soportes y formatos que el fotógrafo utilizó son variados, destacan negativos de 120 y 35 mm, diapositivas e impresiones de 4 x 5, 5 x 7 y 8 x 10 in. La versatilidad y variedad de temas y soportes también se halla en el tratamiento plástico-estético de su obra.

Cabe señalar que el trabajo realizado por Guzmán en México se corresponde con un momento de esplendor para el fotoperiodismo nacional, al reconocerse la labor del reportero gráfico.⁸ Además de este reconocimiento oficial, se vive a lo largo de 1940 un auge de la prensa ilustrada, donde revistas como *Tiempo*, *Mañana*, *Hoy*, *Siempre!*, *Revista de Revistas* o *Sucesos*, y los periódicos *El Universal*, *Excélsior*, *El Nacional*, *Novedades*, *El Popular* y *La Prensa* gozaron de amplia difusión. Estos medios de información gráfica fueron campo fértil para la difusión de las fotografías de Guzmán y las de sus contemporáneos, Manuel Álvarez Bravo, Walter Reuter, los Hermanos Mayo, Enrique Díaz, entre otros. Además de la producción que realiza para la industria gráfica,

⁷ "Reportero Gráfico. México D.F. Av. Morelos 89, Dep. 8." El término se vincula con los medios de comunicación e información visual como lo es la revista ilustrada dirigida a un público urbano.

⁸ El 4 de enero de 1946 se crea la Asociación Mexicana de fotógrafos de prensa (AMFP). En julio de 1947 se realiza en Bellas Artes la exposición "Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa", en la que participa Guzmán junto con otros 32 reporteros.

Guzmán también contó con otras fuentes de ingreso provenientes de instituciones públicas, empresas privadas, encargos aislados, retratos. Asimismo, Guzmán fue corresponsal, en los años cincuenta, de las revistas norteamericanas *Time* y *Life*.⁹

La obra de Guzmán que incursionó en la prensa mexicana, en particular en las revistas ilustradas, se relacionó con leyendas que exaltaban el progreso técnico y urbano y la industrialización del país. Cabe suponer que sus fotografías, dentro de las revistas ilustradas, funcionaron de acuerdo al interés primordial del gobierno, los políticos y los inversionistas: presentar una visión positiva del país. “Si el fotógrafo advertía algún contraste social lo reducía, exponiendo en cambio, como se estaba superando el atraso.”¹⁰ A pesar de las determinaciones de la prensa y del Estado, Guzmán ajustó el encargo con la creatividad, sus intereses personales con las exigencias de trabajo de los dueños y directores de las revistas. Por otro lado, las revistas ilustradas en comparación con los diarios ofrecían a los fotógrafos trabajar con mayores posibilidades de experimentación y preocupación por los ángulos, la composición, las luces, las sombras.¹¹

No es descabellado pensar que además de las imágenes que demandaban los medios, Guzmán realizó fotografías que satisfacían desde otro punto de vista su trabajo personal con la cámara. Imágenes relacionadas con la experimentación de las vanguardias europeas de los años veinte y treinta.¹² Desde los límites del trabajo remunerado y oficialista del fotoperiodismo, Guzmán no pasó por alto las posibilidades

⁹ González Cruz, “Un fotógrafo alemán en el alemanismo”, *op. cit.*, pp. 16 y 18.

¹⁰ González Cruz, *Juan Guzmán. Una visión de la modernidad*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Cf. Cándido Mayo citado en: John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, 1999, p. 17.

¹² Su formación pudo indirectamente verse influida por las vanguardias fotográficas de los años veinte y treinta, ya que en el trabajo que realizó en México se advierte un tratamiento relacionado especialmente con la vanguardia alemana (Renger-Patzsch, G. Kepes, M. Munkacsi) y el constructivismo ruso soviético (Rodchenko). Véase Maricela González Cruz, *Juan Guzmán. Una visión de la modernidad*, p. 12, y “Un fotógrafo alemán en el alemanismo”, pp. 19 y 23.

expresivas del medio fotográfico. No sólo buscó el momento preciso, el acontecimiento relevante o el documento para contextualizar una época y un lugar determinados, sino que, su acercamiento a la lente parte de un ojo educado e influenciado por la experimentación de parámetros visuales geométricos, dinámicos y con fuertes contrastes de formas y de luces.

En la historia de la fotografía mexicana, la obra de Guzmán se relaciona con la difusión y la consolidación de imágenes documentales que se alejan cada vez más de las vanguardias artísticas y de las búsquedas nacionalistas de los años veinte y treinta. Sin embargo, al estudiar su producción es factible suponer que Guzmán renueva su visión vanguardista deslizando la ideología comunista, de su primera etapa fotográfica, hacia el realce de las cualidades estéticas y experimentales de sus fotografías. Esta última postura esteticista se consolida en un contexto que exalta la industrialización del país y rechaza abiertamente el comunismo.

A lo largo de la década de 1940, dicha industrialización caminó de la mano de la transformación de los paisajes urbanos. Capturar el cambio urbano fue uno de los tantos temas que Guzmán registró, y el caso de la Ciudad de los Deportes es un claro ejemplo de cómo el fotógrafo se enfrentó al crecimiento y a los procesos de construcción de la ciudad de México.

2. La Ciudad de los Deportes

Sur de la Ciudad de México, 1945-1946

En el oeste de la ciudad de México, “a 200 metros aproximadamente de la Avenida de los Insurgentes, [...] ocupando parte del fraccionamiento denominado “Noche Buena”, circundadas por las calles Alberto Balderas, Carolina, Rodin y Maximino Ávila Camacho”¹³, se localizan dos grandes estructuras monolíticas (la Monumental Plaza México y el Estadio Azul) nada compatibles con el panorama visual de casas, departamentos y avenidas saturadas por el tráfico diario. Hace más de 60 años se proyectó en unos terrenos baldíos un gran conjunto deportivo. Dichos terrenos ocuparon hasta 1939 parte del rancho de San Carlos y de las ladrilleras de la Guadalupeana.¹⁴ En enero de 1942 se invitó a través de un concurso a participar en el proyecto de la Ciudad de los Deportes, en el lugar elegido para construirla:

...se encontraban dos enormes hoyos o cráteres de varios metros de diámetro y de profundidad, hoyancos producidos por tantos años de extraer la tierra necesaria para hacer los adobes, [...] taparlos hubiera sido imposible [...] aprovecharlos con dos construcciones ciclópeas, monolíticas, el coso taurino y el estadio...¹⁵

La decisión de aprovechar los dos enormes cráteres, con el “coso taurino” y el estadio, la tomó a finales de 1944 Neguib Simón Jalibe, propietario de dichos terrenos. De descendencia libanesa, Neguib Simón nació en Mérida, Yucatán, estado del que fue gobernador, además de diputado federal y senador en los tiempos de los presidentes Obregón y Calles.¹⁶ Después de involucrarse en la política, Simón decide incursionar en el ámbito empresarial. En la década de 1940, ante la industrialización del país, la estructura social (en particular la de la ciudad de México) se modifica, además de la

¹³ “Recuerdos de la inauguración de la Plaza de toros”, *Novedades*, 6 de febrero de 1946, 2ª sección, p. 1.

¹⁴ *Historia oral de los barrios y pueblos de la ciudad de México. Delegación Benito Juárez*. Consejo de la crónica de la ciudad de México, Delegación Benito Juárez, México, Imprenta Venecia, 1999, pp. 11 y 20.

¹⁵ Daniel Medina de la Serna, *Plaza México: historia de una cincuentona monumental 1946-1962*, Tomo I, México, Bibliófilos Taurinos de México, S.A., 1995, p. 7.

¹⁶ *Tiempo*, 9 de noviembre de 1945, núm. 232, p. 37.

burguesía y los obreros los empresarios adquieren mayor presencia. En el contexto mercantil de un régimen en construcción, Simón emprende una empresa cuyo costo llegaría a cuarenta millones de pesos. “Se trata del único mexicano que en toda la historia del país acomete una empresa de esta índole, ello para brindar a la ciudad capital del centro deportivo más importante del globo.”¹⁷

En aquellos años la Ciudad de los Deportes fue un caso excepcional por tratarse de una inversión privada, ya que “en ese tiempo era difícil aceptar que una obra tan espectacular la hiciera un particular y no el gobierno.”¹⁸ También fue excepcional por lo vasto del proyecto que contaba, además de la plaza de toros y el estadio, con:

...una arena para boxeo (local cubierto que podrá convertirse en pista de patinaje sobre hielo, y en el cual se harán también representaciones con los mejores ballets norteamericanos y europeos, se celebrarán exposiciones automovilísticas, etc.) [...] La construcción contará con un enorme club en el que habrán de 20 a 25 pistas de tenis; 2 albercas balnearios, de grandes dimensiones, con oleaje artificial y agua corriente; frontones para jugar pelota con raqueta, pala, cesta y a mano; baños con acondicionamiento moderno; baños turcos; duchas, *solariums*; masajes eléctricos, rayos ultravioleta, peluquerías y salones de belleza; de 25 a 30 mesas de boliche, una gran biblioteca y sala de conferencias. En el ámbito de la ciudad habrá también restaurantes, salones de baile, cines y comercios.¹⁹

El proyecto que imaginó Neguib Simón puede compararse con lo que hoy en día es un *mall*²⁰, un centro comercial y deportivo para el esparcimiento de cientos de personas. El público, en aquel momento habría podido disfrutar de variadas actividades deportivas, desde las más simples hasta las más complicadas. Por ejemplo, para los amantes de la natación se pensó en una playa con oleaje.²¹ Sin embargo, la Ciudad de los Deportes no se concluyó en su totalidad. Algunas de las razones que impidieron terminarla fueron: las trabas que el Departamento Central del Gobierno del Distrito Federal puso al proyecto;

¹⁷ “Era de los técnicos. El presidente visita tres gigantescas obras”, *Mañana*, 7 de julio de 1945, núm. 97, p. 19.

¹⁸ Medina de la Serna, *op.cit.*, 13.

¹⁹ *Tiempo*, *op. cit.*, pp. 36-37. [Un posible antecedente del proyecto de la Ciudad de los Deportes pudo haber sido el Centro Deportivo Venustiano Carranza (1929). Este centro deportivo contaba con cine, gimnasio, albercas, campo de fútbol con tribunas, canchas de tenis, frontones.]

²⁰ Agradezco a la Dra. Rebeca Monroy Nasr por llamar mi atención sobre este punto.

²¹ *Mañana*, *op. cit.*, p. 17.

los enredos y problemas de Neguib Simón con la industria taurina, así como la mala administración y hasta los gastos que realizó el empresario para defenderse de sus enemigos.²²

En cuanto a los problemas que tuvo Simón con la industria taurina destaca el asunto de los precios de las entradas. A mediados de enero de 1946, días antes de la inauguración de la Plaza México, la nueva empresa de la Ciudad de los Deportes, S.A. vendió los derechos de apartado de las localidades a precios más altos que los conocidos por la afición taurina de la plaza de toros El Toreo. Lo anterior dio pie a comentarios desfavorables en contra de Simón: se le caracterizó como un hombre con “mentalidad de abonero”²³, “que cuenta que dos más dos deben ser siete u ocho”²⁴, y que “quisiera cambiar radicalmente el interés por el espectáculo, ya que lo único que persigue es obtener pingües ganancias...”²⁵ Ganancias que, según el diario *Esto*, Neguib Simón utilizaría para industrializar al país. Ya que, entre los planes del empresario, además de la Ciudad de los Deportes, destacaban: una fábrica de papel en el Mante, la Universidad privada y la planta piloto en Yucatán. “Si el señor Neguib Simón logra obtener un éxito financiero en cinco temporadas consecutivas, podemos asegurar que habrá industrializado a nuestro país.”²⁶ Sin embargo, estos planes pronto se truncan, pues ante la quiebra económica, Simón vende en noviembre de 1946, ya inaugurado el Estadio Olímpico, la Ciudad de los Deportes al capitalista industrial español Moisés Cosío. Éste compró en veintidós millones de pesos la plaza de toros, el estadio, los

²² Medina de la Serna, *op. cit.*, pp. 13 y 49.

²³ *Novedades*, 28 de enero de 1946, 1ª sección, p. 15.

²⁴ *Toros y deportes*, 30 de octubre de 1945, núm. 779, p. 3.

²⁵ *Novedades. op. cit.*, p. 15.

²⁶ *Esto. Único diario fotográfico de México*, 2 de febrero de 1946, 1ª sección, p. 1.

terrenos y algunas obras en construcción, como eran los dos estacionamientos, uno en la puerta principal de la plaza y el de Insurgentes y Holbein.²⁷

Es factible pensar que con la venta de la Ciudad de los Deportes Neguib Simón resolvió parte de sus deudas económicas, aunque esto no fue suficiente para sobrellevar las intrigas. Tal vez, como enfatizó Roberto de Alvarado, periodista de la revista *Mañana*, “el empresario fue víctima de una serie de líos abominables en cuyos interiores sólo cabe una teoría; que por todos los medios se le quiso aplastar.”²⁸ Neguib Simón muere cuatro años después de terminar la que pudo llamarse Monumental Plaza de Toros “Maximino Ávila Camacho”²⁹ y el “Estadio Olímpico”³⁰, dos construcciones que hoy se relacionan con un proyecto inconcluso.

Actualmente la denominación “Ciudad de los Deportes” refiere a un proyecto utópico³¹, parte del sueño de un hombre que no logró completar su empresa. En la “ciudad” que Neguib Simón imaginó se llevarían a cabo las más diversas actividades deportivas y de entretenimiento para la convivencia de aficionados y deportistas, lo que tal vez propiciaría el bienestar de la población y el progreso de la nación. Aunque en este caso, es probable que el deporte haya funcionado como un instrumento efectivo de control para entretener a miles de espectadores de clases medias y altas con corridas de toros y partidos de fútbol.

²⁷ Medina de la Serna, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ *Mañana*, 9 de marzo de 1946, núm. 132, p. 79.

²⁹ En febrero de 1945, Neguib Simón, ante la muerte de Maximino Ávila Camacho (quien controlaba parte del negocio taurino) y tal vez con la idea de congraciarse con el Presidente, se le ocurrió bautizar a la construcción: Monumental Plaza de Toros Maximino Ávila Camacho. Con esto, probablemente, pensaba evitar las trabas que el Departamento Central le estaba poniendo. Después de unos meses, el Gral. Manuel Ávila Camacho sugirió que le cambiara de nombre, poniéndole: Monumental Plaza México. Véase Medina de la Serna, *op.cit.*, 13.

