



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Interpretación de la arquitectura en México:
El Museo Nacional de Antropología

TESIS TEÓRICA

que para obtener el título de:

ARQUITECTA

presenta:

BRENDA DÍAZ ORDOÑEZ

SINODALES

DR. ÁLVARO SÁNCHEZ GONZÁLEZ

DR. JORGE QUIJANO VALDEZ

DRA. MÓNICA CEJUDO COLLERA



Abril 2010



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.

Dedicatoria

A Dios.
Angelica, Fausto y Edgar.
A la UNAM.

Agradecimientos

A mis padres, por todo el amor y apoyo que me han brindado, no solo a lo largo de la carrera sino de toda mi vida y que gracias a ello he logrado ser quien soy.

Al M.M. Shaggy o M. en C. o mejor dicho mi hermano, por ser el mejor de mis mejores profesores y amigo y ¡claro! por enseñarme a utilizar LaTeX.

A mi tía güera y Margarita por ser mis madrinas en más de una ocasión.

A mis amigos Brenda, Oscar, Manolo, Vero-Vero, Yvette, Sancha, Erik, Samy, Arq. Roberto, Paick, Mi chaparrito, Eve, Naye, El bombon, Pedro, Pibe, Luisiño, Ema, Abraham, Chio, Vale, Yes, Macrina, Elsa, Gaby, Ave, Toro, Enrique, Ulises, el potranco de Mí Tío, Toño, Daniel, los de la B.J.: Fabian Atecpanecat1, Richar tex tex, Rubens, Lalo, el potranco de Cris, los de la gineco: Arq. Pinto, Ing. Aguilar, Ing. Sauliño dos santos, Arq. Macho, el casi Arq. Creatura, por todos los inolvidables momentos que pasamos.

Al Dr. Alvaro Sánchez González, por sus aportaciones tan valiosas.

A la Dra. Mónica Cejudo Collera, por todo el conocimiento que me compartio y el gran apoyo que me brindo.

Al Arq. Luis de la Torre Zatarain, Arq. José Calderon Kluczynski, M. en Arq. Hector Zamudio Varela, Dr. Jorge Quijano Valdez, por sus obseva-ciones y comentarios que hicieron posible un mejor trabajo.

A mi alma mater, la **UNAM**, por todo lo que me brindó.

Índice general

Dedicatoria	III
Agradecimientos	v
Introducción	IX
1. Conceptos generales	1
1.1. Semiosis	1
1.1.1. El significante	2
1.1.2. El significado	4
1.1.3. El intérprete	5
1.2. El signo	5
1.2.1. Definición de Ferdinand de Saussure	6
1.2.2. Definición de Charles Sanders Peirce	7
1.2.3. Condiciones para la existencia de un signo	9
1.2.4. Clasificación de los signos	10
2. El signo arquitectónico	15
2.1. Definición del signo arquitectónico	15
2.2. Denotación y connotación arquitectónica	17
2.3. Los signos en el lenguaje arquitectónico	19
2.4. Clasificación de los signos arquitectónicos	21
3. La arquitectura contemporánea del museo	29
3.1. Análogo de museo mexicano	31
3.1.1. Museo Tamayo Arte Contemporáneo	31
3.2. Análogo de museo extranjero	34
3.2.1. Museo Judío de Berlín	34

4. El Museo Nacional de Antropología	55
4.1. Antecedentes históricos	55
4.2. Vida y obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez	77
4.3. Interpretación general de los espacios	80
4.4. La concepción de los espacios interiores	85
4.5. Caracterización del espacio exterior	98
Conclusiones	105
Referencias	107

Introducción

La semiótica es la ciencia que estudia los sistemas de signos y los procesos culturales que los producen. Estudia los signos, pero no de forma aislada, sino como se presentan a la percepción humana, formando sistemas interdependientes que pueden ser analizados desde diversos puntos de vista. Uno de los mayores intereses de esta ciencia es el estudio evolutivo de la vida de los signos o de los sistemas de signos, así como la búsqueda de las causas que les dan origen, los mantienen vigentes y su proceso de degradación, degeneración o desaparición.

Las construcciones culturales funcionan como hipótesis que la experiencia diaria aprueba o desaprueba; la arquitectura es una de estas construcciones y así, la forma de aprenderla está regida por una serie de leyes y convenciones de las cuales algunas son muy claras para un cierto momento y otras son manejadas de modo inconciente, no solo por el sujeto que hace arquitectura sino por aquél para quien es creada. La arquitectura se conforma bajo las reglas fuertemente impregnadas de ideología que para ella crea cada cultura y se convierte en una más de sus expresiones.

La semiología o semiótica se deriva de la lingüística y establece que para sus fines, todos los fenómenos culturales son fenómenos de comunicación. La comunicación supone la existencia de lenguaje, de sistemas de signos, y puesto que la arquitectura es un fenómeno cultural, resulta lógico suponer que también sea un lenguaje y pueda ser estudiado semiológicamente.

A partir de los años sesenta, la semiótica se ha constituido en una base teórica-metodológica para acercarse al fenómeno arquitectónico, desde una perspectiva estética-simbólica. Sus fuentes primarias pueden remontarse hasta los inicios de la filosofía griega, tiene su origen con los planteamientos del filósofo Charles Sanders Peirce y lingüista Ferdinand de Saussure. Las dos vertientes se conservan aun y, de hecho, la semiótica arquitectónica ha tomado de la corriente filosófica-matemática de Peirce sus principios básicos;

de Saussure y toda la corriente lingüístico-estructuralista, los conceptos y algunos métodos y con los aportes de los formalistas rusos ha nutrido sus propias teorías, desarrollando conceptos y métodos propios, particularmente a través de los teóricos norteamericanos, ingleses, franceses e italianos.

El objetivo de este texto, es comprender los fenómenos culturales en la arquitectura de México, a partir de los planteamientos realizados por Saussure y Peirce sobre la relación diádica y triádica del signo respectivamente.

El texto está dividido en cuatro partes, considerando en la primera y segunda algunos de los conceptos básicos que permitirán comprender mejor la participación de la semiótica en la arquitectura. En la tercera parte se hace referencia a la arquitectura contemporánea del museo en sí y a la concepción de dos análogos, uno mexicano y uno extranjero, lo cual permitirá tener una perspectiva mayor respecto a lo formal y funcional de este género de edificios y en la cuarta parte se encuentran los precedentes del proceso en general que llevó El Museo Nacional de Antropología para su realización, la vida del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez quien proyectó dicho museo y una interpretación general, así como una más a detalle de su espacio interior y exterior y de esta manera poder entender con mayor precisión como surge la concepción del museo.

Conceptos generales

1.1. Semiosis

La significación o semiosis es el acto que une el significante con el significado, pero esta unión no concluye el acto semántico, sino que el signo sigue existiendo mientras esa unión configura una identidad inseparable.



Figura 1.1: Representa ¿un temblor? o ¿un ataque?.

Semiosis significa proceso de significar, *el proceso en el que algo funciona como signo puede denotarse semiosis*.¹ Estamos frente a una función semiótica siempre que tenemos la posibilidad de decir algo con otra cosa, porque el significado es la representación psíquica de algo y ese carácter representativo constituye un rasgo permanente del signo. Al significado también se le llama idea, concepto o imagen mental o contenido. Es un algo que quien lo utiliza entiende por él.

¹Morris, Charles. *Fundamento de la teoría de los signos*. Editorial Paídos. Colección Comunicación. Barcelona, 1994, 2da edición.

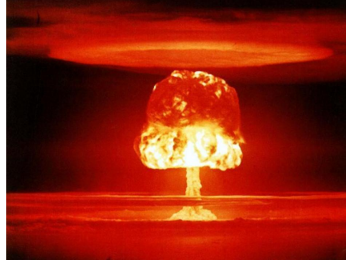


Figura 1.2: ¿Un simple fuego artificial? o ¿una explosión?.

Además es un término que introdujo Charles Sanders Peirce (1839-1914) para «procesos de signos» así como para procesos que ocurren en signos o bien en repertorios de signos «semiosis» dijo, es una «*cooperation of three subjects, such as sign, its object and its interpretant*»², es decir, todo proceso que realiza una relación triádica de signos representa una semiosis, un proceso de signos. Son semiosis las operaciones de signos tales como adjunción, superización e interacción, así como el paso de signos simples a signos compuestos, y la formación de conexos en el interpretante, igualmente la codificación, gradación y degradación, generación y degeneración.

La semiosis es, desde el punto de vista social, el flujo comunicativo que pasa de un individuo a otro, de una generación a otra. Es por tanto un fenómeno histórico y cultural. Pero desde el punto de vista del sujeto, es el modo en que se concretan y llevan a término los procesos de pensamiento a través de los cuales se adquiere información del medio y se responde a los restos que por el medio plantea.³

Finalmente deberíamos señalar las semiosis en «juegos», «reglas», «ritos», «ceremonias», «fiestas», etc., en el sentido más amplio pertenece también a ciertas semiosis los procesos innovadores, los objetos artísticos y de diseño así como todas las creaciones y de efectos comunicativos.

1.1.1. El significante

El significante es un plano de expresión que suele ser (aunque no necesariamente) formas, espacios, superficies, volúmenes, que tienen propiedades suprasedimentales (ritmo, color, textura, densidad, etc.). Además existen sig-

²Morris, Charles. *Signs, Language and Behavior*. Prentice Hall. Nueva York, 1946.

³Castañares, Wenceslao, "La Semiótica de Peirce", *Anthropos* (número monográfico "Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmatista") n° 212, pp. 132-139. Texto disponible en <http://www.unav.es/gep/Casta%FlaresAnthropos.html>

nificantes de segundo nivel que a menudo son parte importante de la experiencia arquitectónica, pero que son aún más significantes en otros sistemas de expresión (ruido, olor, tactilidad, cualidades cinestéticas, calor, etc.).

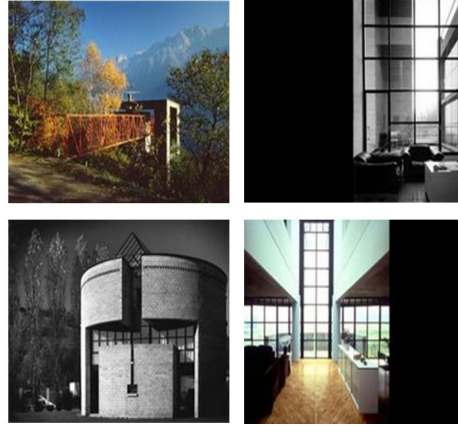


Figura 1.3: La casa redonda y La casa en Riva San, Arq. Mario Botta, ejemplos del significantes tales como formas, volúmenes, color, textura.

Por otra parte en el modelo de Ferdinand de Saussure (1857-1913) que abarca media docena de pares, de los cuales el segundo en importancia probablemente es el implicado por su división del signo en sí, en una identidad bipartita, consistente en el significado del cual se hablará posteriormente y el significantes como el conjunto de marcas hechas sobre el papel, de sonidos que se difunden por el aire o incluso de formas constructivas, mediante los cuales el signo en sí se hace físicamente manifiesto.



Figura 1.4: Modelo de Saussure del *Cours de Linguistique Générale*.

1.1.2. El significado

El significado es un plano de contenido, en la arquitectura puede ser cualquier idea o conjunto de éstas, con tal de que no sean demasiado largas o complejas. Lo que como significado recientemente ha ido dominando la arquitectura son aquellos conceptos e ideologías del espacio, pero está claro que existe otro conjunto de cosas significadas, inconscientes o implícitas, que la arquitectura puede articular.

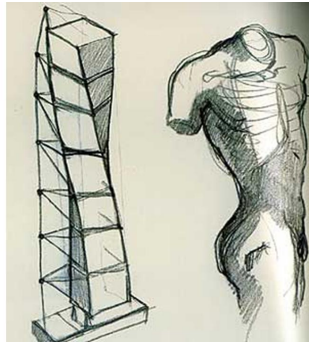


Figura 1.5: Idea para la Turning Torso, Arq. Calatrava.

Además Saussure diferencia entre ambos a partir de que el significante tiene una sustancia material y en el caso del significado, la sustancia puede ser inmaterial y por otra parte que el significado se opone al significante porque éste es sólo un mediador.



Figura 1.6: Turning Torso, Arq. Santiago Calatrava.

1.1.3. El intérprete

En términos de Peirce, el interprete sólo se dará en presencia de: el objeto y el signo. Es el proceso de interpretación. Peirce se refiere a “consciencia interpretadora” que es aquello que piensa, que recibe los signos y los interpreta. Nuestro autor nos aclara que “el intérprete (A), siempre será la interpretación de un signo (B), que indica un objeto (C)”, o sea, que el signo sólo es tal cuando se produce la relación de los tres elementos que lo conforman. Cada uno de los tres elementos aquí señalados están en relación triádica “genuina” entre sí. Peirce aclara que “no se trata de un complejo de relaciones diádica”. En una palabra, los tres son absolutamente interdependientes, y bastaría la ausencia o la deficiencia de uno para que el signo se desvirtúe.⁴



Figura 1.7: Hace alusión a ¿un escudo? o ¿una imagen simplemente?.

1.2. El signo

Es una cosa que sustituye a otra para idicar algo. Para que sea comprendido, para que se produzca la comunicación se requiere que el signo sea parte del lenguaje al que se supone pertenece: que la información sobre la asociación significante-sifnificado sea compartida por un grupo y que todos sus miembros, al referirse a él o a su función, entiendan lo mismo en situaciones diferentes de experiencia.

Una cruz, una luz que anuncie el tren, el silbato, una imagen, cualquiera de estos elementos pueden usarse para indicar algo. Estamos entonces ante un proceso de significación, es decir, ante la presencia de signos.

⁴López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. EDINBA, Azcapotzalco, México, 1993.



Figura 1.8: Granada-explisión.

1.2.1. Definición de Ferdinand de Saussure

Define al signo como una relación diádica, es decir, entre dos elementos: la unión de nombre y cosa. En su definición de signo, reemplazará el vocablo *nombre*, utilizado en la conceptualización de nomenclatura, por *imagen acústica*; esto es, la imagen mental de un nombre, que le permite al hablante decirlo, y luego reemplazará a la *cosa* por el *concepto*. En otras palabras, une dos entidades que pertenecen al lenguaje eliminando el plano de la realidad de los objetos, esto es, los referentes sobre los cuales se emplea el lenguaje.

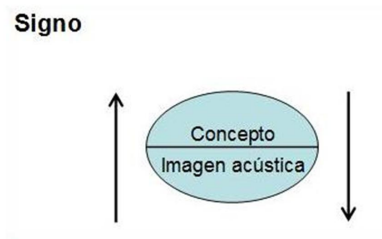


Figura 1.9: División del signo.

Porque si tanto el significado como el significante son entidades mentales, es evidente que su marco teórico propone una ruptura entre el plano lingüístico y el plano del mundo externo a la mente.⁵

⁵Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

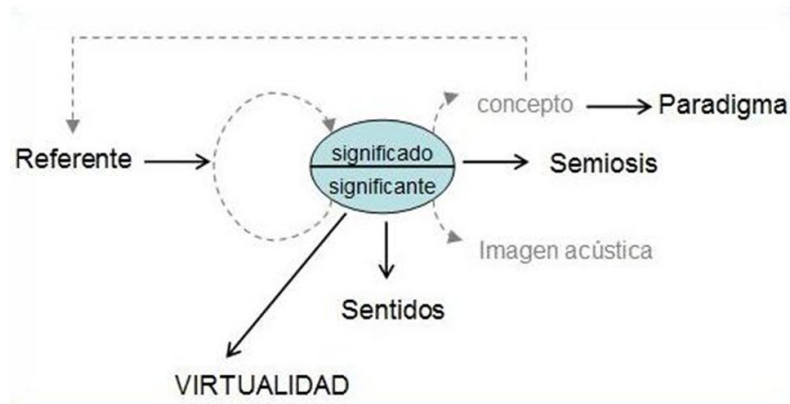


Figura 1.10: Enlace asociativo del signo.

Esta definición se completará cuando le da el nombre de significante a la imagen acústica y significado al concepto mental con el que se corresponde dicha imagen acústica. Finalmente para que el cerebro genere un enlace asociativo, además del significado y del significante, necesita de otros factores para que se establezca la asociación:

Por lo tanto:

- Referente: serie de características paradigmáticas de “algo”.
- Virtualidad: se refiere a las n posibilidades de significados de un signo.
- Paradigma: todo aquello que se sabe del significante y que permite generar virtualidades.

1.2.2. Definición de Charles Sanders Peirce

Peirce concibe al signo como general, triádico y pragmático. Es algo que, para alguien, representa o está en lugar de algo bajo algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, más desarrollado. Esquemáticamente se puede representar así:

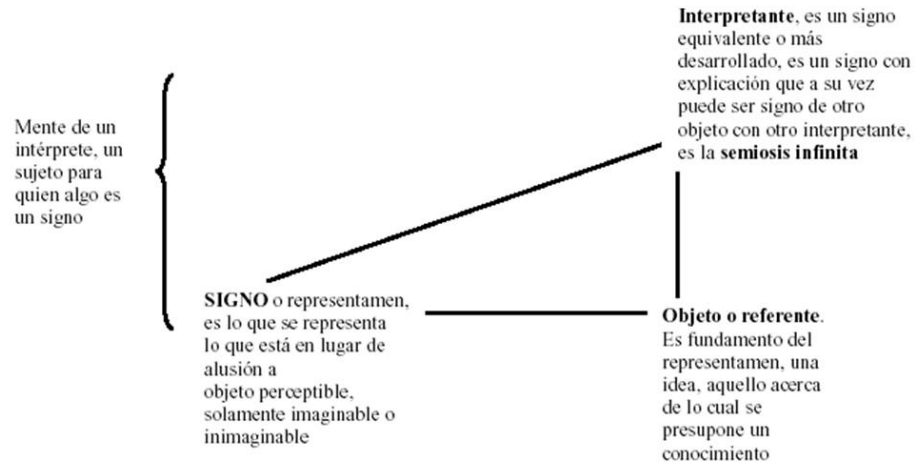


Figura 1.11: Esquema del signo según Peirce.

El signo, en el caso de Peirce, está más próximo al « significante » lacaniano en tanto que, en el lenguaje, es el que marca al sujeto atenazándolo, que al significante saussuriano que permanece al servicio de su utilizador como la pequeña moneda del sentido. Juzguémoslo releyendo una de las innumerables definiciones de signo propuestas por Peirce en 1897: Un signo es algo que tiene lugar para alguien de algo bajo alguna relación o en virtud de algo. Se dirige a alguien; es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. Ese signo ocupa el lugar de algo: de su Objeto. Ocupa el lugar de ese Objeto no bajo cualquier relación, sino por referencia a una clase de idea que he llamado alguna vez el fundamento del signo.⁶

Por lo tanto, “Un signo, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado objeto, como para ser capaz de determinar

⁶Sanders Peirce, Charles. *Obra lógico-semiótica*. Taurus Comunicación. Madrid, 1987.

un Tercero, llamado su interprete, a asumir con su objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto”.⁷

1.2.3. Condiciones para la existencia de un signo

Es necesario que se cumplan las siguientes condiciones para la existencia de un signo:

- Que sea una representación sensible, y como tal, que pueda ser captada por los sentidos; además, transmitida la imagen o idea de un objeto, de un concepto o sentimiento a aquel que lo perciba. El carácter sensible del signo y su forma de representar descartan a todos aquellos entes no perceptibles y a todos los que no tengan la posibilidad de significar. En este sentido se afirma el carácter cultural del signo, puesto que una imagen visual o auditiva, sólo transmite un significado si el receptor lo tiene previamente codificado.
- Que no sea el objeto. Esta consideración es necesaria para confirmar el carácter de sustitución de ese objeto para algo que no es.
- Que se refiera a ese objeto, que lo evoque; debe tener la posibilidad de crear en el receptor una imagen mental del objeto referido.
- Que resulte de una convención o contrato social. El signo no es una entidad cultural fija ni permanente, sino el lugar de encuentro de elementos independientes, procedentes de sistemas diferentes, asociados por un acto que se denomina codificación. Es indispensable que se produzca una relación entre un significante y un significado, para que se produzca un signo y tiene que ser reconocida por una sociedad humana. Los signos no son solamente entidades físicas, sino la convergencia entre un elemento pertinente del contenido. Lo que hacen los códigos es proporcionar las reglas para generar signos en situaciones típicas durante el transcurso de la interacción comunicativa.
- Que pertenezca a un sistema de significación. La función expresiva no se realiza a través de unidades elementales sino por cadenas más complejas denominadas *semas*, que pueden adquirir significados diferentes según el contexto donde se produce. Así nos encontramos ante una cantidad indefinida de funciones diferentes.

⁷López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. EDINBA, Azcapotzalco, México, 1993.

Finalmente, se puede afirmar que la semiótica permite vislumbrar detrás de cualquier expresión comprensible un juego complejo de significantes y significados y un conjunto de reglas que hacen posible la generación de un gran número de signos.

