



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA
ANÁLISIS, TEORÍA E HISTORIA

LA UTOPIA COMO MODELO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO
EN ARQUITECTURA

PRESENTA

JUAN JOSÉ KOCHEN GÓMEZ

TUTOR: MTRO. ERNESTO ALVA MARTÍNEZ (ANÁLISIS, TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA),
DRA. LOURDES CRUZ GONZÁLEZ FRANCO (COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA, URBANISMO Y
PAISAJE, FACULTAD DE ARQUITECTURA), DR. CARLOS GONZÁLEZ LOBO (ANÁLISIS TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUI-
TECTURA, FACULTAD DE ARQUITECTURA), DR. JUAN IGNACIO DEL CUETO RUIZ-FUNES (COORDINACIÓN DE INVE-
STIGACIÓN EN ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE, FACULTAD DE ARQUITECTURA), DRA. MÓNICA CEJUDO
COLLERA (RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS, FACULTAD DE ARQUITECTURA)

MÉXICO D.F. OCTUBRE
2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos en derechura al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo.

Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, 1859

Viajar es útil, ejercita la imaginación. Todo lo demás es desilusión y fatiga. Nuestro viaje es enteramente imaginario. Ahí reside su fuerza. Va de la vida a la muerte. Personas, animales, ciudades y cosas, todo es inventado. Es una novela, nada más que una historia ficticia. Lo dice Littré, él no se equivoca nunca. Y además, cualquiera puede hacer otro tanto. Basta cerrar los ojos. Está en la otra parte de la vida.

Ferdinand Celine, *Viaje al fin de la vida*, 1932.

Índice./

Introducción

1 Antes de la utopía

1.1 La rebelión de la utopía

1.2 La invisibilidad de las utopías

1.3 Ciudades utópicas del siglo 20

- Ciudad jardín
- Ciudad radiante
- Ciudad vertical
- Ciudad vial
- Ciudad estridentista

2 La utopía como modelo

2.1 La planificación de la modernidad

- El jardín de la ciudad
- La célula habitable
- El plan regulador
- Principios de urbanismo
- Modernidad política
- La unidad vecinal
- Vivienda en serie
- La ciudad en la ciudad

3 La complejidad de la invisibilidad

3.1 Espacios de esperanza

3.2 Procesos creativos

4 Después de la utopía

Bibliografía

Introducción

En los grandes planes e ideas para transformar la ciudad siempre ha existido la convicción, y escribir sobre ficción, como de arquitectura, es un acto de imaginación. Al igual que Lewis Mumford inicia *The City in History*¹, esta investigación comienza con una ciudad que era, simbólicamente, un mundo (moderno) y concluye con un mundo que se ha vuelto, en muchos aspectos prácticos, una ciudad que ha absorbido y replicado la modernidad. Con la misma idea de *imaginabilidad* que utilizó Kevin Lynch sobre la síntesis entre imagen y ciudad, el texto busca hacer visibles algunos fenómenos soslayados por la propia arquitectura y el urbanismo. No se trata de un planteamiento visionario ni teorizado a partir de principios básicos de diseño urbano ni con una misma gramática o cartografía histórica sobre una línea discursiva sesgada. Se trata de una utopía transitable entre coincidencias de ideas y pensamientos en un escenario urbano y social en el que se debe soñar sin dejar de ser realista; ser consciente de los efectos que pueden acontecer en dicha realidad, y a su vez de cómo transformarían la ciudad sin dejar de lado la imaginación.² Ante una relación de este tipo, muchas veces ambivalente, equívoca u opuesta, la arquitectura pende de un hilo entre utopismo y ficción. Las teorías, modelos, discursos y planeamientos aquí reunidos iniciaron como imaginerías "suspendidas en el aire"; ideas contumaces en busca de una arquitectura que abrevara el pasado y desafiara el futuro; proyectos de ciudad que podrían ser parte de una *Breve historia del futuro*³ o simplemente como metáforas de un imaginario dotado de una notable presencia de creación intersubjetiva⁴.

¹ SOJA, Edward (2008), *Postmetrópolis. Análisis críticos sobre las ciudades y las regiones*, Madrid, Traficante de sueños.

² MONTANER, Josep María y MUXÍ, Zaida (2011), *Arquitectura y política*, Barcelona, Gustavo Gili, P. 15.

³ ATTALI, Jacques (2007), *Breve historia del futuro*, Barcelona, Paidós.

⁴ CLARK, Robin (2009), *Automatic Cities. The Architectural Imaginary in Contemporary Art*, Vancouver, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. P. 43.

Los nexos entre palabras y conceptos del pasado y presente tienden a ser comunicantes para conversar con el futuro, y a la vez para identificar rasgos adquiridos de una modernidad fragmentada en México, principalmente en proyectos de vivienda y procesos de urbanización. Para predecir, el mejor profeta del futuro es el pasado⁵, como diría Eric Hobsbawm, aunque ahora se lea como un aforismo reiterativo. Ningún proyecto, por fantástico que sea, puede ser desechado por utópico, pero sí por falta de raíces y fundamentos. Aquí se describen espacios y pensamientos de relevancia metafórica, y por lo tanto, como toda figura retórica, poseen un vehículo para viajar por estaciones de ideologías espirituales, medievales, socialistas y modernas. "Nuestra visión de la vida moderna tiende a dividirse entre el plano material y el espiritual: algunos se dedican al modernismo, que ven como una especie de espíritu puro que evoluciona de acuerdo con sus imperativos artísticos e intelectuales autónomos; otros operan dentro de la órbita de la modernización, un complejo de estructuras y procesos materiales –políticos, económicos y sociales– que, supuestamente, una vez que se ha puesto en marcha, se muere por su propio impulso".⁶ La modernidad nos enseñó que el viaje del nuevo héroe no necesitaba de desplazamientos a lugares lejanos para consumir sus hazañas. Así ha sido la vida y muerte de la utopía desde sus procesos tanto ideológicos como arquitectónicos, es su esencia, pues *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Al igual que Marshall Berman, Charles Baudelaire escribiría que "El pintor de la vida moderna" sería el presente, con un estudio de lo clásico, del valor histórico; el contenido poético dentro de lo histórico, lo eterno de lo transitorio. En esta reflexión se refiere cómo la modernidad contiene el pasado mientras que la 'antigüedad' es lineal, siempre en busca de la unidad de su pasado y presente mientras que la modernidad siempre es distinta, fraccionada y plural.⁷ Lo más relevante recae en las fracciones y fragmentos, en cómo identificar la correlación entre una teoría moderna (utópica) y su repercusión en arquitecturas particulares, pero sobre todo, en el proceso de intercambio, de comunicación y diálogo para encontrar caminos –nunca horizontales– de historias traslapadas.

⁵ "La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo 20". HOBBSAWM, Eric (1995), *Historia del Siglo XX 1914-1991*, Barcelona, Crítica.

⁶ BERMAN, Marshall (2008), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, P.129.

⁷ OLIVARES, Marta (2009), *Mario Pani de piedra y arte*, México, Ediciones Alfer, P. 20.

Los lugares de la memoria fueron un reducto indispensable de la modernidad. Aunque lo que vemos en las ciudades y sus arquitecturas sólo son formas, éstas siempre comunican un sustento ideológico. Algunas lo esconden, otras lo olvidan y las más complejas, lo hacen visible. No es tanto la forma construida y lo que ésta origina, sino su capacidad de producir, transmitir y amalgamar pasado y presente, la esencia y presencia de una cultura, de un momento determinado. Ésta es una ciudad inacabada, liberada de destinos imaginados, literal y figurativa, cuya única finalidad es huir hacia los espacios indefinidos de las formas futuras desde la arquitectura. A la vez, y como consecuencia de la misma, la intención es llenar huecos, algunos, sobre la escasa y dispersa historiografía de arquitecturas, arquitectos y urbanistas del siglo 20 en México, y otros simplemente para recordar la importancia de la utopía como modelo, pero también como ideología y proceso.

Sin duda esa labor será el claro más importante de calcular. Lo posible como lo que tiende a la existencia; lo que se puede imaginar que sucede y así forma parte de una teoría de hechos urbanos. No se trata de un capítulo más de sobre la modernidad arquitectónica, obsoleta o superada, sino de un mosaico de modelos inconclusos y adaptados, de fracasos y devenires que editan un lenguaje compartido entre la utopía, la arquitectura y la ciudad. Edward Hallett decía que la historia que leemos, aunque basada en los hechos, no es en absoluto fáctica, sino que más bien, como el palimpsesto de la ciudad, consiste en una serie de juicios admitidos y subjetivos. La historia intenta dar razón de nuestro presente concreto; ante él no podemos más que tener ciertas actitudes y albergar ciertos propósitos. Debajo de ella se muestra un interés en la realidad para adecuar nuestra acción e interés en justificar la situación de nuestros proyectos.⁸ La historia resulta fundamental para favorecer y ampliar la conciencia colectiva, para hacer de la recuperación y el olvido selectivo del pasado un instrumento de identidad crítica desde la investigación. Se vuelve cada vez más insostenible la pretensión de desvincular la historia en la que se participa y se toma posición de la historia que se investiga y se escribe.⁹ Cuando la memoria se debilita, la única opción es la visión, diría Rem Koolhaas. Sobre todo en arquitectura, más por carencias en la formación que de interés por vocación.

⁸VILLORO, Luis (1980), "El sentido de la historia", *En Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI, P. 41.

⁹PEREYRA, Carlos (1980), *Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI. P. 11-31.

"A veces...uno siente la necesidad de salirse de la corriente del río y sentarse en la orilla a observar las cosas desde afuera. Los acontecimientos se suceden, veloces y caóticos, y engendran remolinos contradictorios e incomprensibles. Es preciso aprender a mirar bajo la superficie, donde todo va más despacio y es posible intentar captar la naturaleza profunda de la historia que estamos viviendo... Es preciso distanciarse de los acontecimientos, encontrar una perspectiva más amplia y elaborada".¹⁰ Este relato utópico surge como parte de una búsqueda constante por tomar distancia y descifrar 'lados ciegos' de la arquitectura desde la disolución de un vértice 'aparente', y más aún al entender que la arquitectura y el arquitecto no son los protagonistas de la película. Así, el documento inicia por una consideración formal de las capas y subestructuras de los edificios, de las teorías de planificación hacia una ciudad mejor, o por lo menos, del entendimiento de la misma. Esta serie de 'teorías urbanas' son una aproximación a los proyectos urbanísticos como modelos que en su momento se consideraron ideales, como principios de urbanismo y arquitecturas hacia la modernidad. La utopía, ideada y teorizada por Tomás Moro como imagen o proyecto de un futuro o entelequia social se contrapone a nuestro presente utópico como presencia efectiva de la conciencia. Desde implicaciones sociales y urbanas hasta acontecimientos y movimientos arquitectónicos en la ciudad; la percepción y dimensión de los espacios construidos, la memoria colectiva, pero sobre todo, los procesos creativos que desde el pensamiento visionario producen arquitecturas y urbanismos cambiantes. Del pensamiento (modernidades) a la utopía, de la utopía (ideas) al modelo y del modelo a la obra construida (persistencias). Concebir y construir una ciudad (incluso de letras) es parte de un proceso de transiciones situacionales, de contrariedades y aciertos fortuitos. El análisis de este proceso de cambio, a partir de las capas superpuestas de las que se constituye la urbe, permite orientar desde una línea de horizonte aún mayor en torno al desarrollo de una idea edificada.

¹⁰ KAPUSCINSKI, Ryszard, "Con Herodoto a la guerra" en *El País semanal*, Mayo 2003.

El marco teórico coincidente –si es que puede trazarse uno solo al traslaparse con muchos otros– se delinea a partir del estudio de la experiencia utópica. Más allá de la metodología o historiografía, el texto busca revalorar la creatividad en el proceso y materialización de un proyecto ‘utópico’ pero con relaciones-cruces tangibles en el quehacer arquitectónico al visitar los modelos modernos en su redefinición idealista. Así, la utopía como modelo. Un modelo para recuperar ideas sobre la ciudad utópica para luego retomarlas, reconfigurarlas y conformar espacios hacia un mejor planeamiento y análisis de la vida en la ciudad.

La revisión teórica y epistemológica de la utopía entiende el concepto fuera de premisas socialistas o etnográficas (más allá del contexto inicial) al acotar directrices sobre modelos de ciudad como la *Ciudad jardín* de Ebenezer Howard, principal caso de estudio y parangón en cuanto a la relación con las demás ciudades imaginadas a lo largo del siglo 20, así como su antagonismo con la *Ciudad radiante* de Le Corbusier. Este es el punto de inflexión entre un pasado urbanístico e incluso arqueológico donde el ‘eslabón’ radica en cómo se vinculó José Luis Cuevas con Howard o Mario Pani con Le Corbusier. La convergencia es fundamental, así como las monografías de personajes del Movimiento Moderno y los constructores del siglo 20.

El modelo (teoría) y posteriormente la planificación (práctica) son el inicio del estudio de los urbanistas de la modernidad a partir de estas demarcaciones multidisciplinares con base en la *importación* de las ideas en México que sirvieron como base para la creación, permanencia y transformación de colonias y obras paradigmáticas según los principios modernos de urbanismo. Más allá del origen y ‘legado’ de las utopías, la relevancia de estos ‘conocimientos de frontera’ es fundamental para el proceso de aprendizaje en la formación y labor de un nuevo *perfil* de arquitecto-urbanista como gestor y concertador. La segunda parte del trabajo continúa con la ruta de los urbanistas modernos, quienes determinaron la organización, pautas y normas para configurar la retícula que representó el proceso evolutivo de sus calles, quienes pasaron de la teoría a la hoja milimétrica y posteriormente al *desenmarañamiento* de la gramática urbana.

Los principios de urbanismo en México aparecieron en la primera modernidad a finales de los años veinte y consumaron distintos periodos de planificación a través de personajes, que más allá de ser arquitectos o urbanistas, fueron los planificadores de un territorio con varias capas de arquitectura e historia extrapolando sus límites de urbanización y nostalgia por lo rural. La idea de ciudad se delineó a partir de las múltiples dimensiones, estructuras y composiciones que dieron paso proyectos visionarios y relaciones de poder. De José Luis Cuevas a Hannes Meyer, Carlos Contreras, Domingo García Ramos, Mario Pani y Félix Sánchez, para así contar otra *Iniciación al Urbanismo* y los *Primeros pasos en diseño urbano*.

En 1938, Alberto T. Arai escribió que el urbanismo construye un recinto de acuerdo con la organización interhumana y armonía de diferencias individuales.¹¹ Esta noción marcó las pautas sobre el contexto de urbanización y crecimiento de la ciudad con respecto a su arquitectura. Tras el panorama urbanístico de este periodo y las historias de los arquitectos-urbanistas referidos, se trasladan los modelos hacia casos de estudio particulares iniciando en las colonias de las postrimerías de la Revolución: Chapultepec Heights Country Club e Hipódromo Condesa. Esta exploración urbanística permite introducir el tema de lo público-habitable en la ciudad de México a partir de una evaluación sobre el apego o realidad a una *Ciudad jardín* como teoría, así como la comprensión de los dilemas de la vida comunitaria, la cual se conjuga de manera particular en las calles, parques y plazas donde la relación entre ciudad y naturaleza ha dado lugar a multitud de ejemplos de intervenciones como producto de la complejidad al trasladar de una forma literal los modelos naturales para un uso ciudadano, o de la contradicción patente entre dichos usos urbanos y los espacios o imágenes naturales que se quieren preservar¹². Como consecuencia de una primera parte se establece un diálogo ante la acuciante necesidad de rescatar las utopías en la práctica arquitectónica como ejercicio de pensamiento creativo y *mecanismo de la imaginación creadora*. Esto como preámbulo para situar y analizar la enseñanza de la arquitectura y su anacronismo para reivindicar las utopías en el proceso creativo.

¹¹ T. ARAI, Alberto (1938), *La nueva arquitectura y la técnica*. Facsímil, México, Conaculta, INBA, 2006.

¹² BATLE, Enric (2011), *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*, Barcelona, Gustavo Gili.

En "La arquitectura futurista y su gran influencia universal"¹³, Federico Mariscal escribió que "la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez... no es la árida combinación de la práctica y de la utilidad sino que sigue siendo arte, esto es, expresión". La planificación sobre la ciudad tiene un carácter utópico y expresivo que se ha vuelto más temeroso que audaz en lugar de identificarse como una proyección visionaria para encausar los medios que transmuten las posibilidades o imposibilidades de un futuro inmediato. Las visiones con rasgos adquiridos (o no) de los modelos: *Ciudad jardín*, la *Ciudad radiante*, la *Ciudad vertical*, la *Ciudad vial* o en otro contexto, de la *Ciudad estridentista*, son el detonador para explorar la relación intrínseca con la ciudad ante el inminente proceso de cambios y dinámicas de las metrópolis actuales que pronto regresarán a sus orígenes invisibles y utópicos. No como modelos impuestos o teorías conducentes, sino como ideas contenidas para explicar el pensamiento de un momento particular. Ha resultado fundamental la coincidencia y empatía de frases, citas, aforismos y conversaciones que refuerzan el discurso expuesto. Una conversación entre generaciones. A su vez, el modelo se ha construido de ideas compartidas y archivadas puestas en un mismo contexto. Un imaginario colectivo que resulta de la idea de posibilidad no simplemente de la construcción arquitectónica o de la planeación urbanística. No se puede transformar trascendentalmente una ciudad si no existe una visión de ciudad. La necesidad de recuperar las ciudades que se quedan en el imaginario es una condición indispensable para la planificación futura. Y a pesar de esto seguirán siendo utopías de la invisibilidad esperando el momento de ser reclamadas. Éste sólo es un camino. La utopía en arquitectura no es más que eso, un modelo, a veces utilizado como ideología, otras veces como 'marco teórico', pero sobre todo, como fundamentación visual de intenciones arquitectónicas, urbanísticas y funcionales. La utopía no soluciona, inspira actos ulteriores. Es un ideario, una meta y una escalera al futuro presente.

¹³ Texto publicado en el periódico *Excélsior* del 9 de marzo de 1924, tomado de VARGAS SALGUERO, Ramón y ARIAS MONTES, Víctor J. (Comp.), *Ideario de los arquitectos mexicanos, Los olvidados* (2010), Tomo II, INBA, CONACULTA, P. 46.