³⁰ Respecto al nombre “Estadio Olímpico”, Augusto Pérez Palacios afirma: “el mal llamado Estadio Olímpico de la pseudo Ciudad de los Deportes.” Ya que sólo pueden tener cabida juegos de fútbol (soccer y americano). Véase Augusto Pérez Palacios, *Estadio olímpico. Ciudad Universitaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 63.

³¹ Utilizo el término utópico para referir a un proyecto que en principio no era económicamente viable. Un proyecto guiado, en cierta medida, por una serie de ideas grandilocuentes irrealizables.



El deporte ha hecho la grandeza de los pueblos. México, país deportista por excelencia, tendrá muy pronto, en su capital, el más grandioso centro deportivo donde rindiéndose culto al músculo, se preparan las nuevas generaciones a quienes corresponderá velar por el honor y la grandeza de la Patria.³²

1. Anuncio *Ciudad de los Deportes, S.A. Mañana*, 23 de junio de 1945. Colección Hemeroteca Nacional.

Al respecto del complejo deportivo se manifestaron diferentes expectativas sociales, desde el rechazo por su ubicación lejana (ya que las construcciones se proyectaron en la periferia sur de la capital) hasta el elogio de una ciudad incomparable en el mundo, anunciada como “La Metropolitana Ciudad de los Deportes” en la sección de Urbanismo y arquitectura del periódico *Excélsior*. La designación de “metropolitana” quizás amplió los horizontes de la magna empresa, pues dicho término pudo haber referido tanto a las nuevas construcciones y su presencia internacional como a la complejidad física y social del proyecto.³³ Respecto a esta complejidad, la Ciudad de los Deportes transformó el paisaje de la capital obligando a abastecer a la zona con más y mejores servicios de transporte.

³² *Mañana*, junio 23 de 1945, núm. 95, p. 22.

³³ Véase Raymond Williams, “Las percepciones metropolitanas”, *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 57-69.

Ante la transformación del paisaje de la ciudad de México, la prensa diaria publicó algunas notas negativas relacionadas con la ubicación de la ciudad deportiva. Se pensaba que la gente no iría a esa zona tan alejada, se temían las distancias y el fracaso en general: “...era grandota y fea [...] sólo un alarde de ingeniería [...] que quedaba lejísimos, por el rumbo de Mixcoac [...] y donde apenas ayer había unas humeantes y apestosas ladrilleras.”³⁴ Asimismo, Salvador Novo, cronista de la ciudad de México, comentó que ir hacia el nuevo centro taurino sería cosa de emprender una peregrinación.³⁵ Además, para quienes no gustaran de los deportes, el complejo representaba una “...monserga permanente [...] por lo que deberían abrir más calles o carreteras especiales para la extensa especie de los taurófilos...”³⁶



2. Rutas de Transportes a la plaza de Toros México. *Novedades*, 4 de febrero de 1946. Colección Hemeroteca Nacional.



3. La Metropolitana Ciudad de los Deportes. *Excélsior*, 29 de julio de 1945. Colección Hemeroteca Nacional.

³⁴ Medina de la Serna, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Memorias mexicanas, 1994, p. 483.

³⁶ Novo, *op. cit.*, p. 484.

En contraste con los problemas de ubicación y de transporte para llegar a la nueva ciudad deportiva, los diarios también exaltaron la transformación de la capital como indicio de desarrollo y de progreso nacionales. Se trataba en este último caso de una visión optimista y constructiva de la época. Visión que se fortaleció con el proyecto de la Ciudad de los Deportes y que se concretaba con los trabajos de construcción de la plaza de toros y del estadio. También en la sección de Urbanismo y arquitectura del *Excélsior*, mientras se construyen la plaza y el estadio, se publicaron imágenes de estadios de otros países: el de Ámsterdam, el de Viena y el de los Ángeles.³⁷



4. La Metropolitana Ciudad de los Deportes. *Excélsior*, 26 de agosto de 1945. Colección Hemeroteca Nacional.



5. Mexico City Builds \$10 million sport city [...]. *Engineering News Record*, 8 de noviembre de 1945. Colección Hemeroteca Nacional.

Sin duda, las expectativas a favor de las dos nuevas estructuras de cemento se ampliaron por medio de comparaciones como ésta. Y esto no es todo, el proyecto

³⁷ "La Metropolitana Ciudad de los Deportes", *Excélsior*, 26 de agosto de 1945, 3ª sección, p. 10.

también se difundió internacionalmente en la revista norteamericana *Engineering News Record*.³⁸

El 5 de febrero de 1946, con motivo de la inauguración de la Plaza México, los diarios *Excélsior* y *El Universal* anuncian la Ciudad de los Deportes con cinco imágenes: una aérea donde se observa la plaza de toros y el estadio, dos de los tendidos de la plaza y una de su exterior, así como una del empresario Neguib Simón.



6. La Ciudad de los Deportes.
El Universal, 5 de febrero de 1946.
Colección Hemeroteca Nacional.

LA CIUDAD DE LOS DEPORTES constituye la realización del sueño de todo mexicano que desearía ver en este país todos los monumentos más grandiosos por su belleza y utilidad.

El pueblo de México afirma el puesto de primerísima categoría que le corresponde en el Mundo Taurino y Deportivo al patrocinador con su aplauso amplio y entusiasta la erección de esta Ciudad Deportiva inigualada en la América entera.

La Ciudad de los Deportes construida en su totalidad con técnicos y capital mexicanos, viene a ser un nuevo motivo de orgullo para esta Capital, que contará desde hoy con la PLAZA MEXICO, la más amplia y hermosa que se haya construido hasta la fecha, y próximamente será inaugurado el Estadio, espléndidamente construido, para ofrecer el máximo de comodidad al espectador.³⁹

El texto que aparece con las cinco imágenes exalta el proyecto, en particular, la Plaza México y subraya con énfasis que la realización de los trabajos de construcción y el

³⁸ "Mexico City builds \$10 million sport city. World's biggest bull ring, huge football field, other structures, scheduled to be finished this year..." Véase *Engineering News Record*, New York, 8 de noviembre de 1945, [Vol. p. 632], p. 12.

³⁹ "La Ciudad de los Deportes", *El Universal*, 5 de febrero de 1946, 1ª sección, p. 20.

capital invertido son logros netamente mexicanos. Con lo anterior se reitera un aspecto importante de la política de la época, modernizar al país con infraestructura nacional.

La ciudad de México en 1940 comienza a experimentar un crecimiento acelerado⁴⁰, reflejado, a lo largo de la década, en la transformación de los paisajes urbanos y en un auge constructivo con edificios modernos como el de Nuevo León en Insurgentes (1942), el edificio Reforma de Morelos (1946), la Escuela Nacional de Maestros (1945) y el Conservatorio Nacional (1946). En este panorama sobresalieron dos grandes construcciones de ingeniería moderna, la Plaza México y el Estadio Olímpico, tanto por sus dimensiones como por su funcionalidad (corridas de toros y partidos de fútbol) contrastando con la arquitectura de la capital. Al parecer, en aquellos años, la modernidad arquitectónica se asociaba más con edificaciones verticales que con el fondo de unos hoyancos. Sin embargo, a pesar de que la plaza de toros y el estadio son estructuras horizontales con formas y modelos arquitectónicos clásicos se insertaron fácilmente en el contexto de crecimiento y transformación acelerada de la ciudad. Así, en 1945, al sur de la capital, estas dos obras de ingeniería monumental realizadas con materiales modernos como el cemento y el hierro irrumpieron en el paisaje, horizontales y monolíticas, como posibles símbolos de progreso y desarrollo. Símbolos de modernización que tal vez exaltaron la tan redundante “unidad nacional” de los discursos del Gral. Ávila Camacho.

Hoy en día, la Plaza México y el Estadio Olímpico son como vestigios, quizá nostálgicos, de grandes sueños empresariales y también políticos. Una nueva Roma⁴¹

⁴⁰ “Entre 1940 y 1950 se crean nuevos parques y jardines [...] En el costado sur de la ciudad de México se inician las colonias Narvarte y Vértiz Narvarte, hasta la glorieta de División del Norte; la colonia del Valle crece, quedando aún grandes baldíos limitados al sur por río Churubusco y río Mixcoac.” Enrique Espinosa, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, México, IPN, 2003, pp. 183.

⁴¹ “Entre las obras maestras del genio romano, el Coliseo perdura, mudo y elocuente testigo de la prosperidad del Imperio.” Un anuncio de Bacardi con una imagen del Coliseo romano es publicado en la

reducida a dos estructuras de escala monumental. Ambas construcciones se pueden asociar con momentos históricos en los que se han glorificado estados fascistas por medio de edificaciones públicas de carácter nacionalista.⁴² Asimismo, se podrían vincular con un gobierno que se apoyó para consolidar su poder en el monumentalismo. Lo cierto, es que se trata de dos grandes construcciones que cuentan con un escenario al aire libre (la arena para las corridas de toros y la cancha de futbol). Alrededor de estos escenarios se congregaron miles de espectadores para disfrutar eventos de distracción y entretenimiento, con objetivos muy cercanos al “pan y al circo” de los romanos. En esta nueva era de mediados del siglo XX, además de la “barbarie de las corridas”⁴³ predominaron los espectáculos políticos, sociales y culturales en los que posaban empresarios o inversionistas al lado de mandatarios y políticos. Se trata de un periodo en el que se promueve la industrialización del país, y de manera paralela, se afirma una figura de autoridad.

En este contexto, las imágenes que se publicaron en los diarios fueron imprescindibles para promover el progreso y el desarrollo técnico, y consolidar el poder en turno. Sin embargo, las imágenes que no fueron publicadas por los diarios o las revistas, ofrecen una percepción distinta de la nueva ciudad deportiva. Una percepción que, en este caso, remite a una mirada particular: la mirada de Juan Guzmán enfrentada a la construcción de dos grandes estructuras de cemento.

revista *Mañana*. Esta imagen tal vez aludió a la nueva Plaza de toros México como un elocuente resultado de la prosperidad de un imperio empresarial. Véase *Mañana*, 9 de marzo de 1946, núm. 132, p. 22.

⁴² En Italia el monumentalismo glorificó el estado fascista renovando los presuntos mitos del romanismo; en Rusia una dictadura se alzó en nombre del socialismo contra la arquitectura moderna, y en Alemania se sacrificaba uno de los más altos capítulos artísticos del país en homenaje al neoclasicismo de la raza alemana. Véase Bruno Zévi, *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, p. 231. Queda abierto un estudio detallado de la relación entre las dos construcciones de la Ciudad de los Deportes con el neoclasicismo arquitectónico de la época y con los estados fascistas.

⁴³ Véase *Mañana*, 13 de abril de 1946, núm. 137, p. 61.

3. Fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes*

Entre 1945 y 1946, mientras se edificaban la Plaza México y el Estadio Olímpico, Guzmán realizó aproximadamente ochenta y ocho tomas (blanco y negro en formato de 120 mm) de ambas construcciones.⁴⁴ Este registro en un formato cuadrado de 6 x 6 in (paradigma estético de proporción y simetría) caracteriza, en un primer momento, el tratamiento formal de las fotografías.⁴⁵ ¿Cuáles fueron los motivos que destacó Guzmán de la construcción de la Plaza México y del Estadio? ¿Qué esquemas visuales utilizó para registrar la construcción de la Ciudad de los Deportes?

Guzmán fotografió el proceso constructivo de la Ciudad de los Deportes, los cambios y las transformaciones del espacio considerando entre otras determinantes: la monumentalidad de la plaza de toros y del estadio; los avances de la construcción y el diseño interior de las edificaciones (por ejemplo círculos concéntricos de la plaza); y, al ser espacios a cielo abierto, la necesidad de capturar con luz de día tomando en cuenta las áreas de sol y de sombra. Para realizar tomas desde diferentes puntos de vista de las construcciones, Guzmán recorrió los exteriores e interiores de las dos estructuras: bajó y subió los tendidos, visitó la arena o redondel y los límites superiores de la plaza, la cancha y las gradas del estadio. Asimismo, el fotógrafo se enfrentó a las condiciones y a las variantes del proceso de construcción: espacios en transformación, lugares de difícil acceso y un paisaje dominado por el cemento, las cimbras, la maquinaria, las herramientas y los trabajadores. Para capturar este paisaje constructivo, Guzmán se valió

⁴⁴ De acuerdo con los datos de los sobres en los que se localizan los ochenta y ocho negativos, éstos corresponden a los días: 22 octubre de 1945, 11 de enero y 28 de enero 1946 (fecha en que se realizó la prueba de resistencia de la plaza de toros). De los ochenta y ocho negativos, sesenta y cinco son de los interiores y exteriores de la plaza de toros, diez de la prueba de resistencia, ocho del estadio, y el resto corresponden a otros detalles del proceso constructivo.

⁴⁵ Algunos de los temas que Guzmán registró en 120 mm fueron el proceso de construcción del restaurante “Los Manantiales” en Xochimilco (1957-1958), proyecto del arquitecto Félix Candela; las inundaciones de la ciudad de México en 1952, el tráfico y el tránsito de la ciudad de México en la década de los cincuenta.

de esquemas visuales en los que predominan marcadas diagonales, y perspectivas inusuales logradas por líneas que convergen o líneas principales que organizan la composición de las tomas.

Guzmán registró, con ángulos amplios y en menor medida cerrados, tanto el contexto (entorno) como la acción (lo que ocurre) del proceso de construcción de la Ciudad de los Deportes. Por ejemplo, registró fragmentos de los tendidos y de las masas arquitectónicas donde figuran uno o más trabajadores y el paisaje del entorno, un horizonte con cielo nublado, algunos árboles y las siluetas de las montañas.



7. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Tendidos del Estadio Olímpico, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.



8. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Exterior de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.

A la luz de la mirada de este fotógrafo, la construcción de las dos estructuras monolíticas se percibe, de manera general, en fragmentos de las cimbras o de las estructuras ya con cemento, así como en fragmentos de los tendidos. De manera particular, al analizar sus imágenes son relevantes los siguientes tópicos iconográficos y compositivos:

1) Una estética de la construcción y el cemento. Estética que se relaciona con una sensibilidad y un imaginario repleto de elementos constructivos: cemento, trabajadores y estructuras arquitectónicas.