Y Peirce expone con claridad cuáles son las condiciones esenciales del signo. Para que algo se considere un signo debe tener las siguientes tres condiciones: primera, un signo debe serlo de algo; segunda, un signo debe ser capaz de transmitir algo sobre la cosa de la que se trata y, tercera, debe ser capaz de conducir a algo más, algo sobre lo que la cosa trata: Peirce afirma que “[...] una verdadera tríada en sentido estricto [...] existe en el universo de las representaciones. De hecho, la representación implica necesariamente una genuina tríada. Para ello implica un signo, de algún tipo, externo o interno, que media entre un objeto y un pensamiento interpretante”.⁸

1.2.4. Clasificación de los signos

En Pierre Guiraud⁹ encontramos una acepción idéntica del signo. Este autor realiza la siguiente clasificación: “Todo signo es un estímulo asociado. Pero hay dos grandes tipos de asociaciones significantes: los signos naturales y los signos artificiales. Los primeros están basados en relaciones de fenómenos que se localizan en la naturaleza, la asociación ‘nube-lluvia’, por ejemplo; todos nuestros conocimientos, nuestras técnicas, nuestras ciencias, equivalen a percatarse de modo más o menos sutil o más o menos preciso de estas relaciones naturales, que adquieren valor de signo en la medida en que las asociamos en nuestra mente.

Los signos artificiales son de factura humana (o animal) y se subdividen a su vez en dos grupos: unos sirven para *representar* lo real —un dibujo, un plano, un registro fotográfico, por ejemplo—; otros sirven para *comunicarse* con otro ser —el lenguaje articulado, un ademán de cortesía, una señal. No hay límite tajante entre ambas funciones, pues utilizamos frecuentemente signos de representación para comunicar —una fotografía, por ejemplo.

⁸Liszka, James Jacob. “El significado y las tres condiciones esenciales del signo”, *Analogía filosófica* XII/1, (1998), pp. 145-157. Texto disponible en <http://www.nav.es/gep/AN/Liszka.html>.

⁹Guiraud, Pierre. *La semántica*. Bompiani. Milán, 1966.



Figura 1.12: Signo artificial que representa una planta arquitectónica.



Figura 1.13: Signo artificial que comunica un ademán de cortesía.



Figura 1.14: Signo natural, nube-lluvia.

Los primeros son reproducciones de caracteres naturales de la realidad, son *iconos*, los segundos son signos convencionales, son *símbolos*. . . Hay *símbolos motivados* o iconográficos y hay *símbolos arbitrarios* o puros; son convencionales en ambos casos. La mayoría de los sistemas son mixtos y muy pocos son puros; pertenecen, sin embargo, a uno de los cuatro grandes tipos:

- a) Los signos naturales, reconocidos y clasificados por nuestras técnicas, nuestras ciencias y nuestro conocimiento.
- b) Los signos de representación o iconos, que reproducen los caracteres naturales de las cosas, y entre los cuales figuran las artes.
- c) Los signos de comunicación, o símbolos asociados convencionalmente a las cosas que designan, y cuyo tipo es el lenguaje articulado, aunque estén fuertemente teñidos de asociaciones naturales en algunas de sus formas.
- d) Los signos de comunicación icono-simbólicos, como los ritos, los códigos sociales, las modas, etc”.

Según la relación que los signos tengan con el objeto, Peirce realiza la siguiente clasificación:

- a) Iconos: tienen una relación de semejanza, en tanto se parecen al objeto que representan. La relación con aquello a lo que se refieren es directa, por ejemplo: pinturas, retratos, dibujos figurativos, mapas, etc.



Figura 1.15: Mapa, representación del mundo.

- b) Índices: la relación con los objetos que representan es de continuidad con respecto a la realidad. Por ejemplo, un rayo (es índice de tormenta), una huella (es índice de alguien que pasó por ahí), etc.



Figura 1.16: Huellas, índice de que alguien o algo paso por allí.

- c) Símbolos: la relación con el objeto es convencional. Ejemplo: palabras, logotipos, escudos de armas, señales de tránsito, etc.



Figura 1.17: Logotipos.

Los diferentes tipos de signos pueden combinarse, en el caso particular de la fotografía, por ejemplo se trataría de un ícono (en tanto hay una relación de semejanza con el objeto) pero también es índice puesto que la fotografía se ve afectada por el objeto que representa (la fotografía se produce a través de registrar diferencias lumínicas de aquello que representa) de manera tal que podemos decir que la fotografía sería un signo icónico-indicial.

El signo arquitectónico

2.1. Definición del signo arquitectónico

Una vez sentado que la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos, debemos tratar de caracterizar, estos signos. No ha de ser del todo inútil comprobar hasta qué punto el fenómeno arquitectónico soporta la aplicación de esquemas semióticos. Por ejemplo, si aplicáramos las categorías de la semántica de Richards¹ a la arquitectura, topariamos con obstáculos insuperables. Suponiendo que consideremos una puerta como símbolo al que corresponde, en el vértice del triángulo, la *referencia* «posibilidad de acceso», no sabremos cómo definir el *referente*, o sea la pretendida realidad física a que se refiere el símbolo; salvo que afirmemos que la puerta se refiere a sí misma, que denota la realidad puerta, o que se refiere a la función que permite; en cuyo caso el triángulo sería imposible por la coincidencia entre referencia y referente.

Otro intento que ha dado resultados bastante interesantes es de Giovanni Klaus Koenig², que ha definido el «lenguaje arquitectónico» basándose en la semiótica de Morris. Koenig se refiere a la definición de «signo» según la cual «si una cosa “A” es un estímulo preparatorio, el cual (a falta de objetos estimulantes que originen por su cuenta la serie de reacciones), en determinadas condiciones, produce en un organismo una disposición para reaccionar con una serie de reacciones que implican comportamientos de la misma especie, en tal caso “A” es un “signo”».

En otro lugar Morris repite que «si una cosa “A” conduce el compor-

¹Richards, I.A. y C.K. Ogden. *The Meaning of Meaning*. Routledge & Kegan Paul. Londres, 1923.

²Kluas Koenig, Giovanni. *Analisi del linguaggio architetonico*. Fiorentina. Florencia, 1964.

tamiento hacia un fin de una manera similar, aunque no necesariamente idéntica, a la que lo haría otra cosa “B”, si ésta pudiera ser observada, en tal caso “A” es un signo». Partiendo de estas definiciones de Morris, Koenig observa que, «si obligo a vivir a diez mil personas en un barrio proyectado por mí, no hay duda que influiré en el comportamiento de diez mil personas» de una manera más intensa y duradera que cuando pronuncio el imperativo verbal «¡siéntate!», y concluye que «la arquitectura se compone de vehículos ségnicos que promueven comportamientos». Pero es precisamente la clave de Morris la que hace difícil esta conclusión. Porque el imperativo «¡siéntate!» es exactamente un estímulo preparatorio que, a falta de objetos reales estimulantes, puede iniciar la misma serie de reacciones, es decir, que el imperativo es aquella cosa “A” que guía el comportamiento hacia un fin de una manera similar a como lo haría otra cosa “B” si ésta pudiera ser observada; en cambio el objeto arquitectónico no es en modo alguno un estímulo preparatorio que sustituye a un objeto estimulante, a falta de éste, sino que es pura y simplemente el objeto estimulante.



Figura 2.1: La escalera, un elemento estimulante.

La caracterización de un signo *se basa solamente en un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante*. Es indudable que incluso los procesos de codificación son comportamientos sociales, pero nunca se comprueban empíricamente en casos singulares; porque los códigos se construyen como *modelos estructurales*, se postulan como *hipótesis teóricas*, aunque fundadas en constantes deducidas por medio de la observación de los *usos comunicativos*.

Así pues, nuestra impostación semiótica reconoce en el signo arquitectónico *la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible*.

La perspectiva semiótica (con sus distinciones entre significantes y significados, aquéllos pudiendo ser observados y descritos prescindiendo en principio de los significados que podemos atribuirles, y éstos variando según los códigos con los cuales leemos los significantes) nos permite reconocer en los signos arquitectónicos unos *significantes descriptibles* y catalogables, que pueden denotar funciones precisas, con tal que sean interpretados por medio de determinados códigos; y éstos pueden *revestir significados sucesivos*; que, como veremos, pueden serles atribuidos no solamente por vía de denotación, sino también por vía de connotación, basándose en otros códigos.

Definiendo así a los signos arquitectónicos en términos generales (y queda por ver qué se entiende por /*signo*/ como “unidad de un código arquitectónico”) como un sistema de objetos manufacturados y espacios circunscritos, que comunican posibles funciones basándose en sistemas de convenciones (CÓDIGOS).

2.2. Denotación y connotación arquitectónica

Al referirse al signo arquitectónico, se deberá establecer que toda función arquitectónica es significada de alguna manera, para que el usuario comprenda el uso que debe dar al objeto o espacio en cuestión. Lo que un marco de referencia semiótico reconocerá en el signo arquitectónico es la presencia de un vehículo signico cuyo significado denotado es la función que lo hace posible, es decir, su denotación. Aunque también es posible que contenga otras denotaciones sobre aspectos psicológicos individuales y colectivos, sociales, estéticos, espirituales y existenciales.



Figura 2.2: Este asiento, evoca ¿una silla? o ¿un trono?.

Denotación. En una interpretación libre, el postulado *la forma sigue a la función* corresponde en su aplicación en arquitectura, al manejo de significados denotativos; que están de tal manera codificados, que los significados

se relacionan con los significados como en una acción refleja. Para que un edificio o un espacio arquitectónico funcione, es necesario que exista al menos una cantidad suficiente de información para que el usuario comprenda el uso que debe darle a los espacios.

Una de las preocupaciones más frecuentes en el manejo del lenguaje arquitectónico, es la correcta expresión de la función. Los elementos funcionales son siempre signos, ya que si un objeto tiene determinado uso, se convierte en el símbolo de ese uso. Los proyectos arquitectónicos no siempre tienen contemplados los cambios de función que pueden producir cambios en los significados.

Connotación. La denotación es el conjunto primario del mensaje arquitectónico y la connotación es dependiente de éste. Por esta razón la denotación siempre es más estable, a menos que cambien las funciones del edificio, y también puede ser que una connotación se vuelva estable cuando se establece una convención social fuerte.



Figura 2.3: Acceso principal.

Las connotaciones en arquitectura son significados que dependen de factores internos del individuo: su constitución física, temperamento, carácter, ideología, nivel educativo y cultura y aún de sus circunstancias físicas, estado de ánimo, intereses gustos, anhelos, prejuicios y experiencias. Cada quien es capaz de interpretar un signo, de acuerdo a lo que es. Pero las connotaciones también dependen de factores externos: históricos, políticos, económicos, sociales y culturales.



Figura 2.4: Acceso posterior.

Son ejemplos de connotación las asociaciones que se hacen con frecuencia ante un edificio nuevo cuando se trata de relacionarlo con las experiencias anteriores y si no se encuentran referencias arquitectónicas, se tienden a asociarlos con objetos y aún con elementos naturales.

2.3. Los signos en el lenguaje arquitectónico

Cabe suponer entonces la existencia de algunas codificaciones arquitectónicas más abiertas, o menos limitadas en posibilidades operativas, quizá algo al estilo de lo que Italo Gamberini³ ha propuesto con sus “signos consecutivos” de la arquitectura, matrices de un espacio interior que pueden enumerarse con referencia a la arquitectura propiamente dicha.

Siguiendo la clasificación de Gamberini son:

- a) signos de determinación planimétrica* (que dan un límite horizontal inferior al volumen arquitectónico;
- b) signos de unión* (entre signos de determinación planimétrica colocados a cotas distintas; y pueden ser también elementos de unión continuos —rampas— o graduales —escaleras);

³Gamberini, Italo. *Pér una analisi degli elementi dell' architettura*. Casa Ed. Univers. Florencia, 1953.



Figura 2.5: Torres Petronas, Kuala Lumpu, Malasia, Arq. César Pelli.

- c) signos de contención lateral*, que se sostienen a sí mismos —fijos o móviles— o que sostienen algo;
- d) signos de comunicación* entre signos de contención lateral;
- e) signos de cobertura*, que se sostienen a sí mismos o son sostenidos;



Figura 2.6: Torres Petronas, auditorio.

f) signos autónomos de sostén, horizontales, verticales y aun inclinados;

g) signos de acentuación cualificativa.



Figura 2.7: Torres Petronas, interior.

2.4. Clasificación de los signos arquitectónicos

Será conveniente tener presentes algunas distinciones sobre la naturaleza y la función del signo, tal como lo describe Charles Sanders Peirce: el signo puede ser considerado en cuanto a sí mismo, en cuanto al objeto a que se refiere y en cuanto al intérprete.

En lo básico se seguirá la clasificación de Peirce de los tres tipos principales de signo en cuanto al objeto, pero se debe señalar que no hay signo alguno real que sea puro por completo (todos son signos compuestos) y todos tienen un elemento convencional co-dificado (por lo tanto en lo básico son signos *simbólicos*).⁴

⁴Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona, 1989.

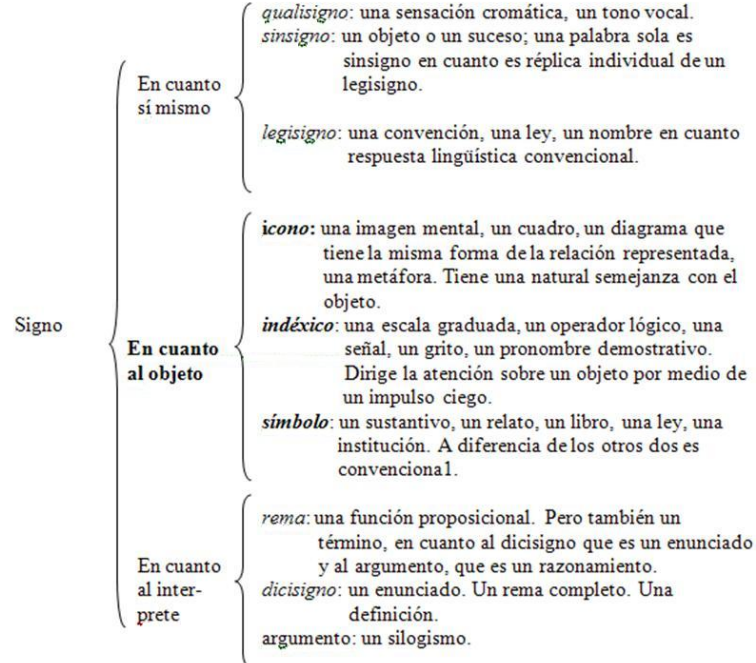


Figura 2.8: Clasificación del signo considerado en cuanto a sí mismo, en cuanto al objeto a que se refiere y en cuanto al intérprete.

El signo *indéxico* o *index*, para Peirce era algo que tenía una *relación existencial* entre significante y significado: el humo y el fuego, la huella y la planta del pie, etc. En arquitectura cada signo tiene un componente indicativo: una puerta de vidrio se indica a sí misma y lo que hay detrás; las flechas indican circulación; una veleta indica la dirección del viento, una ventana indica panorámica. Estos son los signos *literales* y cabe imaginar una arquitectura significativa de bajo nivel estructurada a base de ellos, como edificio macular o industrial, un edificio de clichés que no se refiere de manera particular a metáforas, símbolos o ideas estéticas, excepto a él mismo. El perceptor ve esas formas como algo real y, por lo general, hay intención de comunicación de parte del diseñador. Los signos indéxicos los aprende el perceptor con el paso del tiempo, y en este sentido son signos simbólicos disfrazados que tienen una cualidad peculiar (la conexión *existencial continua* de significante con significado).



Figura 2.9: El componente indicativo de las flechas es circulación.

Desde luego que uno ha tenido que haber visto que el humo se relacionaba con el fuego para aprender ese signo, y si uno sólo ve que por una montaña aparece el humo, lo puede tomar como signo de fuego, de un tornado, de un coche que corre a gran velocidad o de que están limpiando una casa y sacuden las alfombras.



Figura 2.10: Al relacionar humo con fuego, se convierte en un signo.

El signo indéxico es importante para la arquitectura, por cuanto que se introducen muchas formas nuevas por razones pragmáticas o funcionales, que luego continuamente se reutilizan en ese contexto hasta que se convierten en signos simbólicos.

Los signos *icónicos* se refieren a un conjunto diverso de relaciones entre significantes y significado, aunque desde luego siempre hay alguna relación existencial y por lo tanto, indéxica: las relaciones del signo icónico están *relativamente motivadas*. La mayor parte de la arquitectura “funcional” es de este tipo: auditorios en forma de pastel o en forma de cuña truncada, corredores de circulación en forma de tubo, puentes conformados estructuralmente, puestos de hot-dogs en forma de hot-dog, y el uso de formas y materiales de acuerdo con sus matices emocionales inherentes (rojo, como algo agresivo, apasionado, etc.). En el siglo XX, muchos arquitectos como Le Corbusier y Walter Gropius, trataron de establecer un lenguaje “universal” basado en los signos icónicos, una especie de esperanto, del que según pensaban surgirían naturalmente las leyes de la función, de la estructura y de la percepción. El “purismo”, pensaba Le Corbusier, sería trans-cultural y no dependería de lo que se aprendiera, de la historia o del simbolismo. Nervi creía que la arquitectura se iba desarrollando hacia “formas inmutadas”, basadas en estructurales universales.

Mientras que el Estilo Internacional se basaba en gran medida en signos icónicos, y desde luego disfrutó de amplia difusión, no comunicaba exactamente como se pretendía, por la simple razón de que los signos icónicos están demasiado restringidos y necesitan de ulteriores pistas simbólicas para que se los interprete con acierto.



Figura 2.11: Carro hot-dog.

Peirce definió el *icon* como “un signo que se refiere al objeto que denota, en virtud de ciertos caracteres propios y que de todas formas posee” El significante era “como” el significado en ciertos sentidos, como semejanza estructural o constitución analógica.

Existen varios problemas al determinar cómo la semejanza constituye la iconicidad: ¿cinco, diez, quince cosas en común? Un puente nunca parece exactamente “como” las fuerzas estructurales que pasan por él; por principio de cuentas, los significantes del puente siempre están determinadas por más cosas que la sola estructura (la construcción, por ejemplo). Además, la estructura actuará dinámicamente y en parte de una manera indeterminada, por fin el puente es como una *representación convencional de estas fuerzas* (un diagrama abstracto, lineal), y no las fuerzas mismas (las fuerzas no se parecen a nada); ¿ha visto el lector alguna vez una “onda” gravitatoria? Tales complicaciones que, en efecto, constituyen la naturaleza convencional y codificada de toda percepción, han llevado a ciertos semiólogos a considerar la iconicidad definitivamente como algo ingenuo sin remedio, Eco⁵, pero puede continuar empleando el concepto con tal de que no se pierda de vista su naturaleza convencional.

Es fácil conservarlo, refiere a esa amplia gama de la arquitectura donde hay una cartografía pertinente entre dos códigos convencionales distintos que se supone debe ser percibida. Dicho de otra manera, se refiere muy sutilmente a toda esa arquitectura que trata de ser diagramática, desde Palladio a Peter Eisenman.



Figura 2.12: Puente Milenio de Ourense, Arq. Álvaro Varela.

En última instancia está el *signo simbólico*, donde el uso convencional establece la *relación arbitraria* entre significante y significado. Ejemplos de esto son el uso convencional de tres órdenes de la arquitectura clásica (el dórico para bancos, etc.). El uso actual de los materiales de construcción (cristal y acero para oficinas, estructuras neu-máticas para las salas de

⁵Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana U.P., 1976.

coches deportivos) es también en alto grado simbólico, pero a todas vistas hay, además, cierta motivación.

De nuevo, la decisión de clasificar un signo como indéxico, icónico o simbólico es en alto grado relativa. Mientras que no existe mucho en común entre el orden dórico y la función “banco” (excepto que poseen matices de racionalidad, seguridad, sobriedad) tampoco se puede decir que la conexión sea por entero arbitraria.



Figura 2.13: Banco de México.

Claramente ocupan el mismo cuadrante semántico con respecto a los otros órdenes y a las otras funciones, por lo que tienen esta analogía en común. Sin embargo, en general, los órdenes se conectan con las funciones por el uso, por retroalimentación, y es este hecho lo que los vuelve ejemplos por antonomasia del signo simbólico.

El signo arquitectónico suele ser más indéxico e icónico que el signo lingüístico, que es relativamente más simbólico, lo que equivale a decir que la arquitectura está más motivada que el lenguaje. Cuando se afirma que lenguaje y signo simbólico son “arbitrarios”, no se quiere decir que la relación entre significante y significado sea irracional, sino más bien que su uso *inicial* se encuentra relativamente sin motivar. Desde luego que todo uso subsiguiente está motivado, lo cual indica la naturaleza de cambio lento del lenguaje.

Como ya se señaló, la mayoría de los signos arquitectónicos son compuestos o indéxicos; icónicos y simbólicos a la vez, aunque predomine una de las

tendencias. Hoy, las dimensiones simbólicas metafóricas se han empobrecido, y los nuevos signos compuestos o se estructuran en torno a niveles más profundos de significación, vinculados con significados rituales o metafísicos. El lenguaje de arquitectura moderna, a diferencia del *art nouveau*, no indica ni metáforas naturales ni autotrascendencia, y en ese sentido se ha estado inevitablemente a agentes de represión. Esto se debe a que en su concentración obsesiva en los significados indéxicos fomenta una vida trivial y literalista de funcionalidad simplificada.