En un libro editado por un colectivo de ilustradores cuyo *Destinatario*¹⁴ era el vínculo entre la imagen y la narrativa, se cuenta una pequeña historia sobre los avatares de la escalera: "En cualquier tipo de construcción que levante más de una planta, lo verdaderamente difícil, lo que requiere cálculos, mediciones y cuidadosas proyecciones, es la escalera. Lograr que los peldaños se ajusten a la medida de un pie universal, que deje subir pero también bajar, pero sobre todo que conduzca a algún lado, es un arte. Los especialistas dicen que para hacer una escalera hay que fijar la vista alto y dar un paso a la vez". El fin último de este texto podría ser fijar los escalones de una escalera con varios descansos que abran preguntas y permitan una crítica más amplia de la arquitectura. Este es el primer paso sobre una huella que deberá crecer su peralte cada vez más para así revelar los paralelismos entre urbanistas visionarios, arquitectos modernos, urbanizaciones ambiciosas, imaginarios arquitectónicos, programas obsoletos y utopías fallidas. Una escalera aún en construcción que con el paso del tiempo debiese unir un puente entre la ciudad y su mejor utopía.

¹⁴ CASTILLO, Abril, ERDMAN, Roxana, GOLDIN, Daniel, PRADO, Anabel y ROSALES, Ana Paula, *Destinatario* (2009), México, La Cabra Ediciones, P.135.

1 Antes de la utopía

"En el sueño eterno del arquitecto, todas las edades parecen simultáneas delante de él, pero en el mundo real, cada generación suplanta a las anteriores; sólo para ser reemplazadas por otros en turno. La realización de las utopías vanguardistas del modernismo supuso la destrucción de todo lo que les habían precedido, sin embargo, estos nuevos mundos se volvieron obsoletos, listos para ser devorados por otras visiones".¹⁵ Las ciudades y sus arquitecturas se transforman por su condición arquitectónica, histórica y cultural, pero sobre todo, por la memoria colectiva. La idea de poder leer e interpretar la ciudad desde las construcciones de la mente estriba en su prominente carácter formal y espacial, pero a la vez de su condición imaginaria. Esta forma de buscar lo invisible y utópico de las ciudades es un eje central para la planeación y materialización de los elementos que las conforman. Así, la construcción del espacio ficticio permite sondear potenciales más allá de los límites técnicos, sociales y espaciales hacia un estudio político y social. Reencontrar las ciudades del imaginario urbano-colectivo –o simplemente ligado a un pensamiento fugaz idílico de las arquitecturas de la ciudad– es fundamental para el estudio y aprendizaje de arquitecturas, aunque no hayan logrado materializarse. Joseph Rykwert lo refiere al hablar de la 'seducción de los lugares': "El poder metafórico de la ciudad es lo único que puede ofrecernos pistas sobre cómo negociar con nuestro entorno construido".¹⁶ Cada ciudad tiene su propia historia, con sus detalles y nombres particulares, pero con algún trasfondo arquetípico similar para su identificación: su poder de invención. La civilización, lo que hoy reconocemos como tal, sólo apareció después de que el hombre antiguo comenzó a vivir en las ciudades, al ser entorno competitivos y experimentales que cualquier otro que las hubiera precedido.

¹⁵ HOLLIS, Edward (2010), *The Secret Lives of Buildings: From the Ruins of the Parthenon to the Vegas Strip in Thirteen Stories*, Nueva York, Picador, P.230.

¹⁶ RYKWERT, Joseph (2002), *The Seduction of Place. The History and Future of the City*, Nueva York, Vintage, P.262.

Así también lo escribió Jane Jacobs en *The Economy of Cities* al decir que: "Las ciudades son el origen del desarrollo económico, no porque la gente sea más lista en las ciudades, sino por las condiciones de densidad. Hay una concentración de necesidad en las ciudades y un mayor incentivo para afrontar los problemas de nuevos modelos (es decir, para innovar)"; un discurso recientemente retomado por Edward Glaeser en *El triunfo de las ciudades* para señalar que las ciudades provocan eclosiones intelectuales en las que una idea inteligente engendra a otra. De tal forma y como primer antecedente de su formación, la ciudad es la cuna de la cultura, el lugar en el que nació casi la totalidad de nuestras ideas más trascendentes. Según la definición clásica, para que haya civilización deben darse tres o más de las siguientes características: ciudades, escritura, especialización del trabajo, arquitectura monumental y formación de capital. En algún momento (a finales del cuarto milenio a.C.) la gente empezó a vivir en grandes ciudades. El cambio transformó la experiencia humana, pues las nuevas condiciones de vida exigían que hombres y mujeres convivieran de formas hasta entonces inéditas. Fue este estrecho contacto, este nuevo estilo de cohabitación cara a cara, lo que explica la proliferación de nuevas ideas, y en particular la de herramientas básicas para la vida en común: la escritura, las leyes, la burocracia, las ocupaciones especializadas, la educación, los pesos y las medidas.¹⁷ Desde entonces, todas las historias urbanas tienen importantes puntos en común, así como estructuras semánticas recurrentes y comparables, como todos los relatos mitológicos de la torre babilónica o la catedral feigresa. Desde el punto de vista de aquellos remotos antepasados que inventaron la ciudad, en este momento no habría un concepto propiamente dicho de su esencia original.¹⁸

Antes, la ciudad era una idea total y globalizadora poderosamente ordenada en distintos planos de aplicación, expresando la unidad y armonía del mundo (macrocosmos) y del hombre (microcosmos).¹⁹ Ahora, la ciudad busca su redefinición. De la idea de la ciudad antigua compartida por muchos pueblos arcaicos y tradicionales deriva de la filosofía griega sobre la ciudad. Para Pitágoras y Platón, la ciudad fue una idea de gran valor especulativo para comprender la naturaleza humana, individual y colectiva.

¹⁷ WATSON, Peter (2006), *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*, Barcelona, Crítica, P.118.

¹⁸ POWELL, Kenneth (2012), *Los grandes arquitectos*, Barcelona, Lunweg, P. 7-21.

¹⁹ OLIVES PUIG, José (2006), *La ciudad cautiva. Ensayos de teoría sociopolítica fundamental*, Madrid, Siruela, P. 16.

Así nace la teoría social y política tradicional con rasgos idealistas y utópicos. La ciudad sería considerada una de las pautas estructurales de contradicciones y paradojas irresolubles de la mente humana, un modo simbólico para describir el alma, el medio natural donde puede reconocerse, ordenarse y expandirse. La palabra *polis*, así como su homóloga sánscrita, *puri*, deriva de la raíz indoeuropea *pl*, que significa plenitud, y con ello expresa el principal significado de la ciudad y la casa. Ambas formas coinciden en esencia porque son modos de expresar la relación entre contenedor y contenido. Las primeras ideas de ciudad se construyeron bajo principios teológicos asociados a las cuatro virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. La evolución de la ciudad antigua, la ciudad islámica, la ciudad medieval y la ciudad del Renacimiento, hacia el tránsito de la ciudad barroca, la ciudad industrial y la ciudad moderna, ya con ciertos principios de urbanismo, ha puesto de manifiesto la morfología constructiva de la condición urbana y social a través de su trazo.²⁰

Las ciudades de sabiduría (desde Eridu, Uruk, Mesopotamia y Babilonia hasta Egipto) serían el primer motor del pensamiento, de las ideas, de la innovación; la primera esfera de los modelos ideales, uno material y concreto, y otro invisible e ideal; ambos como formas simbólicas de una misma concepción. La ciudad como cúmulo de fragmentos y símbolos de identidad, escenario de la historia y depósito de las aspiraciones de la vida colectiva, como punto convergente de las teorías políticas y sociales de las civilizaciones. El espíritu comunal fue lo que permitió que las ciudades llegaran a ser instrumentos de libertad y progreso en la Edad Media; el principal constructor de sociedades ideales bajo condiciones de organización, pensamiento y espiritualidad.

²⁰ "El estudio de la ciudad es un tema tan sugestivo como amplio y difuso; imposible de abordar para un hombre solo, si se tiene en cuenta la masa de saberes que habría de acumular. Una ciudad se puede estudiar desde infinitos ángulos. Desde la historia: la historia universal es la historia ciudadana, ha dicho Spengler; desde la geografía: la naturaleza prepara el sitio, y el hombre lo organiza de tal manera que satisfaga sus necesidades y deseos, afirma Vidal de La Blanche; desde la economía: en ninguna civilización la vida ciudadana se ha desarrollado con independencia del comercio y la industria (Pirenne); desde la política: la ciudad, según Aristóteles, es un cierto número de ciudadanos; desde la sociología: la ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada (Mumford); desde el arte y la arquitectura: la grandeza de la arquitectura está unida a la de la ciudad, y la solidez de las instituciones se suele medir por la solidez de los muros que las cobijan (Alberti). Y no son éstos los únicos enfoques posibles, porque la ciudad, la más comprensiva de las obras del hombre, como dijo Walt Whitman, lo reúne todo, y nada que se refiera al hombre le es ajeno". CHUECA GOITIA, Fernando (1989), *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, P. 7-23.

San Agustín, como filósofo y teólogo del pensamiento espiritual, llamó "ciudades místicas" a las sociedades que debían ser conceptualmente ideales para observar una similitud estructural entre el alma humana y el orden comunitario; una correspondencia entre las partes del alma y la ciudad. Francisco de Eiximenis retoma las ideas de San Agustín e identifica dos ciudades que también debían mantener una dialéctica permanente; la ciudad material y la ciudad espiritual. Desde su teoría, la ciudad material bien ordenada en el mundo es imagen y figura de la ciudad celestial, la cual sirve de representación en la vida, como un espejo que representa la imagen de quien lo mira. Para Eiximenis, la idea de ciudad y su fundación se basó en el simbolismo adquirido de la misma, una de las principales formas para expresar la sociabilidad natural del hombre, en la cristiandad y en la forma urbana material. En el pensamiento antiguo griego, el fundador de la ciudad, llamado *Equista*, recibía la inspiración divina sobre cuándo, dónde y cómo sería la *ciudad fundada*. De tal forma, el rito fundacional se inicia con un plano trazado sobre un solar que a su vez refleja la estructura del mundo, comprendida mediante el movimiento de las esferas celestes donde el plano es la proyección de las mismas en la Tierra. Por esa proyección nace la ciudad, como un nexo entre lo de arriba y lo de abajo (al igual que la Torre de Babel o la supremacía de altura de los rascacielos) como generador de revelaciones, asociaciones especulativas y referencias significativas de las cuales se obtienen rasgos de identidad con la bóveda celeste.

Es así como el fundador de la ciudad se erige como una figura primordial, mítica y 'salvadora'. En *Utopía* (1516), la mítica ciudad imaginada por Tomás Moro, el héroe fundador es *Utopo*, considerado como *patrono* de la ciudad al igual que en otros arquetipos de ciudad ideal como la Jerusalén Celestial y la Ciudad del Paraíso. Moro inventa la utopía para especular sobre la dimensión comunitaria y la naturaleza sociable del hombre con el fin de recuperar la antigua idea de ciudad; vive una época de rebelión del poder temporal contra la autoridad espiritual y como parte de la corriente más clásica y ortodoxa del humanismo cristiano del Renacimiento²¹.

²¹ Durante el Renacimiento se escribieron unos cuarenta y tres tratados sobre la belleza. La idea del hombre universal es una idea común a casi todos ellos. Peter Burke ha destacado a quince hombres universales en el Renacimiento: Filippo Brunelleschi (1377-1446), Antonio Filarete (1400-1465), León Battista Alberti (1404-1472), Lorenzo Vecchietta (1405-1480), Bernard Zenale (1436-1526), Francesco di Giorgio Martini (1439-1506), Donato Bramante (1444-1514), Leonardo da Vinci (1452-1519), Giovanni Giocondo (1457-1525), Silvestro Aquilano (1471-1504), Sebastiano Serlio

Con base en esto es que su ideal destaca por conceptos políticos, poéticos y estéticos. Durante los siglos 15 y 16 la arquitectura era una de las actividades que más se aproximaba a las artes liberales, mientras que la pintura y la escultura eran sólo mecánicas. "La Tierra de ninguna parte" representa la materialización de una rebelión interior. Tomás Moro acuña por primera vez la idea de utopía y se sitúa entre la concepción clásica de la ciudad ideal y la noción moderna de la utopía. Moro proclama la eficacia y el valor real de un espacio modelo edificado. Si Venecia fue el producto más elevado de la práctica medieval construida con una estética conducente, *Utopía* fue quizás el pensamiento tardío más cabal en cuanto a la constitución y organización de las comunidades urbanas y de su producción social. Así, el término será referencia obligada para la construcción idílica de una sociedad. "El adjetivo utópico significa algo que no puede existir. Es inocultable la relación tan íntima que existe en esta obra con las ideas platónicas, salvo que en *Utopía*, se presentan y sugieren formas de aplicación en una república imaginaria con leyes o instituciones existentes en un pueblo ideal. Sin embargo, desde el siglo pasado se han tratado de llevar estas quimeras a la práctica, lo cual ocurre en las tendencias socialistas y comunistas. El comentario condensado de un autor inglés sobre la obra de Moro dice que no sólo crea instituciones ideales para los hombres, sino también crea hombres ideales para sus instituciones". El anhelo de otras sociedades ideales había aparecido anteriormente en *La República* y *Leyes* de Platón, pero Moro fue el primero que describió una isla, una ciudad con edificios y lugares utópicos. La literatura política, así como la denominada de ciencia ficción abunda en descripciones de civilizaciones ideales, cuyas situaciones podrían o deberían convertirse en realidad algún día. "Como obras literarias, las utopías tienen la característica de ser un poco repetitivas porque, como se busca una sociedad perfecta, se acaba siempre copiando el mismo modelo".²² Tomás Moro supuso la inexistencia de la propiedad individual. La isla de *Utopía* contenía 54 ciudades espaciosas y magníficas con grandes jardines, cuyas lenguas, costumbres, instituciones y leyes idénticas.

(1475-1554). Michelangelo Buonarroti (1475-1464). Guido Mazzoni (1477-1518), Piero Ligorio (1500-1583) y Giorgio Vasari (1511-1574). Catorce arquitectos, trece pintores, diez escultores, seis ingenieros y seis escritores. ¿Qué tenía en particular la arquitectura para ocupar un lugar tan destacado frente a todas las demás actividades? En el Renacimiento, la aspiración de muchos artistas era el progreso arquitectónico.

²² ECO, Humberto (2013), *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Lumen, Milán, P.307.

Diversas ciudades del Nuevo Mundo e incluso los monasterios se basaron en este plano fundacional. La teoría incluye los idearios revolucionarios tanto como los reformistas; proyecciones a futuro de un tiempo por venir. De este pensamiento surgen las utopías idealistas como proyectos futuros inalcanzables. Utopía era una isla creada artificialmente, con una economía coherentemente organizada y cerrada, con un proceso social estabilizado e inmutable. En este modelo de ciudad no era necesario imaginar ningún futuro porque el estado deseado ya se había alcanzado. No fue más que un juego espacial donde lo relevante no fueron las formas urbanas sino los mundos sociales, y sobretodo las construcciones sociales que se derivaron de ésta. "Toda la isla tiene una figura como de luna nueva... pasa un vasto y ancho mar, que al estar rodeado de tierra por todos lados se halla resguardado de los vientos; sus aguas, quietas como las de un lago, no levantan grandes olas; por dentro es como una suerte de obra, y los habitantes de la isla sacan gran provecho de las naves que arriba a todas partes de ella... Solamente los naturales de la isla conocen los pasos, y por consiguiente muy pocas veces entran extranjeros en esta bahía si no van acompañados de un guía utopiano...".²³

La ciudad pensada por Moro podía inspirar realizaciones sociales concretas como de otros guías utopianos como la *Ciudad del Sol* (1602) de Tomasso Campanella, *Civitas Veri* o *Ciudad de la Verdad* (1609) de Bartolomeo del Bene, *Christianopolis* (1619) de Johannes Valentinus Andreae e incluso el texto modélico *New Atlantis* (1624) de Francis Bacon; ideas subsecuentes a las de Tomás Moro con la misma concepción religiosa de una ciudad idealizada de principios racionalistas. Ciudades ideales con significados encontrados. En todos los casos, la utopía no solamente tenía que ser una ciudad sino un cúmulo de proyecciones imaginarias fuera de lugares específicos.²⁴ Sin embargo, es posible que utopistas como Moro y Campanella se hubieran inspirado en modelos anteriores: en el siglo 15, Filarete publica su *Tratado de arquitectura* con la ciudad de Sforzinda; y en el siglo 16, Braun y Hogenberg proyectan Palmanova. En ambos casos, estrellas de nueve y ocho puntas configuraban plazas hexagonales y cuadradas entre murallas, fosos y calles convergentes.

²³ MORO, Tomás (2010), *Utopía*, Diario Público, Madrid, P.51.

²⁴ KOSTOF, Spiro (1991), *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Londres, Thames and Hudson, P. 163.

“La utopía ha sido el (no) lugar donde más cómodamente ha morado el sueño de una felicidad colectiva en una sociedad emancipada. A un griego es posible hacer remontar el pensamiento utópico, aún cuando el vocablo que lo designa haya nacido con posterioridad a una de sus obras clásicas... Sin duda, la utopía, a pesar de transcurrir en un lugar otro, hunde sus profundas raíces en el tiempo en que profiere su relato. En otras palabras, en ella se expresa una alternativa deseada opuesta a la sociedad efectivamente existente, en la cual se entremezclan elementos de las más diversas extracciones: historias de viajeros, mitos populares, deseos, y esperanzas cifradas en aquellos dispositivos de los modos de producción material de la existencia que alimentan imágenes libertarias, etc. Las utopías, así, a pesar de escapar por definición a “un lugar” poseen un inculcable índice de historicidad guardado en los materiales de los que están hechas sus variadas ensoñaciones”.²⁵ ¿Qué supone la relación del pensamiento utópico con el presente y el pasado?, ¿Qué dimensiones abre con sus relatos?. El ideal de ciudad siempre existió en un contexto determinado con el fin de clarificar la situación de una civilización, con posturas tangibles y realizables que intentaron movilizar, enfatizar y promover un cambio. En *The Marriage of Heaven and Hell*, William Blake escribió: “Si crees firmemente que una cosa es de una manera, ¿se convierte en eso?... todos los poetas creen que así sucede, y en los años de la imaginación esta firme creencia movía montañas pero muchos son incapaces de creer firmemente en nada. Si nuestros ideales están en el pasado, en el presente o en el futuro, el concepto de utopía a menudo tiene cierta influencia en nuestra manera de entender dicho ideal para mover sino montañas, algunos árboles”.