2) La figura del trabajador enfocada en primeros planos o en el fondo, siempre es parte del escenario constructivo como un punto de atracción relevante en las imágenes.

3) Los esquemas visuales piramidales relacionados con el constructivismo ruso, en particular con algunos trabajos de Alexander Rodchenko, al ser evidente el interés por las formas geométricas y/o las líneas principales de los objetos para estructurar las composiciones.

4) La monumentalidad de la Plaza México comparada y contrastada con la escala humana, específicamente con la figura del trabajador.

5) Las formas concéntricas. El registro de fragmentos de los tendidos en composiciones que resaltan el diseño concéntrico del interior de la plaza de toros.

En conjunto, estos tópicos diferencian el trabajo de Guzmán de las propuestas contemporáneas de Enrique Díaz y de los Hermanos Mayo sobre el mismo tema. La variedad de puntos de vista, el rescatar la figura del trabajador, y las composiciones minuciosas son aspectos primordiales de las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Sin duda, estas fotografías entrevén una propuesta que ha sido relevante para la historia de la fotografía moderna mexicana: la consolidación de una estética de la construcción y el cemento.

3.1 Estética de la construcción y el cemento

Guzmán al fotografiar la construcción de la Ciudad de los Deportes no sólo registró un tópico de la época (las transformaciones que sufre la ciudad en una etapa constructiva),

sino también, desarrolló su sensibilidad visual por el progreso técnico, los materiales constructivos, las diversas fases de edificación y la figura de los trabajadores.



9. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*.
Plaza de toros. Trabajos de construcción en el área de los palcos, 1945.
Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.

En un primer plano se observa el movimiento de dos trabajadores que siguen direcciones opuestas. La tensión de este desplazamiento contrario se realiza por la dinámica de una diagonal que divide el cuadro en dos amplios espacios triangulares. La escena de trabajo se contextualiza con un telón de fondo en el que destacan distintas fases de construcción de los tendidos de la plaza de toros, lo que sugiere la dinámica de la actividad constructiva. En este caso, el medio fotográfico logra atrapar el cambio y la transformación del espacio, aquello que está de paso: el movimiento de los trabajadores y el ritmo de la construcción.

Dos décadas antes de que Guzmán registre la construcción de la Ciudad de los Deportes, artistas plásticos y fotógrafos se interesaron por atrapar en la obra de arte elementos e impresiones del proceso de modernización y por representar una época

moderna.⁴⁶ Una época moderna que para la década de 1940 experimenta un proceso acelerado de modernización a través de un auge constructivo real. Durante el periodo de 1920 a 1940 sobresalen en las representaciones artísticas, en particular en la pintura y en la fotografía⁴⁷, tópicos como la ciudad, la urbanización, la construcción y las nuevas clases sociales. Se trató de una iconografía industrial, urbana y citadina repleta de andamios, construcciones, maquinaria, ambientes fabriles con obreros y edificios. Estos nuevos motivos iconográficos se representaron por medio de tratamientos formales modernos que evitaban descripciones narrativas, por ejemplo: rompimiento de la perspectiva clásica y de la frontalidad; encuadres con pronunciados picados y contrapicados; descontextualización de los objetos de su ámbito cotidiano; claridad y definición de las formas a través de grandes acercamientos.⁴⁸ En general, importaba la percepción de la estructura del objeto confrontando al espectador a detalles y formas descontextualizadas, a texturas y gradaciones tonales.

Tina Modotti captura un fragmento solitario de las gradas del Estadio Nacional (imagen 10). Se trata de una imagen abstracta de rítmicos volúmenes de luces y sombras, en la que se enfatiza la claridad de la composición y la búsqueda de síntesis constructiva y estructural de la edificación.⁴⁹ En este segmento de arquitectura es relevante el cuidado compositivo y el estudio de los volúmenes de las gradas por medio de las luces. Modotti descarta el contexto y acentúa la nitidez del acercamiento. En otra

⁴⁶ En mayo de 1921, Siqueiros hace un llamamiento en el que exalta la época moderna que penetra en el arte a través de la dinámica, la mecánica y la construcción: “¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica! Amemos la mecánica moderna [...], la vida de nuestras ciudades en construcción: la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra).” Citado en: James Oles, "La nueva fotografía y cementos Tolteca: una alianza utópica", *Fotografía moderna en México 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998, p. 139.

⁴⁷ “En los años veinte y treinta la fotografía y la pintura estaban unidas por el lenguaje universal de la Modernidad.” Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias del arte posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 2002, p. 54.

⁴⁸ Véase Figarella, *op. cit.*, p. 56, y Mariana Figarella, “Fotografía moderna: la primacía del objeto”, *Alquimia*, México, año 1, núm. 3, mayo-agosto, 1998, p. 35.

⁴⁹ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México...*, *op. cit.*, pp. 143 y 161.

fotografía, *Construction worker* (imagen 11), Modotti rescata a la figura humana. Con un ángulo contrapicado captura a un albañil mientras trabaja en los terminados del Estadio Nacional.



10. Tina Modotti, *Gradas*. Estadio Nacional, ca. 1925, impresión plata/gelatina. Tomado del catálogo *Tina Modotti Photographs*, Philadelphia Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995, I-29.



11. Tina Modotti, *Construction worker*, 1926-1928, impresión plata/gelatina. Tomado de *Tina Modotti Photographs*, *op. cit.*, I-79.

Al comparar la fotografía de Guzmán (imagen 9) con las dos fotos del Estadio Nacional de Modotti es evidente que, en ambos casos sobresalen motivos similares: un fragmento de los tendidos y la figura del trabajador. Sin embargo, la diferencia radica en que Guzmán integra en una imagen más realista estos elementos enfatizando el proceso de construcción. No se trata de un gran acercamiento a las formas, ni tampoco de la sugerencia de un ícono social aislado del contexto. Para Guzmán, tanto los tendidos de la plaza (que aparecen como si fuesen un telón de fondo) como la fuerza de trabajo representada por los albañiles son elementos indispensables del proceso constructivo. Se trata de una imagen con mayor saturación de motivos constructivos, y digo “más realista” porque condensa información significativa sobre referencias espacio-temporales.

En el contexto mexicano de la primera mitad del siglo XX, los materiales de construcción como el cemento y el hierro, los trabajadores, las formas arquitectónicas ascendentes como los rascacielos o las formas monumentales de ingeniería fueron símbolos particulares y concretos de esta estética de la construcción y el cemento. Estética que particularmente la fotografía consolidó a través del concurso de *Cementos Tolteca* en 1931. Dicho concurso convocó a exaltar la nueva fábrica de cemento en el barrio de Mixcoac.⁵⁰ Si bien, en el concurso no se trató directamente con los procesos de edificación, el estímulo conceptual procedió de la misma fuente: la construcción y sus actividades periféricas como motivo de un nuevo vocabulario visual.⁵¹ Los fotógrafos participantes representaron la monumentalidad de la nueva obra de ingeniería y arquitectura modernas, a través de la abstracción de las formas y de la síntesis de información expresiva en objetos descontextualizados. El resultado fue un repertorio visual de formas puras y de composiciones geométricas (imágenes 12 y 13).

A pesar de que las bases del concurso pedían que se representara la grandiosidad de la fábrica de una forma objetiva y clara, se otorgaron los premios a detalles que podían referir a cualquier otro edificio.⁵² No por ello, estos detalles visuales dejaron de ser relevantes. Al contrario, fueron parte de las ideas positivas y adulatorias de una era constructiva, pues a partir de ellos, el concurso consolidó un imaginario de la construcción. Precisamente, comenzaron a difundirse imágenes de costales de cemento, de trabajadores que acarrear en una carretilla bultos del material o el trabajo de un

⁵⁰ “El incremento [...] del cemento a mediados de la década de los veinte, se debió no sólo a la bondad del nuevo material, que ciertamente permitía mayor versatilidad en el diseño de las estructuras, sino también a la importante campaña publicitaria que desde principios del decenio desarrollaron los fabricantes del material.” Enrique de Anda, “La construcción. Símbolo de modernidad en el arte del siglo XX”, *La construcción en el arte*, México, Consejo Nacional de la Cámara de Construcción, 1987, pp. 230- 231.

⁵¹ Enrique de Anda, *op. cit.*, p. 232.

⁵² “Algo sobre la exposición de La Tolteca”, *Helios*, núm. 18, enero de 1932, pp. 2 y 4. Citado en: Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México...*, *op.cit.*, p. 62.

albañil que sostiene una cuchara con mezcla. Así, una nueva época constructiva y moderna fue simbolizada en un costal de cemento.



12. Agustín Jiménez, *Costales*, 1931. Colección Archivo Familia Jiménez. Tomado del libro *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, p. 206.



13. Manuel Álvarez Bravo, *Cemento Tolteca*, 1931. Tomado de la revista *Futuro*, núm. 1, 1 de diciembre de 1933, p.1. Colección Hemeroteca Nacional.



14. Juan O'Gorman, *Aeroplano*, 1931, temple. Vista de la planta de Cementos Tolteca en Mixcoac. Tomado del catálogo *La construcción en el arte, op.cit.*, p. 233.



15. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Estadio Olímpico, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.

Se trata de una estética que enaltece los materiales de construcción y el trabajo, e incita a imaginar una ciudad que crece vertical y horizontalmente. Esta ciudad que surge de un entorno deshabitado es representada por Juan O'Gorman en la pintura *Aeroplano*,

realizada para dicho concurso. En ésta se muestra desde una perspectiva aérea el barrio de Mixcoac, donde emerge el poderoso complejo arquitectónico como un milagro de la técnica moderna.⁵³

Como parte fundamental del milagro moderno el cemento representaba "...el triunfo de la civilización sobre la naturaleza primitiva gracias a la capacidad del hombre por transformar montañas en fragmentos pulverizados, para convertir la piedra natural en una superior piedra artificial".⁵⁴ Superior o no, el cemento significó un cambio en la fisonomía de la ciudad. Un cambio que los escépticos pusieron en duda al cuestionar cómo la sencilla mezcla de polvo gris con arena resistiría al sol, a la lluvia, al viento y a los temblores. Pero poco a poco la solidez y las posibilidades del nuevo material, ya bastante usado en Europa y en Estados Unidos, se comenzaron a explorar en construcciones cada vez más numerosas y osadas.⁵⁵ En 1945, ya era un hecho que una gran cimbra de madera contuviera una enorme cantidad de cemento líquido.

¡Qué inmensa cantidad de cemento y varilla de acero! ¡Qué espantosa cantidad de madera para los andamiajes multilocuentes y para las cimbras de prestidigitación, que hoy reciben un líquido más o menos espeso, y a los cuantos días lo devuelven convertido en estructuras inalterables.⁵⁶

El Estadio Olímpico de la Ciudad de los Deportes (con una capacidad aproximada para cincuenta mil personas) irrumpe en un ambiente aún no urbanizado, en un paisaje en transformación. En la imagen 15 la gran cimbra y las diminutas figuras humanas exaltan la grandiosidad de la nueva construcción, tal vez, de manera más clara y objetiva que aquellos detalles de materiales y trabajadores que exaltaron en 1931 la fábrica de cementos Tolteca.

⁵³ Enrique de Anda, *op.cit.*, p. 234.

⁵⁴ James Oles, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁵ Cf. "Dos construcciones audaces. El estadio de Jalapa y la Plaza de toros México", *Mañana*, 13 de abril de 1946, núm. 137, p. 62.

⁵⁶ *Novedades*, 7 de septiembre de 1945, 3ª sección, p. 10.

Catorce años después de la edificación de la fábrica de cemento se inició, cercano al barrio de Mixcoac, el proyecto de la Ciudad de los Deportes a cargo del ingeniero Modesto C. Rolland. Para llevar a cabo dos de las edificaciones de la ciudad deportiva, el ingeniero tuvo que resolver problemas técnicos⁵⁷, pero como él decía: “no hay milagros que el cemento no pueda operar”.⁵⁸ A pesar de las dificultades, el “paladín del cemento”⁵⁹ se dio a la tarea de construir la Plaza México y el Estadio Olímpico.⁶⁰

Modesto C. Rolland, el hombre que “...inaugura, en México, la era del cemento armado revolucionando, por completo, la técnica de las construcciones!”⁶¹ fue un desconocido para el gran público. Sin embargo, este personaje incursionó con ímpetu en la era del cemento desde principios del siglo XX.

Además del destacado papel del ingeniero Rolland en la construcción de la Plaza México y del Estadio Olímpico, ambas instalaciones deportivas no hubieran sido concretadas sin los trabajadores. La figura del trabajador anónimo, solitario o en grupo, es imprescindible para interpretar la era constructiva que vive la ciudad de México en la década de 1940. Guzmán destaca esta figura, que da sustento y vida a las edificaciones, de entre las cimbras, los fragmentos de arquitectura y los materiales de construcción.

3.2. La figura del trabajador

Esta figura urbana privilegiada por Juan O’Gorman en la pintura *Ciudad de México* (1949) aparece con la siguiente inscripción: “Dedico este trabajo a los albañiles de México,

⁵⁷ Por ejemplo, plantear una plaza con un redondel aproximado de 50 m requería levantar una construcción de 40 m de alto. A dicha altura se prohíbe manejar multitudes, sin embargo, el ingeniero llegó a la solución de dividir la plaza en dos: la mitad abajo del nivel de la calle, la otra arriba de él. También resolvió eficazmente la óptica al interior de la plaza y el sistema de drenaje. Véase Daniel Medina, *op.cit.*, pp. 3 y 4.

⁵⁸ “Dos construcciones audaces. El estadio de Jalapa y la Plaza de toros México”, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ El antecedente de las dos construcciones de la Ciudad de los Deportes es el estadio Jalapa realizado por el ingeniero Modesto C. Rolland en 1925. *Ibid.*, p. 63.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 62 y 63.

constructores de esta ciudad”⁶² La inscripción exalta el trabajo del personaje de rasgos indígenas que sobresale de lo alto de un edificio en un ambiente urbano en transformación.



16. Juan O'Gorman, *Ciudad de México*, 1949.
Colección Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes.
Tomado de *La construcción en el arte*, *op.cit.*, p. 241.