Capítulo 3

La arquitectura contemporánea del museo

“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz”.

Le Corbusier

Si existiese un edificio que simbolice el pensamiento contemporáneo, ese es el museo. Tanto el coleccionismo privado como los grandes museos públicos tienen su origen en el siglo pasado.

El interés por recopilar sistemática y ordenadamente objetos y obras de arte de todas las épocas, incluso las más alejadas en el tiempo y en el espacio, constituye un fenómeno reciente e inseparable de la modernidad. Ninguna otra civilización antes había mirado hacia el pasado de manera analítica y estructurada.



Figura 3.1: Museo Universitario Arte Contemporáneo.

El museo nace al mismo tiempo que se consolida el pensamiento científico y que se publican los primeros tratados sistemáticos de Historia.



Figura 3.2: Museo del Papalote.

Ahora bien, en contra de lo que se pueda pensar, esa necesidad de conocer el pasado perfectamente y tenerlo al alcance de la mano, expuesto en vitrinas y en galerías de edificios públicos, en el centro de grandes ciudades; demuestra paradójicamente, la existencia de una ruptura entre el presente y el pasado inmediato. Pues en el momento en que la cultura de un pueblo que vivió hace dos mil años, o que se encuentra al otro lado del planeta, tiene una presencia y un peso equivalentes a las costumbres de nuestros abuelos, significa que la transmisión de conocimientos no se produce de una manera lineal, sino que está sometida a todo tipo de saltos y decisiones. En este sentido, el museo resulta un edificio revelador y simbólico de la mentalidad moderna. Sin duda alguna, la revolución tecnológica provocada por el desarrollo de la información y los medios de comunicación, ha supuesto en los últimos años una nueva transformación de nuestra manera de ser, y paralelamente, de los museos.



Figura 3.3: Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad.

3.1. Análogo de museo mexicano

3.1.1. Museo Tamayo Arte Contemporáneo

A través de los años, Olga y Rufino Tamayo reunieron una colección de arte internacional con la intención de donarla al pueblo de México; para apoyar esa iniciativa, el gobierno cedió una parte de terreno en el Bosque de Chapultepec. El artista convocó a los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky para desarrollar el proyecto. El resultado fue un edificio modular en varios niveles que se incorpora armónicamente al entorno, mediante un juego escalonado de paralelepípedos ciegos que aluden a una pirámide prehispánica (la de Zacuelo, en la zona maya). Tres de sus lados cuenta con taludes de tierra que disimulan la altura del Museo y establecen la continuidad con el terreno del bosque.



Figura 3.4: Acceso principal.

El Museo se organiza alrededor del patio central que interrumpe el flujo de las circulaciones interiores que, iluminados con luz natural, crean diversas atmósferas, para unirlos en un espacio de encuentro; esta techado con una serie de tragaluzes y es un ejemplo elocuente de cómo González de León manipula el cono visual apoyándose en dos estrategias: la primera consiste en negar las vistas frontales del patio, recibiendo el impacto del eje visual

definido por el marco de ingreso y la rampa sobre paños oblicuos (los tragaluces girados 45 grados); la segunda estrategia es el escorzo del espacio de a través del movimiento descendente de los tragaluces en dirección de la vista principal.



Figura 3.5: Fachada principal.

Está dotado con aire acondicionado, dispone de nueve salas de exhibición un patio central, depósito de obra, oficinas, librería, cafetería y zona de estacionamiento para visitantes. La construcción, financiada por el Grupo Alfa, se inició en 1979, utilizándose principalmente concreto armado con piedras de mármol blanco, cristal y madera para los pisos. El Museo fue inaugurado en mayo de 1981 bajo la administración de la Fundación Cultural Televisa; en agosto de 1986 el Museo se integró a la Red Nacional de Museos, bajo la administración del Instituto Nacional de Bellas Artes.



Figura 3.6: Interior del Museo.

El diseño del edificio, a cargo de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, comenzó desde 1972. Tras varias interrupciones en la elaboración del proyecto —que implicaron también algunas modificaciones en su concepción—, se dio inicio en 1979 a la construcción que concluyó dos años después.



Figura 3.7: Interior del Museo.

El edificio, tanto por las particularidades de su diseño como por las soluciones plásticas y funcionales que integra, se hizo merecedor al Premio Nacional de Arquitectura 1981 y es considerado como uno de los pocos ejemplos de arquitectura contemporánea destinada, desde su proyecto original, a la labor museística. Desde el inicio del proyecto, el edificio fue concebido como una pieza más de la colección del museo, de hecho la más importante, la más activa y por supuesto la de mayor tamaño.



Figura 3.8: Vista lateral.

Ocupa 2,800m² y 4500 m² de construcción y posee una estructura de varios niveles —lo que remite a la herencia arquitectónica prehispánica— que se concentra sobre sí misma en volúmenes ciegos de concreto escalonado hacia el centro, que al disimular los volúmenes da la sensación de que el edificio brota del suelo y surge así como un cuerpo no invasor del bosque, sino integrado naturalmente al terreno que lo rodea.

3.2. Análogo de museo extranjero

3.2.1. Museo Judío de Berlín

Estructuras de contexto (semiótica)

La metáfora, en el plano de la semiótica, es entendida como un proceso tipológico, de significación histórico-cultural. En el Museo Judío, el autor representa en sí mismo la poética del edificio, Daniel Libeskind conforma una metáfora, junto con Berlín y el horror de los judíos en el Holocausto.



Figura 3.9: Judíos en el Holocausto.

*Cuanto más conocimiento tenga el arquitecto de su tradición, mejor, ya que podrá aceptarla y transformarla retórica y poéticamente.*¹ Daniel Libeskind es judío, nace en plena época de posguerra, en uno de los países más afectados por el Holocausto. Los invariantes en la semiótica que se dan en esta obra y este autor están muy ligados al horror que vivieron los judíos. El paso que hay entre la semiótica y la poética del edificio está en las estrategias de persuasión que utilizó el autor para lograr este objeto hecho imagen.

¹Muntañola Thornberg, Josep. *Poética y Arquitectura*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.

Berlín es la ciudad donde más claro y real se muestra el sufrimiento y el horror, sin atenuaciones ni eufemismos. La ampliación del Museo Judío de Berlín, es probablemente su obra más ambiciosa y la que mejor sintetiza su mundo propio. *Antes que una arquitectura es un acontecimiento, en el que convergen y forman constelaciones los símbolos, la memoria, el olvido, la música, la palabra y el silencio. La analogía, la metáfora, funcionan, como aglutinantes para congrega historia y referencias, sometidas a una destilación alquímica en la que la volatilización de los significados, heterogéneos y divergentes, dejan, más allá de la razón, un paso mercurial y alado de sentido.*²

La forma en que está trazado el edificio es a partir de una estrella de David que se fue conformando al unir las direcciones de gente (escritores, compositores, artistas y poetas) que actuaban como nexo entre la tradición y la cultura alemana.



Figura 3.10: Estrella de David.

Estrategias de persuasión. “space of the void”

Desde la presentación de la memoria del edificio hasta la manera en que se recorre es pura estrategia, que logran cambiar poéticamente el medio ambiente histórico-geográfico para entender al desarrollo de la sociedad.

La línea. La línea como síntesis del proyecto, como abstracción. La línea que nace línea y se convierte en un muro, que es la ausencia de la línea misma. La línea como figura de indagación, siempre vinculada al tiempo; el muro como símbolo pero vinculado a la muerte, a la separación.

Hipérbole que es pura arquitectura. Exageraciones en el discurso que toman forma en el edificio mismo a través de inmensos espacios. El museo

²González Cobelo, José Luis. *La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind*. El Croquis Editorial. El Croquis, 80. Madrid, 1996.

habla de estos espacios y es ese momento, el del silencio y el vacío en que el edificio, el museo mismo, se vuelve funcional.

La memoria del proyecto. *Entre líneas* (Título que puso Libeskind a la memoria que entregó en el concurso). La procedencia u origen de la línea no se conoce, no puede conocerse, es *Dios quien crea al mundo a partir de la oscuridad y el vacío*. Con la línea de la historia y de las sociedades pasa lo mismo, ¿dónde comienza?. Holocausto, hay una alegoría. Todo tiene un significado. La mujer que mira al cielo y ve en esa línea blanca un *símbolo*, ve la esperanza, sin darse cuenta que sólo era un rastro de un avión. La línea como estructura humana.

Pero la verdadera función de la línea es demostrar la infinidad e imposibilidad de llegar al origen de las cosas. Se materializa, entonces, a través de una línea, un *símbolo*, una repetición que intenta mostrar no solo la línea del pensamiento (de la cual nunca se conoce el origen), sino también las líneas de la mirada, de la intencionalidad, del deseo, del movimiento. La línea como símbolo de la tragedia del Holocausto, las intersecciones que se conforman en el cruce de judíos y berlineses. La línea en si misma, una idea de surco, de fisura que desgarrar a la tierra.

*Cuando las cosas, los signos y las acciones están liberadas de su idea, de su concepto, de su esencia, de su valor, de su referencia, de su origen y de su final, entran en una autorreproducción al infinito. Las cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida. Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor.*³ El lenguaje y el discurso de las cosas dependen de la memoria de un cierto rastro o curso de pensamiento.

Las líneas del *Entre líneas* son también resultado de la forma en que se presentó el proyecto. Metonimia sobre una partitura que intenta representar el todo de una realidad a través de los sonidos (mudos) de la música de Arnold Schönberg. Las líneas del *Entre líneas* fueron escritas entre las líneas de una partitura que carecía de pentagrama.

³Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1990.



Figura 3.11: Partituras carecientes de pentagrama.

La línea en el Museo. Dualidad diagramático-proyectual. Por un lado las líneas de la memoria y por el otro las dos líneas principales que componen la planta del proyecto. La memoria atravesada por algo que uno ya no puede experimentar, cruzar el umbral de lo memorable. Y luego la línea del olvido, así como las líneas del nacimiento y la muerte. La línea del museo como historia del tiempo que se levanta como una línea recta, histórica y comprensible. Cualidades estrictamente literales y descorazonadas, lo que sirve de apoyo a la ficción y a la retórica que surgen de la experiencia. *La historia sería una trayectoria asintótica que se acerca indefinidamente a su fin, pero no lo alcanza jamás, y finalmente se aleja de él en sentido inverso.*⁴

La línea continua, retorcida y angular. La otra quebrada, recta y ortogonal. La primera no se desvela ante el público (solo ante los ángeles), pero no por eso menos presente, la línea del zig-zag es la historia misma; el tiempo es lo que no puede ser recuperado, el vacío, lo que se ha perdido, la profundidad de la vida y la cultura judía en el marco de la historia de Berlín. Los puentes, también vacíos cruzan sobre esta pérdida, sobrevolándola. Desde lo alto. Se puede decir que el Museo es un zig-zag atravesado por un nervio estructural que es el mismo Museo. El legado que dejaron los judíos alemanes en Berlín. La ausencia de su propia presencia. El núcleo de lo invisible. Lo invisible.

El zig-zag y aquellos pasillos entrecortados, marcando el eterno y desgarrador exilio de los judíos. El camino que, involuntaria e inmortalmente, tuvieron que atravesar las almas de muchos berlineses.

Podemos hablar de mimesis aristotélica. Podemos entender esta sensibi-

⁴Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1990.

lidad de mimesis de la naturaleza y la historia para comprender el Museo. La tragedia del Apocalipsis imitada en un edificio de Berlín. El Museo Judío ya no como una obra de arquitectura sino como un acontecimiento, una congregación de historia y referentes.

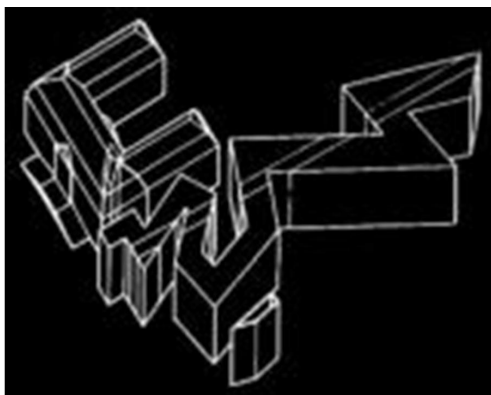


Figura 3.12: Líneas del zig zag.

Una fisura o grieta que rompe la trama, la cuadrícula de la convención y el olvido, una herida de la tierra, de la fe. El Museo como un graffiti titánico y bestial. *La implantación del edificio como una imagen abstracta, el rayo fulminante de la divinidad* (Daniel Libeskind).

Las líneas del subsuelo. Son tres. La primera es el vacío que conduce al vacío del Holocausto, el callejón sin salida (metáfora literaria que toma cuerpo y se concreta en el edificio). La segunda, el camino que conduce al Jardín E.T.A. Hoffman del exilio y la emigración. La tercera, el camino que conduce a la escalera central y al resto de las galerías arriba del Museo.

El interior no deja de clavar puñaladas que atraviesan el vacío. Metáforas que se materializan conformando vigas que mantienen el legado judío en pie. Desgarros que se desnudan al cruzar sobre las cabezas de los visitantes del Museo.

Las líneas de las ventanas. Son cien las ventanas. Son cien las direcciones de los judíos y los berlineses y producen ciertas intersecciones. La luz y la experiencia cinética del cuerpo es trasladada a través de las ventanas del Museo. El Museo pretende ser experimentado (vivido y sentido como una experiencia propia) por la gente, vivenciado, comprendido por la misma gente que nunca a leído sobre el Holocausto, o no sabe demasiado sobre este tema. Inevitable integración de la historia del pueblo judío y de la

ciudad de Berlín. Lo ordenado y lo desordenado, lo elegido y lo no elegido, lo ruidoso y lo silencioso, lo vivo y lo muerto. El edificio es sobre el movimiento bajo la luz. El nuevo Museo surge por debajo del edificio existente y se materializa como un elemento independiente en el exterior (el acceso se da por el viejo edificio). El encuentro entre el edificio principal y la ampliación se produce bajo tierra. Es la introducción subterránea a la historia de Berlín. Contradicción entre lo que está a la vista y lo que realmente es. Sarcasmo o paradoja de la muerte, la unión está bajo tierra.



Figura 3.13: Líneas de las ventanas.

La estrella de David. Distorsionada, convertida en una línea quebrada que recoge en su geometría una invisible matriz de conexiones.

El Museo es más una ausencia que una presencia. Un vacío. Lo inmemorable de la voz de Dios y la ausencia como acusadora forma de presencia de una cultura y una comunidad incineradas.

La música en Libeskind. Hace referencia explícita en esta obra sobre la ópera de Moisés y Aarón (Schöenberg). Se evoca al silencio de la música. El vacío se repite una vez más, pero esta vez es el vacío de la música, el silencio como expresión. Esta obra nunca pudo completarse, la música (el texto escrito por Schöenberg) acabó en un callejón sin salida. “Oh, palabra, tu palabra” (Palabras de Moisés en la ópera de Moisés y Aarón de Schöenberg, cuando Moisés se queda sin palabras y sin embargo se llega al máximo de expresividad en la obra misma) Moisés no canta, llama a la Palabra. La música ha cesado. Silencio de la música materializado con los puentes y entendido literalmente como un neologismo. La música llega al límite de lo expresable. Moisés queda solo con su canto.



Figura 3.14: “Oh, palabra, tu palabra”.

Walter Benjamín tiene su lugar en el Museo, *One Way Street* se materializa en una secuencia continua de sesenta secciones situadas a lo largo del zig-zag, cada una de las cuales representa una de las *Estaciones de la Estrella* descritas en el texto de Benjamín sobre el Apocalipsis de Berlín.

El Jardín de E.T.A. Hoffman es un plano oblicuo, inclinado hacia la ruta del exilio y la inmigración. Este jardín está compuesto por 48 columnas rellenas con tierra y en las cuales la vegetación crece al revés, crece hacia abajo. Figuras de estilo. Metáforas y comparaciones a partir (o para llegar) a la *mimesis* de lo que fue el sufrimiento de los judíos berlineses. El jardín hace una alegoría también, al año 1948 (se repite, una vez más, pero con otro significado, el 48), año de la formación del estado de Israel.



Figura 3.15: Jardín E.T.A..

El Museo Judío está dedicado a la identidad judía. A la tradición de una mística de la palabra y a la memoria judía de Berlín, compuesta por una lista infinita de nombres que son olvido y ceniza.

*De todas las prótesis que jalonan la historia del cuerpo, el doble es sin duda la más antigua. Pero el doble no es exactamente una prótesis: es una figura imaginaria que, como el alma, la sombra o la imagen en el espacio obsesiona al objeto como su otro, hace que sea a la vez él mismo sin reconocerse jamás, obsesionándole como una muerte sutil y siempre conjurada. No siempre, sin embargo; cuando el doble se materializa, cuando se vuelve visible, significa una muerte inminente.*⁵



Figura 3.16: Vista lateral del Museo.

Podemos hacer un escueto resumen sobre algunas de las estrategias y figuras de estilo empleadas en el edificio, ciertas estrategias de adaptación, conceptuales, simbólicas y formales, al concepto histórico geográfico. La construcción como sistema arquitectónico, haciendo alusión a la construcción misma del edificio, concreto armado, material frío que intenta ser una estrategia más para llegar a la poética buscada por Libeskind. El edificio como una construcción híbrida de acero y cemento. Nos encontramos también con itinerarios retóricos entre diferentes partes del edificio, metáforas

⁵Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1990.

en tres elementos constructivos, transferencia de la música, la pintura, la fotografía, el collage a la arquitectura, estrategias geométricas, de escala, ritmo, etc. (sobre todo en el recorrido que hace el público), la línea recta pero entrecortada. Deformaciones e ilusiones. Unión de judíos y berlineses. Berlín este y Berlín oeste. *I used various methods - geometric, architectural, planning and political - to make a tectonic intervention in Berlin* (Daniel Libeskind “utilice varios métodos -gráficos, arquitectónicos, planimétricos y políticos- para realizar una intervención tectónica en Berlín”).

El Museo muestra como Berlín y sus judíos están estrechamente conectados en su pasado, en su fatalidad y en el destino de su futuro. La tarea del proyecto es mostrar esa historia. El Museo es tan complejo como la historia de Berlín.

Una de las obras arquitectónicas más discutidas y que más expectativas ha producido en los últimos años fue producido de uno de los concursos con motivo de la nueva etapa de reconstrucción en la que se encuentra abocada la ciudad de Berlín, luego de la reunificación alemana.



Figura 3.17: Interior del Museo.

Si bien la reconstrucción de una ciudad se plantea ya de por sí, como un reto para cualquier arquitecto, en este caso resultó mucho más provocador un proyecto que invitaba a revisar la historia trágica de la ciudad y que, siendo así, se presentaba como una oportunidad de replantear, al menos desde una visión personal, la relación germano-judía en aquel lugar en el que está, precisamente, se había dañado.

En este sentido, la propuesta de Daniel Libeskind, arquitecto judío de origen polaco, se ha mostrado como una imagen tan fuerte e intensa des-

de que fue revisada por el jurado del concurso que, más allá de ganarlo, a obligado a su constante revisión por parte de diversos críticos y especialistas. La riqueza de mensajes que encierra el proyecto de la extensión del Museo de Berlín, en su Departamento Judío, no es común en el quehacer arquitectónico contemporáneo y plantea entonces la recuperación de valores que la arquitectura había postergado a favor de la técnica.



Figura 3.18: Interior del Museo.

La poética de Daniel Libeskind

El interés por la arquitectura le nace a Libeskind mientras estaba desarrollándose como músico. Había estudiado música tanto en Israel como en los Estados Unidos y, es allí precisamente, donde se decide a dejar la música. Se sabe que se interesó en la arquitectura a través de su relación con las matemáticas y la pintura. El orden y la posibilidad de comunicar en 3 dimensiones terminan por envolverlos entonces. Y es que para él, desde el principio, no se trato sólo de edificar sino, sobre todo de comunicar.

Es conociendo esto que uno entiende que su reiterada preocupación por la línea, sus connotaciones geométricas y arquitectónicas, etc., tienen un punto de partida claro. Especialmente la idea de que cada línea que aparece en un plano se convierte en un muro. Por el contrario, “esta el hecho de que en arquitectura un muro es siempre la ausencia de una línea”. Así, la línea como figura de indagación, o la idea general de la línea, una línea revolucionaria, o una línea de compromiso, o un vector de intereses, o de cambio, o de transformación, son todas abstracciones y realidad a la vez, todas variaciones de un mismo tema que absorbe a todos los demás. Finalmente, concluye Libeskind, la línea no es más que una “*estructura humana*”. No tiene origen exacto, no existe.

La línea -a dicho Libeskind- *es un fenómeno eterno que incorpora un lado de misterio. Incluso geoméricamente, como la distancia más corta entre dos puntos es, en si misma, un concepto sumamente metafísico, incluso místico.* Siempre nos será imposible, ya que no conocemos las fuentes de la línea, insertar un punto intermedio y formar una nueva línea profunda, inclusive si esta nueva línea no es parte de la historia de la primera, siempre habrá la posibilidad de “descubrir” una nueva línea, una nueva historia. La historia y la línea están relacionadas entonces. Sí, la línea es una estructura absolutamente humana. La discusión de la historia ya sea desde el punto de vista cíclico o del de redención, “siempre se basa en el movimiento del tiempo que es una línea que implosiona o se desdobla”.