A partir de la utopía de Moro, la división de este pensamiento podría dividirse en tres etapas: la mítica, la religiosa y la positiva o institucional. En cada una de estas fases actúa algo similar en cuanto al concepto de utopía para reforzar nuestra percepción del vínculo colectivo como esperanza en un mundo incierto. Y de la misma forma, el estudio de la utopía se puede centrar en otros tres ámbitos: el pensamiento utópico, el género de la literatura utópica, más restringido, y los intentos prácticos de fundar mejores sociedades. Principalmente en el primero y en el último rubro juegan la arquitectura y el urbanismo.

²⁵ CUESTA, Micaela (2012), “La felicidad más acá y más allá del horizonte utópico” en *Utopía y praxis latinoamericana*, Vol. 17, No. 56, enero-marzo, 2012, P. 47-58.

Más allá de las delimitaciones o clasificaciones sugeridas, cualquiera que sea la aproximación de esta gama de expresiones de la aspiración de un estado de existencia ideal, se busca una mejora social con base en una realidad inestable y que nunca debe 'soñar' con cambiar para hacerla perfectible. Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre. En *Ideología y utopía*, Karl Mannheim escribe sobre la *mentalidad utópica* para referir que: "Cualquier periodo histórico ha contenido ideas que trascendían el orden existente, pero no funcionaban propiamente como utopías: eran más bien ideologías adecuadas a aquella etapa de la existencia, ya que se integraban armoniosa y orgánicamente en la concepción del mundo característica de ese periodo (es decir que no ofrecían posibilidades revolucionarias)... Lo que determina la sucesión, el orden y la valoración de las experiencias aisladas, es el elemento utópico –es decir, la naturaleza del deseo predominante–. Este deseo es el principio organizador que moldea la forma en que experimentamos el tiempo"²⁶

Mannheim separa ideologías de elementos utópicos. Las ideologías como ideas que trascienden la situación y que nunca lograron realizar su contenido virtual; mientras que las utopías también lo hacen pero a la vez orientan hacia elementos que no contiene la situación, tal como se halla realizada en determinada época. Lo que en todo caso aparece como utópico, y en otro como ideológico, depende esencialmente de la etapa y el grado de realidad al que se aplica el modelo. De ambas surgen nuevos pensamientos y condiciones sobre las estructuras históricas. "Las utopías sólo son a menudo verdades prematuras", decía Alphonse de Lamartine; aproximaciones adelantadas o lapsos fugaces del futuro. Gosling y Maitland señalan que existen tres tipos de proyectos urbanos: idealizaciones del pasado en modelos naturales (formas urbanas que a través de la historia han funcionado en mayor o menor grado); idealizaciones del futuro en modelos utópicos (basados en supuestos artificiales o en virtudes hipotéticas); y el estudio de la ciudad actual a través de modelos delineados en las artes y las ciencias.

²⁶ MANNHEIM, Karl (1941), *Ideología y utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, P.230, 246.

"La versión más completa de un modelo artificial es la resolución utópica de todos los problemas utópicos en una sola nueva formulación de la ciudad, aunque otros análisis más parciales son posibles, frecuentemente elucidados por desarrollos contemporáneos en otras disciplinas. La ciudad ideal sólo puede existir en teoría, como la formulación de un diseñador de una posible solución completa al problema de diseño de la ciudad. A pesar de que la mayoría de las utopías intentan ser comprensibles, podemos identificar un grupo mayor que está preocupado primordialmente con la reformación de la sociedad, para la cual propone una forma de ciudad apropiada".²⁷ La utilidad práctica de la utopía es recae en esa reforma. Es posible que las utopías de hoy se conviertan en las realidades del mañana, no sólo como ideas ilusorias sino como adaptaciones moldeadas al presente. La clave que permite comprender las utopías es la situación estructural y contextual de la capa social que las adopta en determinado momento. De tal forma, la búsqueda de la utopía se considera en función de dos tradiciones opuestas, una esencialmente social y otra, según el contexto, urbana o rural. Pero la utopía ha tenido muchas veces una relación sumamente ambigua con la ciudad.

A principios del siglo 20 el fomento del urbanismo y el diseño de espacios se convirtió en un medio para lograr y mantener el control social en las fantasías y los planes utópicos. Esto no sólo fue consecuencia de la creciente urbanización sino también de la función específica de la planificación utópica. Aunque el orden social, tanto en el contexto rural como en el urbano, se basa en una mezcla de usos y costumbres, de leyes y constituciones, y la regulación social de formas de conducta potencialmente perturbadoras, es menos frecuente que las imágenes rurales de la sociedad ideal se apoyen en plasmaciones formales de esas limitaciones. Cuanto más urbano es el ideal, más regulada tiende a ser su visión. Con la urbanización extrema, la imagen de la ciudad buscaría lo distópico. La arquitectura, el urbanismo y hasta el diseño de naciones enteras desempeñaron un papel vital en la imaginación.²⁸ Al asumir un binomio insoslayable o difícil de no vincular, la arquitectura y el urbanismo nos afectan en lo cotidiano y de ahí el móvil de sus pensamientos imaginarios.

²⁷ GOSTLING, David y MAITLAND, Barry (1984), *Concepts of Urban Design*, Nueva York, University of Minnesota, Academy Editions Series, P.25-32.

²⁸ CLAEYS, Gregory (2011), *Utopía. Historia de una idea*, Madrid, Siruela, P.114.

Como lo refería Julius Shulman a través de sus fotografías, la arquitectura afecta a todo mundo, desde el hospital donde nacemos, la escuela o el supermercado al que vamos, pues cada parte de nuestra vida está basada en una presencia arquitectónica. La arquitectura crece a la par de la ciudad y los habitantes son quienes están en un periodo de tránsito por sus calles. Pero el significado de esta fórmula cuyo resultado muestra la condición de distopía radica en la carga de imaginarios puestos o esperanzados en su construcción. Hacia estas divergencias utópicas, el enfoque puede ser diferente. Así como la utopía ha sido utilizada como el ideal de un pensamiento simbólico y social, también ha sido cuestionada por su "planificación totalizadora".

Para Karl Popper, la utopía no es una *revolución científica*, sino una especulación orientadora: "La gran misión de la utopía es hacer espacio para lo posible como opuesto a una aquiescencia pasiva en el estado de hecho de los asuntos. A pesar de que la mayoría de las utopías intentan ser comprensibles, podemos identificar un grupo mayor que está preocupado primordialmente con la reformación de la sociedad, para la cual propone una forma de ciudad apropiada. En contraste, un segundo grupo de planes ideales está primordialmente motivado por las dificultades técnicas de lograr una forma urbana exitosa... Finalmente, aunque por definición la utopía nunca puede ser construida, los intentos de difusión en los tiempos modernos para basar verdaderas ciudades en modelos utópicos ha producido una reacción contra las utopías sociales como técnicas centralizadas que, paradójicamente, pudieran en sí mismas ser descritas como utópicas. La búsqueda de una ciudad ideal que no tiene que basarse en "la benevolencia fundamental del ingeniero Utópico planificador" forma una tercera, más reciente tradición".²⁹ La ciudad y sus respectivas utopías son el instrumento, la herramienta creativa de felicidad, ya sea social o constructivista.³⁰ Una mejor arquitectura puede hacernos más felices o incluso mejores personas pues la creencia en la importancia de la arquitectura está basada en la noción de que somos diferentes personas en diferentes lugares, y en la certeza de que el objetivo de la arquitectura es darle vida al ideal de nosotros mismos.

²⁹ WINFIELD, Fernando (2007), *Historia, teoría y práctica del urbanismo*, México, Universidad Veracruzana, P.70-71.

³⁰ DE BOTTON, Alain (2006), *The Architecture of Happiness*, Nueva York, Vintage.

Este ideal no debe ser distinto, ajeno o lejano al de una casa convertida en ciudad. En cualquiera de los casos referidos, el planteamiento del planeamiento es la historia de una idea, de una mejor idea. Hacia un mejor entendimiento del contexto utópico y su ideología atemporal, este estudio busca inferir las existencias disímiles desde su pensamiento, coincidentes hacia esa búsqueda insaciable de un revire virtuoso y también radical. El origen de esta rebelión utópica ha sido un mapa portátil de no lugares recurrentes. ¿Qué es la utopía?, ¿cómo surgió?, ¿qué procesos mueve, qué funciones desempeña y qué propósitos cumple? No hay definición única que se aplique a todas sus manifestaciones y una sola descripción no puede abarcar todas sus transformaciones.

La utopía moderna estaba llena de imperfecciones: de desórdenes del crecimiento, de fermentaciones y secreciones de la vida, de residuos, de formas gastadas y sin enterrar que ni siquiera habían sido apartadas con decoro, de reliquias de costumbres rurales que aún no se habían ajustado a las pruebas y los desafíos continuos de la vida urbana. La utopía podía presentar concentraciones momentáneas de forma significativa y sus variantes representaron la entrada a la modernidad. Revisitar el modernismo de hoy es como visitar un país extranjero, un lugar en donde actitudes y creencias son tan ajenas e incomprensibles que la brecha entre la dura realidad del presente y la visión del pasado de un mundo utópico difícilmente puede ser comprendido o entendido, pero sí estudiado por las apropiaciones que transmutaron esa modernidad inicial con la reminiscencia espiritual de Moro. El tránsito al Movimiento Moderno no es más que una historia de esperanzas, optimismo desbordado, idealismo social y arrogancia considerable, en donde artistas, arquitectos y diseñadores construyeron una nueva forma radical de hacer ciudad. "Arquitectura o revolución", proclamó Le Corbusier. La máquina iba a ser el símbolo e instrumento de la salvación; mecanización y estandarización podrían servir a la humanidad a través del sistema político progresista. Producción en serie para sociedades tipo. Todo daría lugar a una estética en la que el mensaje moderno sería mesiánico. Limpiar el desorden. Desterrar el pasado. Diseña para el futuro. El modernismo era el punto de partida para un cambio de imagen.

Para Ada Louise Huxtable hay tres partes del espectáculo: *Buscando la utopía*, *Construyendo la utopía* y *Repensando la utopía*.³¹ La primera trata de la centralidad de la máquina y el arte que se produce en su imagen, y que incluye a la pintura, la escultura y el performance. La segunda presenta a la arquitectura, el diseño de interiores y los artículos de la vida doméstica... dos segmentos menos familiares frente a la cultura corporal saludable y la relación con la naturaleza. Pero el último e inescapable punto es que los objetivos modernos eran conmovedoramente irreales, el movimiento puesto en marcha, efectivamente, cambió el mundo, de forma permanente e irrevocable. Lo que sigue es evaluar estos modelos, modernos o no, poner sus éxitos y fracasos en perspectiva, y así recuperar su significado y contexto; sus contrariedades y certezas. "Hacia dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más preciso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica..."³²

³¹ HUXTABLE, Ada Louise (2008), "Modernity in Perspective", en *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker, Nueva York, P. 334-338.

³² BORGES, Jorge Luis (1941), "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Sur, Buenos Aires.

1.1 La rebelión de la utopía

La utopía podría ser la mejor réplica de la arquitectura y ciudad. La urbe, como reflejo del arquetipo humano, surgió desde las nociones idílicas sobre las formas de organización social, de intervención jerárquica de los espacios y de la idealización funcional de toda una civilización. A finales del siglo 19 la reacción a la industrialización dio lugar a diferentes propuestas para imaginar una versión más rural de la vida urbana, sobre todo en la ficción; el modernismo como revolución permanente y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna. No se puede entender el ideal utópico sin su contexto, y en este caso "el seductor ha sido el modernismo".³³ Durante la mayor parte del siglo 20, los espacios urbanos fueron sistemáticamente diseñados y organizados con destellos visionarios, un modernismo potencial que mostró la salida como protesta revolucionaria hacia ciudades urbanizadas. Entre 1900 y 1930, el proceso de "metástasis urbana" marcó el inicio de una nueva generación. Las urbanizaciones se desprenden de la ciudad, saltan al campo y se mimetizan desde un planteamiento de barrio o comunidad. Sin embargo, la trágica ironía modernista es que su triunfo contribuyó a destruir la misma vida urbana que esperaba liberar. A pesar de esto, es irónico que tanto como en la teoría como en la práctica, la vida moderna aún permea el imaginario colectivo. Es posible identificar que en las distintas etapas de formulación de los modelos utópicos, especialmente los referidos a la arquitectura y el urbanismo, la forma ha sido considerada como la primera aproximación, el vehículo inicial o instrumento de soporte que ilustrará las posibilidades del advenimiento de una sociedad ideal. Dibujos, planos de ciudades, pinturas y otros medios de idealización gráfica son el punto de partida para las construcciones desde el imaginario.³⁴

³³ "El Movimiento Moderno quebranta la unidad de la cultura, hace pedazos la "cosmología racional" en que se basa la visión burguesa del mundo consistente en una relación ordenada entre tiempo y espacio", en BELL, Daniel (1975), *Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York, Basic Books, P. 19.

³⁴ WINFIELD, Fernando (2007), *Historia, teoría y práctica del urbanismo*, México, Universidad Veracruzana, P. 65.

Los grandes urbanistas, ingenieros y arquitectos de finales del siglo 19 y principios del siglo 20 se plantearon la tarea de combinar el imaginario de un mundo alternativo (físico y social) con una inquietud práctica por diseñar y rediseñar los espacios urbanos y regionales siguiendo diseños radicalmente contumaces. Antes que el modernismo eclosionara, las ideologías de la visión progresista pasaron de William Morris a George Cadbury, de Camilo Sitte, Edward Bellamy, Ebenezer Howard, Patrick Geddes y Henry Wright, hasta Le Corbusier y Lewis Mumford. En este contexto, Nikolaus Pevsner acierta al ver a William Morris y el *Arts and Crafts* como antecesor directo de la arquitectura moderna, el que ha sido el sueño más duradero del modernismo del siglo 20: la arquitectura como construcción de la utopía social. Howard se propuso construir las utopías urbano-rurales sin clases sociales, comunidades urbanas verdes de dimensiones humanas. Dame Henrietta Barnett buscaba que su Barrio Jardín Hampstead Garden Suburb fuera una comunidad en la que las clases medias y los pobres convivieran en un medio bello y comfortable; y Unwin, Parker y Lethaby, procedían del entorno de quienes habían trabajado con Morris. El movimiento *Arts and Crafts* no se limitaba a diseñar la utopía, sino a modificar el espacio doméstico.³⁵

En 1889, con *City Planning According to Artistic Principles*, Camillo Sitte estableció las pautas para la cuestión urbanística desde principios artísticos para hilvanar un primer puente hacia la modernidad: "Cuanto mayor sea la ciudad, más grande y más amplias sus plazas y calles, y cuanto mayores y más voluminosas sean todas las estructuras, hasta sus dimensiones, con sus numerosas plantas e hileras interminables de ventanas, se vuelve más difícil organizarla como una eficaz forma artística. Todo tiende hacia lo inmenso, y la constante repetición de motivos idénticos es suficiente para suprimir los sentidos hasta el punto de que sólo los efectos más poderosos todavía pueden hacer alguna impresión. Como esto no puede ser alterado, el urbanista debe, al igual que el arquitecto, inventar una escala adecuada para la ciudad moderna de millones...". Además de Sitte, los arquitectos, urbanistas e historiadores mencionados realizaron investigaciones y teorías a partir de la forma y escala urbana, y a la vez sentaron las bases sobre la edificación conforme a las ciudades europeas medievales.

³⁵ HOBBSAWM, Eric (2013), *Un tiempo de rupturas*, México, Planeta, P.123.

En sus textos y estudios destacaron una visión de ciudad futura con el fin de ajustar tanto la forma como el ritmo a las demandas contemporáneas bajo un orden orgánico en la ciudad. De esta forma se puso en debate la organización del espacio, tanto la planificación de edificios como de ciudades; una concepción amplia de la arquitectura que abarca otros campos de estudio donde el edificio es parte de una calle, la calle parte del esquema vial y éste último parte de toda una ciudad. La ciudad como un artefacto histórico que evoluciona por las oscilaciones del tiempo, conformada por amalgamas de edificios y personas que definen la forma urbana. Howard concretó los ideales de Morris, Cadbury, Sitte y Bellamy, así como los de Robert Owen y James Silk Buckingham hacia una teoría que se volvió paradigma.

Tras Geddes y Wright, Lewis Mumford –discípulo de Geddes– destacó por su revisión crítica a la arquitectura en *The Story of Utopias*. Mumford decía que la utopía siempre ha sido citada como irreal e imposible y que por lo tanto hace el mundo más tolerable pues aspira a un cambio en la marcha de la historia: "Este mundo de ideas sirve para muchos propósitos. Dos de ellos llevan en gran medida nuestra investigación sobre la utopía. Por un lado el pseudo-entorno o *idolum* es un sustituto para el mundo exterior, es una especie de casa refugio a la cual huimos cuando nuestros 'datos duros' se vuelven demasiado complicados de llevar a cabo... Por otra parte, es por medio del *idolum* que los hechos del mundo se reúnen de forma distinta y cernida todos los días, y un nuevo tipo de realidad se proyecta de nuevo sobre el mundo externo. Una de estas funciones es el escape o la compensación; busca una inmediata liberación de las dificultades y frustraciones de nuestra suerte. Los otros son intentos por proporcionar una condición para nuestra liberación en el futuro. Las utopías que corresponden a estas dos funciones son *utopías de escape* y *utopías de reconstrucción*. Las primeras dejan el mundo exterior tal como es, y las segundas buscan cambiarlo de forma que existan interrelaciones próximas en algún sentido. En unas construimos castillos imposibles en el cielo; y en otras se consulta a un inspector, arquitecto o constructor para levantar una casa que satisfaga nuestras necesidades esenciales. ¿Por qué, sin embargo, encontramos absolutamente necesario hablar de la utopía y el mundo de las ideas? ¿Por qué no descansar seguros en el seno del entorno material sin volar a una región aparentemente más allá del espacio y el tiempo?"