Sin duda, interesarse por la figura del trabajador (cargador, ladrillero o albañil) fue una constante en el arte moderno mexicano de la primera mitad del siglo XX. Esta figura representó una fuerza productiva indispensable para el cambio, en un primer momento, revolucionario y social; posteriormente, representó una fuerza productiva para la transformación fisonómica de la ciudad de México ante una acelerada modernización.

Por un lado, esta figura como ícono revolucionario y social es capturada por Tina Modotti en la fotografía *Trabajadores* (imagen 17). Enfocados con un ángulo contrapicado dos albañiles aparecen escalando andamios y cargando materiales de construcción. En la imagen la figura del trabajador es crucial. De igual modo, su overol forma parte de los símbolos modernos, como si significara, hasta cierto punto, la rebelión de lo urbano frente a lo rural. El albañil es un tipo urbano que a través de su esfuerzo modifica los espacios, construye. Si bien, Modotti en esta fotografía sugiere una inclinación por documentar los andamiajes de la construcción, la esencia constructiva se encuentra en

⁶² Quirarte, Vicente, “VII La muchacha ebria a la ojerosa y pintada (1939-1958)”, *Elogio de la calles. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y arena, 2001, p. 528.

los dos trabajadores que aparecen en un espacio idealizado, cerrado y acotado por algunas traves de madera. En este espacio idealizado el trabajador se convierte en un ícono, en una figura que no sólo carga bloques de concreto, sino también, transforma su entorno.



17. Tina Modotti, *Trabajadores*. Estadio Nacional, ca. 1925. Tomado de *Tina Modotti Photographs*, *op. cit.*, I-80.



18. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Trabajador. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.



19. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Trabajador. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.

Por otro lado, Guzmán enfoca con un ángulo contrapicado y en primer plano, ubicado en el centro del cuadro, al trabajador como fuerza productiva de la construcción de la Ciudad de los Deportes. La manera de capturar al trabajador consistió en integrarlo al vasto panorama constructivo, sin descontextualizarlo por completo del entorno espacio-temporal.

Cuando Guzmán realiza estas fotografías de trabajadores que cargan costales de arena, la plaza de toros está casi concluida (imágenes 18 y 19). El evento que se registra ya no refiere propiamente al proceso de construcción, aunque las imágenes bien pueden evocarlo. El 28 de enero de 1946, días antes de la inauguración de la Plaza México, se simuló su primer lleno, pero no sería de espectadores sino de costales de arena que tenían que equivaler al triple del peso del público (950 kg por m²), para lo cual se llenaron ciento veinticinco mil sacos.⁶³

En este “primer lleno” de la plaza, Guzmán rescató de entre los tendidos repletos de costales a la figura del trabajador. Con una toma frontal y en contrapicada se exalta el esfuerzo (acentuado por la postura inclinada) de los trabajadores al cargar los bultos de arena. A pesar de que el punto de vista contrapicado redimensiona y enaltece la figura del trabajador, el movimiento de más trabajadores a lo lejos, el ritmo diagonal de los tendidos, y hasta un fragmento de cielo sugieren que el trabajador que ocupa el centro de la imagen es un elemento más del panorama constructivo. A diferencia de la figura del trabajador descontextualizado del entorno de la construcción (imagen 17), en las imágenes de Guzmán sobresale la referencia al contexto espacio-temporal, referencia que formalmente amplía la sensación de profundidad. El trabajador se inserta en la

⁶³ “Las autoridades argumentaron que era indispensable la verificación de la resistencia y seguridad de la obra. Sin embargo también se dijo por ahí, que esto sólo era un obstáculo más del Gobierno del Distrito Federal.” *Tiempo*, 25 enero de 1946, núm. 125, p. 38.

estructura de concreto como parte del escenario constructivo, deja de ser un ícono y adquiere el movimiento del trabajo cotidiano.

Estas fotografías remiten al interés del constructivismo ruso por la figura del trabajador y su relación con el contexto (la construcción, la industria o la máquina). Se podría suponer que, para el constructivismo, el albañil y la construcción están fuertemente entrelazados, por lo que no podrían tomarse como elementos separados de una misma realidad. Pero ante la postura ideológica constructivista que asume al trabajador como la fuerza productiva de un nuevo orden social futuro⁶⁴, Guzmán se concentra en la relación trabajador-contexto dejando de lado el contenido ideológico, social y revolucionario, de esta figura. No por ello es menor la importancia del trabajador en la realización de la Plaza de toros México y del Estadio Olímpico.

Durante dos años aproximadamente, alrededor de cinco mil trabajadores realizaron labores en turnos mixtos (diurno y nocturno)⁶⁵ para levantar, a pesar de la escasez y el encarecimiento general de la mano de obra, las dos monolíticas obras de ingeniería. El trabajador es entonces un elemento crucial para la transformación del espacio, es uno de los cimientos de la construcción de la Ciudad de los Deportes.

Los cimientos de la plaza de toros fueron literalmente puestos a prueba en su primer lleno simulado. Para realizar la verificación de la resistencia y seguridad de la impresionante obra fue necesario que cientos de trabajadores cargaran y acomodaran miles de costales de arena en los tendidos. En las imágenes 20 y 21 destacan algunos de estos trabajadores al subir los tendidos de la plaza de toros.⁶⁶ La composición de ambas imágenes se organiza en secciones triangulares. En el área central se consolida el ritmo

⁶⁴ Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México...*, op. cit., p. 161.

⁶⁵ *Novedades*, miércoles 6 de febrero de 1945, 2ª sección, p. 1.

⁶⁶ Estas imágenes se pueden asociar con algunas tomas de la película *¡Que viva México!* (1931) de Sergei Eisenstein. Un grupo de peregrinos es capturado con pronunciados ángulos contrapicados.

de una diagonal conformada por la fila de trabajadores ascendiendo. La magnitud de la construcción adquiere presencia, tanto por el ángulo contrapicado, como por los numerosos costales de arena apilados en las localidades y las pequeñas figuras humanas. En las dos imágenes destaca la acumulación de costales y de trabajadores, sin embargo, la atmósfera no es caótica, ya que, un elemento formal da orden a esta saturación de motivos repetidos: una diagonal que proyecta profundidad hacia el área superior de las imágenes.



20. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.



21. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.

Más que exaltar el dominio del hombre frente a la construcción, lo que caracteriza a estas imágenes es la presencia de la figura humana confrontada con la estructura de cemento. Estructura que puede deglutir cualquier elemento dentro de ella. El grupo de trabajadores y el conjunto de costales apilados en los tendidos son los elementos temáticos y compositivos que incitan a imaginar la magnitud de la construcción.

Las dos fotografías de la prueba de resistencia de la plaza sugieren la búsqueda de un punto de vista que ordena la saturación de elementos (trabajadores y costales) en una composición armónica. La armonía de la composición es resultado de un elemento formal: la dinámica de una diagonal que no sólo indica el ángulo de la toma y ordena los motivos, sino también insinúa una relación estética con el constructivismo ruso.

3.3 Esquemas piramidales: reminiscencias constructivistas

En el grupo de fotografías seleccionadas es constante la repetición de ciertos ángulos que sugieren la búsqueda experimental y de perfección técnica y estética del fotógrafo. El acercamiento de Guzmán al tema, al ser influenciado por las vanguardias europeas de los años veinte y treinta, trata de una sintaxis en la que las líneas y las formas de los objetos destacan en el espacio del encuadre y son parte esencial de la composición. Ciertas composiciones de las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes* muestran esquemas visuales geométricos que formalmente pueden ser asociados con algunos de los trabajos de Alexander Rodchenko, quien utilizó modelos geométricos para demostrar posibles variantes compositivas entre las que destacan la pirámide y las diagonales.⁶⁷

Si bien, Rodchenko experimentó con modelos geométricos en medios como el diseño de carteles y de propaganda publicitaria (imagen 24), la fotografía poco a poco le atrajo por sus cualidades geométricas y estructurales.⁶⁸ La realidad en una fotografía podía ser aprehendida con puntos de vista inusuales⁶⁹, a través de los cuales se

⁶⁷ “Using geometrical models he demonstrated possible compositional variants: pyramid; diagonals (right and left); verticals (1, 2, 3 or more); horizontals (1, 2, 3 or more); circle, two circles verticals and horizontals; cross + and X; double ++; double xx, combination of several...” A. Rodchenko, Programme on Composition. Lectures <<Sojuzfoto>>, May, 1931. Citado en: Alexander Lavrentiev, *Alexander Rodchenko Photography 1924-1954*, New Jersey, Knicker Bocker Press, 1996, p. 28.

⁶⁸ Lavrentiev, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁹ “Para enseñarle a la gente a ver la cosas desde un ángulo nuevo es indispensable fotografiar los objetos usuales, que le son familiares, pero desde ángulos totalmente inesperados, en posiciones inesperadas. Los

develarían cualidades estructurales en los objetos y en la vida cotidiana. Por ejemplo, los ángulos picados y contrapicados proporcionaron al fotógrafo nuevos puntos de vista para aprehender la realidad.



22. Alexander Rodchenko, *The fire-escape*, 1925. Tomado del libro *Alexander Rodchenko Photography 1924-1954, op. cit., p. 119.*



23. Alexander Rodchenko, *Escalera de emergencia*, 1925. Tomado del libro *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Universidad de Valladolid, 2002, p. 176.



24. Alexander Rodchenko. Cartel de propaganda del libro para las ediciones del Estado de Leningrado, 1924. Tomado del libro *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 22.

En las imágenes 22 y 23 se observa la construcción de una forma piramidal a partir de dos diagonales que convergen al centro del cuadro, con lo que se crea la sensación de perspectiva. Estas diagonales rompen con lo apacible del espacio, no por ello confunden al ojo, pues sirven para dirigir el recorrido de la mirada dentro del encuadre. Las diagonales que guían y componen las dos fotografías de Rodchenko parten de la forma (estructura) del objeto. Una escalera vista desde un ángulo contrapicado adquiere una forma piramidal. Mientras que el acto de capturar una misma escalera en dos momentos diferentes y con puntos de vista distintos hace patente la experimentación con la forma del objeto fotografiado.

objetos nuevos hay que fotografiarlos, en cambio, desde perspectivas diferentes, desde diferentes puntos de vista, para ofrecer una presentación completa de ellos [...]” Rodchenko citado en: *Fotografía soviética 1917-1940*, Colección imagen, Valencia, marzo-abril, 1993, pp. 16 y 17.

Composiciones piramidales similares a las de Rodchenko son una de las constantes en las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. A diferencia de los pronunciados ángulos frontales-contrapicados de Rodchenko, Guzmán realiza tomas laterales desde el área media de la plaza⁷⁰ (imágenes 25-29). Él organiza una composición con dos diagonales principales que, al interior del cuadro, delimitan espacios bien definidos. Ambas diagonales convergen en el lado izquierdo del encuadre configurando una pirámide. A manera de planos diferenciados por zonas de luz y de sombra se distinguen espacios triangulares, oscuros en las esquinas del lado izquierdo del cuadro y claros en las zonas que corresponden a un fragmento de cielo.

En estas imágenes la profundidad adquiere una doble dimensión: por un lado, la mirada se dirige hacia donde estaría el vértice de esa forma piramidal; por otro, los tendidos, y su diseño de líneas oblicuas y diagonales, funcionan como fondo en un plano posterior. El ritmo del diseño de los tendidos se integra a la fuerza y dinámica de las diagonales del primer plano. Estas diagonales sirven como elementos estructurales para enmarcar a uno o más albañiles. Las composiciones por medio de diagonales evidencian un punto de vista que destaca la estructura arquitectónica (el techillo del área de los palcos), espacio donde se lleva a cabo la actividad constructiva.

En la imagen 27 se observa un cambio en el punto de vista, las diagonales (casi frontales) convergen al interior de la imagen prolongando el diseño oblicuo de la plaza. En las imágenes 28 y 29 aparecen varios albañiles en descanso o en actividad. Las diagonales que insinúan la forma piramidal delimitan un espacio en el que se ubican formas y estructuras más pequeñas que parten de los motivos de construcción: traves

⁷⁰ El techillo que circunda interiormente toda la plaza se encuentra a 22 m arriba del nivel natural del terreno, ahí se localiza la sección de los palcos y la división entre los tendidos de primera y segunda y los tendidos generales. Para más información sobre la distribución de las localidades de la Plaza México véase *Excélsior*, 17 de febrero de 1946, 3ª sección, p.7, y *Novedades*, 6 de febrero de 1946, 2ª sección, p. 1.

de madera, escaleras, de nuevo el techillo del área de los palcos que sirve como marco y al fondo, los tendidos en construcción. Sobresalen así algunas líneas diagonales, verticales y horizontales que se proyectan desde dichos motivos, tanto en el centro como en los extremos del cuadro.



25



26



27



28



29

25-29. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Interior de la Plaza de toros, área de los palcos, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.

En las cinco imágenes (25-29) Guzmán integra los motivos figurativos (materiales de construcción y trabajadores) con los motivos formales-abstractos (diagonales/formas piramidales y estructuras geométricas/espacios triangulares). De igual modo, contrasta los detalles de los primeros planos con la amplitud del fondo, la luz del entorno con

zonas oscuras, el movimiento del trabajo con la solidez y la estabilidad de los tendidos, a pesar de hallarse en construcción.

Guzmán compone espacios proporcionados (abstractos y geométricos) que contienen a los motivos figurativos concretos. En estas imágenes se establece una relación no excluyente entre centro y periferia, frontalidad y oblicuidad, dinamismo y estatismo.⁷¹ Tanto el centro como la periferia aparecen como espacios equilibrados, ninguno adquiere un papel principal. Las tomas no son completamente frontales sino que se matizan por las diagonales que indican un punto de vista lateral. La relación dinamismo y estatismo es constante, al interactuar la movilidad de los trabajadores con la estabilidad de lo ya edificado. Estas imágenes presentan diversas fases del proceso de construcción, lo que sugiere que las tomas fueron realizadas en distintos momentos pero desde un punto de vista similar.



30. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Plaza de toros, 1945-1946. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán

En otra fotografía, Guzmán exalta la plaza de toros con un elemento formal que le sirve para organizar la composición y dirigir nuestra mirada a la estructura de cemento

⁷¹ Sobre estas relaciones véase Juan Antonio Cortés, *Modernidad y arquitectura, una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003, pp. 68-70.