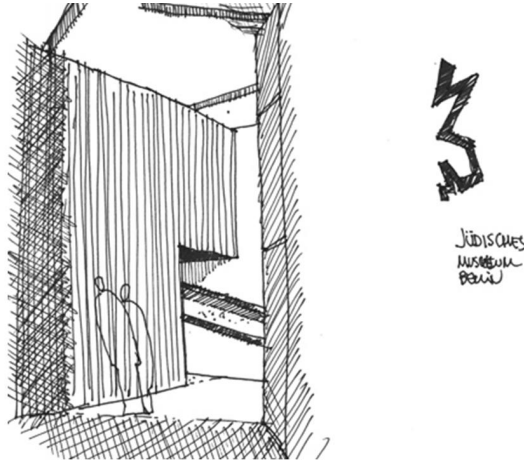


Figura 3.19: La línea.

Las líneas del Museo Judío —tanto la continua como la torturada— terminan relacionándose en otras en las que se basan al mismo tiempo, como la línea de la mirada, las líneas de las internacionalidades, las líneas del deseo. Así la línea del movimiento en este edificio tiene evidentes propiedades arquitectónicas como cinéticas y organizativas t, connotan movimientos a través de textos, dibujos y espacios, más allá de la arquitectura misma. El zigzag nunca se percibirá como tal ante los visitantes y usuarios solo se vera desde el cielo. Lo que vera el público será la línea recta del vacío. Solamente recorriendo este vacío a través de los puentes vacíos tendrá idea parcial del zigzag. La línea recta del vacío es lo perdido y lo irrecuperable: la profundidad de la vida y la cultura judía en el marco de la historia de la

ciudad de Berlín. La línea del vacío permite reconocer, a sus lados, el antes y el después de la realidad de la historia de la relación germano judía en Berlín.

Pensando en todo ello y comprobando la reiteración de este tema en los diversos proyectos de Libeskind, tanto a nivel arquitectónico, como urbanístico, comprendemos, finalmente, que estamos ante un lenguaje basado en un solo gran tema, pero que es explotado con gran riqueza.



Figura 3.20: Las líneas del Museo Judío.

Lo más interesante de todo ha sido, precisamente, el proceso que ha -llevado al autor desde la construcción de ideas hasta la construcción de los objetos producidos por la aplicación de estos. “La arquitectura es política” -ha dicho entonces Libeskind- esto no implica que los arquitectos deban ser políticos. Para él, “lo que los arquitectos hacen no es simplemente la idea del artista, o la de la arquitectura como una escultura con fontanería”. La arquitectura termina siendo mucho más que eso y tiene un papel público en el cual la capacidad de establecer complicidades entre el diseñador y los usuarios, entre el edificio y las culturas, entre el lugar y su gente, esta siempre latente y se presentara cada vez como una nueva oportunidad a aprovechar.

Antecedentes

La ciudad de Berlín esta cargada de historia. Historia cultural, rica, pero sobretodo dramática. Trágica. Y su historia la vez, esta cargada de historias. Las más recientes tienen que ver con una ruptura dolorosa. Una ruptura tan dura que determinó una unión eterna. Se trata de la fuerza de la ausencia ante la de la presencia. El Holocausto, la división, el trauma, la impotencia y la desesperanza, ayer. La reunificación de lo que quedo y el reencuentro dolido, hoy. Todo ello ya es parte de la memoria de la ciudad y de la memoria colectiva de los berlineses, germanos y judíos. Pero es más aun parte de la memoria de la humanidad entera.



Figura 3.21: Berlín.

La necesidad de reunir toda la experiencia de la relación cultural germano-judía y exponerla en el Museo de la ciudad se presento en un concurso. Sin embargo, para Libeskind, el concurso no fue más que una provocación y se convirtió, entonces en una oportunidad. Oportunidad para profundizar en la historia y l estado de esta relación. Oportunidad para profundizar en la vida misma de la ciudad, para enfrentar a algunos de sus fantasmas.

Elementos de diseño

Ubicación

De todas las opciones que se podían tomar para la ubicación del edificio, Libeskind ha elegido la que pone a esta ampliación junto al antiguo edificio del Museo, cruzando, a la vez, lo que fue el recorrido del Muro. Además, mantiene al edificio aislado, ya que no se toca con ningún otro edificio, ni tampoco muestra puerta de acceso.



Figura 3.22: Vista panorámica.

Organización interior

El programa del concurso estableció que el antiguo edificio, de estilo barroco, permaneciera como la entrada a todo el complejo del Museo. Así, Libeskind ha planteado al Museo y la extensión complementaria separados. Como se ha mencionado, no hay puentes ni conexión exterior entre los edificios. La conexión, por lo tanto, es subterránea, a través de las bases del Museo Barroco de Berlín. A partir de aquí, la ampliación tiene un esquema de organización que se basa en una serie de edificios independientes emplazados alrededor de una gran espacio vacío longitudinal que hace las veces de eje orientador; ese eje es prácticamente un edificio dentro del edificio de la ampliación. Es de destacar que aunque el eje vacío corre a través de todo el edificio, no es visible desde el exterior y solo se puede acceder a él por los puentes.

Desde la entrada del Museo de Berlín, tres ejes conducen al visitante hacia el interior del nuevo Museo. Uno conduce directamente a la torre del holocausto, la cual no tiene ventanas ni cuenta con más entrada que la del sótano; el segundo eje atraviesa al primero y conduce a un jardín muy poco particular, ya que esta en un plano oblicuo y esta compuesto de 48 columnas llenas con tierra en las que la vegetación crece hacia abajo. El tercero, que corresponde a la calle más larga y recta de todo el complejo, es el que lleva a la escalera principal y al gran vacío organizador.



Figura 3.23: Interior del Museo.

El esquema, entonces, consiste en siete edificios independientes, los cuales están operativamente unidos a un octavo edificio mayor, el eje va mediante puentes.



Figura 3.24: Interior del Museo, líneas del subsuelo.

Volumen y forma

Aunque de aspecto bastante agresivo, en comparación con todas las edificaciones de las que está rodeado —especialmente del museo antiguo—. El volumen del museo judío es, sobretodo, autónomo y fundamentalmente, un “intruso” en ese lugar. Está compuesto por un volumen principal, con la forma de una línea quebrada en once partes. Este volumen está atravesado por lo que vendría a ser un volumen “fantasma” desde un extremo hasta el otro, el cual es una línea rigurosamente recta cuya presencia no se percibe desde el exterior. Cerca del volumen principal, se encuentran algunos volúmenes menores, tales como las 48 columnas con forma de paralelepípedo que surgen desde el nivel del sótano y que conforman un solo volumen mayor.

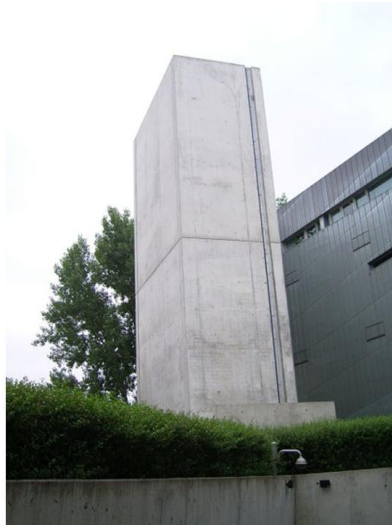


Figura 3.25: Torre del holocausto.

Además de estos, encontramos entre las columnas del jardín y el Museo Judío, un volumen vertical, a la manera de un burdo campanile, al que se ha denominado Torre del Holocausto. Todos estos volúmenes son evidentemente parte de un mismo conjunto y contrastan premeditadamente con el orden simétrico del Museo antiguo.

Elementos arquitectónicos

Como en todo edificio, en este museo podemos observar algunos elementos arquitectónicos que destacan con respecto a otros porque, más allá de cumplir con su función, forman parte de un discurso y terminan de configurar la imagen diseñada por el autor.

Muros exteriores

Los muros exteriores del edificio se presentan tremendamente cerrados y apenas agrietados en algunas zonas pre-establecidas. Están revestidos con láminas de zinc que, una vez oxidadas, tomaran un ligero tono azulino característico. Esta imagen contrasta fuertemente con la trabajada fachada barroca del museo antiguo.

Muros interiores

Interiormente tampoco se puede apreciar que los muros están contruidos de concreto, ya que no lo permite el revestimiento utilizado en las salas.



Figura 3.26: Muros interiores.

Muros del eje principal

Los muros que contienen al vacío definido por el eje principal del museo son continuos en toda su longitud y altura. No tiene perforaciones que no sean las que permiten el paso de los puentes que los atraviesan a diversas alturas. Está completamente revestido por un cristal en el que se han grabado los nombres de los judíos muertos en el holocausto.

Pavimento exterior

El proyecto original tenía previsto que como en los muros del eje principal, se grabara en el piso el nombre de todos los judíos berlineses muertos en el holocausto.

Ventanas e iluminación

Las ventanas de este museo son un caso particular, ya que no responden a la idea de ventana compón. En este caso, la intención, más que iluminar es crear líneas de luz que se reflejen a las paredes provocando la sensación de caos en el interior. Exteriormente las líneas se presentan como grietas en los muros y siguen direcciones distintas con una disposición aleatoria.

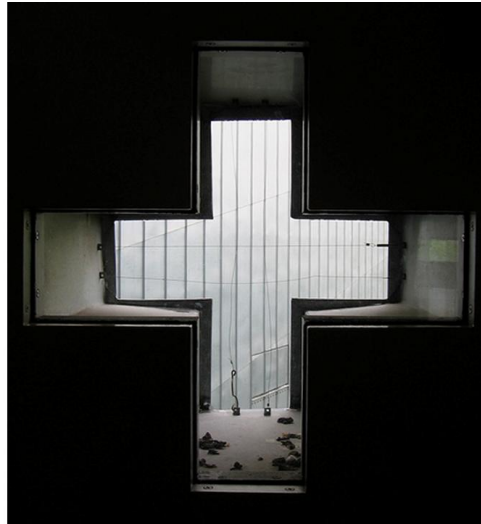


Figura 3.27: Ventanas provocando sensaciones.

Libeskind prácticamente ha fundido entre si a los elementos arquitectónicos, ya que ha otorgado significado incluso a los muros. Esta característica del edificio hace que este no dependa de ningún decorado para comunicar, sino que es la arquitectura misma la que trasciende gracias al valor simbólico de sus componentes

Interior

El interior del Museo Judío presenta espacios muy diferenciados, siendo el más importante, por su presencia, altura, longitud, el del vacío del eje principal, el cual goza de la luz cenital. Las salas de exhibición son absolutamente diferentes, ya que tienen un solo nivel y conforman la secuencia normal de salas de museo.



Figura 3.28: Interior del Museo.

La oposición entre estos dos tipos de espacio se encuentra de sorpresa cada vez que hay que atravesar el eje principal y la escala cambia abruptamente. El eje principal aparece de improviso una y otra vez y como un flash se impone en la memoria de los visitantes. Un tercer tipo de espacio, es el que corresponde a la escalera principal, la cual se desarrolla en varios tramos en línea recta, conformando un espacio longitudinal de ascenso que se completa con la presencia de una serie de vigas inclinadas, cada cual en un sentido diferente, que lo atraviesan.

La poética del Museo Judío. . . “entre líneas”

El nombre oficial del proyecto es “extensión del museo de Berlín con el departamento del museo judío”. Libeskind decidió llamarlo “Entre líneas”. Lo llamo así porque considero que se trataba de un proyecto sobre dos líneas de pensamiento y organización e interrelaciones. Una línea recta, aunque rota en muchos fragmentos. La otra es una línea tortuosa, pero infinitamente continua. Estas dos líneas se desarrollan arquitectónica y programáticamente mediante un diálogo limitado pero definido. También se aíslan, divorcian y se separan. Trazadas de esta manera, las dos líneas exponen un vacío que corre a través del Museo y a través de la arquitectura -un vacío discontinuo-.

Hay tres conceptos fundamentales en el Museo: el primero es que, para su autor, es imposible entender la historia de Berlín sin entender la enorme contribución intelectual, económica y cultural de los ciudadanos judíos; el segundo, es la necesidad física y espiritual de integrar la significación del holocausto en el edificio. El tercero es , *“expresar como, a través del reco-*

nocimiento de una forma en particular de ausencia, la vida puede tener un significado y una dirección optimista, esperanzadora”.

El contexto como referente

En referencia a la ciudad, la idea ha sido dar un nuevo valor al contexto existente, transformando el campo urbano en una abierta y “orientada matriz de esperanza”. El edificio está caracterizado por una serie de transformaciones del lugar, reales e implícitas, “lo compacto de los modelos de la calle tradicional es gradualmente disuelto de sus orígenes barrocos y luego relacionado dignamente a través del desarrollo de las viviendas de los 60’s”.



Figura 3.29: Memorial holocausto, Arq. Peter Eisenman.

El edificio no se trata de un collage o un destello o una dialéctica simplemente, sino de un nuevo tipo de organización la cual se organiza en torno a un centro que no está, el vacío, en torno a lo que no es visible.

El problema del Museo Judío de Berlín es tomado como problema de la cultura misma. En este sentido, el esquema enlaza, efectivamente, a la arquitectura con cuestiones que son hoy revelantes para toda la humanidad”. Lo que plantea Libeskind es que *“la historia judía de Berlín, no se puede*

separar de la historia de la modernidad, del destino de esta incineración de la historia y ambas limitan entre si. Pero se ve que no limitan a través de formas obvias, sino más bien a través de una cierta negatividad; a través de la ausencia del significado de la historia y una ausencia artificiosa. La ausencia por lo tanto, es utilizada como una vía para enmarcar claramente y de una manera totalmente diferente, las esperanzas compartidas de la gente. Esta concepción es absolutamente opuesta a reducir el museo o la arquitectura a una memoria separada o una separación memorable. Una concepción finalmente que pretende reintegrar la historia judío/Berlín a través de la incurable herida del alma, la cual, en palabras de Tomas de Aquino, es la sustancia de las cosas esperadas; prueba de las cosas invisibles”.

El Museo Nacional de Antropología

“En la arquitectura, el orgullo del hombre, su triunfo sobre la gravitación, su voluntad de poder, asume su forma visible”.

Nietzsche

4.1. Antecedentes históricos

Son contadas las obras de arquitectura que pueden clasificarse como ejemplares.

No basta con encontrar una buena solución a un conjunto de problemas o exigencias dados, para que la obra que de ahí resulte pueda ser clasificada de ejemplar. No, no basta. El valor de una obra de arquitectura y podríamos hacerlo extensivo a toda acción humana, no estriba únicamente en el resultado a que se llegue, por excelente que éste puede ser.

Toda acción humana, todo acontecer en el mundo, está constituido por un conjunto de pares de fuerzas que tanto se conjugan como se contradicen; de afanes, voluntades y recursos, de alternativas, encrucijadas y vicisitudes cuya resultante suele ser, como en la física, distinta de sus componentes. El acontecer es un decurso, un devenir, y su resultado, una síntesis en la que se condensa su proceso de gestación, su historia. Las “cosas” son o consisten, en su historia.

De este modo, la valoración de un hecho, de ninguna manera puede circunscribirse al análisis del resultado alcanzado, como si éste fuera el único elemento de juicio con el que se cuenta y debiera contarse. Desagregada de los fines que alentaron su producción y de los medios y circunstancias en que

se produjo, la obra terminada pierde todo sentido. Es en la conjunción de estos componentes del hacer, en la forma como se interaccionaron hasta dar lugar a una amalgama superior a todos ellos, donde estriba, a no dudarlo, su ser mismo y, por tanto, su valor.

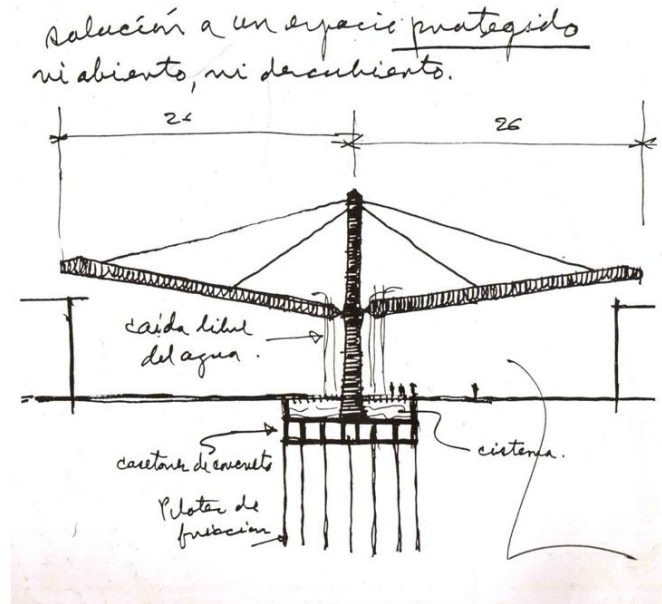


Figura 4.1: Croquis del paraguas.

La decisión del virrey Bucareli de trasladar al edificio de la Universidad los “más exquisitos monumentos de la antigüedad mexicana”, estuvo animada por la certidumbre de que se trataba de manifestaciones de una cultura extraordinaria y, más importante, por la convicción de que la nación que estaba surgiendo encontraría en aquellos monumentos, vestigios y testimonios diversos, buena parte de sus raíces espirituales. Raíces a través de las cuales fluiría el espíritu que los había hecho posibles, enlazando a una población, tan dispersa como heterogénea, en un punto de convergencia común. De este modo florecería pujante aquel sentido de “mexicanidad” en cuya búsqueda tanto se habían afanado los jesuitas ilustrados con Sigüenza y Góngora a la cabeza.

Del Museo Nacional de México así constituido, pasaron a formar parte los documentos coleccionados por Lorenzo Boturini, así con todas las piezas

arqueológicas que sucesivamente se habían ido rescatando. Solamente se exceptuaron de esta tarea recopiladora las que se encontraban empotradas en muros.

El descubrimiento, en 1790, de la Coatlicue y del Calendario Azteca, ratificaron sobradamente que la nueva nacionalidad contaba con una genealogía de portentosos antecedentes que exigían ser preservados, enriquecidos y actualizados.

Fue tomando en cuenta las implicaciones políticas que se derivaban de esa toma de conciencia que, a su vez Maximiliano consideró conveniente dotar de mejores instalaciones físicas al museo recién surgido y prescribió que se le trasladara a la casona de la calle de La Moneda, aledaña al Palacio Nacional. Era el año de 1865.



Figura 4.2: Coatlicue.

Cuando los arreglos y mejoras llevadas a cabo por las sucesivas administraciones hicieron patente que ni con ellas se lograba dotar al nuevo alojamiento de las condiciones idóneas para salvaguardar y exhibir con todo decoro los testimonios arqueológicos y que su carácter de mero repositorio

de monolitos tampoco facilitaba su estudio e investigación, fue claro que era imprescindible contar con un edificio ex profeso que, además, estuviera a la altura de las expresiones arqueológicas de nuestras culturas mesoamericanas.

Una y otra vez y a todo lo largo del siglo XIX, concomitante mente se suceden, en los ámbitos de la pintura, de la literatura, de la música y también de la arquitectura, así como en la ensayística nacional, expresiones de rescate, de reconocimiento, de revaloración, de pasmo ante la magnitud de la herencia prehispánica. Es el momento en que los mexicanos asumen cabalmente su condición mestiza.



Figura 4.3: Calendario Azteca.

Así se comprende que en el magno marco de las Fiestas del Centenario y ante el Congreso Internacional de Americanistas, que por segunda ocasión se realizaba en la Ciudad de México, el “Maestro de América”, Justo Sierra, asentara de manera enfática esa nueva concepción del ser nacional: “Todo ese mundo precortesiano, dijo, cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, es nuestro, es nuestro pasado, nos lo hemos incorporado como un

preámbulo que cimenta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y conquistadores para fundar un pueblo mestizo”.

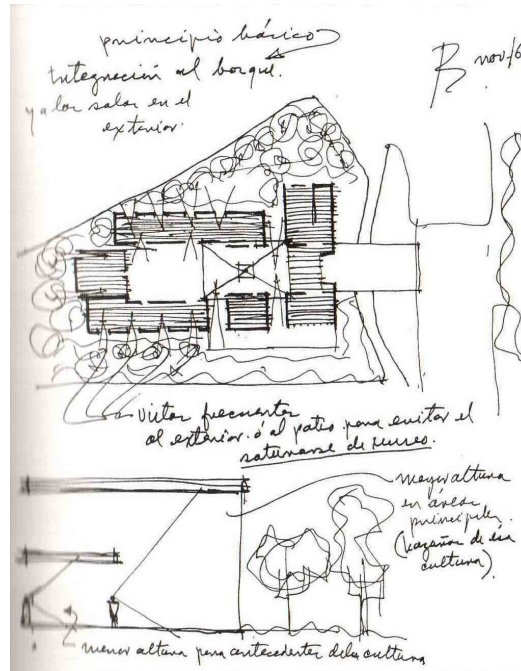


Figura 4.4: Croquis de la planta arquitectónica.