Bueno, la alternativa que tenemos ante nosotros no es si vamos a vivir en el mundo real o soñar nuestro tiempo en la utopía... La alternativa real para la mayoría de nosotros es entre una utopía de escape sin sentido y una utopía intencional de reconstrucción. De una forma u otra, al parecer, en un mundo tan lleno de frustraciones como el 'real', hay que pasar una buena parte de nuestra vida mental en la utopía".³⁶

A diferencia de Le Corbusier, Mumford fue un visionario en su transversalidad con respecto a diversas disciplinas y profesiones vinculadas al estudio de la ciudad y de la cultura urbana. Su alternativa es contundente un intersticio entre la utopía de escape sin sentido y otra intencional de reconstrucción. El hombre debe convertirse en el dueño y no en la víctima de su creación, lo que sucedería si su alternativa fallase y las ciudades continuaran su crecimiento incontrolado. Como otras utopías progresistas, trata de fundir campo y ciudad, unificar sociedad y paisaje. En *La ciudad en la historia* (1961), casi cuarenta años después de su primera publicación, Mumford hace un estudio de la cultura urbana a lo largo de los siglos, una revitalización de las civilizaciones pero con un sesgo humanista de historiador puesto en perspectiva y en donde la principal función de la ciudad sería convertir el poder en forma, la energía en cultura, la materia inerte en símbolos vivos del arte y la reproducción biológica en creatividad social. De Mumford a Rossi con cinco años de diferencia, en *La arquitectura de la ciudad*, Aldo Rossi escribe que: "Una parte importante de nuestros estudios tendrán que estar dedicados a la historia de la idea de la ciudad; en otras palabras, a la historia de las ciudades ideales y a la de las utopías"³⁷. Más allá de la teoría del italiano para entender la arquitectura a partir de los hechos urbanos, en sintonía con lo dicho por Mumford y de su proximidad en años de publicación, en 1966 (también el mismo año en que se publica *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi) Rossi situó la condición utópica en pleno boom de radicalidades urbanas. Las utopías como fugas de cambio que han caracterizado el imaginario de la ciudad moderna desde el entendimiento de las metrópolis llenas de revueltas y cambios sociales.

³⁶ MUMFORD, Lewis (2010), *The Story of Utopias*, Nueva York, Girvin Press, P.16-17.

³⁷ ROSSI, Aldo (2007), *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, GG Reprints.

Un papel en donde se pueden dibujar puntos en el vacío para crear nuevas formas de organización urbana. Esta metáfora es similar al momento inicial en el que el arquitecto se enfrenta al inicio de un proyecto solamente que la escala implica otra conformación y estructura de ideas. Con esta referencia se desprende el panorama de las ciudades utópicas. En el siglo 19, las ciudades se expandieron de forma discontinua pero en el siglo 20 crecieron por densidades verticales. La utopía se asomó y fue más frecuente. La historia de la ciudad no es la historia del urbanismo, pese a ser contada desde muchos aspectos evolutivos y bajo distintas disciplinas. Es por esto que se puede mostrar el panorama de episodios notables que constituyen el paisaje cultural de ideas con base en utopías. Todas las modernidades de los años sesenta pregonaron una notable vitalidad de expresión, un lenguaje común y vibrante, y sobre todo, con revisiones y orientaciones activas hacia la historia como intentos por conectar el presente turbulento con un pasado nostálgico y un futuro promisorio.

"Nos imaginamos la ciudad como un entramado de construcciones que crece de manera más o menos imprevisible, recorrido por calles, que se despeja en las plazas o también como una malla de avenidas flanqueada de edificios en las afueras y repleta de ellos en el centro... A lo que más se parecerá una ciudad será a un sueño".³⁸ Y más que un sueño, la evolución de las ciudades ha dejado abierta la idea de posibilidad para no dejar de buscar la ciudad perfecta, aunque sea en los archivos de nuestra imaginación. Rykwert analiza la relación entre la fundación de las ciudades griegas y romanas bajo un enfoque histórico y sincrónico mientras refiere los ritos y mitos con los que se erigieron las ciudades antiguas. Cita a los teóricos que no sólo favorecieron la imagen de una ciudad sino que respondieron de forma instintiva e irreflexiva a las ideas sociales con respecto a lo que se requería para vivir en una metrópoli; propuestas de visionarios que pretendieron mostrar posturas radicales, contestatarias y utópicas, pero con la firme intención de buscar una ciudad ideal. Pensar y dibujar la ciudad fue el escape para elucidar cómo se ocuparía y delimitaría un territorio moldeado por imaginarios. La visión de los pioneros no era meramente una alternativa a la construcción sino también un *plan b* para la sociedad en su forma física y espiritual.

³⁸ RYKWERT, Joseph (1985), *La idea de ciudad*, Madrid, Blume, P. 3-5.

Entre los años sesenta y setenta la ciudad comenzó a vivir para un imprevisible y soñado mañana, y dejó de vivir para un ayer nostálgico e identificador. Las raíces anarquistas del movimiento planificador³⁹, con ideas poco realistas pero con profunda catarsis crítica y creativa, tuvieron una magnífica visión de las posibilidades de la civilización urbana. Ideas sobre la ciudad pensadas por visionarios –no sólo arquitectos y urbanistas– que vivieron, escribieron y dibujaron utopías urbanas en su trabajo cotidiano al (de)construir ciudades.⁴⁰ La utopía se volvió un ejercicio taquigráfico. Ideas que aunque pudieron haber quedado como utopías, con el carácter irrealizable de su condición epistemológica, también representaron el sentir de un momento histórico. Una breve historia del urbanismo utópico tiene como origen los proyectos de Arturo Soria Mata con la *Ciudad lineal* y la *Ciudad jardín* de Howard a finales del siglo 19.

Este enclave utópico entre espacio y urbanismo muestra la renovada influencia del concepto de secesión utópica: las diversas cooperativas anarquistas y las comunas rurales en la década de los sesenta. La utopía es, por consiguiente y definición, una actividad de observación, repetición y continuidad en la que las opiniones personales ocupan el lugar de los artilugios mecánicos y la mente obtiene su satisfacción de las meras operaciones al reunir nuevos modelos para idealizar una sociedad perfecta. Los paralelos arquitectónicos son incluso más reveladores. Como afirma Anthony Vidler: "La utopía y la ciudad ideal ha sido objeto, en su mayor parte, a una historia muy aburrida, una historia de la repetición incesante, de idealización sin paliativos, o en otra clave, de descripción resumida como una forma de rechazo. Por estas razones, la utopía y la ciudad ideal se ven a menudo como los sueños despedidos rápidamente, si no a los enemigos, de una planificación realista, el progreso gradual, y el desarrollo urbano responsable. La utopía sigue siendo, pero no simplemente como una posibilidad práctica".⁴¹

³⁹ HALL, Peter (2006), *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, PP.21-23.

⁴⁰ Peter Hall conforma un "Panteón del urbanismo" en el cual destaca a Howard, Unwin, Parker, Osborn, Geddes, Mumford, Stein, MacKaye, Chase, Burnham, Lutyens, Le Corbusier, Wells, Webber, Wright, Turner, Alexander, Friedman, Castells y Harvey; entre otros planificadores, urbanistas y arquitectos con ideas sobre la ciudad.

⁴¹ VIDLER, Anthony (2011), *The Scenes of the Street and Other Essays*, The Monacelli Press, Nueva York, P. 170-171.

Este pragmatismo aún es vigente, asociado al concepto de *complejidad* y *contradicción* de Venturi y Denise Scott Brown para revivir las viejas tensiones entre la vocación de la arquitectura por esculpir y formar el vacío y esa ornamentación secundaria del edificio que el arquitecto Adolf Loos tachaba de *Ornamento y delito*: "La arquitectura pertenece a la cultura, es una de sus manifestaciones. La cultura es aquel equilibrio de la persona interior y exterior, lo único que posibilita un actuar y un pensar razonable. La falta de ornamentos es un signo de fuerza intelectual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones antiguas y extrañas a su antojo. Su capacidad de invención la concentra en otras cosas".⁴² Y desde un entendimiento filosófico: "Hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología; las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar común".⁴³

Desde esta postura, Michel Foucault trató de definir, a partir de *Las palabras y las cosas*, los supuestos teóricos entre fragmentos de órdenes utópicos que por lo menos funcionan como aliento: "Las utopías aportan consuelo: aunque no tienen una localidad real, hay no obstante una región fantástica y no problemática en la que pueden desarrollarse; abren ciudades con enormes avenidas, jardines soberbiamente plantados, países donde la vida es fácil, aun cuando el camino para llegar a ellos sea quimérico... Las utopías permiten fábulas probablemente porque socavan en secreto el lenguaje...". Aunque van más allá de esto, siguiendo una línea filosófica, son lugares en los que existe *La poética del espacio*. No sólo por Gastón Bachelard sino que así también lo refiere Martin Heidegger cuando establecen una estrecha relación entre habitantes y edificios, cuando se suscita una profunda experiencia que deja huellas y se entrelazan e identifican por experiencias significativas. La utopía atañe a todos, a todas las artes, disciplinas y teorías. Desde un sentido más romántico, la utopía permite descansar porque los sueños destruyen sus ideales.

⁴² LOOS, Adolf (1972), *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona.

⁴³ FOUCAULT, Michel (1968), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, P. 3.

La utopía es un desafío, una provocación lanzada. Los utopistas, sobre todo los de la segunda mitad del siglo 20, no luchaban contra las actitudes tradicionalistas de los demás, sino contra sus propios ideales, aunque éstos ya fueran de por sí vanguardistas. En su esencia gramática, la utopía no espera ser realizada, no puede, es imposible por definición, y si sucediera perdería su condición. Su función es despertar la imaginación, no realizar sueños imaginados. No es una ficción, tampoco una idea, reflexión o pensamiento pero a la vez es otra forma de realidad. No sólo se trata de una ciudad o un edificio perfecto sino del ideal de nuestras ideas. No es un proyecto radical sino eso que hace radicales los proyectos. Es un espacio fuera de lugar. Es una preocupación que ha atrapado a muchos de los hombres que han querido empujar la modernidad al extremo. Jesús Rábago menciona a "Rimbaud, quien fue totalmente tomado por ella [la utopía]. Sant'Elia es uno de sus ángeles. El viejo Leonardo, una estrella. El joven Corbu no quiso quedarse detrás de ellos. Ledoux no podría ser olvidado. Fourier insistió sobre su vital importancia. Platón les hubiera aplaudido a todos con entusiasmo".⁴⁴ La utopía en el tiempo se remite a un modelo de lo que podría ser, y como se ha referido, de una serie de construcciones complementarias como parte de la historia intelectual de la humanidad. A finales del siglo 19, en *El alma del hombre bajo el socialismo*, Oscar Wilde escribió que: "El progreso es la realización de las utopías. No merece ni siquiera una mirada un *mapamundi* en el que no se encuentre el país *Utopía*". La utopía exige ese síntoma de progreso, cambio, resignificación y replanteamiento de las convenciones adquiridas por una ciudad que anhela transmutarse. Entre el desaliento y la esperanza, la utopía representa una inversión del orden establecido y plantea esa misma posibilidad alentadora. Su contraparte, la ya mencionada *distopía* y también conocida como *antiutopía*, es una realidad indeseada que transcurre en términos opuestos a los de una sociedad idealizada sino hacia una arquitectura de dictaduras y ataduras.⁴⁵

⁴⁴ RÁBAGO, Jesús (2006), *El sentido de construir*, Universidad de Guadalajara, ITESO, México, P. 160.

⁴⁵ En *La arquitectura del poder* (2007), Deyan Sudjic escribe que "La construcción no sólo tiene la finalidad práctica de dar cobijo, ni la de crear las infraestructuras modernas de un estado. Aunque pueda parecer anclada en el pragmatismo, es una expresión poderosa y extraordinariamente reveladora de la psicología humana. Es un medio de hinchar el ego humano a la escala de un paisaje, una ciudad o, incluso una nación. Refleja las ambiciones, las inseguridades y las motivaciones de los que construyen y, por eso, ofrece un fiel reflejo de la naturaleza del poder, sus estrategias, sus consuelos y su impacto en los que lo ostentan... Si un país no cuenta con sus

El término fue acuñado como antónimo de la utopía y se ha utilizado para hacer referencia a una sociedad ficticia en decadencia donde el mismo vacío simbólico se vuelve el fracaso de la imaginación. La transmutación de las buenas intenciones de las utopías, incluidas las de la modernidad, también se han llamado cacotopías, como una utopía fallida con base en las visiones apocalípticas de Anthony Burgess y George Orwell. Un artículo de Theodor Adorno titulado "Aldous Huxley y la utopía"⁴⁶ toma como objeto de crítica esta última versión representada por la novela *Brave New World* escrita por Huxley en 1931, donde la utopía asentada en la promesa de la técnica, una vez derrotada, se vuelve ominosa, siniestra. Para Adorno, el mundo de Huxley deviene en un infierno perfectamente administrado.⁴⁷ A pesar de esto, de la amplitud de acepciones sobre el término y la posible rebelión de su condición ideal, para expresar su existencia, rehabilitar utopías de ciudades ideales es un respiro ante la arquitectura banal, reduccionista y simplista. Podría ser un fundamento teórico-crítico similar a los grandes tratados arquitectónicos de Venturi o Rossi, sin tanta pretensión pero sí en el estatuto antropológico del espacio. La utopía nos concierne hoy más que nunca, en particular por el papel que otorga al espacio y la lógica subyacente de dos dimensiones indisociables. Françoise Choay escribe que: "En el momento de la entrada de nuestras sociedades en un mundo que la vocación proteica de Occidente parece abocar a la unidimensionalidad, la utopía sigue estando viva. Continúa invitándonos a la subversión de una crítica social radical y a la revalorización de un espacio antropogenético. Nos recuerda, en fin, la condición antinómica de los seres humanos obligándonos a explorar más aún su ineluctable profundidad".⁴⁸ Choay mantiene viva la esencia de la utopía como crítica social-radical pero a la vez humanista.

propios símbolos nacionales puede conseguir una suerte de gloria reflejada adoptando el estilo de una potencia declaradamente victoriosa, que sea sinónimo de eficacia, valor y éxito".

⁴⁶ ADORNO, Theodor (1941), "Aldous Huxley y la utopía" en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (1962), Sacristán, Ariel, Barcelona, P. 101.

⁴⁷ "La utopía, valorada por pensadores tan disímiles y distantes como Tomas Münzer, Tomás Moro, Tomaso Campanella, Charles Fourier, Ernst Bloch, Herbert Marcuse, entre muchos otros, no goza, luego, en alguna de sus dimensiones, del mismo estatuto para Theodor Adorno y Walter Benjamin. Ambos se encuentran más próximos, en última instancia, de las reflexiones de Antonio Gramsci cuando afirma no sólo que utopistas son quienes no consiguen entender la historia sino también aquellos que se quejan "continuamente ante el pasado porque los acontecimientos se desarrollaron mal", CUESTA, Micaela (2012), "La felicidad más acá y más allá del horizonte utópico" en *Utopía y praxis latinoamericana*, Vol. 17, No. 56, enero-marzo, 2012, P. 47-58.

⁴⁸ CHOAY, Françoise en *La ciudad; Paraíso y conflicto* (2007), Junta de Andalucía, Abada Editores, Madrid, P. 111.

Coincide con Claude Lévi Strauss, quien decía que: "La utopía es un medio de resolver simbólicamente antinomias, contradicciones o situaciones conflictivas impensables o inasumibles, incluyéndolas en la estructura sucesiva de un relato". La arquitectura desde la utopía o la utopía desde la arquitectura no es una respuesta unívoca, pero sí un proyecto deductivo e intelectual con repercusión y conciliación social. La utopía como hibridación de significados muestra a una sociedad criticada, un espacio modelo, una arquitectura libertadora y una ciudad de ideas. Toda experiencia del presente implica una tercera dimensión, no sólo el pasado sino también el futuro tienen una existencia virtual en el presente, en su imaginario. Entre filiaciones utópicas y concretas, las condiciones de la producción arquitectónica no parecen haber cambiado sustancialmente tras las crisis económicas de los años sesenta y noventa, en consecuencia, sólo cabe esperar que el ensueño y un cierto encanto utópico coloreen, hasta donde sea posible, algunas realidades concretas.⁴⁹ Sin embargo, los intentos por hacer realidad la utopía han sido históricamente más intermitentes. Ahora necesitamos limitarlos insistiendo en todo lo peculiar y excéntrico que hay en la producción fantástica que da lugar a ellos. No sólo como materias primas sociales e históricas del constructo utópico –y muchas veces político– sino también como relaciones de representación establecidas entre sus pares. De tal forma, la arquitectura y las formas urbanas juegan un papel fundamental en el imaginario del poder. "La arquitectura resulta una forma de comunicación y, muchas veces, una pieza de propaganda. Ningún mensaje tan claro como el que emiten toneladas de piedra o siluetas de cristal... La arquitectura ofrece al gobernante servicios que nadie puede prestar, demuestra los poderes de la voluntad, condensa una ideología en formas visibles, alimenta el orgullo colectivo; intimida; sacraliza al Estado y consagra al prócer. El arquitecto cincela identidad, enaltece al poderoso y convoca a la sumisión. Los recursos arquitectónicos pueden ser, efectivamente, la representación más elocuente de esa ambición de controlar la historia y demostrar que el Estado es capaz de rehacer el mundo... Por eso, entre todas las artes [la arquitectura] es el emisario más perfecto del poder y la ideología".⁵⁰

⁴⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio (1991), *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, P. 305.

⁵⁰ SILVA-HERZOG, Jesús (2012), *Andar y ver. Segundo cuaderno*, UNAM, P.7 4-75.

La misma idea podría llevarse a ese terreno de construcciones absurdas, desmedidas o absorbidas por la ambición del poder. Pero hacia el imaginario colectivo, ¿por qué las utopías han florecido en un periodo y se han agotado en otro?. Fredric Jameson explica que: "La forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra experiencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa".⁵¹ Esto arroja dinámicas fundamentales hacia cualquier entendimiento utópico, el cual radicará en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en que tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso hacer realidad, como modelo, un sistema radicalmente distinto a éste. Todo inicia con un pensamiento utópico, aunque se vuelva difuso y se disuelva. Hasta nuestras imaginaciones más impensadas no son más que collages de experiencias, constructos compuestos de fragmentos y trozos del aquí y el ahora. Aún así, las mejores utopías son aquellas que fracasan ampliamente pero que a la vez dejan un sólido basamento. La utopía también amalgama disciplinas, posturas y colectividades ante preguntas que aún no se hacen o interrogantes que sólo se diluyen en su invisibilidad. Es una constante de la arquitectura.