(imagen 30). La plaza es captada a varios metros de distancia con un ángulo levemente picado. De la zona inferior se proyecta una línea que asciende siguiendo el diseño de la estructura. La dinámica de la imagen parte de este elemento constructivo, una línea que, además de ser un punto de atracción, es el eje de la composición. Una sombra oscurece la parte inferior de la imagen, ésta contrasta con el área central iluminada, donde estática e inmóvil aparece la imponente estructura de cemento rodeada de algunos materiales constructivos y de trabajadores localizados en diferentes planos.

Este cuidadoso tratamiento formal sugiere una mirada analítica y calculadora que privilegia el orden de los elementos en composiciones proporcionadas y dinámicas. Una mirada que realza detalles y los integra a la armonía del encuadre a través de esquemas visuales atractivos, en los cuales destacan grandes y pequeñas escalas.⁷²

3.4 Escalas y monumentalidad⁷³ de la Plaza de toros México

¿Cómo registrar la magnitud de la Plaza México? “En realidad la magnitud de la plaza solamente puede apreciarse viéndola, sobretodo estando presente en una corrida como la inaugural [...]”⁷⁴ Sin embargo, no es necesario estar en la plaza para apreciar sus dimensiones, pues es posible tener una idea de su tamaño por medio de las imágenes. Las fotografías que realiza Guzmán del exterior de la construcción hacen visible una gran estructura de cemento que emerge y sobresale de un paisaje plano en definición.

En la imagen 31, Guzmán registra con un amplio ángulo en leve picada una parte lateral del exterior de la plaza. En la fotografía destaca la profundidad de la estructura, el hoyanco donde se cimienta la edificación y se asientan los tendidos inferiores. Otro

⁷² “La experiencia de un lugar está radicalmente afectada por su escala. Establecemos la escala de una obra arquitectónica comparándola con la de los seres humanos [...]” Simon Unwin, *Análisis de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 106.

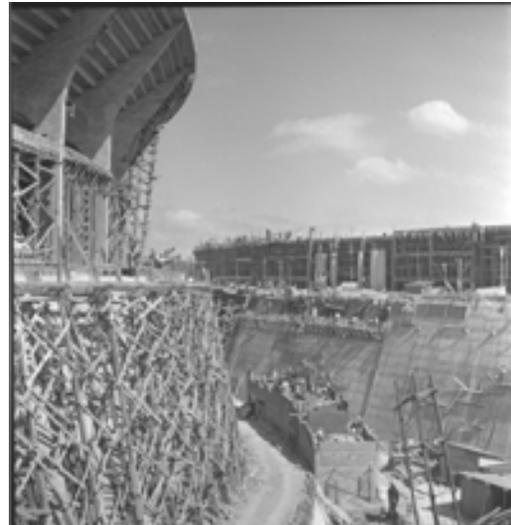
⁷³ Monumentalidad: carácter de monumental. Monumental: gigantesco, enorme, grandioso, colosal, soberbio, descomunal. El término se relaciona con una construcción que se distingue y/o sobresale por sus grandes proporciones, su valor histórico, artístico y/o arqueológico.

⁷⁴ *Novedades*, miércoles 6 de febrero de 1946, 2ª sección, p. 1.

elemento crucial de la imagen es el entorno en el que se presenta la estructura: un paisaje plano, despejado de grandes construcciones, casas y avenidas. La estructura monolítica sobresale por su altura y su tamaño distinguiéndose de manera obvia en la imagen y, por supuesto, en el paisaje urbano de aquellos años.



31. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Exterior de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.



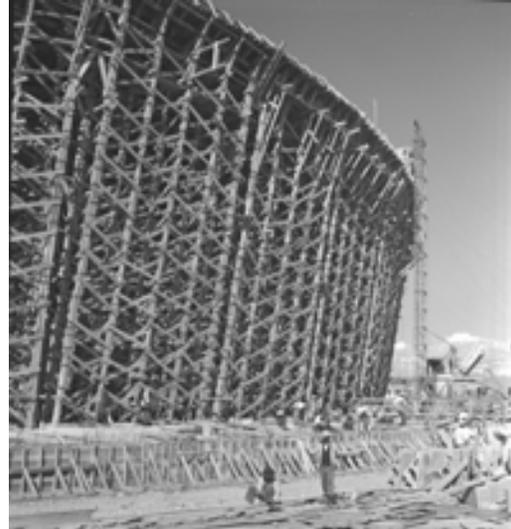
32. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Exterior de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.

En las imágenes 31 y 32 se distinguen diversos elementos constructivos: un fragmento de la cimbra formada por una compacta red de madera, materiales de construcción, la maquinaria y los trabajadores. Estos últimos se perciben como diminutos elementos en actividad, casi desaparecen ante la magnitud de la estructura monolítica. Al comparar las dos imágenes se advierten diferentes momentos del proceso de construcción, en la imagen 32 la cimbra en su parte superior ya ha adquirido la consistencia del cemento. También varía el punto de vista, en la imagen 31 no aparece la cimbra del estadio (es posible que Guzmán se localizara en ella al realizar la toma). Por otro lado, en la imagen 32 aparece la cimbra del estadio que se prolonga hacia el fondo

del cuadro siguiendo una línea diagonal, la cual contrasta con las líneas oblicuas que delimitan las secciones de la plaza. Ambas fotografías resaltan la magnitud de la plaza de toros, “su inmensa estructura semejante a un fantástico barco de concreto atracado a un muelle de gigantes.”⁷⁵



33. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Exterior de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.



34. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Cimbra de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.

Fotografiar la estructura con un punto de vista más cercano impide ver la profundidad del hoyanco, sin embargo, el “fantástico barco” aún sobresale como un gigante. En las imágenes 33 y 34, Guzmán enfoca con puntos de vista similares fragmentos laterales del exterior de la plaza. En ambos casos, la profundidad es sugerida por dos diagonales que delimitan la estructura monolítica.

En la imagen 34 un esquema piramidal que proyecta profundidad se insinúa por una diagonal inferior conformada de maderas que, a nivel del piso, delimitan la cimbra y

⁷⁵ *El Universal*, miércoles 6 de febrero de 1946, 2ª sección, p. 15.

una diagonal superior (imaginaria) que corresponde a la altura de la plaza. En esta composición se enfatiza el tamaño de la cimbra (ese entramado de madera saturado por líneas verticales y diagonales que se entrecruzan en diversos planos) frente a la escala de un trabajador integrado al vasto panorama constructivo. Al fondo de la composición, en el lado derecho, una especie de castillo se alza a lo largo de la cimbra. Este elemento vertical sirve, al igual que las figuras humanas, de escala comparativa. En esta imagen se confronta la obra de ingeniería con la escala humana. La presencia del trabajador se convierte en un punto de atracción y contraste que establece relaciones de tamaño.

La figura del trabajador que contrasta con la monumentalidad de la construcción es un motivo que puede asociarse con ciertas representaciones constructivistas, las cuales proyectaron espacios a partir de la escala humana. En las imágenes 35 y 36 se observa el interés por relacionar la escala humana con la magnitud de los espacios construidos, abstractos y geométricos. Una escenografía tiene como referente la dimensión corporal del sujeto, y en un dibujo se proyecta y reproduce un diseño geométrico comparado con la escala humana.

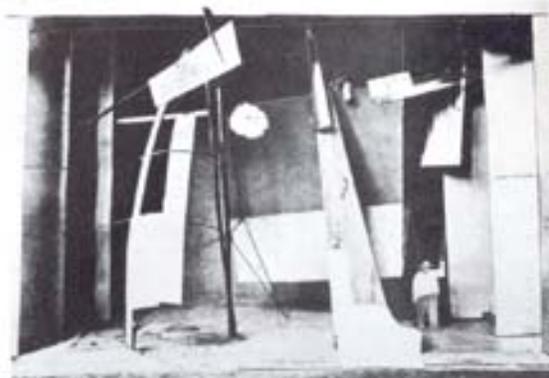
Similar a estas representaciones constructivistas, en una fotografía del exterior de la plaza (donde se localizan los accesos a la arena) destaca la escala de la figura humana dentro de la construcción (imagen 37). Se trata de un trabajador, quien de espaldas, sobresale enmarcado por el diseño de la estructura de cemento. En la imagen contrastan zonas claras y oscuras, sombras nítidas que se reflejan en el piso y en las pilastras de la estructura. El tratamiento de claroscuros enfatiza la magnitud de la construcción y la sensación de esfuerzo del personaje que camina desgarbado. En esta atmósfera de expresivas y pronunciadas sombras la figura humana adquiere relevancia. El centro de atracción es la figura solitaria del trabajador y su desplazamiento dentro de la edificación, hacia el centro del cuadro. La profundidad se asocia a la repetición de la estructura

arquitectónica que es como un túnel. Se trata de una serie de marcos cada vez más estrechos. En uno de los marcos del fondo aparece otra figura humana que afronta al trabajador del primer plano. Estas pequeñas figuras se encuentran en un espacio de múltiples líneas que, sin embargo, aparece como un espacio solitario con acentuados contrastes de luz.

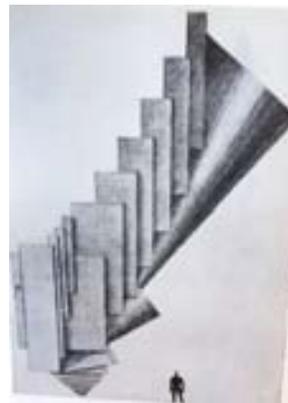


37. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Trabajador en la Plaza de toros, 1945-1946. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.

35. V. Tatlin, *Maqueta de la escenografía para "Zangezi" de Velimir Khlébnikov, 1923.*



35. Vladimir Tatlin, Maqueta de la escenografía para "Zangezi" de Velimir Khlébnikov, 1923. Tomado del libro *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 155.



36. Arkin, Ejercicio sobre las representaciones físico-mecánicas de las propiedades formales: masa y equilibrio, dibujo, 1922. Tomado del libro *Constructivismo*, Madrid, Comunicación, 1972, s/p.

En los registros del exterior de la plaza de toros, Guzmán exalta la estructura monolítica al contrastarla con la escala humana. El diseño equilibrado y severo de la

edificación sobresale del panorama repleto de máquinas, materiales y trabajadores. Por otro lado, los registros del interior de la plaza tratan de fragmentos de los tendidos y de la actividad constructiva de trabajadores que en ocasiones se localizan en primer plano.



38. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Trabajador en los tendidos superiores de la Plaza, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.



39. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Trabajador en el interior de la Plaza contemplando el paisaje constructivo, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.

Guzmán captura con un punto de vista ligeramente picado a un albañil trabajando en los tendidos superiores de la plaza, también capta (en el ángulo inferior derecho del cuadro) un segmento de círculo, modelo reproducido por las líneas oblicuas ascendentes (imagen 38). La presencia del trabajador es el punto de atracción y tensión con respecto al ritmo visual de los tendidos. El albañil irrumpe en la dinámica de las líneas oblicuas y en la tranquilidad del horizonte conformado por el cielo nublado y el relieve orográfico que circunda a la ciudad de México. Poder ver ese horizonte desde lo alto de la plaza sugiere la magnitud de la construcción.

De nuevo, un trabajador en primer plano destaca en el lado izquierdo del cuadro, al parecer éste contempla el paisaje constructivo del que forma parte (imagen 39). Insinuado por dos diagonales (la del techillo del área media de la plaza y la de su sombra) se enmarca la figura solitaria, un tanto idealizada, de un trabajador suspendido en el interior de la construcción. Al fondo, los tendidos de la plaza como si fuesen ruinas que evocaran a un antiguo anfiteatro.⁷⁶

Esta figura solitaria otorga a la imagen un sentido imperecedero, como si no se tratara de un tiempo histórico preciso. Sin embargo, el fondo de los tendidos en diversas fases de construcción recuerda que este personaje anónimo, apacible y hasta misterioso ha trabajado arduamente para levantar el “fantástico barco”. La imagen sugiere la nostalgia del hombre frente al espacio construido, tal vez como un efecto para enaltecer al trabajador, pero también como alusión a aquellos espacios arquitectónicos que, posiblemente, la guerra mundial deja en ruinas justo en el momento en que Guzmán realiza esta serie de fotografías. En esta imagen el proceso constructivo puede ser interpretado como la construcción de un espacio arquitectónico, o bien, las ruinas de una edificación antigua. Así como Guzmán recibió la influencia de las vanguardias artísticas de los años veinte y treinta, es factible suponer que también recibió cierta influencia romántica.⁷⁷ En este caso, expresada en una imagen que captura la amplitud del entorno y el horizonte del cielo, la quietud de la escena y la contemplación de un trabajador inserto en un hondo remolino de cemento y hierro.

⁷⁶ La estructura de la plaza de toros se relaciona con el modelo arquitectónico clásico del anfiteatro romano (el doble teatro). La relación se da no sólo en cuanto al diseño concéntrico y abierto, sino también en cuanto al uso del espacio: en lugar de gladiadores se verían desde todas las localidades corridas de toros y otros eventos o espectáculos de carácter público.

⁷⁷ Puede tratarse de la alusión al romanticismo que idealiza los personajes y el entorno, y que se relaciona con motivos y esquemas visuales del siglo XIX: paisajes amplios y nostálgicos que con preciosismo y extrañamiento fueron capturados por los viajeros decimonónicos. Queda abierta la posible relación de Guzmán con el trabajo de los fotógrafos del siglo XIX, por ejemplo con D. Charnay.

3.5 Formas concéntricas: diseño arquitectónico y composición fotográfica

Por dentro, la plaza “es un acantilado de precisión y cuadrícula; un hondo remolino inmóvil de cemento y hierro.”⁷⁸ El registro que realizó Guzmán de este hondo remolino trata de fragmentos de los tendidos, motivo recurrente en sus fotografías. A partir de la experiencia perceptiva (dinámica y atractiva) producida por el diseño de círculos concéntricos del interior de la plaza (imagen 41), Guzmán realizó imágenes que resaltan el diseño de los tendidos y sus amplias líneas oblicuas sugiriendo al espectador estar dentro de la construcción.