Saberse herederos de una gran cultura y sentirse conminados a preservarla y expandirla, era uno y lo mismo. Preservarla, a su vez, exigía contar con un museo y no con meros espacios habilitados para tal fin. De este modo y congruentes con su recién inaugurada postura ideológica, aquél discurso prosiguió con un ofrecimiento: “...tengo fe en que la próxima vez que el Congreso de Americanistas se reúna en México, celebrará sus sesiones en un edificio espléndido, destinado por el gobierno federal a la guarda de nuestras colecciones arqueológicas y de nuestras reliquias; los planos están listos y los recursos prontos”.

Dos meses y medio después de pronunciado este histórico discurso, se desencadenó la Revolución de 1910. Y si bien por una parte los avatares a que dio lugar hicieron que el propósito de construir un nuevo museo se difiriera por un lapso prolongado y nos impidió conocer siquiera el proyecto

y sus autores, a cambio de ello, expandió y afianzó en la conciencia social la importancia que para la cultura nacional representaba la custodia, esto es, la protección, difusión y conocimiento pleno de nuestros antecedentes autóctonos, vía idónea para consolidar una identidad nacional.



Figura 4.5: Rostros de la Revolución mexicana.

Por otra parte la diferenciación de su construcción fungió como acicate para, de manera renovada, pugnar por él con un denuedo que adquirió matices de cruzada a favor del museo y del fervor nacionalista. El nuevo museo sería el bastión de esa empresa. Distintos directores intentaron persuadir a sucesivos presidentes de la República acerca de la pertinencia de contar con un nuevo edificio.

En 1957 llegaron a presentar, incluso, y con apoyo de sus museólogos, un programa y un anteproyecto. Esta solicitud contó con el aval explícito de las más renombradas instituciones científicas y culturales del país. Para estos efectos, buscaron el apoyo de Ramírez Vázquez, quien a la sazón era Director del Departamento de Conservación de edificios de la Secretaría de Educación Pública.

No cabe duda: cada momento histórico, cada sociedad, orienta sus acciones a partir de concepciones del mundo que en términos generales, responden a su nivel de desarrollo; y en ellas fundamentan las jerarquías de valores de que echan mano para establecer la significación de un hecho o de una acción. No es la misma la relevancia que le conceden, en un momento dado, a los diversos géneros arquitectónicos y, aún, difieren la significación que les merecen distintos casos dentro del mismo género.

En este sentido, podría anticiparse que el Museo Nacional de Antropología, antes de existir bajo la forma de un edificio *ad hoc* para albergar el caudal arqueológico con que ya se contaba, era, de entrada, una empresa de mayor trascendencia que otras que se llevaban a cabo más o menos en los mismos momentos. Como de suyo se comprende, no se trataba de un edificio mas entre otros posibles, sino de uno cuya realización implicaba asumir de nueva cuenta, explícita e implícitamente, las reivindicaciones transhistóricas que en el pasado permearon el desarrollo nacional y mismas que con mucha claridad esgrimían los antropólogos que propugnaban por el: afianzar en el país una política cultural que nos encaminara hacia la modernidad, sí, pero a través de una vía nacionalista.

No obstante lo anterior; pese a que el mero propósito de llevarlo a cabo contaba a su favor con un mayor recaudo de significación, para que se convirtiera en una obra ejemplar era indispensable que el proceso proyectual mediante el cual se le daría a luz, incluido aquí el resultado terminal, fuera tan impecable como las expectativas que animaban a sus productores. Un buen fin exige buenos medios para realizarse.

La situación cambió como de la noche al día. Todo cuanto anteriormente no había encontrado los canales adecuados para solventarse; todo cuanto se enfrentó a escollos en cuyos resquicios no acabó de penetrar el entusiasmo por llevar a cabo el nuevo museo donde los testimonios de una identidad nacional pudieran encontrar un sólido asidero, todo ello varió notoriamente.

Ciertamente, los individuos no hacen la historia a su gusto y en el momento que les place; no, al menos, la historia deseada por cada uno. Siempre y en todo momento están en medio de circunstancias, y de otros individuos que ajustan las iniciativas de aquellos según su propia visión de las cosas. En efecto, así es. Sin embargo, ello no niega que, cuando las circunstancias son propicias, cuando las condiciones son maduras, es decir, cuando converge la conciencia y la voluntad de más individuos, (¿de cuántos?: de los suficientes), la función que ejercen es definitiva para que las cosas tomen el curso deseado.

Por lo que toca al Museo Nacional de Antropología, ésto aconteció hacia principios del sexenio presidencial de Adolfo López Mateos. La designación

de Jaime Torres Bodet como Secretario de Educación Pública (SEP), fue tan sorpresiva como grata. Se trataba de un intelectual y escritor de reconocido prestigio, con una igualmente fecunda actividad en el campo educativo, misma que le había llevado a ser nombrado Director General de la UNESCO. En la primera oportunidad en que se hizo cargo de la SEP (1943 -1946), había promovido y realizado, entre múltiples iniciativas educativas, la creación del Comité administrador del programa federal de construcción de escuelas (CAPFCE), en 1944. Fue este año cuando le presentaron a Pedro Ramírez Vázquez, joven arquitecto que a la sazón frisaba los veinticinco años y a quien José Luis Cuevas Prietasanta le recomendó para que se hiciera cargo, a nombre de dicha institución, de la Jefatura de zona del Estado de Tabasco.



Figura 4.6: Lic. Adolfo López Mateos, Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Mtra. Amalia Castillo Ledon, Subsecretaria de Cultura y Lic. Ernesto Uruchurtu.

¿De quien fue la idea inicial que hizo coincidir los puntos de vista del Secretario de Estado con los del joven profesional, acerca de cómo enfrentar los grandes problemas arquitectónicos nacionales?, ¿Quién fue el impulsor que los instó a realizar, de manera conjunta con algunas decenas de arquitectos más y por primera vez en el país, la planeación de la construcción de

escuelas y aplicar en ella la estandarización y producción en serie empleando para ese fin las técnicas evolucionadas que había dejado la “fatal segunda guerra”? ¿De quién fue la idea de crear una institución descentralizada al margen de los burocratismos que suelen lacrar a las instituciones oficiales, a fin de hacerse cargo de tan magna tarea? No hay duda: la propuesta emergió del maestro Cuevas. Fue él quien imaginó el proyecto organizativo urbano arquitectónico y quien lo insufló en sus colaboradores más cercanos sembrando, así, una simiente cuyos frutos aparecieron en esa planeación inaugural y se prolongaron en la obra posterior de Ramírez Vázquez. No parece aventurado imaginar que esas primeras experiencias surgidas dentro de un país que todavía conservaba el impulso revolucionario, hincaron raíces muy hondas en el criterio proyectual de quien era su discípulo.

Muchas veces, sin embargo, fecundas propuestas pueden esterilizarse al no encontrar oídos receptivos que faciliten su aplicación. No cabe por el momento preguntarse si es válido atribuirle fecundidad a una idea surgida en medio de contextos refractarios o si realmente la tiene hasta el momento en que converge con circunstancias apropiadas. En toda caso, aquí no sucedió así: Torres Bodet hizo suya la rica propuesta de Don José Luis, creó la institución y al mismo tiempo que propiciaba una intensa actividad constructiva de nuevas y funcionales escuelas, convalidaba la labor planificadora en caca una de las entidades del país. El tiempo los conminaba; contaban solamente con tres años: el término del sexenio clausuraría, de acuerdo al vicio nacional, sus posibilidades de aplicación.

¿A qué conclusiones arribaron después de esta experiencia? Entre otras, a la convicción profunda de que la planeación, la estandarización y prefabricación no sólo eran posibles sino indispensables, tanto como el aprovechamiento de la mano de obra artesanal. Y dos más: en primer lugar, que en ese momento no era posible dotar a los profesores de una casa anexa al aula en que impartirían la educación primaria, pese a que tanto Torres Bodet como Ramírez Vázquez estuvieran ciertos de los beneficios que de ello se derivaría. Y, en segundo lugar, el sentimiento profundo de que les gustaría converger de nueva cuenta en proyectos de tan onda repercusión social... si es que se presentaba otra oportunidad.

Esa oportunidad llegó doce años después.

Unos días antes de tomar posesión como presidente de la República y recordando que Ramírez Vázquez le había confiado, años atrás, que si bien los arquitectos medievales tenían como meta la de realizar una catedral, la suya desde estudiante era construir el Museo Nacional de Antropología, López Mateas le comentó: “Se nos va a hacer el, museito, arquitecto”. Y sí, el museo iba en camino de llegar a ser: los solicitantes no habían cejado en

su empeño y, a diferencia de antaño, ahora los individuos, las voluntades y las posibilidades reales de llevarlas a cabo, coincidían: Torres Bodet se responsabilizaría de la Secretaría de Educación Pública.

De las primeras acciones que tomó al ser designado a este puesto por segunda vez, fue estructurar su “plan de once años”, nombrar a Ramírez Vázquez Gerente general del CAPFCE, otorgarle carta blanca en todo lo referente al “aula casa rural” respecto de la cual habían estado de acuerdo años atrás: “dos mil aulas en dos mil lugares diferentes del país cada año”, y empezar a organizar otro plan enteramente similar: el programa de museos nacionales. La prioridad la tenía el aula casa rural.

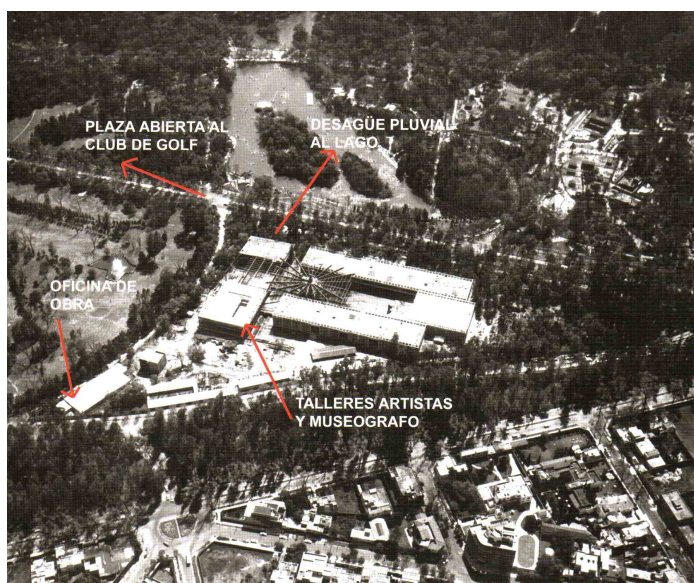


Figura 4.7: Vista aérea del Museo en construcción.

A escasos cinco meses de su nombramiento, Ramírez Vázquez extiende un memorándum sin destinatario expreso, en el que enuncia cuáles son los cinco museos nacionales que hacen falta: el de Antropología, en primer término, el de Historia de México, el de Artes Plásticas, el de Historia Natural y el de la Ciudad de México, este último, de carácter local. Con visión integral de la arquitectura, anticipa los rumbos de la ciudad en los que sería deseable localizarlos, para evitar los graves problemas que se acarrearían si se reincidiera en el error de pretender crear otra “ciudad” más, además de las ya existentes, que en este caso sería la “de la cultura” o la “de los

museos”. De asumirse cabalmente, en lo referente al primero, la pretensión de presentar “lo que ha sido y es el mexicano a través de sus máximas expresiones, es el museo - dijo - que debe tener mayor trascendencia como vehículo de información y exaltación de nuestros valores ante el propio pueblo de México”. En tal sentido, sugirió se le localizara en el área del Bosque de Chapultepec, ya que éste dominicalmente contaba con una asistencia mínima de doscientas mil personas. El criterio es sencillo: había que ir hacia donde las personas estaban o acudían; hacerlos que se toparan con el museo, hasta convertirlo en elemento de su vida cotidiana.

La proposición de sembrar en sitios diferentes los distintos museos nacionales y locales que exigía la ciudad fue un sólido indicio de que Ramírez Vázquez no cejaba ni daba paso atrás respecto de las enseñanzas de su maestro Cuevas. Enseñanzas que le fue dable poner a prueba de fuego en los estudios que realizó cuando fue Jefe de zona en Tabasco, así como en los “planos mudos” que aquél solía preconizar como una de las tareas iniciales de la planeación escolar. Planos de la ciudad en los que se asentaba únicamente la información correspondiente a la población en edad escolar que debía ser atendida. A esta información primera, era posible sobreponerle la de los edificios escolares ya existentes para, de este modo, determinar en qué sitios precisos deberían ser ubicadas las instalaciones faltantes. De otro modo, que es como se había hecho en el pasado más o menos reciente, las obras arquitectónicas, aisladamente consideradas podían estar más o menos bien y aún ser excelentes, lo cual no obstaba para que el servicio que prestaran al conjunto ciudadano se decrementara al ser, su ubicación, un elemento propiciatorio de anarquía urbana. Es verosímil considerar que a escasos años de construida la Ciudad Universitaria y recién terminados el Centro Médico y la Ciudad de los Deportes, la opinión pública se hubiera sentido mucho más halagada de habersele brindado una ciudad más: la de los museos, aunque ella le implicara problemas posteriores de acceso, transporte y circulación. Así y todo, Ramírez Vázquez, tomando muy en cuenta los núcleos urbanos, optó por apoyar la dispersión de los museos... y esto no es poco decir. Con esta toma de posición avalaba la prosecución de una mancuerna que, lejos de minimizarse, debería ser ratificada siempre y en todo caso: el vínculo insoslayable entre la obra de arquitectura y su entorno construido o natural; el enlace del elemento con su conjunto, para decirlo en términos abstractos, o de la parte con el todo, que es lo mismo.

Porque introducir la perspectiva del planificador en la conceptualización que tenían de la arquitectura, los llevaba, de manera más precisa, a tener en cuenta no únicamente las particulares necesidades que un grupo social dado tiene de contar con espacios habitables aptos para que en ellos produzca

y reproduzca su propia vida a través del sinnúmero de actividades diversas indispensables para esa finalidad por antonomasia; sino que supone, de manera ineludible, reparar en los recursos de toda índole de los que el planificador puede echar mano en un momento dado. En el concepto mismo de planeación se encuentra, ínsita, la idea de no dejar de lado ni las características ideológicas de los grupos sociales, ni la forma socialmente legitimada que tienen de solventar sus necesidades; Por su peso cae que tampoco pueden ser excluidas las determinaciones que emergen del sitio, de la localidad, de los materiales. Resolver la parte y lesionar el todo era un contrasentido visto a contraluz del propósito de planear: al habitador le afecta de la misma manera, aunque en contextos distintos, no contar con un espacio específico adecuado, como verse inmerso en un conjunto urbano hostil.

Esa primera toma de posición, digámoslo de pasada, reconoce más — bien la influencia de Cuevas que la de Villagrán, quien en aquella fecha todavía no penetraba tan a fondo en la estructura teórica del programa arquitectónico, como lo haría años después. Era, la de Cuevas - Ramírez Vázquez, una conclusión de raigambre empírica más bien que teórica, extraída de la práctica planificadora directa, pero fundamentalmente consistente. A fines del siguiente año, 1960, (“las cosas de palacio van despacio”, reza la sabiduría popular) se reunieron diversos funcionarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia, antiguos directores del mismo y varios arquitectos, entre los cuales se encontraban Alfonso Caso, Ignacio Marquina, Eusebio Dávalos Hurtado, Jorge Enciso, Luis Aveleyra y el propio Ramírez Vázquez. En esta reunión, la Subsecretaria de asuntos culturales, que los había convocado, los instó a iniciar, a la mayor brevedad posible, la planeación del museo y unidades centrales del INAH.

Esta fue una segunda oportunidad para que Ramírez Vázquez asentara segunda tesis que fungió como punto de principio a partir del cual se llevó a cabo la planeación, programación y construcción del museo.

Una vez más, las experiencias alcanzadas en su juventud son ratificadas una y otra vez y reaparece permeando su obra posterior.

En el “Informe de las labores desarrolladas durante el lapso inicial...”, se indica que “pensando ya en firme sobre el proyecto, Ramírez Vázquez expresó su muy acertado punto de vista según el cual no debería darse comienzo a la planeación arquitectónica de la obra en tanto no se realizara un estudio exhaustivo de la cantidad y naturaleza de las instalaciones museográficas que debería albergar, para, de esta forma, adaptar la arquitectura del nuevo museo a sus verdaderas necesidades”.

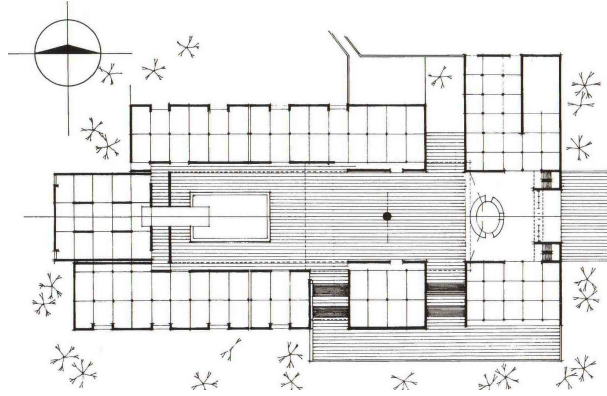


Figura 4.8: Planta Arquitectónica del Museo.

Equiparable a la indicación referente al sitio adecuado para localizar el museo, esta segunda propuesta entra de lleno en el proceso proyectual, lo inicia, estableciendo la necesidad de contar con un programa arquitectónico concienzuda, puntillosa, minuciosamente elaborado, como paso previo insoslayable, si se pretendía ser consecuente con la mira de adaptar 'la arquitectura... a sus verdaderas necesidades'.

Al presentar este segundo requisito, ¿se habrá acordado de que Villagrán modificó sustancialmente la forma de abordar el proyecto arquitectónico en nuestro país 'haciendo ver que el programa arquitectónico era .el inicio de la creación¿ Seguramente. Para los años en que Ramírez Vázquez hizo sus estudios profesionales, el respeto al programa era punto de principio. Por otra parte, era ésta una tesis que concordaba de lleno con su postura de planificador. Esta, como ya hemos indicado, lo hacía concederle la misma importancia a la parte que al todo, y si era imperioso especificar con toda puntualidad la localización del edificio en función de los impactos que la nueva obra iba a producir en el contexto urbano, era igualmente decisivo estudiar a fondo las necesidades particulares a las que debía responder el edificio, cuenta habida de los efectos que generaría en los testimonios arqueológicos ahí cobijados, así como en la sensibilidad de los visitantes y estudiosos que acudirían a él.

Por otra parte, se trataba de otro apuntamiento con dos caras.

Porque si bien por una parte no podía ponerse en tela de duda su lógica pertinencia, su convincente contundencia, por otra conllevaba consecuencias que en muchas oportunidades suelen dificultar y hasta hacer frustráneos los primeros impulsos. ¿Por qué? Porque al alargar los tiempos de consumación

de una obra de esta envergadura, se da lugar a que surjan los más variados escollos, a que se reconsidere la decisión, en suma, a que surjan otras ideas que pese a su espontaneismo y futilidad, tienden a empañar la claridad primera.

Esta segunda propuesta tampoco era de aquellas que suelen concitar la anuencia de los destinatarios. Afortunadamente, se sopesaron sus beneficios de manera ecuánime; se comprendió que la preparación de dicha información exigiría un lapso tal vez mayor que el de la construcción del edificio y no solamente se aceptó, sino que Torres Bodet dictó un acuerdo constituyendo oficialmente el Consejo de planeación e instalación del Museo Nacional de Antropología. Principiaba 1961.

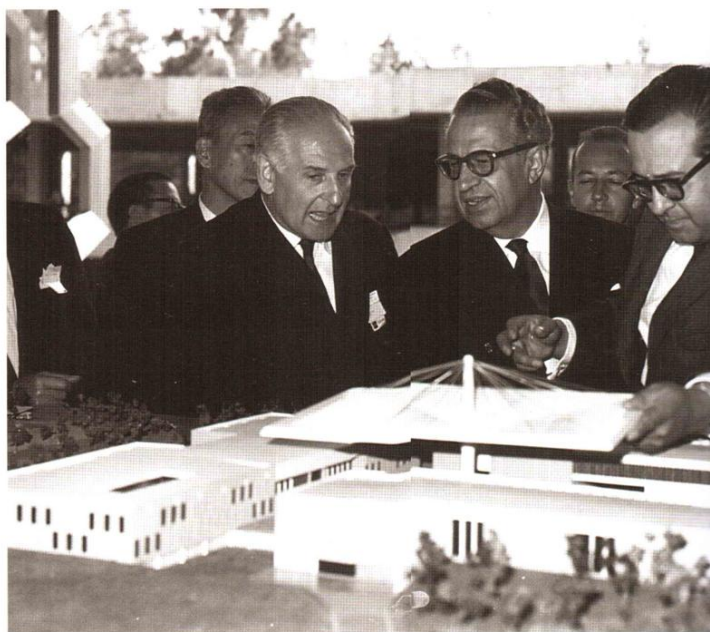


Figura 4.9: Don Jaime Torres Bodet mostrando la maqueta al arquitecto Pierre Vago, Presidente de la Unión Internacional de Arquitectura.