Con todo y la 'frustración' de su ruina, obsolescencia y atemporalidad, como afirma Jean Nouvel: "La utopía es esa luz que está más allá, en el horizonte, un horizonte al que hay que dirigirse. Es una serie de pensamientos inaccesibles, de deseos inalcanzables, pero eso sí, que están allá. Es todo lo que nos ayuda a acercarnos más a esa pequeña luz. Y por eso, la utopía no es automáticamente lo que vimos en la arquitectura del siglo 20, a través de las invenciones futuristas o estructurales de las mega-estructuras como una especie de visión de un futuro que ya de por sí era caricaturizado; se trata mucho más allá de las condiciones de vida y elaboración de algo a lo que nos gustaría acercarnos. Cada vez nos preguntamos cuál será el camino que nos acerque más a esa luz en el horizonte".⁵²

⁵¹ JAMESON, Fredric (2011), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal, Madrid.

⁵² Entrevista a Jean Nouvel durante la XIII Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, publicada en *Arquine* No.63 | Espacio (2013-1).

En *Los objetos singulares*, Jean Baudrillard conversa con el propio Nouvel sobre el pensamiento utópico y contesta: "Creo que la arquitectura puede cambiar el mundo. Efectivamente, eso es del orden de la utopía. La arquitectura utópica era en el fondo una arquitectura realizada. Pero, en el futuro, ¿no corre el riesgo de invertirse la tendencia, no existirá el peligro de ver a la arquitectura volverse un elemento de discriminación?"⁵³. Más que la arquitectura como 'salvamento', la pregunta sería si es posible coincidir la con los cambios sociales, políticos y culturales en las ciudades. Ada Louise Huxtable también lo decía al mencionar esa postura escrutadora y juiciosa desde el lenguaje para el análisis de las formas cotidianas de la ciudad: "La arquitectura está rehaciendo nuestro mundo. Es importante entender cómo y por qué está pasando esto, si vamos a ser los beneficiarios en lugar de víctimas del proceso. Sus recompensas son personales y universales en una forma que ningún otro arte puede igualar. Sus alegrías son comunes a todos nosotros".⁵⁴

La clave es entender es la razón por la cual puede ser un motor de cambio. Un retrospectiva obligada sobre su capacidad de catalizador es al identificar la alteridad y la diversidad cultural de la sociedad mediante un vínculo con la historia y la cultura de comunidades. El ahora cada vez más citado activismo de Jane Jacobs cambió el paradigma sobre la planificación de las ciudades norteamericanas. Desde principios de los años sesenta, Jacobs escribió su propia utopía, un ataque a la planificación urbanística y su reconstrucción. Un ataque frontal contra los proyectos de renovación funcionalista que entonces se presentaban en las ciudades estadounidenses como la principal amenaza sobre los usos y la vitalidad de los espacios públicos tradicionales. Jacobs defendió estrategias de gestión urbana basadas en la comunidad caracterizadas por posiciones anti-planificadoras, una forma distinta de entender la gestión urbana. Sus teorías defendieron un modelo urbanístico basado en la diversidad de usos y las concentraciones de elevada densidad. Pero a la vez, su concepción nostálgica de barrio íntimo diverso fue tan utópica como el utopismo que atacaba.

⁵³ BAUDRILLARD, Jean y NOUVEL, Jean (2006), *Los objetos singulares*. Arquitectura y filosofía, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

⁵⁴ HUXTABLE, Ada Louise (2008), *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker, Nueva York, P.18.

*The Death and Life of Great American Cities*⁵⁵ es el compendio de los elementos básicos de su pensamiento. Sus contribuciones cambiaron la forma en la que se desarrollaron ciudades como Nueva York y otros grandes núcleos urbanos en Estados Unidos. Sus ideas en contra de Le Corbusier y la reformulación de ciertos lineamientos de la *Ciudad jardín* de Howard, criticaron la expansión descontrolada de las urbes. Jacobs intentó cambiar las reglas del urbanismo con nuevos principios para hacer de las calles y de los barrios lugares vivibles y laborales con cualidades vitales y abiertas.

La activista norteamericana propuso que los barrios en que coexisten usos diversos en un mismo espacio son más seguros y vitales que aquellos con poca diversidad. Estas observaciones contradecían totalmente la tendencia dominante, en especial en Estados Unidos, donde la zonificación de usos era totalmente delimitadora. A su vez, imaginó las ciudades como sistemas complejos emergentes, resultado de las acciones no planificadas de individuos y pequeños grupos. En 1970, Richard Sennet participó con Jacobs en este debate al publicar *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, en donde contrasta el modo de vida en que las instituciones encerraban a la gente. Sennet consideraba que se tenía un concepto erróneo de la utopía ideal de ciudad, donde las personas terminarían ahogadas dentro de una urbe caótica. Sostenía que al prescindir del control preplanificado de la ciudad, la gente tenía mayor dominio de la situación y poseía un conocimiento más amplio de sus vecinos, por lo que existía un sentido inherente de alteridad y convivencia urbana. Jacobs y Sennett fueron los portavoces del descontento general ante el urbanismo descontrolado de las ciudades norteamericanas; demanda que a partir de 1964 se comenzó a construir con el replanteamiento de la política de renovación urbana estadounidense entre los años sesenta y setenta. El programa de "Ciudades modelo" durante el mandato del Presidente Lyndon B. Johnson resolvería el problema de los barrios pobres; incrementaría el número de viviendas baratas y ayudaría a los pobres para mejorar los barrios. La inclusión de la participación ciudadana por medio de un consejo de desarrollo comunitario sería el estandarte de la propuesta, sin embargo, los ayuntamientos no aceptaron que tuvieran que compartir su poder con los activistas de las comunidades.

⁵⁵ JACOBS, Jane (1992), *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage, Nueva York, P. 58-59.

Peter Hall considera que se trató de un fallo de planificación tradicional, más que el éxito de un nuevo método de trabajo, una centralización extremada perdida por la participación de la comunidad local. En el capítulo de su libro *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo del siglo 20*, llamado "La ciudad de la difícil equidad", Hall resume y resalta los planteamientos del movimiento urbanístico comunitario, así como la injerencia del diseño participativo en la evolución de conceptos urbanísticos. Esta arquitectura comunitaria –similar a la *Ecumenópolis* o ciudad-mundo de Arnold J. Toynbee⁵⁶– sería el primer antecedente de una forma de diseñar espacios desde una premisa social inherente a la profesión, pero que años antes se había olvidado ante las vanguardias arquitectónicas que complicaron una planificación urbanística adecuada de la ciudad. Así como Jacobs, pensó una ciudad saludable y habitable, que a pesar de tener un punto de desorden, resultó espontánea, activa, inventiva, vital y receptiva, estas teorías reformistas buscaron dar prioridad a los habitantes y las banquetas de las calles, los cuales serían la primera parte de una incipiente transformación en el crecimiento de la ciudad y la vía pública; una primera teoría utópica-social del urbanismo en la que el derecho a tener cualquier significado sólo pertenecería a los planificadores a cargo.

Si no se afianza cualquier momento visionario alternativo es pasajero; si no se afianza tras desbocarse se diluirá inevitablemente.⁵⁷ Las utopías aprovechan la condición pública de su espacio con la finalidad de transmutar convenciones adquiridas para la acción colectiva de posibilidades alternativas. El cambio para la ciudad nace desde su condición alternativa, una toma de protesta para retomar las palabras de Lefebvre y rescatar al hombre como elemento principal, protagonista de la ciudad que él mismo ha construido. El derecho a la ciudad es entonces restaurar el sentido de ciudad como escenario de encuentro para la construcción de la vida colectiva.

⁵⁶ TOYNBEE, Arnold J. (1991), *Ciudades en marcha*, Alianza Editorial, Madrid, P. 235-294.

⁵⁷ HARVEY, David (2013), *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Barcelona.

¿Cómo reinventar la ciudad? *Utopía y desencanto*, diría Claudio Magris: "El destino de cada hombre, y de la misma Historia, se parece al de Moisés, que no alcanzó la Tierra Prometida, pero no dejó de caminar en dirección a ella. Utopía significa no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser; saber que al mundo, como dice un verso de Brecht, le hace buena falta que lo cambien y lo rediman. El río de la Historia arrastra y sumerge a las pequeñas historias individuales, la ola del olvido las borra de la memoria del mundo; escribir significa también caminar a lo largo del río, remontar la corriente, repescar existencias naufragadas, encontrar peces enredados en las orillas y embarcarlos en una precaria arca de Noé de papel. Este intento de salvación es utópico y el arca a lo mejor se hunde.

Pero la utopía da sentido a la vida, porque exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga un sentido; don Quijote es grande porque se empeña en creer, negando la evidencia, que la bacía del barbero es el yelmo de Mambrino y que la zafia Aldonza es la encantadora Dulcinea. Pero don Quijote, por sí solo, sería penoso y peligroso, como lo es la utopía cuando violenta a la realidad, creyendo que la meta lejana ha sido ya alcanzada, confundiendo el sueño con la realidad e imponiéndolo con brutalidad a los otros, como las utopías políticas totalitaria"⁵⁸. La utopía es el deseo expresivo de lo que podría ser o simplemente de lo que sabemos que no fue.

⁵⁸ MAGRIS, Claudio (2001), *Utopía y desencanto. Historia, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Traducción de J. A. González Sainz, Anagrama, Barcelona, P.9-10.

1.2 La invisibilidad de las utopías

Para imaginar ciudades ideales, los aspectos reconocibles y basados en la razón para su visualidad, así como elementos ilusorios que permitan viajar en el tiempo, son la base para crear instantáneas imaginadas. Se trata de un ejercicio que busca una ciudad mental como especulación futura, pero a la vez con una estructura de orden crítico y social. Lo hasta ahora referido no sólo cimienta el sentido teórico-práctico de la utopía sino que a la vez identifica múltiples actores y disciplinas en el mismo debate, con distintos contextos y ejes de estudio, pero que en algún momento transitaron por su condición utópica, aquí referida a la ciudad.

La ciudad ficticia no es sólo aquella que pertenece al sueño, al delirio o a la fantasía, o aquella trazada como irreal, sino es también la ciudad que todavía no existe.⁵⁹ La ciudad y la escritura mantienen un vínculo perdurable. La escritura deja huellas sobre la hoja blanca, es un testimonio en contra del olvido y el tiempo fugaz, pero también consiste en una especulación en torno al espacio. La ciudad literaria es una forma de la imaginación a partir de la realidad que permite configurar ciudades irrealizables.⁶⁰ Es así como esta idea de lo posible, entre ficción y literatura, oscila dentro de las líneas de trazo suspendidas y se deja ver en lo invisible de las ciudades. Italo Calvino evocó ideas atemporales de la ciudad y describió ciudades como lugares de intercambio, deseo y recuerdo. En *Las ciudades invisibles* imagina ciudades utópicas desde una perspectiva literaria; el libro de bloques narrativos mejor 'desplantado' sobre una cimentación repleta de mundos que llevan por nombre musas que aunque no se descubren, sin tener un mapa o imágenes de cómo son, buscan un lugar en la memoria.

⁵⁹ VIZCAÍNO, Marcelo. "La construcción arquitectónica imaginaria y el arte cinematográfico. En *Bitácora Arquitectura* No. 20. Febrero. 2010.

⁶⁰ SALAZAR, Jezreel (2006), *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, México, Senderos, Universidad Autónoma de Nuevo León, P. 16.

Calvino evoca aquellas ciudades míticas, perdidas, soñadas y cuyas ruinas aún dejan un aliento para su invención literaria. Es en Dionisia, Isidora, Moriana, Dorotea, Tamara, Anastasia, Sofronia, Cloe, Maurilia o Fedora, donde la ciudad aparece como un todo, donde ningún deseo se escapa, y sólo queda la brújula del viajero para descifrarlas: "Son ciudades microscópicas, como telarañas, concéntricas, en expansión, ligeras como cometas, transparentes, trazadas con filigrana, imposibles...para verlas a través de su opaco y ficticio espesor".⁶¹ Calvino basa su libro en una serie de diálogos entre Marco Polo y Kublai Kan para así imaginar las ciudades descritas por la curiosidad de un descubridor. Ciudades escondidas, continuas, sutiles, llenas de signos, deseos y memorias que se conforman a partir de la imposibilidad.

Es así como surge la idea de pensar y hacer las ciudades desde su concepción onírica: "Ocurre con las ciudades lo que en los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien a su inversa, un temor. La ciudad ideal, fruto del pensamiento, no es otra cosa que el enunciado de un discurso que construye una imagen de la ciudad real, proyectándola sobre la pantalla de la idealización. Esta aporía esconde una rica ambigüedad". El autor no sólo sugiere una categorización de ciudades invisibles como tableros de ajedrez que nacen de la imaginación sino que identifica dos tipos: las que a través de los años y las mutaciones siguen dando forma a los deseos; y aquellas en las que los deseos o bien logran borrar la ciudad o son borrados por ella. La ciudad existe y su invisibilidad esconde los secretos de sus partidas, piensa en lo que alguna vez pudo ser y lo que podría llegar a ser. Por ello resulta imprescindible dedicar estudios sobre la historia de las ideas y utopías urbanas en torno a las grandes urbes. Esta práctica no sólo representa los disgustos o malestares de los habitantes en la ciudad, muchas veces representa lo que se quiere o busca tener por ciudad y que inmediatamente refiere obras de artistas como Julie Mehretu, Paul Noble, Constant Nieuwenhuys o Lebbeus Woods.⁶²

⁶¹ CALVINO, Italo (2006), *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela.

⁶² Ver CLARK, Robin (2009), *Automatic Cities. The Architectural Imaginary in Contemporary Art*, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, Nueva York; y ALISON, Jane, BRAYER, Marie-Ange, MIGAYROU, Frédéric y SPILLER, Neil (2006), *Barbican Centre, FRAC Centre, Thames & Hudson*, Nueva York.

A la vez, puede trasladarse al plano urbano-arquitectónico para idealizar aquellos postulados de Howard, Le Corbusier, Herrey, Hilberseimer o Koolhaas. Sobre esta posibilidad de imaginar la ciudad para superar los límites de un paisaje urbano, Peter Krieger habla de las utopías como: "Una proyección futura al cielo de las ideas. En la arquitectura, la construcción del espacio ficticio permite sondear potenciales más allá de los límites técnicos, sociales y culturales existentes. Por esta razón su análisis no sólo es un juego intelectual vacío sino un elemento importante en el proceso continuo de evaluar los parámetros de la arquitectura y el urbanismo. Durante este proceso epistemológico, los elementos irrealizables de las ficciones desaparecen en el fondo de la historia cultural; pero ellos siguen teniendo vigencia como tesoro de experiencias valiosas, sin las cuales no habría un desarrollo creativo de la arquitectura".⁶³ Nuestro poder para crear otro futuro depende de la capacidad para imaginar las consecuencias remotas de actos presentes, nuevas combinaciones de hechos y consecuencias para conectar los sentimientos y motivaciones actuales, suprimir o rebajar el énfasis en los estímulos presentes que de otro modo desviarían nuestra atención de deseos y acontecimientos como vaticinios. Así se puede inferir que la construcción de una imagen del futuro controlable a mediano plazo, y conectada con realismo a las acciones presentes, no debería tener como consecuencia la supresión de la fantasía. Lo invisible de las utopías radica en el propio ejercicio de proyectar con la ciudad.

En *¿De qué tiempo es este lugar?*, Kevin Lynch escribe que: "Las visiones utópicas del futuro sufren muchas deficiencias, de las cuales no es la menor su uniformidad estática y poco fundamental... Las utopías típicas no ofrecen ninguna conexión explicable con el presente. Los valores que representan son muy limitados, esperanzas de un pequeño grupo que se proyectan al mundo. Su influencia sobre la historia es muy pequeña y, pese a ello, seguimos dejándonos arrastrar por la función de guía potencial de esos sueños acerca del futuro. Las ideas y los pensamientos experimentados utópicos cobran hoy un nuevo auge... El entorno espacial y temporal puede utilizarse para dar forma a las actitudes hacia el futuro".⁶⁴

⁶³ KRIEGER, Peter (2006), *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM. P. 111.

⁶⁴ LYNCH, Kevin (1975), *¿De qué tiempo es este lugar?*, Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona, Gustavo Gili, P.133.

Aunque escrito en los años setenta, este postulado crítico sobre las antiguas y nuevas utopías mantienen ideas experimentadas por reaparecer al advertir que el futuro reserva muchas sorpresas, y los intentos de encerrarlo en un molde pueden provocar deformaciones inesperadas. Y así sucedió con las utopías urbano-arquitectónicas. No son más que el alcance idealizado de un futuro pensado con ciudades invisibles, donde la misma ciudad es el sueño del hombre para crear su lugar para vivir, el lugar por excelencia y donde la utopía social es posible. Si bien muchos de los utópicos del siglo 19 (Robert Owen, Henri de Saint-Simon y Auguste Comte, entre otros) se sintieron obligados a formular una nueva religión de trascendencia social, en el siglo 20 surge la utopía como crítica social y siempre asociada a las formas de la ciudad. Se da valor a la cuestión urbana y la ciudad emerge como fuente alternativa de creación.