El paisaje contemplado por el trabajador solitario (imagen 39) se amplía en una imagen que muestra más de una cuarta parte de los tendidos de la plaza de toros (imagen 40). En este fragmento de los tendidos predominan diversos elementos constructivos: camiones, trabajadores, escaleras, espacios en distintas fases de construcción y algunos de los accesos a la arena. La imagen evidencia el diseño interior de la estructura arquitectónica: dos grandes cuerpos separados por una línea de palcos. También se distingue parte del redondel (cuyo diámetro total es de 44 m) como punto de atracción para la mirada. Dicha atracción se origina por el diseño de círculos concéntricos que se reducen cada vez más hasta concretarse en el escenario circular.⁷⁹ El fragmento del redondel es como un primer plano proyectado en diagonal hacia el área superior de la plaza. Aproximadamente a 40 m de altura, en el límite de la estructura de cemento sobresale una pequeña franja de cielo y el relieve de las montañas.

⁷⁸ *El Universal*, miércoles 6 de febrero de 1946, 2ª sección, p. 15.

⁷⁹ Una característica primordial de esta construcción es su óptica, que permite ver y enfocar el centro desde cualquiera de las aproximadamente cincuenta mil localidades.



40. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Tendidos y redondel de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.



41. Plano de la Plaza de toros México, *Excélsior*, 17 de febrero de 1946.

Guzmán fotografió también los tendidos ya concluidos. En la imagen 42 se observa la dinámica de las líneas oblicuas que aluden a círculos concéntricos. El fragmento de las gradas cubre casi por completo la totalidad del cuadro, aunque en la parte superior hay una pequeña franja de cielo. Por otro lado, la figura humana aparece reducida al mínimo, los trabajadores son como puntos que brotan sin orden entre las gradas. Al capturar la repetición de amplias líneas oblicuas se consigue una imagen sin grandes tensiones, en este caso, despejada del caos de los materiales, de la dispersión de los elementos de construcción y del movimiento del trabajo.



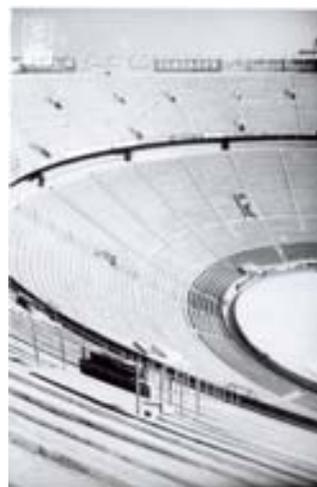
42. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*. Tendidos de la Plaza de toros, 1945. Colección Fotográfica Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán.⁸⁰



44. Hermanos Mayo. Tendidos y redondel de la Plaza México, 1946. Fondo Hermanos Mayo, Archivo General de la Nación.



43. Enrique Díaz, *Publicistas en la Ciudad de los Deportes*, 1945. Fondo Enrique Díaz, Archivo General de la Nación.



45. Hermanos Mayo. Tendidos de la Plaza México, 1946. Fondo Hermanos Mayo, Archivo General de la Nación.

El motivo de los tendidos también fue fotografiado por los Hermanos Mayo y por Enrique Díaz. Con formato de 35 mm, los Mayo, por medio de ángulos picados, exaltan el diseño concéntrico de la Plaza México. La imagen 45 es similar a la fotografía de Guzmán anteriormente descrita (imagen 42). En los dos casos, destaca el diseño interior de la plaza, aunque el formato vertical alarga la forma de los tendidos. Los registros de los

⁸⁰ La imagen se publicó en la revista *Tiempo* en el reportaje “Ciudad en la Ciudad”. Véase apartado 4, p. 57.

Hermanos Mayo muestran la plaza casi terminada, en particular, son tomas de los tendidos que abarcan desde el redondel hasta el extremo superior de la edificación.⁸¹

En la imagen 44, también aparecen como pequeños puntos dispersos algunos trabajadores en las gradas y en el redondel, el cual es capturado en su totalidad. La toma sugiere un interés por mostrar la magnitud y el diseño circular del interior de la plaza. No es descabellado suponer que la óptica de la Plaza México interesó a los fotógrafos de la época, quienes, posiblemente, registraron los tendidos y el redondel numerosas veces.

Por otro lado, en 1945 Enrique Díaz realizó algunas fotografías, en formato rectangular, de la construcción de la Ciudad de los Deportes. Díaz enfoca con un ángulo picado la presencia humana dentro de la plaza de toros, pero no se trata de la figura del trabajador sino de los publicistas que recorren y observan los avances de la edificación (imagen 43). Estos personajes son elementos ajenos al trabajo de construcción que no aparecen en las fotografías de Guzmán. Sin duda, Díaz se interesó más por resaltar a personajes públicos dentro del diseño concéntrico de la estructura de cemento que por destacar la figura del trabajador.⁸²

Si bien, las imágenes 42, 43 y 45 son similares en su composición (ángulos laterales picados que muestran un fragmento de los tendidos de la plaza), las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes* de Guzmán ofrecen variados puntos de vista, lo que enriquece la percepción de las formas arquitectónicas. Por ejemplo, en la imagen 46 destaca la convergencia de las líneas oblicuas, lo cual crea una imagen

⁸¹ En 1946 los Hermanos Mayo realizaron fotografías en 35 mm de la Ciudad de los Deportes. Sus imágenes destacan el diseño interior, la fachada, los pasillos y el ruedo de la Plaza México. De igual modo, capturaron el lleno de la plaza en su inauguración y fotografías aéreas que muestran la estructura en su totalidad. Véase los concentrados 2045 y 2046 del Archivo Fotográfico y Documental Hermanos Mayo, Archivo General de la Nación.

⁸² Las fotografías que realizó Enrique Díaz de la Ciudad de los Deportes en abril, septiembre y diciembre de 1945 son negativos de 3.5 x 4.5 (4 x 5) y 2.5 x 3.5 in. Además del registro que hizo de la visita de los publicistas a la ciudad deportiva, también realizó fotografías que muestran etapas anteriores de los trabajos de construcción, pero en ellas, la presencia del trabajador tampoco destaca. Véase las cajas 86/14 y 87/23 del Archivo Fotográfico y Documental Enrique Díaz, Delgado y García, Archivo General de la Nación.

dinámica cuyo fondo o plano más profundo se halla en el vértice imaginario en el que confluirían dichas líneas (centro-izquierdo del cuadro). La mirada es incitada a recorrer la trayectoria de las líneas oblicuas paralelas. Se trata de una correspondencia visual entre las líneas del diseño arquitectónico y las líneas principales de la composición. Esta imagen realizada desde el área de los palcos exhibe (como la mayoría de las fotografías analizadas) la integración de lo abstracto (formas geométricas y líneas principales) y lo figurativo (trabajadores y materiales de construcción) en el contexto de la construcción.

Además del contexto de la construcción que muestra la fotografía, existe el contexto de publicación de esta imagen. Se trata de una página de la revista *Tiempo* donde se difundió el proyecto de la Ciudad de los Deportes.



46. Juan Guzmán, *Construcción de la Ciudad de los Deportes*.
Tendidos de la Plaza de toros, 1946.
Colección Fotográfica Fundación Televisa/Fondo Juan Guzmán.

4. La Ciudad de los Deportes en la Revista *Tiempo*

El 25 de enero de 1946 la revista ilustrada *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad* publica una fotografía de los tendidos de la Plaza México (imagen 47), en la que se observan los últimos trabajos de construcción. Ubicada en el área inferior de la página, con dimensiones de 10.5 x 12 cm, se edita con mínimos recortes en los extremos superior e inferior.



La Ciudad de los Deportes, de la cual forma parte esa plaza, constituirá un extraordinario conjunto de edificios, campos deportivos, etc., único en el mundo. Tendrá una superficie total de 1,700,00 m. Además del coso taurino contará con un estadio capaz para cien mil espectadores, una arena para encuentros de boxeo, una pista de patinaje sobre hielo, local para exposiciones automovilísticas, etc. En su recinto se creará un club social de nuevo tipo, del cual se espera que llegará a reunir 20 mil socios. Se construirán también salones de belleza, canchas de boliche, restaurantes, salas de baile, cines y locales para comercio.⁸³

47. “La Nueva Plaza de Toros en la Ciudad de los Deportes...” *Tiempo*, 25 de enero de 1946. Colección Hemeroteca Nacional.

Parte del texto que acompaña a la imagen enumera las instalaciones con las que contará la Ciudad de los Deportes. Se establecen dos discursos paralelos, pues mientras la imagen muestra los trabajos finales de construcción en el interior de la plaza, el diseño de los tendidos y la dinámica de las líneas oblicuas, el texto refiere a todo el proyecto de la ciudad deportiva. Debajo de la imagen una breve leyenda: “La Nueva Plaza de Toros

⁸³ *Tiempo*, 25 de enero de 1946, núm. 195, p. 38. [Director: Martín Luis Guzmán. Srio. de redacción: Julio Sanz Sainz. Con sus oficinas en Humbolt 24 la revista semanal fue publicada por Tiempo, S.A. de C.V.]

en la Ciudad de los Deportes ...serán los propios aficionados los que hagan la selección de los toreros...”⁸⁴ Además de ser una leyenda que sugiere al espectador que lo que ve en la imagen es la Nueva Plaza de Toros, también suministra información que salta por encima de ésta y añade la dimensión del contexto de la fiesta taurina. Información sobre corridas, toros, toreros y hasta la prueba de resistencia que tendrá que sufrir la plaza son asuntos desplegados en la página donde aparece la imagen de los tendidos.

La revista *Tiempo* combinó fotografía y texto en sus ediciones. Lo visual fue importante para la publicación, a menudo, ilustró y amplió la información de los textos y dio a conocer innumerables rostros de personajes públicos. En un formato de 21 x 28 cm se despliegan en sus páginas diversas secciones (deportes, economía, comercio, trabajo, noticias internacionales, información y publicidad) con temas de actualidad que van al día con los acontecimientos que se viven en el país.

Analizar cómo las fotografías de Guzmán se insertan en el contexto de esta revista implica pensar que ellas funcionaron de acuerdo a los intereses de su propietario y director, Martín Luis Guzmán. Este personaje sobresaliente en el ámbito mexicano de los medios de comunicación gráfica, después de haber vivido dos breves exilios, funda en 1942 el semanario *Tiempo*, refugio para ensayos políticos que asumen el nuevo credo guzmaniano: unidad nacional, institucionalidad y anticomunismo.⁸⁵ Al parecer, Martín Luis Guzmán irá “...ajustando el mecanismo de su reloj al paso de la posrevolución: avilacamachismo, alemanismo [...] lopezportillismo...”⁸⁶ Así como el director de *Tiempo* se ajustó a los periodos presidenciales, el trabajo fotoperiodístico de Juan Guzmán se ajustó a los tiempos de la publicación. El fotógrafo colaboró, desde el primer número de *Tiempo* en mayo de 1952 y hasta los años cincuenta, con la publicación de alguna

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Fernando Curiel, *La querrela de Martín Luis Guzmán*, Puebla, Ediciones Coyoacán, 1993, p. 173.

⁸⁶ *Idem.*

fotografía acompañada de una nota breve, o con reportajes más extensos.⁸⁷ Para enero de 1946, la unidad nacional, el progreso técnico y el desarrollo de la infraestructura nacional son cuestiones que permean el contenido (textos e imágenes) de la revista.

Antes de difundirse la imagen de los tendidos de la plaza de toros, la revista publica el 9 de noviembre de 1945, en su sección de deportes, un breve reportaje titulado “Ciudad en la Ciudad”. Éste trata del proyecto de la Ciudad de los Deportes.⁸⁸ La idea de una “ciudad” dentro de la ciudad alude, de algún modo, al crecimiento urbano que en aquellos años transforma la capital del país. Además, la idea redonda en las dimensiones físicas e imaginarias del proyecto: otra “ciudad”.

En este reportaje se publican seis fotografías de Guzmán de la construcción de la Plaza México y del Estadio Olímpico, éstas no se editaron en su formato original: pequeños recortes en el área superior, inferior y en los costados del cuadro las presentan como horizontales o verticales. El formato cuadrado es alterado en pro de una maqueta que se rige por el diseño conservador⁸⁹ de la revista.

A pesar de ser parte de un mismo contexto, los dos discursos (visual y textual) exhiben información distinta. Por un lado, las imágenes muestran algunos momentos del proceso de construcción de la Plaza de toros México y del Estadio Olímpico. Por otro, el texto trata asuntos más generales como: la idea de una “ciudad en la ciudad”; la mención de las instalaciones con que las que contará la Ciudad de los Deportes; datos sobre el “alma de la empresa”, Nequib Simón; y referencias de cantidad de materiales, número de trabajadores y dinero invertido para llevar a cabo la construcción de las dos grandes estructuras de cemento.

⁸⁷ Por ejemplo en el reportaje de la nueva refinería Azcapotzalco aparecen más de veinte fotografías de Guzmán. Véase *Tiempo*, 23 de marzo de 1946, núm. 203, pp. VI-XIII.

⁸⁸ “Ciudad en la Ciudad”, *Tiempo*, 9 de noviembre de 1945, núm. 184, pp. 36 y 37.

⁸⁹ “La revista *Tiempo* tenía limitaciones presupuestales y un enfoque conservador o, incluso, oficial.” González Cruz, *Juan Guzmán. Una visión de la modernidad, op. cit.*, p. 12.



48



49

48 y 49. Reportaje “Ciudad en la Ciudad”. *Tiempo*, 9 de noviembre de 1945. Colección Hemeroteca Nacional.

Las seis imágenes ocupan la mayor parte de la superficie de las dos páginas en las que se despliega el reportaje. En la primera página aparecen tres imágenes de la plaza de toros acompañadas de la siguiente leyenda: “Tres aspectos de la Nueva Plaza de Toros ...para afianzar el cemento se utilizó madera por valor de 1,600,000...”⁹⁰ En la segunda página, aparecen tres imágenes del estadio acompañadas de la leyenda: “Los trabajos en el Estadio Deportivo ...cada semana se pagaron jornales por valor de \$900 mil...”⁹¹ En ambos casos, la primera frase indica lo que sucede (en tanto se ve) en las imágenes, mientras que la segunda frase destaca elementos cuantitativos: costo de la madera

⁹⁰ “Ciudad en la Ciudad”, *Tiempo*, *op. cit.*, pp. 36. Las imágenes superiores miden 13 x 9 cm cada una. Una muestra el exterior de la plaza de toros, y la otra, los tendidos de la construcción casi concluidos. La imagen inferior de 9.5 x 12 cm, enfatiza a varios albañiles trabajando en los tendidos de la plaza.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37. Las tres imágenes del estadio aparecen en un formato horizontal alineadas verticalmente a lo largo de la página. Dos tomas de los tendidos del estadio muestran las estructuras de madera de las gradas y los trabajos de construcción (la superior de 8.5 x 12 cm, la del centro de 6.5 x 12 cm). La imagen inferior de 8.5 x 12 cm, muestra las gradas inferiores del estadio.

utilizada y el dinero invertido en los sueldos. Este último tipo de información (que se reitera al final del reportaje) acentúa la magnitud de lo que se ve en las imágenes.