Los más connotados antropólogos, arqueólogos, museólogos, pedagogos y arquitectos fueron adscritos a este Consejo. Ahí dio inicio una excepcional labor de equipo. Ignacio Marquina: Presidente del Consejo; Luis Aveleyra: Secretario Ejecutivo y Ramírez Vázquez a cargo del proyecto y dirección

general de la obra, garantizaban la solvencia de la labor encomendada. Los integrantes iniciales y los que fueron incorporados posteriormente, eran -conscientes que del rigor con que la consumaran dependía la calidad del resultado. Era un punto de principio convertido en norma de acción: tanto importa la preparación como la realización de una obra arquitectónica.

Sólo un antecedente es posible citar a esta tarea planificadora programadora y arquitectónico urbanística: el Plan de hospitales que en 1942 se había llevado a efecto, con idénticas miras, en la otrora Secretaria de Asistencia Pública. También ahí se había partido de la idea de que era preciso concebir primero el hospital institución antes que el hospital edificio. También ahí se estipularon cuáles eran las funciones sustantivas de un hospital y sus interrelaciones básicas. También ahí se destacó la importancia de vincular la atención médica con la enseñanza y la investigación. También ahí se comprendió que era indispensable planear la organización de la atención médica y la construcción de los edificios idóneos.

El “plan de once años” del cual formó parte el programa de museos nacionales y sus derivaciones arquitectónicas urbanísticas: el aula casa rural y los museos, configuran el segundo plan arquitectónico que registra nuestra historiografía arquitectónica. Aunque a destiempo, añejas búsquedas de los arquitectos de la Revolución mexicana, se veían, así, satisfechas.

Desde su comienzo, la actividad fue intensa. Orientados por el afán común: sentar las bases sobre las cuales se erigiría el proyecto arquitectónico museográfico, los profesionales comprometidos se dieron a investigar, recopilar, resumir y sintetizar información de todos géneros. Sin este propósito, transmutado en mística, tal vez no les hubiera sido posible consumir una obra así. Sólo de consuno, podrían “cortar a la epopeya un gajo”.

Al equipo de los asesores antropólogos se le encomendó que elaboraran las guías que precisaban los museólogos para preparar el diseño y montaje de cada una de las salas de exhibición del museo. No se trataba de ensayos científicos sobre cada una de las culturas que iban a encontrar un asiento en el, sino de seleccionar las piezas que servirían de indicadores de los logros alcanzados por esas culturas indicando secuencia, jerarquía y criterio antropológico al ser presentada. La tarea era, relativamente inaugural si se tiene en cuenta la vastedad de los alcances perseguidos. En la práctica totalidad de los casos hubo que revisar el acervo de información existente: en otros más, fue necesario reformular hipótesis, ratificar conceptos y renovar valoraciones. Tareas todas que, a su vez, conducían a otras, al poner en evidencia las conexiones, relaciones, interacciones que todavía no habían sido suficientemente precisadas. Por otra parte, les fue necesario revisar el inventario de las colecciones con que se contaba y confirmar si estaban lo

suficientemente completas como para, con ellas, conformar las salas respectivas.

En los casos en que se consideró que no se contaba con los testimonios materiales mínimos indispensables. Indicaron las piezas adicionales que se necesitarían, así como los sitios y los procedimientos convenientes para obtenerlos.

En el mismo sentido, se señalaba si se dan objeto de compra, de canje e, incluso, si debían ser obtenidas mediante nuevas exploraciones o excavaciones. En este último caso, también se elaboraron programas particulares. Estos materiales complementarios empezaron a ser adquiridos en el curso de 1962.

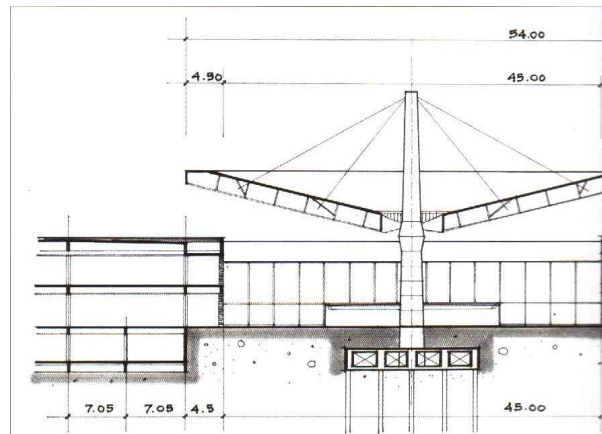


Figura 4.10: Corte transversal del paraguas.

En tanto se disponía de los guiones de los antropólogos, los museólogos, a su vez, empezaron a establecer criterios de colocación y exhibición de las obras y a elaborar una tipología del mobiliario. También se les encargaron los estudios, indispensables para planear todas las dependencias subsidiarias del museo, pero no por ello menos importantes. Oficinas, laboratorios, bodegas y talleres, así como los aproximados $12,000 m^2$ que se suponía que comprenderían las salas de exposición, fueron estudiados minuciosamente por ellos y por los asesores en museografía. Fueron ellos los que tuvieron a su cargo la presentación final del programa de funcionamiento arquitectónico del nuevo museo, en el cual quedaron incluidas la unidad central del INAH, la Escuela Nacional de Antropología y su biblioteca respectiva.

De los grupos conformados por los pedagogos y por los arquitectos puede decirse otro tanto. El primero tenía como misión fundamental la de formular

la orientación didáctica que debería orientar al conjunto de la exhibición y, paralelamente, elaborar los programas educativos con que debería contar la institución. Revisar e imprimir un sentido didáctico a las distintas informaciones que iban elaborando los antropólogos; imaginar la forma como se iban a organizar las visitas escolares y, en general, los servicios educativos que se realizarían en el museo, fueron otras de las tareas que se les encomendaron.

Los arquitectos, por su parte, se subdividieron en grupos más pequeños y se dieron a visitar y analizar profesionalmente algunos de los museos nacionales más representativos de los distintos países, para confirmar, en la práctica, las mejores disposiciones, sistemas constructivos e instalaciones de toda índole. Los criterios organizativos de esas instituciones la también fueron sopesados con todo cuidado.

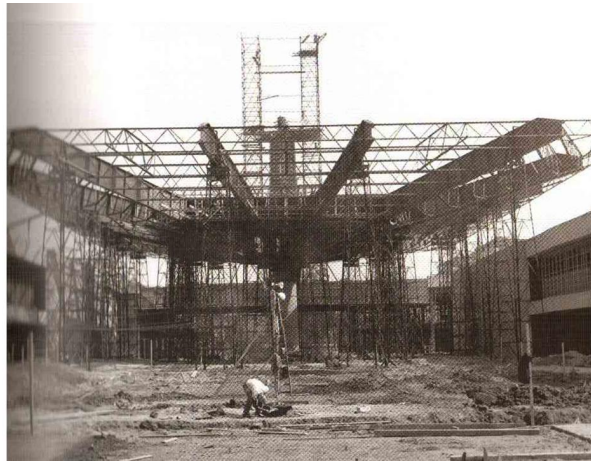


Figura 4.11: La estructura del paraguas.

¿A que líneas de acción y decisiones arribaron?

En primer término: el museo debía ser concebido como un homenaje a las civilizaciones interrumpidas por la caída de Tenochtitlán. Homenaje que los participantes en su realización expresarían al considerar sus testimonios culturales como fuentes primordiales que confluyen en el espíritu nacional, en la identidad del país consigo mismo. De este punto de partida básico, así como del hecho de estar al servicio de tres distintos tipos de público, estudiantes, investigadores y visitantes en general, se derivaron sus dimensiones básicas: didáctica, estética y social. Sería un museo de índole científica y también de arte: un ámbito de estudio pero también de recreación artística. Si lo que se

salvaguardaría no eran escuetas reliquias descarnadas sino todo lo contrario, el espíritu que las había hecho posibles y mismo que pervivía imbuyendo su cosmovisión hasta nuestro momento, entonces había que recrear el ambiente físico e histórico en que aquel floreció. Por supuesto, versaría sobre las distintas ramas que concurren en la antropología: arqueología, etnografía, antropología física, lingüística, etnohistoria y antropología social.

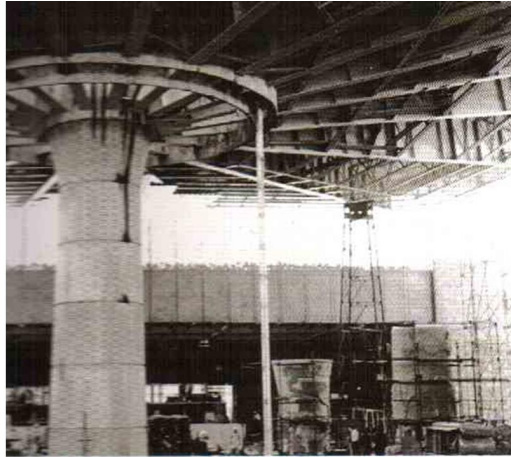


Figura 4.12: El recubrimiento del paraguas.

El Presidente de la República compendió en unas frases el afán último de aquellos que sin más ambages están ciertos de que la cultura de los pueblos mesoamericanos debe seguir nutriendo la concepción del mundo de los mexicanos; de todos cuantos son sensibles a su eterno atractivo artístico y, es más, lo comprenden como norma y modelo hasta cierto punto inalcanzable. Cuando Torres Bodet le pidió que indicara a Ramírez Vázquez que esperaba del museo, respondió: “Quisiera que fuera tan atractivo que la gente preguntara a algún pariente o amigo: ¿ya fuiste al museo? igual que ¿ya fuiste al teatro?”. Y concluyó: “Quisiera que los mexicanos, al salir de él, se sientan orgullosos de serlo”.

Al tiempo se añadiría un requisito más, que a su manera, sería tan -conminativo como los anteriores. Pero ésto no se sabía hacía principios de 1962... aunque podía anticiparse.

Por supuesto, en el programa de funcionamiento se detallaban, una por una, las diversas dependencias de que constaría el museo en sus dos grandes aéreas: servicios al público y servicios de operación interna, y aunque no

en todos los casos se indicaban sus interrelaciones con toda puntualidad, se sugerían sus áreas aproximadas. Igualmente se hacía notar que el área de exhibición permanente se compondría de tres entidades diferenciadas que concurrirían a una gran sala que servirá al mismo tiempo como centro de distribución. En dichas áreas se alojarían las colecciones de arqueología y antropología física, las de etnografía en la segunda y la tercera se destinaría a las colecciones extranjeras con que contaba el museo. El 50 % del total de 11,250 m^2 estimados para esta área, se destinaría al primer apartado; 30 % al segundo y 15 % al tercero. La gran sala distribuidora ocuparía el 5 % de dicha superficie.

Aunque con distintos personajes y circunstancias, la histona volvió sobre sí misma.

Fue, el XXXV Congreso Internacional de Americanistas que se realizó en México en agosto de ese mismo año, el foro que le permitió al Secretario de Educación Pública ofrecer la próxima construcción del Museo Nacional de Antropología. No parece aventurado pensar que Torres Bodet haya sentido mucha más seguridad al hacer su ofrecimiento de la que pudo tener Justo Sierra en condiciones bastante ominosas, cincuenta y dos años atrás: ya tenía en las manos los trabajos de asesoría antropológica solicitados y el equipo de pedagogos había cumplido con su tarea. Los museólogos, por su parte, habían dado término a la redacción del Programa de funcionamiento y se encontraban ya en una relación más directa con los arquitectos participando en el anteproyecto del museo.¹

Sí, la preparación del proyecto fue ejemplar.

Sobre poco más o menos, al sexenio le restaban únicamente dos años para construirlo. ¿Por qué no se inició la construcción de inmediato?

Aquellas eran las exigencias programáticas a las que debía darles satisfacción el proyecto... pero, ¿dentro de qué concepción de la práctica arquitectónica lo serían? ¿cómo iban a ser transmutadas en espacios habitables? ¿de qué manera se integrarían con las demás determinaciones formales de tal modo que los mexicanos “salieran de él orgullosos de serlo”? ¿bajo qué lineamientos proyectuales?

A estas alturas, los trabajos que había tenido a su cargo, tanto arquitectónicos como administrativos, habían impreso una huella muy honda en el criterio profesional de Ramírez Vázquez. De entre ellos, habría que destacar, particularmente, el aula casa rural, el Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, la Galería del Museo Nacional de Historia y, en menor medida, el Pabellón de México en la Feria Mundial

¹Vargas Salguero, Ramón. *Pabellones y Museos de Pedro Ramírez Vázquez*. Noriega Editores, México, 1995.

de Seattle. En la consolidación de su criterio también contó decisivamente, aunque en un orden de ideas distinto del anterior, su participación en la construcción de Ciudad Universitaria.



Figura 4.13: Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas.

Esas obras, particularmente las primeras, tienen un denominador común: alcanzar el valor arquitectónico a partir de la sencillez. En unos casos ésta había impuesto su carácter dada la necesidad de ajustarse a una circunstancia que no permitía el más mínimo dispendio si es que se pretendía, seriamente, dotar al país de los recintos escotares que le hacían falta. En el Pabellón en Bruselas, la sencillez se impuso dada la tónica humanista que los organizadores quisieron imprimirle a la exposición, en primer término y, en segundo, por la improcedencia de pretender competir, en el mismo terreno, con países que disponían de recursos técnicos sumamente sofisticados.

El plazo tan breve y perentorio de que se disponía para realizar la Galería y el sitio histórico en que se ubicaría, también llevaron a concebir una obra que se integrara al entorno, más que pensar en una diferenciación de él a partir de espacios suntuosos. Algo a todo punto similar aconteció, en menor medida, con el Pabellón de México en Seattle.

Y, ¿cuál fue la respuesta que encontraron estos proyectos? El aplauso unánime. Los dos primeros también fueron distinguidos internacionalmente al reconocerse que su alta calidad arquitectónica se había alcanzado sin necesidad de recurrir a desplantes formales sino median le materiales y recursos modestos. Y, en segundo lugar, porque justamente a partir de esas

bases se constituían en expresión fiel de su circunstancia. La sencillez de la galería, ampliamente manifiesta en la Sala de la Constitución, fue una ratificación de aquella postura que, expuesta en términos abstractos, puede indicarse diciendo que se hacía eco del programa arquitectónico que le daba sentido. El último no alcanzó premio, pero se le mencionó junto con el Pabellón de España, como una de las dos obras que sobresalieron en ese sentido en la Feria Mundial de Seattle.



Figura 4.14: La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos, Mural de la Facultad de Medicina, UNAM.

El apego al programa era, pues, una constante en el criterio de Ramírez Vázquez. Bien, pero, ¿cómo traducir ese apego en el caso particular del programa del Museo Nacional de Antropología? He ahí el quid de lodo proyecto arquitectónico. El punto de principio está ahí, pero ¿cómo ajustarse a él? ¿cómo traducir en materiales inertes lo que de suyo es una concepción espiritual expresada en términos ideales?

La lógica simple y llana hace ver que de aquella columna vertebral se derivan algunas consecuencias necesarias. La correspondencia de un proyecto con su tiempo es una de ellas y con su lugar es la otra. Bien entendido lo anterior, lleva a reconocer la importancia de ser de su tiempo sin negar su

pasado, en la medida y proporción en que ese pasado es actuante y vigente. Y, pocos pasados tan presentes como el mesoamericano. En el caso que nos ocupa, reconocer y revalorar en la conciencia nacional ese pasado era, justamente, un punto central del programa.

Y, ¿qué no acaso era penetrando en ese pasado como se encontraría el camino para refrendarlo actualizándolo? Sí, así tuvo que producirse el proceso espiritual intelectual al interior del arquitecto. Un proceso que así dicho, no incluye la angustia, el afán y la preocupación que obligadamente tuvieron que acompañar al proceso de interiorización con ese pasado y de decisión para plasmarlo bajo una forma determinada... pero que no se puede dejar de tomarlos en cuenta al momento de justipreciar el proyecto arquitectónico del que todos ellos formaron parte.

La idea misma de revivificar un pasado sin distorsionarlo, trasplantando sus formas específicas a circunstancias diferentes, lleva de la mano a pensar si acaso pueden encontrarse ciertas notas, rasgos, características, un espíritu tal vez, que estando presentes en aquel pasado y, es más, estructurándolo, siendo invariante en las obras que ese mismo espíritu conformo, puedan dar fe de él sin lacrarlo.

¿En qué momento de su carrera empezó Ramírez Vázquez a bucear en temas como este que han apasionado a algunos de los más destacados -teóricos y estéticos de la arquitectura? No lo sabemos con precisión, Pero sí constatamos que los resultados de esa preocupación se hacen presentes explícitamente al momento de iniciar el proyecto de este museo,

La “concepción generosa del espacio, el respeto por el color y textura de los materiales y el sentido audaz y permanente de su construcción”, serían las “invariantes de la arquitectura mexicana” que según Ramírez Vázquez insuflan SLS distintas etapas, tanto la mesoamericana, como la colonial e incluso tiñen con una tonalidad especial algunas de las obras más destacadas de la actualidad.

Eran estas constantes o invariantes, como generalmente se las conoce, ideas reguladoras de la actividad proyectual que perfectamente se podían conciliar con las particulares y hasta específicas exigencias planteadas en el programa arquitectónico. Eran éstas las grandes vías por las cuales podía transitar el partido general habida de que de este modo el museo quedaría emparentado con la tradición arquitectónica nacional, por una parte y, por la otra, se correspondería ampliamente con los vestigios arqueológicos que se depositarían en sus espacios. La monumentalidad del museo también quedaría cimentada en ellas.

Esas invariantes convertidas en líneas reguladoras de la actividad proyectual, norma ron la gestación del museo.

4.2. Vida y obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez

Pedro Ramírez Vázquez es el sexto hijo, el más pequeño, de una familia que forman Max Ramírez y Dolores Vázquez de Ramírez. Nace el 16 de abril de 1919 y crece en la ciudad de México estudiando siempre en escuelas públicas y desarrollándose en una familia unida.



Figura 4.15: Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

Su padre ‘librero de libro antiguo’ le inculca el amor por los libros y el conocimiento. Sus hermanos: Mariano, Manuel, Carmen, Miguel y Leonor. Los varones estudian leyes, él siempre penso hacer los mismo, pero después de escuchar una conferencia del Maestro Carlos Pellicer decide estudiar arquitectura. En 1947 se casa con Olga Campuzano Fernández, su alumna en la cátedra de Teoría de la arquitectura; que sería una alegre, simpática, inteligente y maravillosa compañera, por más de 52 años, con quien formara una familia compuesta por Pedro, Olga María, Javier, Gabriela y sus sobrinos Cecilia, Alfonso y Alejandro quienes a su vez tienen 24 nietos. Arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctor Honoris Causa por las universidades de las Américas, Autónoma de Guadalajara y por el Instituto Pratt de Nueva York, se ha desempeñado como profesor en la Escuela Nacional de Arquitectura (1942-1958 y 1966-1967), jefe de la zona del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) en Tabasco (1944-1947), jefe de conservación de edificios de la Secretaría de Educación Pública (SEP 1947-1958), fundador y director de la Unidad Artística y Cultural del Bosque de Chapultepec (1953-1965), fundador y primer director técnico del Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina dependiente de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1964-1966), vicepresidente (1964-1966) y presidente del Comité Organizador de los Juegos

de la XIX Olimpiada (1966-1970), asesor técnico del Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales del Partido Revolucionario Institucional (PRI; 1969-1970) presidente del Comité Olímpico Mexicano (1972-1974), fundador y rector de la Universidad Autónoma Metropolitana (1973-1974).



Figura 4.16: Basílica de Guadalupe.

Ha diseñado los edificios y las obras siguientes: un aula prefabricada, de la que se han construido 180 mil unidades en el país (1994-1988) y cuyo modelo fue adoptado por Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, Filipinas, India, Indonesia, Perú, Yugoslavia; la facultad de Medicina de la UNAM, en colaboración con Álvarez Espinosa, Torres y Velázquez (1953-1959), Escuela El Pípila y 15 mercados de la Ciudad de México, la Galería de Historia en el Bosque de Chapultepec, el Museo Tecpan, museos de Historia de El Chamizal, Tijuana y Matamoros (1962), museos de la Ciudad de México, de Arte Moderno y Nacional de Antropología (Premio de la VIII Bienal de Arte de Sao Paulo), Secretaría de Relaciones Exteriores en la plaza de las Tres Culturas (1965), estadio Azteca (para 100 mil espectadores, 1966), estadio Cuauhtémoc en Puebla (1967), Museo de Arte Africano en Dakar, Senegal; Museo Nacional de Antropología de Tegucigalpa, Honduras (1973), Embajada de Japón en México (en colaboración con Tangle y Rosen), Basílica de Guadalupe, Parque de la Villete y La Defensa en París, Biblioteca Central de Toluca, museos de Antropología en la capital del Estado de México, Amparo en Puebla y del Templo Mayor en la Ciudad de México.

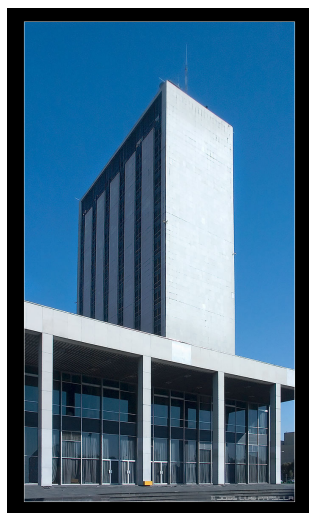


Figura 4.17: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Ha diseñado también estampados para el Comité Olímpico Internacional, el tapiz mural para la sala de reuniones de la Organización para la Alimentación y la Agricultura de las Naciones Unidas en Roma.