"La 'ciudad' hace las veces de explicación, por vía de evidencia de las transformaciones culturales que no se llega a (o que no se puede) captar y controlar. El paso de una 'civilización rural' a una 'civilización urbana', con todo lo que esto comporta de 'modernidad' y de resistencia al cambio, establece el marco (ideológico) de los problemas de adaptación a las nuevas formas sociales".⁶⁵ Y más de allá de plasmar los problemas de La cuestión urbana de Manuel Castells se puede leer una postura radical sobre la situación actual de una sociedad que partiría de soslayar el individualismo. Así transitan las utopías de Arturo Soria Mata (*Ciudad lineal*, 1882), Ebenezer Howard (*Ciudad jardín*, 1898), William R Leigh (*Visionary City*, 1908), Eugene Hénard (*Ciudad eficiente*, 1910), Antonio Sant'Elia (*La Città Nuova*, 1914), Mario Chiattone (*Modern Metropolis*, 1914), Giacomo Matte-Trucco (*Fiat Lingotto*, 1916), Tony Granier (*Ciudad industrial*, 1917), Herman Sörgel (*Alantropa*, 1920), Le Corbusier (*Ciudad Radiante*, 1924), Richard Neutra (*Rush City Reformed*, 1927), Chernikov (*City of the Future*, 1928), Frank Lloyd Wright (*Broadacre City*, 1934), Hugh Ferriss (*Metropolis of Tomorrow*, 1931) y William Katavolos (*Floating City*, 1947), entre otras, hacia la primera mitad del siglo 20. En estos casos, la utopía tiene que ver con profetizar o imaginar el futuro, aunque no necesariamente con predecirlo.

⁶⁵ CASTELLS, Manuel (1974), *La cuestión urbana*, México, Siglo XXI, P. 93.



Black City | Middle Gray | Julie Mehretu



Berliner Plätze | Julie Mehretu

1.3 Ciudades utópicas del siglo 20

Gran parte de las utopías surgidas en las teorías y proyectos arquitectónicos y urbanos entrañan la idea de transformar profundamente a la sociedad desde sus modos –muchas veces impositivos– de relación con la ciudad, entendiéndola como un complejo artefacto material y especial que sirve de contenedor para las relaciones sociales. El contenido ideológico de cada una de estos modelos radica en el grado de incidencia con la herencia cultural del pasado y la construcción de un discurso de modernidad. Para entender esta invisibilidad utópica y sus réplicas realizadas, el hilo más importante de la influencia de la planificación urbana, el diseño arquitectónico visionario y una sociedad ideal, comienza con Ebenezer Howard.⁶⁶ Las ciudades utópicas del siglo 20 no sólo resultan un compendio de ideas sino como la interpretación de lo que fue pensado al concebir una ciudad ideal, de su transformación y simplemente de la preocupación al fijar un rumbo o líneas de planeación urbana en prospectiva. Muchas de estas ideas, aunque privadas de toda posibilidad de realización al ser concebidas, fueron producto de movimientos activistas o vanguardistas, de momentos particulares y trascendentes en la historia de la humanidad. A pesar de que fueron propuestas de ciudades aisladas algunas sugieren ciertas integraciones o mutaciones sobre preexistencias para así moldear el entorno espacial como signo del futuro. De tal forma, la visualización del futuro es una creación que tiene lugar en el presente, no una transferencia de acontecimientos preexistentes. Los proyectos en perspectiva, es decir, sólo a través de representaciones o dibujos en alzado, sin una morfología planimétrica, denotan la mimesis de otras ciudades para repensar el esquema ideal y ponerlo en equilibrio. Se trata de grandes proyectos que nacieron de grupos o colectivos que vivieron una crisis económica y/o cambios en la ideología política que dieron pauta a una nueva forma de pensar una posición distinta en el mundo.

⁶⁶JACOBS, Jane (1992), *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage, Nueva York, P. 17.

Ahora, términos como crisis, recesión, falta de vivienda, pobreza y desastres naturales vuelven a aparecer en el imaginario urbano, problemáticas que no han perdido vigencia para ser reinventadas en busca de nuevas soluciones desde la arquitectura o el urbanismo. Esta línea de tiempo es una síntesis cronológica de las utopías a lo largo del siglo 20, ciudades como parte de un catálogo de modelos y precedentes, que deambulan por su invisibilidad en nuestras ciudades actuales destacando los modelos que repercutieron en el contexto mexicano, así como el cruce de pensamientos en torno a la metrópolis moderna y sus arquitecturas emergentes. Son obras que ejemplifican la disidencia, la arquitectura a contracorriente, el surgimiento de otras inquietudes o influencias que no encontraron un campo fértil para prosperar. Visiones de lo que sería la ciudad del futuro, y la forma de vida que se desarrollaría en ella. También pueden ser analizadas como utopías a medio realizar; como experiencias que encontraron sus límites; o simplemente como premoniciones o propuestas que se adelantaron a su tiempo.⁶⁷ A partir de estas construcciones ideales se configuraron principios cuya relevancia permitió el tránsito de la utopía al modelo, del modelo al molde y del molde al proyecto construido. Ideas de ciudad que tendrían réplicas posteriores, y en el caso mexicano, aplicadas y estudiadas en contextos y momentos específicos.

⁶⁷ GONZÁLEZ POZO, Alberto (1996), "La arquitectura a contracorriente" en GONZÁLEZ GORTAZAR, Ricardo (1996), *La arquitectura mexicana del Siglo XX*, Conaculta, México, P.141.

Ciudad jardín

Las ideas utópicas londinenses son el inicio y marco contextual para establecer un antecedente sobre la reinención de los principios urbanos. A principios del siglo 20 muchas ciudades adoptaron los ideales del urbanismo moderno siguiendo los modelos de "ciudad verde" creados por el arquitecto, teórico y urbanista inglés Ebenezer Howard (1850-1928). ¿Por qué es un personaje fundamental para empezar a contar esta historia?. Howard creció en una provincia rural inglesa y a los 21 años viajó a Estados Unidos para establecerse en Nebraska y posteriormente en Chicago. Durante su estancia trabajó como reportero y se relacionó con algunos poetas como Walt Whitman y Ralph Waldo Emerson, con quienes compartió el gusto por la escritura y ciertos métodos para mejorar la calidad de vida. Lee y estudia *Hygeia* y *Ciudad de la salud* de Benjamin Ward, quien lo convenció de que un matrimonio entre campo y ciudad era lo que mejor definiría un espacio urbano inteligentemente diseñado. Fue testigo de la reconstrucción de Chicago después del incendio de 1871 y llegó a conocer el barrio jardín suburbano de Riverside, proyectado por el paisajista Frederick Law Olmsted. De regreso a Londres tuvo un acercamiento con el espiritismo e influencia de Piotr Kropotkin, Herbert Spencer y Henry George. El concepto de éste último sobre el "incremento no ganado" que recogen los terratenientes llegó a ser esencial en sus ideas económicas, así como por la relevancia de la obra de Thomas Spence. En 1876 vuelve a Londres, donde trabaja para una oficina de periodistas oficiales del Parlamento y casi veinte años después se instruye con libros 'utópicos' como *Looking Forward* de Edward Bellamy, aunque al final simpatizaría más con William Morris, así como con otros autores de temática social que forjaron las bases de su pensamiento. Howard desarrolló sus ideas en la ciudad londinense de los años 1880 y 1890.

En 1898, Howard edita –con sus propios medios– *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, publicado nuevamente como *Garden Cities of To-morrow* en 1902⁶⁸; un cambio de paradigma en cuestión urbana al representar tres imanes cuya visión policéntrica resumía la *Ciudad campo*. Howard afirmaba que: “A principios del siglo 20 dos grandes inventos cobraron forma frente a nuestros ojos: el avión y la *Ciudad Jardín*, ambos precursores de una nueva era: el primero permitió volar al hombre y el segundo le prometió una mejor morada en la tierra. Ambos inventos habían sido originalmente concebidos por el brillante y polifacético técnico Leonardo da Vinci”. Howard hablaba de un ‘invento urbano’. Las ideas de fusionar la ciudad y el campo en una *Ciudad jardín* fueron pensadas y aplicadas por Howard, quien a partir de los ideales colectivistas del socialismo reformista de la época propuso un modelo que pretendía aglutinar todas las ventajas del campo con las de la ciudad. Este planteamiento evitaría los inconvenientes de ambos; una ciudad en equilibrio donde las actividades agrarias e industriales convivían en paralelo. Un movimiento de cambio para las nuevas ciudades. Las ciudades jardín de Welwyn –diseñada por Louis Soisson– y Letchworth –por Raymond Unwin y Barry Parker– fueron dos de las incipientes ciudades basadas en ideas planificadoras de trazo y concepción radicales que constituyeron el marco teórico de un paradigma urbanístico sobre la forma de hacer ciudad. Cuando una ciudad hubiera alcanzado cierta medida se debía iniciar una segunda que quedaría separada de la anterior por un cinturón verde: propuesta que –como Howard admitiría– fue el origen de la ciudad social: *Diagram only. Plan cannot be drawn until site selected*. Howard no escribía para utópicos que deseaban llevar una vida sencilla, sino para empresarios victorianos que estarían seguros por la recuperación de su inversión. Para 1904, Letchworth se convertiría en esa primera idea de *Ciudad jardín* organizada con el objeto de descentralizar la metrópoli y así atender a la preocupación social por la salud e higiene, vistas como alternativas a las condiciones de hacinamiento e insalubridad de la ciudad industrial de las postrimerías del siglo 19.

⁶⁸ En esta primera década del siglo 20 surge “la doble vida de la utopía: el rascacielos”. El rascacielos de Manhattan nace por etapas, entre 1900 y 1910 y representa la reproducción del mundo, la anexión de la torre y la manzana sola. En el “*Toerema de 1909*” aparece el rascacielos como un dispositivo utópico para la producción de un número ilimitado de emplazamientos vírgenes en una única localización metropolitana; la cosmópolis del futuro: una extraña idea del frenético corazón del mundo en épocas venideras, donde se apuran incesantemente las posibilidades de la construcción aérea e interterrestre...¿Qué nos deparará la posteridad? KOOLHAAS, Rem (2004), *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili.

"En realidad no sólo hay, como se supone tan constantemente, dos alternativas –vida en el campo y en la ciudad– existe una tercera alternativa en la que todas las ventajas de la vida más enérgica y activa en la ciudad, con toda la belleza y el deleite del país, puedan obtenerse en perfecta combinación. La sociedad humana y la belleza de la naturaleza están destinados a ser disfrutados en conjunto". Así explicaba Howard su modelo de urbanismo, con la retórica de todo un sistema de desarrollo urbano, cuya maquinaria ideológica sería la principal fuerza de planeación, el medio para reconstruir la sociedad capitalista convirtiéndola en una infinidad de sociedades cooperativas. Uno de sus principales seguidores, Lewis Mumford, y quien mezcló las ideas de Howard para construir nuevas comunidades de acuerdo a una forma determinada como la de reformar las ciudades existentes de Geddes, escribió que: "La propuesta de Howard reconocía las circunstancias biológicas y sociales, junto con las presiones psicológicas, que están en el trasfondo del movimiento actual hacia los suburbios [...] No tanto por sus espacios internos abiertos, que la harían cercana al modelo típico suburbano, sino más bien porque se establecía un entorno rural permanente [...] haciendo del área agrícola que la rodeaba una parte integral de la forma de la ciudad. Su invención de un cinturón verde, inmune a la construcción urbana, era una medida de política pública para limitar el crecimiento lateral y mantener el balance entre lo urbano y lo rural". En este escenario, la ciudad moderna representaría la triste victoria del maquinismo y funcionalismo con la consiguiente proliferación de las megalópolis, combinación de centros desurbanizados concebidos para el uso del automóvil en detrimento de la sociabilidad y de sus espacios propiciando suburbios aislados. En definitiva, esta obra es mucho más pesimista con respecto al futuro de la ciudad que la precedente, y su autor observa con amargura que se han cumplido muchos de sus peores pronósticos. Mumford denuncia el destino catastrófico que se cierne sobre la civilización urbana si no se produce una movilización para controlar el crecimiento indefinido de las grandes aglomeraciones, y apuesta por la *Ciudad jardín* como alternativa; por una ciudad equilibrada, a medio camino entre la concentración y la dispersión, de dimensiones limitadas, integrada en una red, y que combinara las ventajas de la comunicación, de un estilo de vida humanista y del sentido de comunidad.

De tal forma, la esencia de la propuesta visionaria –mejor en cuanto a concepto y cambio de paradigma que en cuanto a realización– consiguió una resonancia importante gracias a la arquitectura de Unwin y Parker, desde un modelo de desarrollo urbano basado en la construcción con escala humana y nuevas condiciones habitables para la ciudad. La clave estaría en la organización local y el autogobierno de modo que cada grupo social sería directamente responsable de los ciudadanos de su comunidad.⁶⁹ Unwin analizó los planos de las ciudades históricas para alcanzar aproximaciones formales e informales: avenidas radiales, plazas centrales y edificios simbólicos. A Letchworth le siguieron las ciudades de New Earswick, Welwyn y Hampstead en Inglaterra, ésta última fue decisiva para el movimiento de la *Ciudad jardín* ya que se constituyó como un barrio jardín suburbano. El estudio de Unwin partió de una postura integral de diseño urbano y una puesta práctica específica: "No es aconsejable que el diseñador urbano se llene la cabeza con el conocimiento detallado de toda clase de cuestiones prácticas; esto sólo le impediría ver los problemas importantes a la luz de la unidad orgánica...Para poder diseñar ciudades, sin embargo, tiene que estar dotado de visión".⁷⁰ Teoría y práctica de un urbanismo reinventado con dinámicas, flujos y ordenamientos tipológicos específicos.

El modelo de urbanismo llevó a la creación de la Asociación de la Ciudad Jardín (posteriormente Asociación para la planificación de pueblos y ciudades jardín), cuyo objetivo no sólo era construir nuevas ciudades en distritos rurales según los principios mencionados sino en la creación de barrios suburbanos para alivio inmediato de ciudades existentes como Hampstead. En las ciudades jardín norteamericanas, así como en la planificación de regiones enteras, se partió de las ideas de Howard. Rexford Guy Tugwell, Clarence Stein y Henry Wright contribuyeron a difundir este modelo, tratar la circulación radial y de peatones por medio de lo que Stein llamó la trama Radburn en Sunnyside Gardens (1928), y posteriormente en Chatham Village (1932) y Baldwin Hills Village (1932).

⁶⁹ HALL, Peter (1996), *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Madrid, P.104.

⁷⁰ SAARINEN, Eliel (1967), *La ciudad. Su crecimiento, su declinación y su futuro*, México, Limusa. P. 294.

Las ciudades *Radburn* en Nueva Jersey fueron las contribuciones más importantes de la versión exportada de la *Ciudad jardín* en Estados Unidos, a pesar de otras iniciativas e intentos por conformar este tipo de ciudades. Este concepto de ciudad fue un proyecto social que dio origen a los suburbios residenciales. Aunque inicialmente se había pensado que fueran autosuficientes y estuviesen circunscritas dentro de ciertos límites, los núcleos de la *Ciudad jardín* y su cinturón verde debían ofrecer la posibilidad de conectarse con la ciudad, por lo tanto era esencial la demarcación de una zona de influencia respetando la tendencia urbana que la población exigía. Paulatinamente, el modelo inicial de *Ciudad jardín* en zonas verdes, fuera del área conurbada, tuvo un proceso evolutivo de integración, en buena parte por las ideas de Tugwel, quien trazó ciudades como Greendale y Greenbelt, entre 1930 y 1940. Collin Ward y Peter Hall, con sus proyectos de barrio anarquista, con base en los núcleos radiales de Howard, fueron los principales seguidores de esta teoría aplicada a los tres imanes en Estados Unidos; síntesis que resuelve los problemas tanto de la ciudad como del campo en distintos círculos concéntricos. Geddes también aportó un pensamiento innovador en los campos de la planificación urbanística y docencia. Fue el responsable de la introducción del concepto de "región" y defendió la idea de cambiar la forma espacial a partir de la estructura social. Geddes entendió la ciudad como un organismo en permanente crecimiento y desde su formación como biólogo incluyó la esencia de la naturaleza como alma de la ciudad.

El paradigma de la *Ciudad jardín*, debido a sus nuevas condicionantes en cuanto a planificación urbana y flexibilidad de diseño, fue un ejemplo singular por la forma en que se retomaron y reinventaron ideas de ciudad. Howard creía firmemente que una única ciudad como ésta y de propiedad común inspiraría la renovación de la sociedad en su conjunto. Fue un modelo de utopía llevado al urbanismo y replicado, actualizado y mejorado en distintas ciudades del mundo. A partir de esto es que se infiere una vena utopista, así como la posible realización de ciertos ideales urbanos a partir de una idea visionaria de hacer ciudad.

En los años sesenta y como parte de una cronología de urbanistas y desarrollos urbanos del siglo 20, Domingo García Ramos reseñó una biografía sobre el artífice de esta teoría urbana en *Iniciación al urbanismo*⁷¹: "Howard era un típico inglés de la época Victoriana, periodista, tenedor de libros y medio sociólogo... La base de su proposición sobre la ciudad jardín está en las teorías de Owen y Silk Buckingham y en ella pregona el retorno a la naturaleza, en armónico consorcio de lo urbano y lo rural. La ciudad debía desarrollarse dentro de un vasto jardín y rodeado de zonas "inalterables" dedicadas a la agricultura. Establece limitación al desarrollo dentro de prudentes índices de capacidad de cada ciudad, estableciendo la interdependencia entre los núcleos por vías de comunicación rápida que en su tiempo era el ferrocarril que tocaría tangente en su diagrama al círculo representativo de la ciudad, entre tanto que apoyado en el centro de éste se establece una circulación por carretera, de trazo hexagonal regular, que una los núcleos satélites dependientes de una ciudad central. Propone la propiedad colectiva de los terrenos periféricos, coincidiendo en términos generales con lo propuesto por Otto Wagner sobre que las áreas para el desarrollo futuro de la ciudad fueran de propiedad municipal, tanto para regular el precio de los terrenos como para ejercer un dominio efectivo sobre el crecimiento urbano, si bien la proposición de Howard era definitiva respecto a la posibilidad de crecimiento. Con este tipo de solución de *Ciudad jardín*, se imaginó poder suprimir los barrios bajos y zonas fabriles superpobladas sin suscitar oposición de las clases sociales, ni siquiera de los propietarios".

Howard tuvo grandes sueños, acompañados de notables cálculos financieros para así imaginar nuevas ciudades en los distritos rurales según principios bien meditados, basándose en la misma filosofía: la creación de barrios jardín suburbanos para alivio inmediato de las ciudades ya existentes. Sobre el modelo y herencia de su planeación en México, el mismo García Ramos destacó que la escuela inglesa no sólo era la más antigua sino la más consciente y la del sentido común.

⁷¹GARCÍA RAMOS, Domingo (1965), *Iniciación al urbanismo*, UNAM, México.