Las imágenes se presentan como un conjunto homogéneo sin evidentes tensiones o motivos que resalten, en ellas predominan elementos visuales similares que sugieren el avance en la construcción. Tanto la proximidad de las imágenes (el publicar tres imágenes juntas en la superficie de la página) como la similitud de sus elementos facilitan el diseño de la página y su lectura posterior. Las imágenes en conjunto ofrecen un panorama general del proceso de construcción. Por ejemplo, se evidencia el avance de la edificación de la plaza al presentar dos imágenes de sus tendidos en fases distintas de construcción.

El texto que se publica con las seis imágenes proporciona información sobre el licenciado Neguib Simón, el proyecto de la ciudad deportiva, su magnitud y relevancia. Por ejemplo, Neguib Simón es caracterizado como un hombre de espíritu constructivo que está a punto de lograr una hazaña tal vez única en el mundo: la Ciudad de los Deportes. Ésta contará con un estadio para cien mil espectadores y una plaza de toros para cincuenta mil aficionados que rebasará en mucho a El Toreo y a las plazas españolas.⁹² Asimismo, se señala que las dos construcciones (la plaza y el estadio) están casi terminadas. Sin embargo, sus respectivas inauguraciones se prolongan tres meses más para la plaza y once meses para el estadio. Se enumeran todas instalaciones con las que contará la Ciudad de los Deportes, con ello se apunta a un futuro proyecto de modernización que, además, permitirá la formación de un club de socios, quienes podrán comprar acciones. Al parecer, esto sólo beneficiaría a personas con una economía estable para invertir en algunas acciones.

⁹² *Ibid.*, p. 36.

En el texto Neguib Simón aparece como un inversionista audaz que destaca en un ambiente de capitalistas medrosos, entregados a las fáciles y cómodas rentas. A pesar de las dificultades surgidas con El Toreo, con motivo de la nueva Plaza México, se asegura que el público reclamará la inauguración de la magna construcción. Ya abierto el nuevo espacio taurino, las utilidades que produzca serán destinadas íntegramente a obras de beneficio social.⁹³ Lo anterior matiza lo que parece ser una empresa que sólo favorecía al dueño. Estos asuntos no se corresponden con la información que ofrecen las imágenes. Sin embargo, son comentarios que contextualizan el proyecto de la Ciudad de los Deportes desde un punto de vista que no puede ser capturado por el discurso visual.

La última parte del texto destaca que la obra de ingeniería que sorprende por lo vasta y osada se levantó en una hoyanca que antes afeaba una lujosa zona residencial. La hoyanca se convierte con ayuda del texto, pero también con ayuda de las imágenes, en la Ciudad de los Deportes, aunque solamente se trate de dos instalaciones del proyecto, la Plaza de toros México y el Estadio Olímpico.

El texto finaliza con la enumeración del dinero invertido, la cantidad de materiales utilizados, el número de trabajadores contratados y hasta una posible cifra de público que asistirá a la ciudad deportiva:

Para afianzar el cemento se utilizó madera por valor de \$1,600,000.00 [...] Se han empleado ya alrededor de 5 mil toneladas de hierro. Algunos meses llegaron a trabajar en las construcciones más de 5 mil obreros [...] Hasta ahora se han invertido en la magna empresa unos \$25 millones; para terminar la Ciudad, de acuerdo con los planos trazados, habrá que gastar otro tanto, si no \$30 millones. Los organizadores calculan que la futura Ciudad de los Deportes contará con una concurrencia diaria de 30 mil a 40 mil personas [...]⁹⁴

Estos datos proporcionan una idea de lo vasto del proyecto que se enfatiza con las seis imágenes. En el reportaje se establecen dos discursos paralelos (el de la imagen y el del texto) a partir de las diferencias y las posibilidades de información que cada uno

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ *Idem.*

puede ofrecer al lector-espectador. En colaboración, imágenes y textos, magnifican la Ciudad de los Deportes.

Las imágenes seleccionadas para el reportaje “Ciudad en la Ciudad” funcionan de manera clara y directa respecto al tema de la construcción, juntas ofrecen un panorama general del proceso de edificación de las dos obras de ingeniería. Son imágenes idóneas para exaltar la Nueva Plaza de Toros y el Estadio Deportivo. Tal vez, no sería eficaz para el discurso de la revista (de informar y publicitar el proyecto deportivo) dar a conocer la Ciudad de los Deportes con la imagen del trabajador que contempla solitario los tendidos de la plaza, o con las imágenes de aquellos trabajadores que en primer plano cargan bultos de arena. Tampoco tendría gran sentido editar una serie de imágenes en donde prevalecen los esquemas piramidales que enmarcan la actividad de los trabajadores. Imágenes que muestran la magnitud de las construcciones y el esfuerzo de los trabajadores funcionan de manera más directa para anunciar y difundir el proyecto de la Ciudad de los Deportes.

En general, el reportaje “Ciudad en la Ciudad” se constituye de un texto breve que condesa información relevante del proyecto y de imágenes que enfocan los avances en la construcción. Además, para ajustar el tiempo a la política del momento, el reportaje se impregnó de ideas de progreso técnico y de desarrollo urbano, económico y hasta social de la nación. De algún modo, al mostrar la ingeniería moderna en todo su apogeo, la revista promovía la industrialización del país.

Para contrastar el reportaje de la revista *Tiempo*, el 7 de julio de 1945, *Mañana. La revista de México* publicó imágenes de Enrique Díaz de la Ciudad de los Deportes en el reportaje la "Era de los técnicos. El presidente visita tres gigantescas obras." Este reportaje presenta las visitas que el presidente Manuel Ávila Camacho, junto con una

comitiva, realizó a las obras de Lerma, el Túnel de Tequixquiac y la Ciudad de los Deportes.⁹⁵

A diferencia de las imágenes que publicó la revista *Tiempo* (en la que adquiere relevancia el proceso constructivo), la revista *Mañana* se interesó por imágenes que resaltaron la figuras del Presidente de la República, el regente de la ciudad licenciado Rojo Gómez, el inversionista Neguib Simón y el ingeniero Modesto C. Rolland. Ellos se inscriben en un telón de fondo (los tendidos de la plaza en construcción) que corrobora el discurso de modernización (abastecimiento de infraestructura) del Gral. Ávila Camacho. Los protagonistas son personajes con un status y una función pública relevante en la sociedad mexicana (imagen 50). Capturados con un ángulo contrapicado los personajes son el punto de atracción de la imagen y de la noticia, además, se trata de figuras con popularidad política que dotan al reportaje de espectacularidad.

Las imágenes del reportaje ocupan por completo el formato doble (una superficie de 36 x 28 cm) de la publicación. La importancia de lo visual contrasta con breves leyendas que describen los motivos de las fotografías y sirven para identificar a los personajes. Estas leyendas se adecuan al contenido de las imágenes, así, el texto y la imagen son discursos que se confirman uno al otro.

Las imágenes funcionan como propaganda del Estado, en particular, propaganda a favor de la figura del presidente, quien es glorificado en su quehacer cotidiano, recorriendo las construcciones y admirando los avances y la magnitud de las instalaciones de la nueva ciudad deportiva. La revista *Mañana* sigue las pautas de las revistas norteamericanas que difundían reportajes o series fotográficas de un día en la

⁹⁵ "Era de los técnicos. El presidente visita tres gigantescas obras", *Mañana*, 7 de julio de 1945, núm. 97, pp. 12-23. [Director: Regino Hernández Llergo. Jefe de redacción: José Pages Llergo. Srio. de redacción: Luis Alcayde. Publicada por editorial Llergo, S.A.]

vida de algún personaje destacado, y que fueron comunes en México en la década de 1940.⁹⁶



50



51

EN LA CIUDAD DE LOS DEPORTES. La plaza de toros de la Ciudad de los Deportes, que con un cupo para cuarenta y cinco mil almas, quedará terminada a fines del año actual. El Presidente de la República, general Ávila Camacho; el regente de la ciudad, licenciado Rojo Gómez; el impulsor de esta obra, licenciado Nequib Simón, y el ingeniero Modesto C. Rolland, técnico constructor, visitando la nueva plaza, que es sólo una de las grandes unidades de la Ciudad de los Deportes.⁹⁷

50 y 51. Reportaje "Era de los técnicos. El presidente visita tres gigantescas obras". *Mañana*, 7 de julio de 1945. Colección Hemeroteca Nacional.

Además de la fotografía en contrapicada (imagen 50) con la cual se inicia la visita del presidente a la Ciudad de los Deportes, el reportaje contiene imágenes de la maqueta de la plaza de toros (imagen 51), del escultor Alfredo Just, o del licenciado Nequib Simón estrechando la mano del presidente. Estas imágenes fueron realizadas por Díaz con un esquema clásico, retrato de medio cuerpo, hieratismo y frontalidad.

⁹⁶ Maricela González Cruz, "Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la ciudad de México, 1940-1960", *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V. Siglo XX, La imagen, ¿espejo de la vida?, Volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2006, p. 240.

⁹⁷ "Era de los técnicos. El presidente visita tres gigantescas obras", *op. cit.*, p. 18.

Las imágenes del reportaje evidencian la construcción de la plaza de toros, pero sobretodo sacan a la luz un contexto político matizado por la pose. No sólo se trata de técnicos y constructores mexicanos, sino también, del espectáculo político y de la propaganda del gobierno que quiere afirmar su autoridad ante lectores que son los espectadores del circo de la época.

Al parecer, mientras el mundo está en guerra, en México se construyen obras que promueven la idea de bienestar y progreso nacional, y que exaltan las capacidades de los técnicos mexicanos. Por ejemplo, la Ciudad de los Deportes es una obra que dará a México, en el terreno deportivo, la categoría de gran ciudad que ya ostenta.⁹⁸ El ser una gran ciudad se reitera, como en el caso de la revista *Tiempo*, con datos sobre las dimensiones, los costos y la diversidad de las instalaciones:

El terreno sobre el que se construye es de 308,000 metros cuadrados: la plaza de toros, tendrá cupo para 45,000 espectadores cómodamente sentados: el cine, para 7,000; el frontón para 7,000 también. En cuanto a la arena, para los encuentros de box y lucha libre, y otras muchas actividades deportivas, contendrá 12,000 aficionados. El costo final de esta Ciudad de los Deportes estará entre los 30 y 40 millones de pesos.⁹⁹

Estos datos cuantitativos exaltan la magnitud de la Ciudad de los Deportes, aunque el reportaje de la revista *Mañana* promueve, principalmente, el papel de la figura del presidente, quien invita a colaborar en el desarrollo, bienestar y progreso nacionales.

Indudablemente, las revistas ilustradas fueron medios eficaces para difundir el proyecto de la Ciudad de los Deportes y, con ello, consolidar a través de imágenes y textos un tema de actualidad: el auge constructivo durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho. Las imágenes interactúan con leyendas que, de algún modo, refieren a un gran proyecto en construcción. Ante este uso de la fotografía el sentido de la representación se acota a favor de un discurso de modernización relacionado con el

⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹ *Idem.*

trabajo y el capital mexicano, con el modo de emprender magnos proyectos sin olvidar el visto bueno del gobierno, del presidente o de la comitiva en turno.

A pesar de que las imágenes de Guzmán no se relacionan de manera directa con algún personaje del poder o con las visitas de los políticos y publicistas a las nuevas instalaciones, sirvieron, en el reportaje de la revista *Tiempo*, para sustentar el proceso de construcción, trabajo y esfuerzo relacionados con el crecimiento y el desarrollo técnico y urbano de la ciudad de México en 1945 y 1946. El actor principal en las fotografías de Guzmán no es un político, un militar o un reconocido empresario, es el trabajador y su actividad constructiva lo que sugiere este periodo de modernización. La revista *Tiempo* no exalta la figura del trabajador con el texto, pero en las imágenes está presente como elemento indispensable de la construcción de la Ciudad de los Deportes.

Construcción de una “ciudad” que ante su propia magnitud y, principalmente, por la incapacidad de sustentar la descabellada inversión, declinó irremediabilmente. Sin embargo, el proyecto de la ciudad deportiva fue acogido por el Estado para exaltarse así mismo a través de la prensa. Imaginar que un solo hombre asumía tal empresa fue parte de la impresión grandilocuente que difundieron los diarios y las revistas ilustradas de la época. Enaltecer a un hombre mexicano fue parte de la trama política que invitaba a invertir y a crear infraestructura con materiales, presupuestos y profesionales del país.

Actualmente, todavía existen algunos de los documentos que constatan el proyecto de la Ciudad de los Deportes, además, permanecen las dos construcciones de cemento que emergieron de unos hoyancos. De igual modo, se conservan imágenes que no fueron publicadas y que ofrecen otro tipo de información, como son los intereses visuales, estéticos y artísticos, de un fotógrafo.

Conclusiones

He planteado a lo largo de este ensayo un análisis de los motivos y de los esquemas visuales de las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes* que realizó Guzmán entre 1945 y 1946. A partir de identificar motivos y esquemas predominantes en las fotografías propuse cinco tópicos visuales. En relación con ellos llego a las siguientes conclusiones:

- 1) Las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes* recrean la estética de la construcción y el cemento, ya consolidada en el ámbito fotográfico por el concurso de *Cementos Tolteca* en 1931. Dicha estética refiere a un imaginario constituido por motivos de construcción, principalmente materiales y trabajadores. Guzmán aportó a este imaginario referencias espacio-temporales al destacar el contexto en el que se llevaban a cabo los trabajos de construcción. Sus fotografías no capturan motivos aislados, como costales en un primer plano o trabajadores descontextualizados, sino que, los motivos aparecen en un espacio concreto: el área media de la plaza, los tendidos, el exterior de las construcciones, etc. Destacar el paisaje constructivo o contexto es resultado del trabajo de Guzmán como fotoperiodista.
- 2) En las fotografías destaca la figura del trabajador en primeros planos o en planos muy alejados. Esta figura, fotografiada de espaldas o de perfil, aparece como un personaje anónimo representativo del proceso de construcción. Las fotografías sugieren la relación trabajador-construcción: el albañil, el cargador o el ladrillero se integran al paisaje constructivo como fuerza de trabajo indispensables para la modernización del país, en particular, la modernización de la ciudad de México.