Ha publicado: 400 años de arquitectura mexicana (1956), El Museo Nacional de Antropología (1968), Códice del tiempo y código del asentamientos humanos (1976), Desarrollo urbano de México (1982), El espacio del hombre (1982) y El Arte Contemporáneo en el Museo Nacional de Antropología (1985).



Figura 4.18: Estadio Azteca.

4.3. Interpretación general de los espacios

Ubicado en el Bosque de Chapultepec, el Museo Nacional de Antropología, fue construido tras un arduo trabajo de 19 meses, para realizarlo su autor el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, convocó a un extraordinario equipo de arquitectos, investigadores, artistas plásticos y maestros de obra, así como a artesanos de las principales etnias indígenas.

Indudablemente, su concepto arquitectónico y diseño museográfico se adelantaron a su tiempo. Las salas de exhibición arqueológicas se transformaron en espacios educativos donde el público no solo podía captar la vocación nacionalista de la institución, sino también la visión diacrónica de las culturas prehispánicas y sus aportaciones.



Figura 4.19: Fachada principal.

El edificio se abre con una entrada totalmente de cristal, con objeto de que el público que transita por el Bosque de Chapultepec no se intimide ante el gran edificio, sino que sienta la libertad de entrar, la fachada se enfatiza gracias al Escudo Nacional de la República Mexicana, talla de los hermanos José y Tomás Chávez Morado, así se accede al gran vestíbulo en el cual la plataforma existente se considera como un área ceremonial de indudable relación prehispánica, incluso con una alfombra roja y un candil con un diseño prehispánico que recuerda al sol y también esta ornamentado con la presencia del barroco en el tratamiento de la madera que conforma la hermosa celosía, cuyo diseño fue del propio arquitecto Ramírez Vázquez.



Figura 4.20: Acceso principal.

A la derecha se ubica el Auditorio Jaime Torres Bodet, con un aforo de 400 butacas y en su exterior Rufino Tamayo realizó el mural que sintetiza el pensamiento prehispánico, de igual manera el vestíbulo se enriquece con los textos de Adolfo López Mateos y de Jaime Torres Bodet, los cuales resumen el propósito y trascendencia del Museo.



Figura 4.21: Escudo Nacional de la República Mexicana.

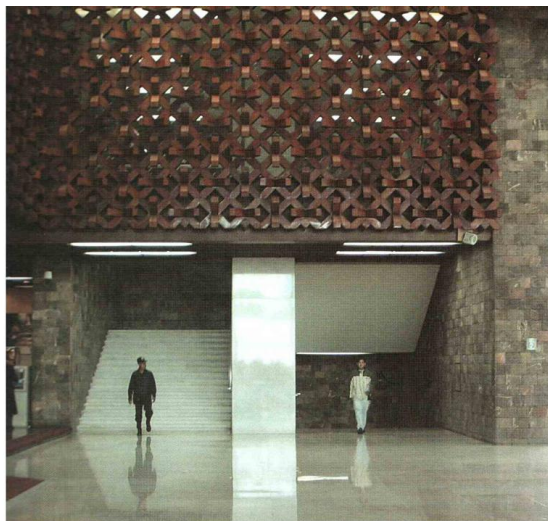


Figura 4.22: Celosía de madera.



Figura 4.23: Concepción de la arquitectura maya.

En el patio se produjo la concepción de la arquitectura maya conocida con el nombre de cuadrángulo y que consiste en una especie de plaza o patio

delimitado por edificios, pero comunicado con el exterior mediante aberturas francas en ángulos y mediante la correspondencia de claros a través de sus crujeas para mantener el espacio interno, la presencia del externo, permitiendo así la visita a sus distintas salas en forma sucesiva o aislada.

Para que esta plaza conserve aún en temporada de lluvias su misma libertad de circulación, se le protege parcialmente con una cubierta en forma de paraguas. Esta solución permite, además, respetar la unidad de la plaza, por ser independiente de los volúmenes que la forman.



Figura 4.24: Cancel de serpientes ondulantes.

Mientras tanto en las fachadas se recrea la sencillez de Teotihuacan, rompiendo la monotonía de los muros el espléndido cancel de serpientes ondulantes, obra de Manuel Felguérez, que genera un ritmo contrapunto con el mensaje de las antiguas palabras, provenientes del *Popol Vuh*, el cual es una recopilación de varias leyendas de los k'iche's, un reino de la civilización Maya al sur de Guatemala y más que un sentido histórico tiene valor e importancia en el plano religioso. De hecho se le ha llamado el *Libro Sagrado* o la *Biblia de los mayas k'iche's*, siendo así una narración que trata de explicar o contar de alguna manera el origen del mundo, la civilización y los diversos fenómenos que ocurren en la naturaleza; y otros textos sagrados, grabados en los mármoles de las fachadas de entradas a las salas.

El patio central consta de zonas que se diferencian entre sí por la luz que reciben: la primera cubierta por el paraguas, contrasta con la segunda, a

cielo abierto, donde un espejo de agua ligado a la Sala Mexica con vegetación lacustre y los símbolos de la tierra, el fuego y el viento permite recordar el origen lacustre de esta cultura, que a su vez nos remite al mismo origen de la ciudad de México que en tiempos de los mexicas era solo un pequeño espacio dentro de un inmenso lago.

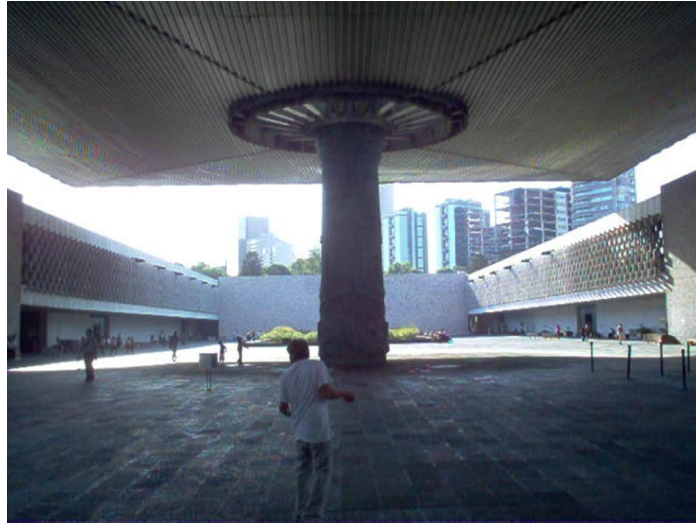


Figura 4.25: Patio interior.

La originalidad del plan maestro consistió en un novedoso recorrido donde el espectador transita por las salas con un doble nivel de altura, lo cual provoca un estado de ánimo proclive al éxtasis ante la monumentalidad de los espacios mayores, efecto cuyo propósito es exaltar la grandeza del patrimonio cultural. El ejemplo más significativo lo constituye la Sala Mexica, edificada con la máxima dimensión del recinto, donde la Piedra del Sol, la Coatlicue, la Gran Xiuhcoatl y otros monolitos se engrandecen ante los ojos del visitante. El juego de espacios y volúmenes evoca premeditadamente el interior de un templo con su magno crucero, cuya sección central conduce la mirada hacia la obra más reconocida del pasado prehispánico de México que se transforma así en el altar a la nacionalidad indígena.

4.4. La concepción de los espacios interiores

Un visitante que cuente con más puntos de referencia en relación a la arquitectura maya, no tardará en ver conscientemente evocado aquí, por él equipo de proyectistas, aquel patio sin par conocido como “cuadrángulo”: delimitado por edificios pero comunicado con los espacios circundantes mediante aberturas en los ángulos. Una mirada más atenta reconocería que las proporciones y la manera de tratar los volúmenes que configuran este espacio, mitad patio mitad plaza, son también las de aquellos edificios: el cuerpo bajo austero, sobrio, llano y el superior cargado de luces y sombras, de relieves que, en este caso; tamizan luz de las salas superiores ... sí, se trata de la afortunada recreación de una de las dimensiones invariantes de la arquitectura mexicana, la concepción generosa del espacio, que fue propia de la arquitectura de Teotihuacan, de Uxmal, de Chichén, de Tikal ... que esta presente en los atrios, plazas y capillas de la arquitectura colonial y de algunas de las más destacadas obras de la actualidad, como es el caso de Ciudad Universitaria.

Varias fueron las previsiones que se tuvieron en relación al proyecto de las salas de exposición, con la mira de hacer más comfortable e interesante la visita o más productivo el estudio.

Las salas de exhibición conjugan dos ámbitos sumamente distintos. Difieren en lo tocante a su posición relativa, en las distintas alturas que se le confirieron a cada uno, en las también marcadas diferencias en cuanto a intensidad lumínica se refiere, así como en el disímulo sentido con que presentan el respectivo material testimonial de que constan y, a mayor abundamiento, en las variadas perspectivas que es posible disfrutar desde cada uno de ellos. No obstante lo anterior, lejos de ser excluyentes o disonantes, se conjugan y complementan ampliamente brindando, en su unidad, una variedad de ambientes que influyen positivamente en el ánimo del visitante al instarlo a continuar su recorrido.

Los ámbitos primeros de las salas funcionan como preámbulo de los segundos, tanto por antecederlos espacialmente como porque en ellos se ofrece una panorámica de la cultura en cuestión. Su altura e iluminación más tenue y la mayoría de los objetos expuestos en vitrinas, capelos o pedestales de reducido tamaño, llevan a observarlos desde distancias mas cortas con una actitud acorde con el carácter recogido e intimo de este ambiente.

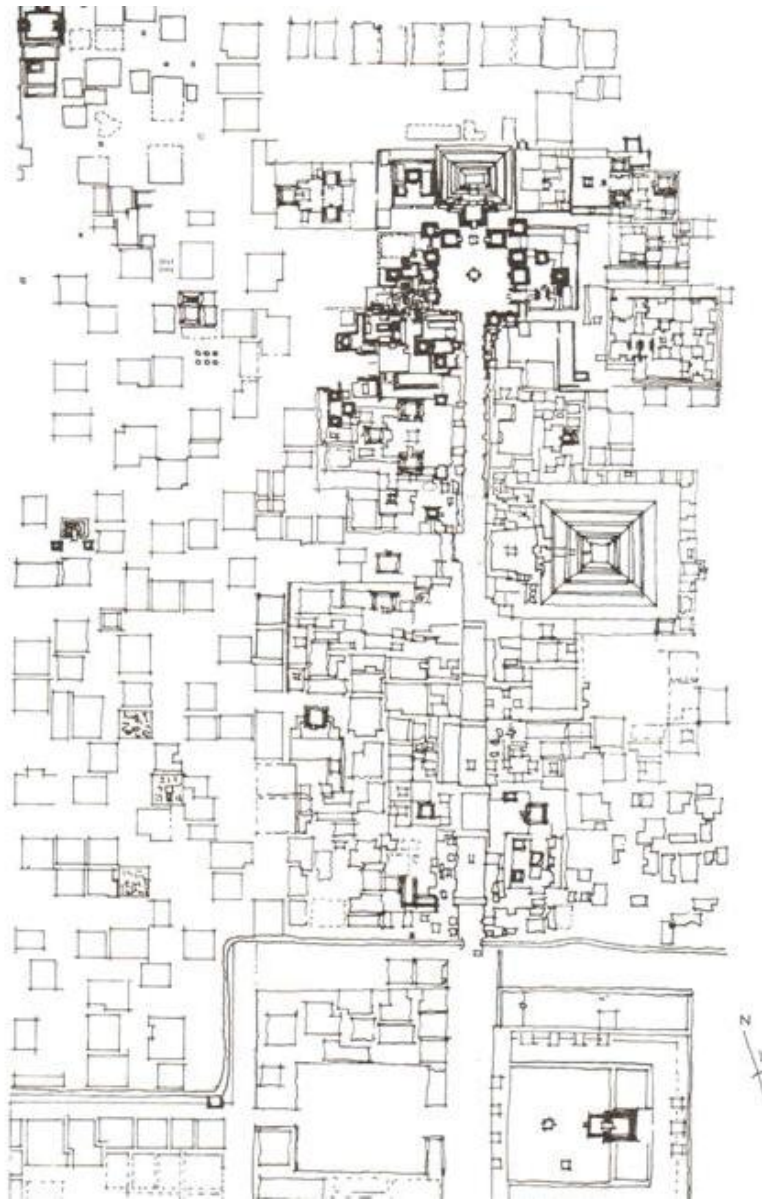


Figura 4.26: Planta arquitectónica de Teotihuacan.

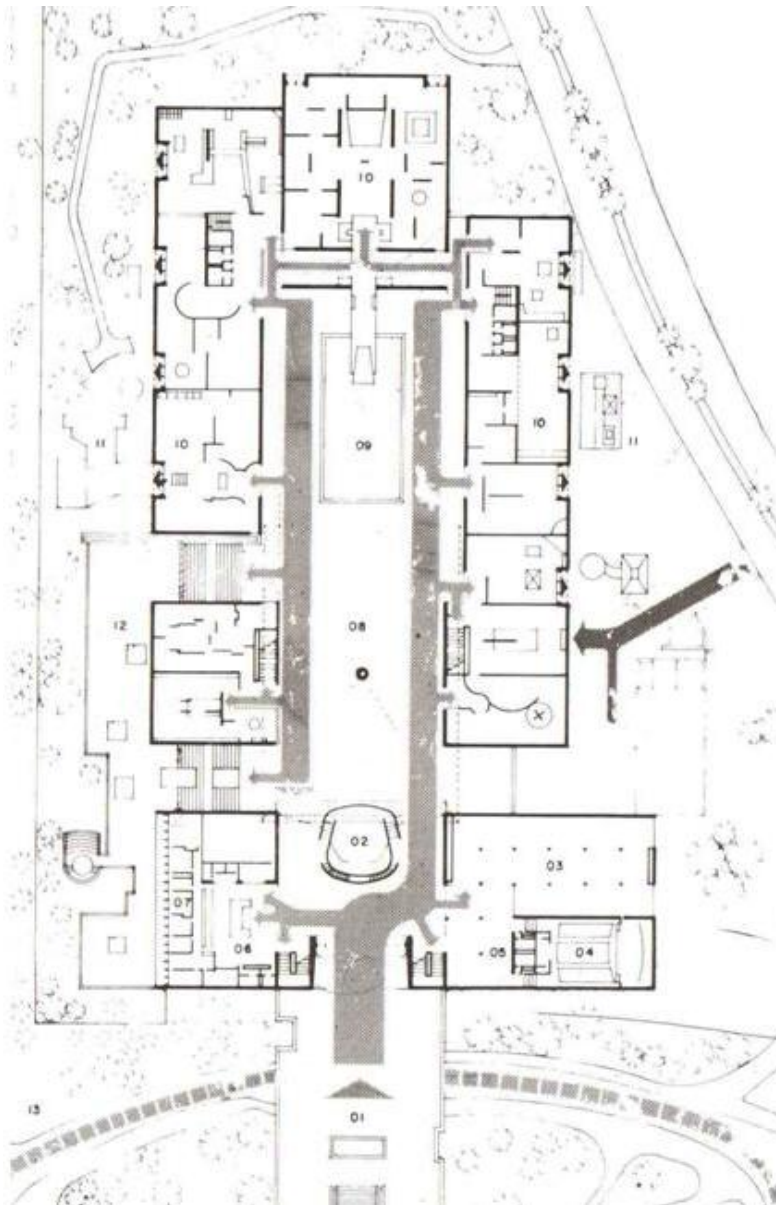


Figura 4.27: Planta arquitectónica del Museo Nacional de Antropología.

Contrariamente a la zona vestibular, la doble altura del ámbito posterior, la iluminación mucho más intensa que penetra por sus altos ventanales y el carácter enfático y en no pocas ocasiones cabalmente dramático, con que presenta materiales nuevos o detalles de lo observado anteriormente sólo que a mayor escala, contribuyen a configurar un ambiente cuya diferencia respecto del primero es una puerta de escape a la monotonía. Y esto es algo de lo que se buscaba: hacer atractiva la visita al museo echando mano de vanados recursos arquitectónicos museográficos. Es desde sus ventanales que el visitante percibe que expuestos en los jardines exteriores se encuentran fidelísimas réplicas del Templo de Quetzalcóatl, de los Danzantes de Monte Albán, de los palacios de Mitla o de las pinturas de Bonampak y del Palacio principal de Hochob, así como la Gran maqueta de Teotihuacan, todo lo cual funge como invitación expresa a salir a contemplarlos.



Figura 4.28: La doble altura utilizada en las salas.

Las salas de etnografía, indispensables si se querían complementar los testimonios arqueológicos con los ambientes culturales en que se produjeron y los cuales son su referente más próximo, se dispusieron en planta alta,

ocupando el techo de las zonas pre ambulares de las salas de antropología. Los indicadores culturales que aquí se expusieron, son tan fidedignos como los antropológicos. Este resultado se alcanzó haciendo que fueran miembros de los grupos indígenas quienes construyeran su hábitat tal y como lo hacen en sus localidades originales. Siempre que fue posible, se procuró que correspondieran unas con otras. Dado que fueron dispuestas a manera de tapanco respecto de la salas de la planta baja, cuentan con el atractivo de ver desde o hacia ellas. La vinculación queda, así, refrendada.

En cualquiera de los dos casos la disposición espacial previó que no fuera posible recorrer más de dos salas sin tener la vista del patio o sin tener que salir a él, según el caso. De este modo se alternan los tiempos y espacios en que la atención exige más esfuerzo.

Los guiones preparados con antelación concordaron en otorgarle a la cultura mexicana un lugar destacado en el conjunto del museo. La doble altura que se le concedió a todo el espacio; los cuatro muros que configuran una planta de cruz griega; la plataforma que rememora un altar sobre el cual se dispuso el Calendario Azteca; la luz que dramatiza a la excepcional pieza y la circulación quebrada que protocoliza al acceso a ella obligando a tomar en cuenta los antecedentes que le dan sentido ... todo ello, confirma que la visita a un museo puede llegar a ser, por obra del proyecto y de la museografía, tan atractiva como cualquier otro espectáculo de divulgación popular, sin que ello demerite en modo alguno ni su carácter didáctico ni la científicidad de su presentación.



Figura 4.29: Calendario Azteca.



Figura 4.30: Lucy.

La dimensión didáctica del museo se satisfizo en varios niveles. A fin de presentar las piezas arqueológicas en condiciones tales que pudieran transmitir su mensaje cultural de la manera más nítida posible, se las enmarcó con cédulas, mapas, maquetas y dioramas elaborados ex profeso para que fueran éstos los que aportaran la información que una reliquia no puede proporcionar.



Figura 4.31: Tzompantli.

En la Sala de Introducción a la Antropología se ubica una extraordinaria reproducción de Lucy -uno de nuestros ancestros homínidos más famosos en la historia de la antropología-, con lo cual se inicia una visita a ojo de pájaro por los ejemplos más significativos de la evolución del hombre, y culmina con un tzompantli contemporáneo de imágenes fotográficas con un novedoso recurso visual donde se aprecian simultáneamente cráneos y rostros, testimonio vivo de la unidad y variedad de la especie humana.

La Sala de Poblamiento de América recrea a partir de innovadoras maquetas, las diversas actividades del hombre en América durante su avance, desde el cruce por el estrecho de Behring en Alaska, hasta su llegada a territorio mexicano. A esta primera etapa de la historia de México la caracteriza la profunda transformación que ocurre en la sociedad, al pasar de su actividad basada en la caza y la recolección, a ser comunidades agrícolas sustentadas en el maíz, frijol, calabaza y otros cultivos característicos del nuevo mundo.



Figura 4.32: Estrecho de Behring en Alaska.

En el Museo, la visión de Mesoamérica y el norte de México rebasó los límites de la antigua sala introductoria, por lo que se amplió el concepto de la macro área cultural con sus regiones internas en todas las salas de arqueología. El Altiplano Central mexicano, sede de los poderes políticos y religiosos del México colonial y contemporáneo, desarrolla su evolución diacrónica en cuatro espacios.

En la Sala del Preclásico se explican las características de la época

aldeana y su evolución hasta el surgimiento de los primeros centros ceremoniales como Cuicuilco y Tlapacoya.

La Sala Teotihuacan ilustra sobre la presencia de la primera ciudad en el Nuevo Mundo, con su concepto urbana autóctona y la validación de los cultos agrícolas primordiales en Mesoamérica: Tláloc, patrono de la lluvia y la agricultura, y la diosa madre generadora de múltiples advocaciones femeninas, que siglos después patrocinarán la comida, el agua y la reproducción humana.

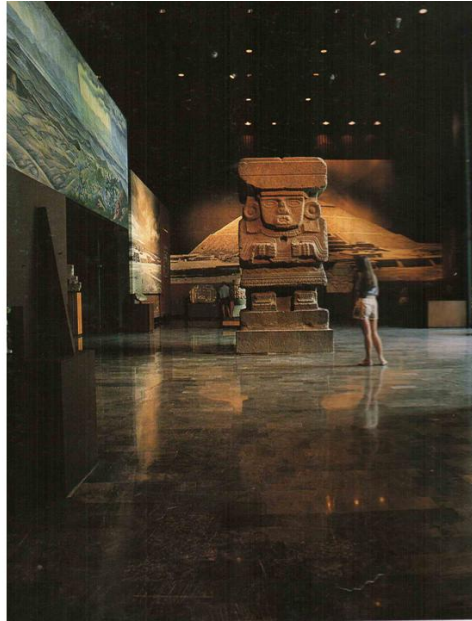


Figura 4.33: Tláloc, patrono de la lluvia y la agricultura.