"El ambiente propicio para el desarrollo de una sociedad, se fomenta, se estimula bajo ideas muchas veces observadoras, se diría viejas, pero altamente experimentadas y comprobadas, manteniendo en lo físico y en lo moral un paisaje natural, orgánico, sin sobresaltos, plácido, confortable, amable... pero lo que tiene características más adaptables a nuestra realidad socioeconómica, son sin duda los métodos de la escuela inglesa. No podemos copiar o buscar su equivalente... pero el camino que aquellos siguen nos enseña la manera más próxima a nuestras posibilidades y modo de ser para llegar a la meta". Howard trascendió la teoría del planeamiento urbano con un esquema-modelo ideal. Su intención no era ofrecer un postulado canónico-rígido (como muchas veces se profetiza y lee en los principios modernos) aplicable en plazos de tiempo variables y no sólo en una región londinense. En principio, el objetivo fue dejar abierta una idea que buscara ramificaciones exportables. Al igual que Owen⁷², una visión urbanística y sociológica. Su objetivo era construir una *Ciudad jardín* como experimento y estudiar los resultados para luego proponer nuevos diagramas de funcionamiento. Estaba consciente de que cualquier diseño urbanístico nuevo implicaba cambios en las formas de vida.⁷³ No obstante, tanto las ideas de Howard como las de Owen, al igual que las de muchos utopistas, se han adoptado y estudiado como modelos 'completos' o 'terminados' en busca de enfatizar sus fallas y contradicciones. Así como otros ideales, como teorías utopistas, el fin último de cada una de ellas debiera ser la generación de planteamientos ulteriores; una dialéctica entre generaciones, entre ideas y ciudades que transmutan día con día. "El planeamiento urbano ya no puede ser la obra de un solo hombre o la labor de una sola profesión, sino que debe beneficiarse con los experimentos, los conocimientos y las aportaciones de muchos tiempos de profesión, de muchas ciencias y muchos individuos, especialistas o no. Probablemente, la idea contemporánea de ciudad no ha sido elaborada adecuadamente y nos hallamos sujetos todavía a los antiguos conceptos de ciudad ideal. Los métodos de análisis se revolucionan tanto como las realizaciones".⁷⁴

⁷² Robert Owen (1771-1858), conmovido ante el problema de la mala vivienda obrera y de la creciente desocupación, en 1816 propuso un proyecto comunitario en el campo (Common) a partir de una serie de hileras de vivienda entre jardines con el fin de erradicar los procesos de industrialización en Europa.

⁷³ DALLAL, Alberto (1992), *El amor por las ciudades*, México, UNAM, Colección Poemas y ensayos.

⁷⁴ *Ibidem*.

Howard pensaba que había soñado una nueva pauta de desarrollo de la ciudad, que recurriera a los medios técnicos modernos para cubrir el vacío creciente entre el campo, con sus medios económicos y sociales disipados, y la ciudad, con sus ventajas biológicas y naturales igualmente agotadas. Por lo tanto rechazaba el suburbio como transacción aceptable al reintroducir el antiguo concepto griego de un límite natural del crecimiento de todo organismo u organización al restablecer la medida humana en la nueva imagen de la ciudad. La principal contribución de Howard no consistió en remodelar la forma física de la ciudad sino más bien en el desarrollo de conceptos orgánicos subyacentes. Si bien no era un biólogo como Geddes, supo considerar la ciudad a partir de los criterios naturales fundamentales de equilibrio dinámico y orgánico entre variadas funciones de la ciudad.

“La ciudad jardín constituía una invención sensata”.⁷⁵ Charles Delfante narra que Howard hizo lo que hoy hace un ingeniero capaz cuando se propone crear un nuevo tipo de estructura, cuya complejidad produce esfuerzos y tensiones que resultan incalculables sobre la base de la experiencia y de las formas tradicionales: creó un pequeño modelo y lo puso a prueba; o mejor dicho, persuadió a otras personas, que disponían de capital suficiente y tenían fe en él para que se le unieran en el experimento. Y el mismo Howard ubicada su teoría más como un invento que como un modelo. Se remitió a los elementos básicos y no trató de dar los detalles arquitectónicos y urbanísticos. El sello de su imaginación fue un programa para la organización equilibrada y el crecimiento controlado de las ciudades dentro de un proceso general que podría hacerse cargo de un aumento indefinido de la población. Su ciudad ideal era una combinación de lo posible y práctico, suficientemente ideal como para ser deseable, suficientemente próxima a la práctica contemporánea para ser realizable. Su genio consistió en combinar los órganos existentes de la ciudad en una composición más ordenada, basada en el principio de la limitación orgánica y de crecimiento controlado. Lo significativo de la *Ciudad jardín* no fue una simple norma de diseño urbano sino una entelequia social.

⁷⁵ DELFANTE, Charles (2010), *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*, Madrid, Abada, P.862-863.

Un nuevo tipo de unidad cuya pauta orgánica se extendería al final del modelo particular a toda una constelación de ciudades similares. Por su urbanización, la *Ciudad jardín* se apartaba audazmente del método establecido de construcción y planificación. A casi cien años de idealización, la propuesta de Howard ha demostrado ser más realista que la ciudad lineal de Soria Mata o que cualquiera de las Roadtowns. La insistencia de Howard en la unidad, el equilibrio y el autocontrol perdura como una contribución de renovación urbana. Esta ciudad ideal fue el enunciado de un discurso que construiría ciudades reales, cuyos cinturones verdes teorizados se proyectarían como el principio riguroso y programático de la utopía en arquitectura y urbanismo. Ciudades posteriores adquirieron habilidad de síntesis, no a través del pensamiento abstracto sino por medio de la práctica; primero utilizaron la intuición creativa y luego la reflexión. En pleno auge de esta teoría, Le Corbusier empujaba otro modelo con un Movimiento Moderno que anunciaba su ingreso para transformar la ciudad.

Ciudad radiante

"El urbanismo verdadero encuentra en las técnicas modernas los medios que pueden dar solución a la crisis", decía Le Corbusier (1887-1965) en sus *Principios de urbanismo*. La "supermanzana" sería esa técnica como respuesta a la crisis, un módulo de proyecto, una parte de la nueva ciudad que contendría los elementos físicos y espaciales necesarios para que la colectividad que la habitara mantuviera una forma de vida confortable. El arquitecto francosuízo dibuja el *Plan Voisin* de París en 1925 con base en los principios establecidos en la Carta de Atenas del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). El proyecto fue definido por Hannes Meyer como una ciudad disuelta en aglomeración de torres residenciales y para oficinas de 300 metros de altura, entre las cuales zumban a respetuosa distancia lindos aeroplanitos. La última moda en ciudades europeas, en la época de las guerras de asfalto fascista como una tendencia subterránea. El plan parisino planteó la creación de un centro de negocios y residencial como regeneración o "cirugía" urbana (desmedida). En 1933, ocho años después –y en plena Gran Depresión económica que se prolongó desde 1929 hasta la Segunda Guerra Mundial– Le Corbusier planteó una *Ciudad radiante* (*La Ville Radieuse*) de alta densidad por hectárea, edificios altos apoyados en columnas, planta libre combinada con locales comerciales, área libre para jardín de 80% de la superficie total y bloques de departamentos con terrazas remetidas. Esta fue su reinterpretación –con influencia directa, aunque antagónica– de la *Ciudad jardín* de Howard. Se trata de la referencia inequívoca del Centro Urbano Presidente Alemán de Mario Pani construido entre 1947 y 1949. Le Corbusier configuró el área habitacional permitiendo la extensión de áreas verdes al desplantar las unidades de vivienda sobre pilotes. Le Corbusier defendía que contrariamente a lo que ocurre en las ciudades-jardín, las superficies verdes no estarían compartimentadas en pequeños elementos de uso privado sino que se consagrarían al desarrollo de las diversas actividades 'comunes' que como prolongación de la vivienda. Se debía descongestionar del centro a las ciudades, aumentar la densidad, los medios de circulación y las superficies. Sus ideas fueron inspiración y a la vez objeto de duras críticas para muchos.

Se trató de "la segunda propuesta urbanística teórica del arquitecto francosuizo después de la *Ville Contemporaine* de 1922, que abandonaba el esquema de centro y periferia para organizarse a partir de un eje vertebrador que unía la cabeza –la ciudad de lo negocios– con las manos –la industria–, dejando a ambos lados del mencionado eje los sectores residenciales organizados en bloques redent –zigzag o greca– dispuestos sobre un continuo paisaje verde y dotados de los equipamientos necesarios".⁷⁶ Una suma de frases suscritas por Le Corbusier sugiere un mismo pensamiento utopista, radical, soberbio y contumaz sobre los postulados de la arquitectura moderna y la nueva metrópolis: "La ciudad reclama uniformidad en el detalle y movimiento en conjunto; la historia se halla inscrita en los trazados y en las arquitecturas de las ciudades. Mis ideas revolucionarias están en la historia, en toda época y en todos sus países; la arquitectura es un acto de voluntad consciente y hacer arquitectura es poner orden; la arquitectura es el resultado del estado de espíritu de una época; las advertencias de la arquitectura (principios) son la planta, el volumen, las superficies, los trazos reguladores y el plan; el plan lleva en sí la esencia misma de la sensación; la arquitectura preside los destinos de la ciudad, ordena la estructura de la vivienda, esa célula esencial del trazado urbano, cuya salubridad, alegría y armonía están sometidas a sus decisiones; hay que construir ciudades enteras pensando en un mínimo de confort, cuya ausencia prolongada hace oscilar el equilibrio de las sociedades. A la ciudad le corresponderá hacerse permanentemente, lo que depende de otras cosas que del cálculo; el urbanismo es un fenómeno sintético de composición sobre el suelo y por encima del suelo; lo maravilloso está en la exactitud. Lo duradero está en la perfección. La vida está hecha con un cálculo exacto. El sueño sólo se apoya sobre realidades esenciales. La poesía sólo procede mediante hechos exactos. La poesía es un acto humano: las relaciones concertadas entre imágenes perceptibles. El lirismo sólo tiene alas sobre la verdad. Sólo lo genuino nos conmueve. La arquitectura se propone emoción; la cosa más importante del mundo son los espacios vacíos; no se revoluciona revolucionando: se revoluciona solucionando".

⁷⁶MONTEYS, Xavier (2005), *Le Corbusier: obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, P.104.

Estas frases, sentencias, aforismos y conjeturas tomadas de *Principios de urbanismo*, *Precisiones* y *La ciudad del futuro* –publicaciones que reúnen algunos de los textos, ensayos y conferencias de Le Corbusier– son muestra de su pensamiento utópico, crítico e idealista. Más allá de esto y su *Ciudad para tres millones de habitantes*, la utopía radial de Le Corbusier, sin duda con reminiscencias de Garnier, Perret y el propio Howard, debatió la realidad urbana y la ‘libertad individual’ contenida en otras múltiples contrariedades densificadas de *tabula rasa*. En algo coincidiría con la definición u origen de las utopías: “no hay arquitectura durante los periodos de crisis, la arquitectura viene tras los periodos de crisis”. Así, como toda ideología moderna, estos serían los principios de una modernidad totalizadora, reproducida en todo el mundo como intervalos en el territorio para generar marcos de probabilidad.⁷⁷ “Le Corbusier piensa en Manhattan para imaginar una “megaaldea” ultramoderna ampliada a la escala de un metrópolis de “supercasas” donde unos estilos de vida tradicionales y mutantes están al mismo tiempo motivados y mantenidos por la infraestructura más fantástica ideada entonces. Le Corbusier desmantela Nueva York, lo lleva a escondidas a Europa, lo vuelve irreconocible y lo almacena para una futura reconstrucción. El único modo en que puede entenderse su ciudad es mediante la comparación y yuxtaposición del “negativo” de Manhattan y el “positivo” de la *Ville Radieuse*”.⁷⁸

⁷⁷ CACHE, Bernard (1995), *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, Nueva York, The MIT Press.

⁷⁸ KOOLHAAS, Rem (2004), *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, P.255-259.

Ciudad vertical

Con la misma coyuntura que los postulados de Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer (1885-1967) propuso ciudades planificadas con base en teorías verticales similares. Urbanista, crítico y profesor de la Bauhaus y del Illinois Institute of Technology de Chicago –donde colaboró con Mies van der Rohe– Hilberseimer proyectó una *Ciudad socialista* a principios a partir de una disposición radial de ‘colectividades agrícolas’. Esta urbe de principios de los años treinta sería producto de su primer proyecto con raíces utópicas, la *Ciudad vertical* de 1924, cuya esencia debía eliminar la necesidad del desplazamiento para disminuir el tráfico al mínimo poniendo en contacto directo a la vivienda con el trabajo y el comercio (*Hochhausstadt / Plan of a Highrise City*). Hilberseimer proponía romper radicalmente con el modelo actual, que seguía representado en la *Ciudad para tres millones de habitantes* de Le Corbusier, en tanto que éste seguía basándose en una zonificación horizontal. Partió de la existencia de una nueva industria de construcción prefabricada, del uso contrastado de eficaces ascensores y de la necesidad de elevar la densidad de las ciudades. Propuso una zonificación vertical, alta densidad y el uso de la vivienda colectiva como tipología básica para construir la gran metrópolis con un esquema en planta y dos perspectivas.

El modelo consta de dos ciudades superpuestas: debajo se encuentra la ciudad comercial y la circulación para automóviles y transporte, y arriba la ciudad residencial peatonal. La ciudad se despliega de norte a sur, coincidiendo con la dirección principal de los edificios y está formada por manzanas de 100 por 600 metros y calles de 60 metros de ancho. La ciudad residencial se encuentra sobre la comercial como un modelo de palimpsesto activo. En 1963, casi cuarenta años después del primer esbozo de ciudad, Hilberseimer afirmó que: “La repetición de los bloques tuvo como resultado demasiada uniformidad. Cualquier elemento de origen natural fue excluido: ningún árbol o zona con césped rompía la monotonía. Considerado en conjunto, el concepto de esta ciudad vertical estaba basado en una idea falsa. El resultado fue más una necrópolis que una metrópolis, un paisaje estéril de asfalto y cemento, inhumano en cualquiera de sus aspectos”⁷⁹.

⁷⁹ HILBERSEIMER, Ludwig (1963), *Entfaltung einer Planungs-idee*, Berlín. P. 22.

A pesar de todo, su idea de zonificación vertical fue reaccionaria y visionaria. La autocrítica de Hilberseimer no se acercaría en lo más mínimo a la de Pani en Tlatelolco. En la introducción de *La arquitectura de la gran ciudad* (1979), Mies van der Rohe escribió que Hilberseimer seguía el principio de la razón para todo proyecto llevado a la planificación de ciudades como la expresión de los modos de habitar como sujetos de cambio: "Hilberseimer sabe que la existencia de muchos y diversos factores presupone un orden que les da significado. La planificación de las ciudades es en esencia un trabajo de orden y orden significa –de acuerdo con San Agustín– la disposición en equilibrio y desequilibrio de las cosas, atribuidas cada una a su lugar de origen".⁸⁰

⁸⁰ HILBERSEIMER, Ludwig (1979), *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

Ciudad vial

Hermann (Zweingenthal) Herrey (1904-1968) figuró en la escena arquitectónica alemana durante los años veinte bajo la dirección de Hans Poelzig. Se especializó en escenografía para luego interesarse por la planeación vial, lo que determinó su obra teórica desarrollada durante su exilio a partir de 1933 cuando cambió su nombre por el de Herrey. La escenografía y la vialidad ayudaron a su pensamiento integral de planeación urbana. Sobre esta condición ambivalente de ideas y pensamientos complejos, Peter Krieger afirma que: "No muchos de sus colegas contemporáneos, y todavía pocos en la actualidad, saben relacionar conocimientos diferentes en el proceso del diseño arquitectónico; predomina en la mayoría de los casos cierta unidimensionalidad del dispositivo mental. Le Corbusier, por ejemplo, también reunió habilidades opuestas –virtualmente complementarias– como la pintura abstracta y la tecnología constructiva, pero sus propuestas para la vialidad, de hecho, se mantuvieron en un nivel superficial, poco detallado y muy propagandístico. Mientras el *Plan Voisin* atrajo un público mundial por su simplicidad y radicalidad, las propuestas contemporáneas de Zweingenthal sólo influyeron en pocos especialistas. Cuando empezó a profundizar sus estudios sistemáticos de la vialidad urbana, ya había cambiado su lugar y su nombre".⁸¹

Por su origen judío, Herrey sufrió la persecución nazi; emigró a Inglaterra y posteriormente a Estados Unidos. A los 31 años se inscribió en la sección británica del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna y gracias a su experiencia en la planeación vial, el Royal Institute of British Architects le comisionó un estudio para la ampliación de la red de carreteras inglesas. Un año después, Herrey organizó una exposición sobre planeación urbana y vial, *A Need for a Plan*, y fungió como una de las múltiples inspiraciones para la planeación urbana y regional moderna. En 1940 recibió una invitación de la Universidad de Harvard para impartir clases sobre el diseño de teatros y escenografías, y se dedicó a la investigación y publicación sobre temas de desarrollo urbano.

⁸¹ KRIEGER, Peter (2004) *Hermann Zweingenthal-Hermann Herrey. Memoria y actualidad de un arquitecto austriaco-alemán exiliado*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No.85, UNAM, México.