3) Una línea amplia de investigación es la relación de la obra de Guzmán con las vanguardias europeas de los años veinte y treinta. En el caso de las fotografías analizadas destaco similitudes formales con el trabajo de Rodchenko. Enfoco lo que denomino esquemas piramidales: esquemas de composición estructurados a partir de diagonales. En este caso, registrar la realidad parece no dejar de lado la composición fotográfica. Tanto Guzmán como Rodchenko privilegiaron formas geométricas o líneas principales en los objetos para organizar y estructurar sus fotografías. Si la composición es un rasgo crucial de las fotografías consideradas artísticas, entonces, ésta es una clave para proponer un plus valúa de la obra de Guzmán. Las fotografías analizadas no son ajenas al ámbito artístico porque exhiben composiciones minuciosas y detalladas, enfatizan el aspecto estético de la imagen y, en conjunto, la serie de imágenes, insinúan la experimentación con puntos de vista y esquemas visuales diversos.

4) La monumentalidad de la Plaza de toros México contrastada con la escala humana remite nuevamente a la figura del trabajador y a su ubicación dentro o fuera de la gran estructura de cemento. Este tópico muestra que la magnitud de la plaza se enfatiza en tomas que capturaron el entorno y los alrededores de la construcción. La Monumental Plaza de toros México acentúa su carácter de “monumental” cuando vemos que emerge, vertical y horizontalmente, del fondo de una hoyanca.

Las fotografías, al mostrar las dimensiones interiores y/o exteriores de la edificación y además, subrayarlas con la presencia humana, sirvieron a la prensa de la época para exaltar el progreso técnico y el desarrollo urbano.

5) El tópico de las formas concéntricas refiere a fotografías que enmarcan un fragmento del interior de la plaza de toros. Por un lado, los tendidos aparecen

como el escenario donde se llevan a cabo los trabajos de construcción. Escenario en el que destacan trabajadores (enfocados en primeros planos o muy reducidos) que irrumpen el ritmo visual de las líneas oblicuas. Por otro lado, cuando los tendidos son el motivo principal de las fotografías, se establece una correspondencia entre diseño arquitectónico y composición fotográfica, por ejemplo, los círculos concéntricos se vuelven líneas oblicuas y viceversa.

El potencial estético y artístico de las fotografías de la *Construcción Ciudad de los Deportes* se vuelve evidente en el uso de Guzmán de estos tópicos, mientras que su potencial documental parte del hecho de ser fotografías que, de antemano, debían capturar el proceso de construcción de dos grandes estructuras monolíticas al sur de la ciudad de México. Guzmán matizó e hizo compatible su postura estética (esquemas visuales con reminiscencias vanguardistas y composiciones muy elaboradas) con el fotoperiodismo oficial que enaltecía la actualidad constructiva de la época.

Por otro lado, el potencial estético y artístico de las fotografías dentro de la revista *Tiempo* se matizó por la consigna de ajustar el contenido de la publicación a la ideología del régimen, la “unidad nacional”. Esta ideología se fortalece en el reportaje “Ciudad en la Ciudad”, al exaltar la monumentalidad de las construcciones, el trabajo y el esfuerzo invertidos en la construcción de la Ciudad de los Deportes. La monumentalidad de las construcciones se equipara con el progreso y el desarrollo urbano, técnico y económico que vive el país. Este uso de la imagen es significativo de la época. Prensa, actualidad constructiva y espectáculo político conforman una mancuerna que se apoyó en imágenes “positivas” que afirmaran la modernización del país.

Sin embargo, las fotografías de la *Construcción de la Ciudad de los Deportes* hacen patente dos percepciones con respecto al proyecto de la ciudad deportiva: una

optimista que enalteció la nueva “ciudad”, y una pesimista e incrédula ante el cambio y las transformaciones. Estas percepciones se sugieren en las fotografías al mostrar, entre otras cosas: la magnitud de las estructuras enfrentadas a un paisaje aún deshabitado; las grandes cimbras contrastadas con la orografía que circunda a la ciudad de México; la figura de un trabajador solitario al contemplar un paisaje constructivo desolado; la recuperación de modelos arquitectónicos clásicos por parte de la ingeniería moderna que utiliza materiales como el cemento y el hierro. Todos estos motivos nos sugieren el registro de una compleja y disonante modernidad mexicana.

Esta complejidad se vislumbra, por ejemplo, en el controvertido asunto de una nueva plaza de toros (espacio dedicado a la fiesta taurina) en un contexto moderno. Asimismo, la Ciudad de los Deportes al ser un proyecto inconcluso incita a pensar en las problemáticas y tensiones de la modernidad: la utopía de todo proyecto de modernización y la estrecha relación que se establece con el pasado. Queda abierto el estudio de la relación de Guzmán con este debate histórico que, posiblemente, puede puntualizarse con la obra del fotógrafo.

Lista de imágenes

1. Anuncio <i>Ciudad de los Deportes</i> , S.A. <i>Mañana</i> , 1945.....	16
2. Rutas de transportes a la Plaza de toros México. <i>Novedades</i> , 1946.....	17
3. La Metropolitana Ciudad de los Deportes. <i>Excélsior</i> , 1945.....	17
4. La Metropolitana Ciudad de los Deportes. <i>Excélsior</i> , 1945.....	18
5. Mexico City Builds \$10 million sport city [...] <i>Engineering News Record</i> , 1945.....	18
6. La Ciudad de los Deportes. <i>El Universal</i> , 1946.....	19
7. Juan Guzmán. Tendidos del Estadio Olímpico, 1945.....	23
8. Juan Guzmán. Exterior de la Plaza de toros, 1945.....	23
9. Juan Guzmán. Trabajos de construcción en el interior de la Plaza, 1945.....	25
10. Tina Modotti. <i>Gradas</i> . Estadio Nacional, ca. 1925.....	27
11. Tina Modotti. <i>Construction worker</i> . Estadio Nacional, 1926-1928.....	27
12. Agustín Jiménez. <i>Costales</i> , 1931.....	29
13. Manuel Álvarez Bravo. <i>Cemento Tolteca</i> , 1931.....	29
14. Juan O’Gorman. <i>Aeroplano</i> , 1931.....	29
15. Juan Guzmán. Estadio Olímpico, 1945.....	29
16. Juan O’Gorman. <i>Ciudad de México</i> , 1949.....	32
17. Tina Modotti. <i>Trabajadores</i> . Estadio Nacional, ca. 1925.....	33
18. Juan Guzmán. Trabajador. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946....	33
19. Juan Guzmán. Trabajador. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946....	33
20. Juan Guzmán. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946.....	36
21. Juan Guzmán. Prueba de resistencia de la Plaza de toros, 1946.....	36

22. Alexander Rodchenko. <i>The fire-escape</i> , 1925.....	38
23. Alexander Rodchenko. <i>Escalera de emergencia</i> , 1925.....	38
24. Alexander Rodchenko. Cartel de propaganda, 1924.....	38
25. Juan Guzmán. Plaza de toros, área de los palcos, 1945.....	40
26. Juan Guzmán. Plaza de toros, área de los palcos, 1945.....	40
27. Juan Guzmán. Plaza de toros, área de los palcos, 1945.....	40
28. Juan Guzmán. Plaza de toros, área de los palcos, 1945.....	40
29. Juan Guzmán. Plaza de toros, área de los palcos, 1945.....	40
30. Juan Guzmán. Plaza de toros, 1945-1946.....	41
31. Juan Guzmán. Exterior de la Plaza de toros, 1945.....	43
32. Juan Guzmán. Exterior de la Plaza de toros, 1945.....	43
33. Juan Guzmán. Exterior de la Plaza de toros, 1945.....	44
34. Juan Guzmán. Cimbra de la Plaza de toros, 1945.....	44
35. Vladimir Tatlin. Maqueta de la escenografía para "Zangezi", 1923.....	46
36. Arkin. Dibujo constructivista, 1922.....	46
37. Juan Guzmán. Trabajador en la Plaza de toros, 1945-1946.....	46
38. Juan Guzmán. Trabajador en los tendidos superiores de la Plaza, 1945.....	47
39. Juan Guzmán. Trabajador contemplando el paisaje constructivo, 1945.....	47
40. Juan Guzmán. Tendedos y redondel de la Plaza de toros, 1945.....	50
41. Plano de la Plaza México. <i>Excélsior</i> , 1945.....	50
42. Juan Guzmán. Tendedos de la Plaza de toros, 1945.....	51
43. Enrique Díaz. <i>Publicistas en la Ciudad de los Deportes</i> , 1945.....	51

44. Hermanos Mayo. Tendidos y redondel de la Plaza México, 1946.....	51
45. Hermanos Mayo. Tendidos de la Plaza México, 1946.....	51
46. Juan Guzmán. Tendidos de la Plaza de toros, 1946.....	53
47. “La Nueva Plaza de Toros en la Ciudad de los Deportes...” <i>Tiempo</i> , 1946.....	54
48. Reportaje “Ciudad en la Ciudad”. <i>Tiempo</i> , 1945.....	57
49. Reportaje “Ciudad en la Ciudad”. <i>Tiempo</i> , 1945.....	57
50. Reportaje “Era de los técnicos...” <i>Mañana</i> , 1945.....	62
51. Reportaje “Era de los técnicos...” <i>Mañana</i> , 1945.....	62

Archivos consultados

Archivo Fotográfico Hermanos Mayo, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Archivo Fotográfico y Documental Enrique Díaz, Delgado y García, Archivo General de la Nación.

Colección Juan Guzmán, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Colecciones Fotográficas Fundación Televisa/ Fondo Juan Guzmán, Televisa Santa Fe, Ciudad de México.

Hemerografía

El Universal. El Gran Diario de México, Dir. Gregorio López Fuentes, México, diario, febrero y octubre de 1946.

Engineering News Record, New York, quincenal, noviembre de 1945.

Esto. Único diario fotográfico de México, Dir. José García Valseca, México, diario, enero y febrero de 1946.

Excélsior. Periódico de la Vida Nacional, Dir. Rodrigo del Llano, México, diario, julio, agosto, septiembre y noviembre de 1945; enero, febrero y octubre de 1946.

Mañana. La revista de México, Dir. Regino Hernández Llergo, México, semanal, junio y julio de 1945; marzo y abril de 1946.

Novedades. El Mejor Diario de México, Dir. Gonzalo Herrerías, México, diario, febrero y octubre de 1946.

Tiempo. Semanario de la vida y la verdad, Dir. Martín Luis Guzmán, México, semanal, noviembre de 1945, enero y octubre de 1946.

Toros y deportes, México, semanario, julio, septiembre y octubre de 1945.

Bibliografía

Agustín, José, “La transición (1940-1946)”, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 2007.

Anda Alanís, Enrique, “La construcción. Símbolo de modernidad en el arte del siglo XX”, *La construcción en el arte*, México, Consejo Nacional de la Cámara de Construcción, 1987.

Backzo, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1989.

“Buñuel en México. El exilio español y la diáspora surrealista”, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, Turner, 2004.

Cohen, Jean-Louis, Catherine Cooke, et. al., *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

Colón Llamas, Luis Carlos, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.

Constructivismo, Madrid, Comunicación, A. Corazón, 1972.

Córdova, C. Carlos, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005.

Cortés, Juan Antonio, *Modernidad y arquitectura, una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

Curiel, Fernando, *La querrela de Martín Luis Guzmán*, Puebla, Ediciones Coyoacán, 1993.

Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.

Espinosa, Enrique, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2003.

Fernández Alba, Antonio, *Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna. La metrópoli vacía*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias del arte posrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Fontcuberta, Joan, *Fotografía conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

Fotografía soviética 1917-1940, Diputación Provincial de Valencia, Colección Imagen, marzo-abril 1993.

Fotógrafos arquitectos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, Fomento Cultural Banamex, 2006.

González Cruz, Maricela, *Juan Guzmán, una visión de la modernidad*, México, Círculo de Arte, 2005.

———“Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la ciudad de México, 1940-1960”, *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V. Siglo XX, La imagen, ¿espejo de la vida?, Volumen 2. Aurelio de los Reyes coord., México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2006.

———“Un fotógrafo alemán en el alemanismo”, *Cuartoscuro*, México, año V, núm. 28, enero-febrero, 1997.

Historia General de México, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1988.

Historia oral de los barrios y pueblos de la ciudad de México. Delegación Benito Juárez. Consejo de la crónica de la ciudad de México, Delegación Benito Juárez, México, Imprenta Venecia, 1999.

Lavrentiev, Alexander, *Alexander Rodchenko Photography 1924-1954*, New Jersey, Knickerbocker Press, 1996.

Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

Lowe, Sarah M., *Tina Modotti Photographs*, Philadelphia Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, september 16-november 16, 1995.

Malagón, Beatriz, *Fotografía básica en blanco y negro II*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Medina de la Serna, Daniel, *Plaza México: historia de una cincuentona monumental 1946-1962*, Tomo I, México, Bibliófilos Taurinos de México, S.A., 1995.

Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XXI, coord. Peter Krieger, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, 1999.

Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Memorias mexicanas, 1994.

Oles, James, "La nueva fotografía y cementos Tolteca: una alianza utópica", *Fotografía moderna en México 1923-1940*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 29 enero-17 mayo, 1998.

Pérez Palacios, Augusto, *Estadio olímpico. Ciudad Universitaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

Quirarte, Vicente, "VII La muchacha ebria a la ojerosa y pintada (1939-1958)", *Elogio de la calles. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y arena, 2001.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos y aplicaciones*, Asturias, Trea, 2006.

Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

“Tina Modotti. Vanguardia y razón”, *Alquimia*, año 1, núm. 3, mayo-agosto, 1998.

Unwin, Simon, *Análisis de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Vilches, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1997.

Walter Reuter. Berlín, Madrid, México. 60 años de fotografía y cine 1930-1990, Berlín, Argon NGBK, 1992.

Williams, Raymond, “Las percepciones metropolitanas”, *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Zevi, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.