La Sala Tolteca manifiesta los cambios ocurridos en las sociedades indígenas con el ascenso al poder de la clase guerrera, lo que testimonia los vínculos culturales con el sur de Mesoamérica, fundamentalmente en el área maya.

La Sala Mexica constituye la culminación de la evolución cultural ocurrida en la región central de México. Ahí se resguardan los testimonios artísticos más significativos de los fundadores de México-Tenochtitlan, quienes ambicionaron la conquista de extensos territorios con el propósito de establecer un Estado tributario de carácter imperial.



Figura 4.34: Interior de la Sala Mexica.



Figura 4.35: Abanico utilizado por los miembros de la nobleza como símbolo de su jerarquía.

Las siguientes cuatro salas arqueológicas: Culturas de Oaxaca: Culturas de la Costa del Golfo, Sala Maya y Culturas del Occidente de México, exhiben los desarrollos culturales y artísticos ocurridos en cada uno de sus territorios específicos, mostrando novedosos objetos recuperados en recientes excavaciones.



Figura 4.36: Cabeza colosal, la representación de la figura humana, especialmente la parte más importante del cuerpo que es la cabeza, fue una característica de la cultura olmeca.



Figura 4.37: Chac mool, al igual que los Atlantes, esta figura muestra una combinación de rasgos de varias culturas mesoamericanas.

La Sala de las Culturas del Norte de México se renovó con la intención de englobar lo ocurrido en la parte septentrional del país en sus diversas expresiones culturales: los cazadores-recolectores que continuaron con su actividad hasta bien entrado el dominio español: la Mesoamérica septentrional, donde el impacto de los avances tecnológicos y culturales de la macroárea conllevó para los habitantes de esta región saberes como la agricultura, la arquitectura monumental y la cerámica. Paquimé y la cultura de Casas Grandes dan su tinte particular a la región de Oasis América, evidente -prolongación en nuestro país de los pueblos del suroeste de Estados Unidos: Hohokam, Anazasi y Mogollón, también presentes en la sala.



Figura 4.38: Vasija antropomórfica, que nos permite reconstruir muchos aspectos relacionados con su apariencia y atuendo.

Las salas de etnografía han renovado el mensaje de los grupos indígenas contemporáneos, presentes en la vida de la nación con su cultura tradicional y dinámica. La presentación se inicia con la Sala de los Pueblos Indios, donde se señalan las características que distinguen a las etnias en el conjunto de la población mexicana.

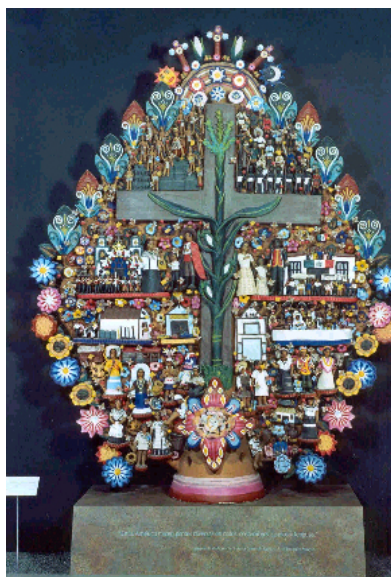


Figura 4.39: México hoy es un país pluriétnico y multicultural, en realidad el país es muchos Méxicos.

Los principales grupos indígenas identificados, bien sea por su peculiaridad lingüística o por la región geográfica donde habitan, se muestran en las salas subsiguientes: el Gran Nayar, que comprende principalmente a coras y huicholes; Pureécherio, nombre con el que se identifican colectivamente los habitantes de Michoacán, los purépechas, conocidos también como tarascos.

La Sala Otopames agrupa a los otomíes, mazahuas y pames. La Sala de la Sierra de Puebla reúne un conglomerado de diversos pueblos y grupos lingüísticos en el que se distinguen principalmente los totonacos, los otomíes y los nahuas.

La Sala de Oaxaca muestra la rica variedad de grupos de diversas lenguas que mantienen vivas sus tradiciones en el extenso territorio de la entidad: zapotecos, mixtecos, mixes, amuzgos e inclusive las expresiones de los grupos de ascendencia africana que colonizaron una parte de Oaxaca en la época colonial. Actualmente entre los zapotecos resalta la confección de alfarería en color verde, negro y anaranjado de Santa María Atzompa, San Bartolo Coyotepec y San Marcos Tlapazola, respectivamente. De los productos textiles se tienen los sarapes de Teotitlán del Valle, las fajas de Santo Tomás Jalieza y las blusas de San Antonio Castillo Velasco y de San Vicente Coatlán; de los zapotecos serranos e istmeños son muy conocidos los

vestidos femeninos de Yalalag y de Betaza; otro tanto ocurre con la indumentaria cotidiana de Tehuantepec y Juchitán. En la antigua casa zapoteca era común que constara sólo de una pieza, de tal manera que era allí donde se realizaban las múltiples actividades como comer, dormir, cocinar, rezar y guardar las herramientas. En cuanto a los materiales usados en los pueblos de los valles centrales, era común el carrizo y el adobe en paredes, así como palma, zacate u hojas de caña en los tejados.

La Sala Costa del Golfo muestra la cultura distintiva de los totonacos y los huastecos, mientras que la gran Sala de los Pueblos Mayas incluyen en su espacio a los pueblos de las tierras Altas, caracterizadas por el paisaje montañoso, los teenek son el único grupo de filiación lingüística mayense que habita fuera de lo que se conoce como el “área maya”. La forma de la casa habitación entre los teenek de la Huasteca potosina puede ser rectangular, redonda, o bien una combinación de ambas formas. Para su construcción se emplean materiales tradicionales que se obtienen de su entorno natural, utilizando una empalizada para la estructura, palma real para el techo, y barro, bajareque, madera o bambú para las paredes y puertas. Entre las artesanías más importantes de la Huasteca figuran los tejidos de zapupe y palma real; en contraste con los que habitan la región de la selva y la península de Yucatán.

Los pueblos del noroeste —tarahumaras, seris, pimas y pápagos— ocupan su sala correspondiente. El recorrido concluye con la Sala Nahuas, el grupo étnico heredero de una antiquísima tradición, constituyen el grupo indígena más extendido en el actual territorio de la República Mexicana. Son un pueblo ligado a la tierra y a sus frutos, que ha resuelto de diversas maneras a su relación con la naturaleza. La sala nos muestra distintos temas cada uno de los cuales explica la cultura náhuatl en su dimensión temporal. Los espacios domésticos por ejemplo son los ámbitos en los que se realizan las actividades básicas de los seres humanos, en ellos nacen los hijos, las mujeres tejen, fabrican la cerámica. Estos espacios, junto con la tierra, son la parte sustancial del patrimonio común, con respecto a la indumentaria entre los grupos indígenas de México, el vestido distingue a unos de otros y aun entre sí; en muchos lugares diferencia a cada pueblo. Entre los nahuas cada subgrupo, región y hasta pueblo tiene una forma peculiar de vestirse; cada dibujo guarda una tradición, cada diseño habla de un conocimiento conservado por siglos, cada forma representa una manera de ver el mundo y otro aspecto de los nahuas es que son hábiles artesanos, trabajan el barro, la palma, la lana, el algodón, el papel, la piedra, la cera, los guajes y la madera.

4.5. Caracterización del espacio exterior

En este mismo sentido debe verse el espacio exterior del Museo, que cuenta con la solución de un gran espacio central, a la manera de una plaza interior o patio, donde el visitante puede optar libremente por la sala de su interés o continuar si así lo desea, lo que le permite no agobiarse por la visita a un museo tan grande, pues no puede visitar más de dos salas sin tener que salir al patio y relajarse. Además, dentro de cada sala, o bien en el conjunto del patio, hay diversas vistas y salidas al exterior que le recuerdan que se encuentra en un parque.



Figura 4.40: Vista patio interior.

Esa presencia visual del edificio con el exterior es una característica constante en la arquitectura maya. La Sala Mexica, por ejemplo, además de estar protegida, deja libre a la vista el entorno natural, el bosque y el cielo, evitando con ello que el público se sienta capturado dentro de una construcción monumental, tal como sucede en los viejos museos instalados en palacios antiguos o en los nuevos de aquel entonces, como el Museo del Hombre en París.

Como vimos, la amplitud del patio permite una gran libertad de circulación personal o de grupos que en épocas de lluvia debe protegerse, por lo que se construyó el gran paraguas, el cual, además de resguardar a los visitantes, provoca una captación pluvial. Por lo anterior, se decidió que

la caída de agua ocasional fuera permanente, creando una cortina de agua alrededor de la columna, que enfatiza el respeto al entorno natural.



Figura 4.41: Vista exterior de la Sala Mexica.



Figura 4.42: Cortina de agua.

Por tratarse de un elemento de carácter simbólico y con énfasis monumental, el apoyo central, es decir la columna, fue revestido en bronce con un relieve escultórico creado por los hermanos Chávez Morado, siguiendo el concepto y guión sugerido por Jaime Torres Bodet. La concepción escultórica se orientó con respecto a los tres elementos clásicos de una columna: base, fuste y capitel, conservando como ejes básicos los cuatro puntos cardinales, lo cual resultó una excelente interpretación escultórica de los textos de Torres Bodet, como veremos a continuación:



Figura 4.43: El paraguas y su caída de agua permanente.

Vista al este. *Integración de México*. Precisamente, por la costa oriental de México, llegaron las naves españolas de la Conquista. En la base se presenta al pasado prehispánico de México por medio del águila y del jaguar, que son símbolos del día y la noche. Entre ellos, aparece la espada de la conquista y el sol naciente. En el fuste, la espada penetra en las raíces de una ceiba, símbolo maya de la fundación de los pueblos, que abren en su parte superior con dos rostros, uno indio y otro español, los cuales constituyen la base principal de nuestro mestizaje. Sobre este símbolo y correspondiendo el capitel, se apoya el águila, emblema nacional del México de hoy.



Figura 4.44: Columna vista este.

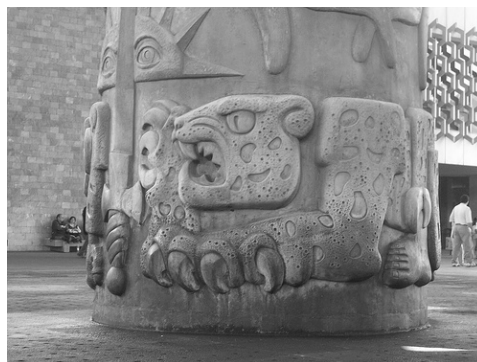


Figura 4.45: Columna este, detalle del jaguar.

Vista al oeste. *Proyección de México*. Esta proyección hacia el mundo se inicia desde nuestras costas occidentales, con la expedición a las Islas Filipinas. Sobre los símbolos prehispánicos de la base, y partiendo de la acostumbrada representación del agua en los códices, se ve un sol poniente, símbolo del rumbo hacia donde se inicio la proyección de México, con la expedición a las Filipinas. En el fuste, la ceiba esta cruzada por una vigueta de acero y una rosa de los vientos, representación de la firmeza y amplitud de esa proyección. Sobre la misma ceiba, que se abre con un símbolo de la fisión nuclear, se apoya como capitel, un hombre con los brazos extendidos y las entrañas descubiertas, enmarcado por dos ramas de olivo y una paloma para significar que se entrega totalmente a la paz.



Figura 4.46: Columna vista oeste.



Figura 4.47: Columna oeste, detalle de hombre.

Vista al norte y sur. *Lucha del pueblo mexicano por su libertad*. En los lados norte y sur se ven tres armas que hieren el cuerpo de la columna -México- y que corresponden a nuestras tres etapas formativas: Independencia, Reforma y Revolución Agraria. El capitel está coronado por formas prehispánicas, que simbolizan el cielo. La composición basada en los cuatro puntos cardinales se liga con las viguetas de acero que en forma radial sostienen la cubierta monumental y contribuyen a dar la impresión final de universalidad de la cultura mexicana.

Al salir del vestíbulo al patio, bajo el paraguas, comienza la visita a las salas de arqueología y a las de etnografía del siguiente piso, el recorrido se inicia con un poema de los *Cantos de Huexotzingo*:

¿Solo así he de irme?
 ¿Cómo las flores que perecieron?
 ¿Nada quedará en mi nombre?
 ¿Nada de mi fama aquí en la tierra?
 ¡Al menos flores, al menos cantos!



Figura 4.48: Comienzo de visita a salas.

Esto lleva a destacar que el ingreso a todas las salas comienza con poemas y pensamientos prehispánicos seleccionados por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla junto con el asesor de cada sala. Tal idea se origina a partir de la experiencia de la arquitectura romana: las inscripciones en los muros de sus edificios daban testimonio de su época. De allí se derivó la decisión de incorporar en la construcción contemporánea del Museo todas esas inscripciones, básicas para comprender el pensamiento indígena.

Al terminar el recorrido completo, los asesores determinaron la inscripción que habría de dejar la reflexión final, con un poema del Chilam Balam:

Toda luna, todo año.
 Todo día, todo viento.
 Camina y pasa también.
 También toda sangre llega
 Al lugar de su quietud.

Ese texto debía dejar en el visitante la conciencia de que allí termina la muestra del pasado prehispánico.

Todas las salas rodean el gran patio donde aparte del paraguas se encuentra el estanque que configura la metáfora autóctona de la creación por los cuatro elementos de la naturaleza. Así la presencia del caracol se conjunta con el estanque y el mechero en forma de greca escalonada, elementos que aunados al terreno, evoca los cuatro soles primigenios: tierra, agua, fuego y viento, que preceden al ollín, palabra náhuatl que nombra al movimiento, la vida que los mexicas otorgaban a la quinta creación, cuya imagen señera queda plasmada en la Piedra del Sol.

Conclusiones

“La originalidad consiste en el retorno al origen; así pues, original es aquello que vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones”

Antonio Gaudí

De acuerdo con el enfoque trazado desde el inicio, cuyo objetivo fundamental fue comprender los fenómenos culturales en la arquitectura de México, en particular en El Museo Nacional de Antropología, se pretende que este texto se considere como un concentrado para poder entender todos los elementos que intervinieron para la concepción de dicho Museo.

Así pues, el espacio arquitectónico, la materia prima con que el arquitecto trabaja, es el testimonio de la ideología y sentido estético de la comunidad en determinado momento histórico, porque el ser humano es esencialmente el mismo siempre y en todo lugar. Tiene las mismas capacidades mentales aunque las use de manera diferente según su origen social y cultural, y según el particular modo de vida del que resulte formar parte. Lo anterior es palpable en la forma arquitectónica. Por lo tanto, es necesario estudiar más profundamente el espacio arquitectónico en todas las culturas y en los diversos grados de desarrollo de cada civilización, particularmente en una cultura como la nuestra.

El espacio en cuanto tal, sólo puede definirse en función del observador, ya que en sí es el “vacío”, la “nada”. La presencia del observador es la que penetra el espacio, le atribuye características y, por lo tanto, lo hace objeto. Con base en la concepción espacial podemos determinar que básicamente existen dos clases de arquitectura: la del espacio interior y la del espacio exterior.

A la arquitectura del espacio interior se han referido tradicionalmente los tratadistas, por ejemplo el teórico romano Vitruvio Pulió, quien señaló que las características principales de una edificación deben ser *estabilidad, utilidad y belleza*. De este modo el espacio habitable, que desempeña una función

de utilidad, está integrado por el espacio interior. Las paredes, así como las fachadas son simplemente delimitaciones del espacio, son sólo expresión externa del espacio interno; reflejan la ideología, formas y costumbres que en determinado momentos histórico es constante formalmente. Esta constancia o unidad conforman el estilo, el cual, está integrado por un objeto representativo o por un objeto cualquiera, sobre el cual han influido diversos factores determinantes. Éstos intervienen, según su intensidad, en la concepción formal. La resultante es producto de los factores dominantes. De esta manera podemos observar que algunos de los factores determinantes del objeto a crear son:

- Factores culturales
- Factores ambientales
- Factores técnicos

Con respecto a la arquitectura exterior, al espacio descubierto es jerárquicamente fundamental, tanto en forma cuantitativa, por el gran número de ellos, como es el caso de Monte Albán, así como en forma cualitativa, por ejemplo, pues en la organización urbana mesoamericana, éstos espacios delimitados, aunque descubiertos, son generadores de su urbanismo; tal es el caso de las calzadas o senderos ceremoniales, que generan espacios tipo plaza, un ejemplo de ello es Teotihuacán, donde incluso en el interior de los edificios se repite la concepción del espacio descubierto y delimitado. El patio del Palacio de Quetzalpapálotl es un magnífico ejemplo de lo anterior.

El primero en afirmar que el arte del arquitecto radica en “la creación del espacio y no en el dibujo de fachadas” fue H.P. Berlange, en 1909² y con El Museo Nacional de Antropología podemos constatar como el arquitecto Ramírez Vázquez supo aplicar ésta afirmación, ya que no solamente consideró realizar una fachada atractiva y construir todo lo demás sin aquella esencia mexicana que era indudablemente necesaria que tuviera, no, sino que aparte de considerar los objetos que iban a ser exhibidos dentro del Museo, así como los materiales a utilizar, las alturas, la iluminación, la manera de exponer algunas de las expresiones poéticas de las culturas, retoma la concepción de los espacios prehispánicos para enfatizar aun más nuestra cultura, para diseñar de esta manera aquel Museo del cual quería que todo aquel que saliera, no terminara su recorrido simplemente y ya, sino que se fuese “orgulloso de ser mexicano”.

²Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1960)*. Edición Gustavo Gili. Barcelona, 1970, 2da edición.

Referencias

1. Libros y artículos

- [1] Asensio Cever, Francisco. *La arquitectura de los museos*. Arco. Barcelona, 1997.
- [2] Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1990.
- [3] Broadbent, Geoffrey, Richard Bunt y Charles Jenckes. *El lenguaje de la arquitectura: un análisis semiótico*. Limusa. México, 1984.
- [4] Castañares, Wenceslao, “La Semiótica de Peirce”, *Anthropos* (número monográfico “Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmático”) n° 212, pp. 132-139. Texto disponible en <http://www.unav.es/gep/Casta%F1aresAnthropos.html>
- [5] Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1960)*. Edición Gustavo Gili. Barcelona, 1970, 2da edición.
- [6] Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona, 1989.
- [7] ———. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana U.P., 1976.
- [8] Gamberini, Italo. *Pér una analisi degli element dell' architettura*. Casa Ed. Univers. Florencia, 1953.
- [9] González Cobelo, José Luis. *La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind*. El Croquis Editorial. El Croquis, 80. Madrid, 1996.

- [10] González de León, Teodoro. *Ensamblajes y excavaciones: La obra de Teodoro González de León 1968-1996*. Fondo de Cultura Económica. México, 1996.
- [11] Guiraud, Pierre. *La semántica*. Bompiani. Milán, 1966.
- [12] Klaus Koenig, Giovanni. *Analisi del linguaggio architettonico*. Fiorentina. Florencia, 1964.
- [13] Liszka, James Jacob. “El significado y las tres condiciones esenciales del signo”, *Analogía filosófica* XII/1, (1998), pp. 145-157. Texto disponible en <http://www.nav.es/gep/AN/Liszka.html>.
- [14] López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. EDINBA, Azcapotzalco, México, 1993.
- [15] Magnino Tazzer, Alejandro. *Arquitectura mesoamericana: relaciones espaciales*. Trillas. México, 2006, 2da edición.
- [16] Morris, Charles. *Sings, Language and Behavior*. Prentice Hall. Nueva York, 1946.
- [17] ———. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Editorial Paídos. Colección Comunicación. Barcelona, 1994, 2da edición.
- [18] Muntañola Thornberg, Josep. *Poética y Arquitectura*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.
- [19] ———. *Arquitectura e interpretación dialógica*. Ediciones UPC. Barcelona, 2001.
- [20] Paláu, María Teresa. *Introducción a la semiótica de la arquitectura*. Edit. Universidad Potosína. San Luis Potosí, 2002.
- [21] Richards, I. A. y C.K. Ogden. *The Meaning of Meaning*. Routledge & Kegan Paul. Londres, 1923.
- [22] Rodríguez, José María. y otros. *Arquitectura como semiótica*. Nueva visión. Buenos Aires, 1968.
- [23] Sanders Peirce, Charles. *Obra lógico-semiótica*. Taurus Comunicación. Madrid, 1987.
- [24] Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

- [25] Solís, Felipe. *Museo Nacional de Antropología*. Edit. Océano de México. España, 2004.
- [26] Vargas Salguero, Ramón. *Pabellones y Museos de Pedro Ramírez Vázquez*. Noriega Editores, México, 1995.

2. Sitios web

Museo Nacional de Antropología

- [27] www.mna.inah.gob.mx