Analizó los problemas de tráfico en Nueva York y publicó su estudio en la revista *Pencil Points*.⁸² "Implícitamente con esta investigación, Hermann y Erna Herrey anticiparon un postulado que quince años después Charles P. Snow promovió como la integración productiva de las dos culturas separadas del pensamiento: las humanidades y las ciencias. En el caso de la vialidad neoyorquina, el pensamiento científico de los Herrey sin duda aumentó la complejidad del estudio, lo que posteriormente sirvió para su aplicación en la planeación urbana. Por el otro lado, enfrentarse con la realidad empírica, caótica, de la ciudad seguramente fue un choque conceptual estimulante para la teoría física y matemática. Sus estudios se encausaron en *Comprehensive Planning*, un concepto posteriormente fortalecido por el pensamiento cibernético y ecologista en la teoría urbanística".⁸³ Herrey analizó los factores económicos y de infraestructura para entender la importancia de la circulación vial, advirtió que la planeación urbana no sólo debería fijarse en los autos y parámetros económicos sino que también debía atender necesidades sociales y culturales, por lo cual definió la planeación vial como un diseño cívico. Las consideraciones y recomendaciones se sustentaron en una serie de gráficas que relacionaron el espacio del automóvil, la velocidad y la percepción, gracias a modelos matemáticos aplicados en *Theory of Road*. Los principales modelos de importación de las ideas de Herrey fueron Ciudad Universitaria y Ciudad Satélite. Ambos proyectos integraron circuitos dinámicos con un sistema vial perimetral que evita los cruces y es independiente de las circulaciones peatonales. El "sistema Herrey" sirvió para optimizar la circulación de coches en el paisaje urbano moderno con reminiscencias orgánicas-arbóreas. "Igual que en la autopromoción de la Unidad Habitacional Presidente Alemán, donde Pani en 1949 pretende superar al "padre" del modernismo, Le Corbusier, negando que su concepto es sólo una copia del modelo urbano en redant de los años veinte, también en la justificación de Ciudad Satélite subraya que el "sistema se inspira en un proyecto de Hermann Herrey, pero la interpretación es exclusivamente nuestra".

⁸² HERREY, Hermann (1944), "Comprehensive Planning for the City: Market and Dwelling Place: Part I - Planning for Traffic", en *Pencil Points. The Magazine of Architecture*, P. 81-90.

⁸³ KRIEGER, Peter (2004), *Hermann Zweigenthal-Hermann Herrey. Memoria y actualidad de un arquitecto austriaco-alemán exiliado*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No.85, UNAM, México.

De hecho, como gran parte de la propiedad intelectual en arquitectura y urbanismo, no es posible asignarla con rigor a un solo personaje; son más procesos de simultaneidades, intercambios, interferencias y modificaciones, y por eso ni Herrey es el único autor intelectual del sistema que lleva su nombre, ni Pani tuvo razón para reclamar exclusividad de su concepto urbano, innovador, sin duda, en el México de su tiempo”.⁸⁴

Sobre esta misma influencia, también en *Iniciación al urbanismo*, García Ramos afirmó que: “En el año de 1944 apareció publicado, en varias revistas de arquitectura, un artículo del arquitecto vienés, radicado en Estados Unidos, Herman Herrey, en el que presentaba una teoría de sistema vial giratorio continuo que por la simpleza, economía y adaptabilidad a los sistemas de habitación en las unidades vecinales y supermanzanas, nos ha servido, seguramente en México más que en otros países, para resolver, mediante su aplicación, los problemas viales de las últimas realizaciones como son ejemplo la Ciudad Universitaria y la Ciudad Satélite. La teoría se basa en la supresión del cruce, encauzando las corrientes viales en un solo sentido”. Y así el urbanismo moderno como modelo de utopías e ideologías superpuestas. Tanto en el universitario como en el satelital, Pani buscó: “Una estructura orgánica del árbol, en que el tronco es la vía de circulación, las ramas arterias de penetración y las hojas, con sus nervaduras, las arterias de distribución”.⁸⁵ Este sistema vial continuo, radial e ‘inmunológico’ permitió una planificación modélica. Herrey consumó y compartió la investigación sistemática para generar un urbanismo paisajista, orgánico, sanguíneo y en continua circulación aplicado a un contexto específico y reinterpretado hacia otra modernidad.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ PANI, Mario (1957), “Un problema. Una solución”, en *Arquitectura México*, número 60, diciembre, P. 222.

Ciudad estridentista

Esta ciudad nació en el mismo periodo que la *Ciudad jardín*, la *Ciudad radiante* y la *Ciudad vial*; poco después de las *Disertaciones de un arquitecto* de Alberto T. Arai en 1920, de la Exposición Iberoamericana de Río de Janeiro de 1922; y poco antes de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y el Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla diseñado por Manuel Amábilis de 1929. Se trata de un caso paralelo, con una serie de coincidencias teóricas asociados al arte, la pintura, la literatura, la poesía, el urbanismo y la ciudad. Una utopía colectiva. La ciudad que se parece a una ciudad, y esta otra que pretende parecerse a sí misma, se desvanece para convertirse en otras. La ciudad que puede leerse desde distintos ángulos, momentos y personajes. El primer antecedente de esta vanguardia se remonta al arte futurista y las ideas del poeta y escritor Filippo Tomasso Marinetti, quien formó un grupo que se lanzó a la aventura cultural de expandir su pensamiento después de asumirse poseedor de 'lo absoluto y divino': "El tiempo y el espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en el absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad. Tenemos que inventar y reedificar la ciudad futurista... en todas sus partes... la calle ya no se extenderá como una alfombra sino que se hundirá en la tierra a varios niveles para recibir el tráfico metropolitano y los edificios estarán enlazados unos con otros".⁸⁶ El arte futurista sería la plataforma para la transformación social en una síntesis de las artes en sincretismo con la ciudad. Sus precursores, incluidos el arquitecto Antonio Sant'Elia y el escultor Umberto Boccioni, llevaron la glorificación de la tecnología moderna al extremo.

Después de la Primera Guerra Mundial, el futurismo se diluye con la entrada del modernismo en las formas refinadas de la estética de la máquina, el racionalismo de la Bauhaus, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier y Fernand Léger. En este contexto surge el estridentismo, justo en 1920 cuando un grupo de jóvenes poetas y artistas gráficos emprendieron la construcción de *Estridentópolis*, una ciudad vanguardista, erigida con manifiestos, relatos, artículos, entrevistas, libros, revistas y metáforas que tuvieron como escenario las formas imaginarias.

⁸⁶ MARINETTI, Filippo Tomasso, "Manifiesto fundacional del futurismo" en DE MICHELI, Mario (2001), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, P.305.

La experiencia literaria y gráfica de este movimiento mostró una idea lúcida sobre la modernización urbana, justo en los años veinte, periodo en que nuevas colonias como la Chapultepec Heights o Hipódromo comenzaron a figurar en el trazo de la urbe. Los estridentistas se expresaron en la capital del país, pero también en algunas ciudades de provincia como Puebla, Jalapa y Zacatecas; ciudades en vías de urbanización que aún imaginaban sus horizontes de asfalto. Esta expresión crítica e iconográfica no sólo fue en cuanto a un concepto múltiple de su definición sino que abarcó los distintos momentos y ámbitos del conocimiento para interpretar un espacio complejo que resultó transdisciplinario. La ciudad se volvió más verosímil en su construcción, por lo menos en su ideología como objeto para múltiples expresiones del espacio urbano, de representación artística, símbolo del poder, construcción arquitectónica y urbanística, pero sobre todo, de invención.

Los estridentistas consideraron a la ciudad como superficie escrita y gráfica, extensión natural de su campo de actividad profesional. Con *Urbe. Superpoema bolchevique en cinco cantos* (1924) –un año después de *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier– Manuel Maples Arce perfiló una ciudad estética y abstracta con sentido artístico, nostálgico y poético. Para 1929, esta edición fue editada en Nueva York por John Dos Passos bajo el título de *Metrópolis*, lo cual dio pie a una incursión extemporánea del paisaje ciudadano de los grandes edificios. Desde 1921, con el texto del *Manifiesto Actual N°1 Comprimido Estridentista*, Maples Arce manifestó las intenciones iconoclastas del estridentismo en ruptura con el movimiento de *Los Contemporáneos*, de donde saldrían Salvador Novo como maestro y creador de un estilo para la crónica en su máxima expresión, y Carlos Monsiváis con sus relatos cotidianos de una urbe caótica. El manifiesto, redactado en 14 partes, trazaba relaciones con otros movimientos de vanguardia europea como el futurismo italiano y el ultraísmo español. A su vez, exaltaba la belleza de la maquinaria, la industria y la urbanización moderna. El estridentismo irrumpió como un movimiento plástico y literario que buscaba totalizar la experiencia modernista y el nuevo ritmo de vida de las ciudades, ambos identificados como entes regidores de una nueva utopía con tintes revolucionarios.

Con *El café de nadie*, Maples Arce, como representante más importante de este movimiento, resumió la línea discursiva de los espacios urbanos para habitar la ciudad a través de este pensamiento estridentista como generador de nuevas realidades. A más de 90 años, el estridentismo regresa a una lectura interior, un ámbito tangencial y cotidiano de la ciudad, una dimensión en donde la actividad humana es rearticulada por la metáfora. Los vínculos entre escritores, cronistas, pintores y músicos como parte de este grupo estridentista –la mejor mezcla para una utopía colectiva– se plasmaron en un espacio público cuyos significados rebasaron las concepciones de lo que podría ser la metrópoli a través de la invención creativa. Así surge la metáfora de la ciudad y su construcción onírica. En estos años, sin nostalgia alguna, la ciudad de la vanguardia abandonaba los materiales derivados de la naturaleza en favor de productos industriales y prefabricados en hierro, vidrio, concreto y acero. "Las posibilidades de evocar la idea de una ciudad moderna se multiplican en los años veinte. El denominador común es un término, 'ciudad'; los significados, los conceptos fundamentales de 'ciudad', sin embargo, no se integran en una sola imagen. La ciudad no es una referente de todos esos discursos; la historia, literatura o arquitectura no se refieren a una misma ciudad, la ciudad es literalmente, el sujeto de los discursos y se constituye mediante ellos a la vez que los constituye".⁸⁷ El pensamiento estridentista se basó en un trabajo mental más allá de posibles proyecciones y las funciones que éstas desempeñan y no sólo de una idea concreta sobre la urbanización de nuevos espacios habitables. A partir de esta visión es que la arquitectura busca lo más alto de la ciudad, las líneas se disparan en busca de una verticalidad vertiginosa, en busca de una nueva configuración urbanística y morfológica en cuanto a lo construido.

⁸⁷ PAPPE, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, P. 63.

"Para nosotros, envueltos por el ruido desquiciante de las ciudades, el estridentismo es apenas rumor lejano, imagen evanescente frente a las transformaciones brutales acumuladas por el presente. Habitar en la década del veinte en esas ciudades ascensionales, plagadas de antenas, ondas y vibraciones, exigió el desarrollo de una nueva sensibilidad que innovó los lenguajes expresivos, para capturar la fragmentación de la experiencia, la celeridad y simultaneidad del acontecer contemporáneo y las profundas dislocaciones de la esfera perceptiva".⁸⁸ La *Estridentópolis* figuró como una ciudad de palabras y aliento moderno vislumbrada por artistas que buscaron un cambio sobre los sistemas constructivos, las posibilidades sobre el potencial de espacios simbólicos y del propio concepto de ciudad. Sus creadores se inspiraron en un movimiento artístico en ruptura con las convenciones establecidas de la sociedad. La *Ciudad estridentista* como constructora de espacios donde la idea de posibilidad estaba latente, donde los personajes oscilaban entre los espacios furtivos y el horizonte de nuevas perspectivas sociales. Los estridentistas crearon la crónica o novela de la ciudad como un mapa artístico de relaciones, y también un calendario, una hoja de ruta y propuesta de aventura. La configuración de una ciudad de ideas, pensada, imaginada y proyectada por artistas contemporáneos que plasmaron lo equívoco e ideal de la evolución urbana fomentó las representaciones modernas del espacio público.

La idea de "modificar" el paisaje urbano desde sus planteamientos artísticos, lo urbano como problema estético de representación tanto del paisaje visible como del imaginario. Sin embargo el movimiento queda opacado por su tiempo, por su 'adelantamiento' a las vanguardias modernas y decorativas, además de la contraparte artística de otros movimientos contemporáneos como el de los muralistas. En 1949, cuando termina la construcción del Centro Urbano Presidente Alemán, se convocó a un concurso organizado por el periódico *Excelsior* con el título "La ciudad de México interpretada por sus pintores"⁸⁹ como crítica al paisaje urbano de la ciudad. "Paisaje de la ciudad" de Juan O'Gorman obtuvo el primer lugar y "Río revuelto" de José Chávez Morado el tercero.

⁸⁸ REYES, Francisco (2010), *La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista*, En *Megalópolis*, UNAM, P. 108.

⁸⁹ DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008), *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Un lenguaje figurativo y políticamente ideológico fue objeto de una representación arquitectónica como recurso protagónico para la organización de los significados. Ambos mostraban un impulso fantástico proclive de su imaginación y que en el caso de O'Gorman coincide con una búsqueda personal de sus fantasías pues cinco años antes pinta "Los mitos" y "Las torres de marfil". Estas manifestaciones artísticas se desarrollaron en pleno desarrollo de la base industrial moderna, un modelo social de utopía desde los imaginarios de un colectivo que volteó hacia los manifiestos de una realidad estridente ante el malestar por la ciudad. "Toda ficción deriva del mundo de los hechos y vuelve a él, completándolo, a través de la representación. En ocasiones, esa construcción de sentido es la mejor forma de entender los caóticos datos de la realidad que fueron su origen primero. La relación entre lo real y lo ficticio es de mutua dependencia. Las verdades de la ficción construyen una segunda realidad y en ocasiones determinan las formas de representación de la cultura con mayor eficacia que los testimonios del mundo de los hechos. La literatura [la utopía] interviene en lo real con diagnóstico del porvenir que tarda en cumplirse".⁹⁰

⁹⁰ VILLORO, Juan (2009), *La máquina desnuda*, México, Taller Ditoria, P.74-75

2 La utopía como modelo

Los orígenes del discurso y de los planes utópicos se encuentran fundamentalmente en la obra de Tomás Moro: *Viaje a la isla de Utopía* pero también en la de León Batista Alberti: *De reaedificatortira*; cuyos rasgos comunes marcan la oposición de las imágenes de la ciudad: una negativa que da cuenta de los desórdenes y las deficiencias y otra positiva como modelo espacial ordenado donde el héroe es un constructor. Desde finales del siglo 18 los problemas sociales, económicos y políticos que surgen en una sociedad en plena transformación favorecieron el nacimiento de una reflexión crítica. Estos planteamientos suscitaron una serie de utopías y proyectos contra-sociedades (ideales y positivas) cuyo retrato siempre fue diseñado en oposición a cada rasgo de la sociedad real. Por lo tanto, los modelos utópicos fueron denunciados por su carácter reductor e ideológico.⁹¹

Como se refirió anteriormente, la *Utopía* de Moro mostró un contra-espacio presente bajo la forma de imágenes, una descripción de la ciudad y no de reglas abstractas; un espacio utópico como el medio más eficaz para realizar una nueva sociedad que subyace en las instituciones de nueva creación. La ciudad siempre se muestra con una morfología determinada, a veces muy elaborada, y siempre tiende a ocupar una superficie muy reducida del suelo. Las ciudades utópicas (marcadas por la ideología aristotélica a través de Moro) se cierran sobre sí mismas y la única posibilidad de crecimiento está dada en la legitimación de su posibilidad. La población está predeterminada y es fija. Cuando se llega al límite poblacional simplemente se crea otra ciudad.

⁹¹ Revista Vivienda, Vo1. 10, Núm, 2, México julio-diciembre, 1985, P.258-277.

Estos rasgos son un legado del pensamiento platónico que, por mediación de Moro, llegó a la utopía, tal como el pensamiento aristotélico influyó al arte urbano a través de Vitruvio y Alberti.⁹² ¿Cómo entender o develar estas influencias fundacionales si la memoria cada vez se vuelve más difusa mientras la historia de la arquitectura y la ciudad del siglo 20 en México apenas ha sido estudiada desde sus orígenes de planificación, consumada o idealizada?. El rescate de las utopías urbanas sobre la conformación de la ciudad resulta un tema de análisis, que trasladado a un estudio urbanístico y de propuestas en torno a una *Ciudad concertada*⁹³, repercute en la construcción ideal de la urbe. Revalorar las ideas imaginativas para la creación de proyectos de ciudad, retomar la condición pública del espacio y entender a la arquitectura como parte intrínseca de la metrópoli, en su momento cambiaron la percepción sobre transiciones sociales con las que vivimos día a día.

Como un análisis de intersección multidisciplinar entre arquitectura, ciudad, teoría y utopías urbanas y/o urbanísticas, los siguientes casos de estudio ayudan a situar y contextualizar nodos entre cada línea discursiva para establecer conjeturas que ayuden a extrapolar el estudio y planificación de los proyectos y así entender mejor la evolución de la ciudad. Se trata de proyectos que marcaron un momento histórico paradigmático en cuanto a los lineamientos urbanísticos y de planificación (muchos vinculados a esferas políticas y de poder) así como a la entrada a la modernidad con base en incipientes postulados que cambiaron la morfología de la vida en las grandes metrópolis, algunos con mejor suerte que otros.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ En 1988, Mario Pani propone una *Ciudad concertada* con criterios vigentes para el desarrollo de la ciudad de México para estimular la inversión privada, organizar el territorio y densificarlo, detener la expansión horizontal, intensificar las construcciones en los márgenes de vialidades, reducir al mínimo el agua de cuencas externas, abatir la contaminación, reducir la necesidad de excesiva movilidad, incrementar la superficie verde por habitante, propiciar la seguridad pública, fomentar los usos mezclados del suelo, entre otros: "Propongo que se creen barrios [...] es lo que llamo ahora la "ciudad concertada". Ya se inició un corte de la ciudad misma con los ejes viales: [...] un poco sin apreciar y sin tomar en cuenta que destruían cosas interesantes, que destruían los barrios existentes, pero han tenido la ventaja de crear superficies muy bien definidas y limitadas por esos ejes viales [...] Esas superficies son como islas en donde hay que crear una comunidad [...] Entonces eso que queda es lo que yo llamo "células urbanas", con intensidades altas, jardines, estacionamientos y comercios en la periferia, y al centro, con intensidades bajas, el pueblito con circulaciones peatonales, casi sin calles. [...] En las intensidades altas que darían a los ejes viales estarían las oficinas y las viviendas más caras, y los estacionamientos que se piden para las oficinas,

La ciudad es la utopía en la que podemos construir distintos imposibles que pueden coexistir entre sí, de los cuales sólo algunos se materializan como producto de nuestro imaginario urbano, y otros, como parte de este radicalismo para reinventar y reclamar la ciudad, perduran en registros de papel. Al estar inmersos en los estudios y la rutina de la ciudad resulta conveniente huir hacia los espacios indefinidos de las formas futuras y utópicas para reiterar que el desafío de lo posible es lo que tiende a la sobrevivencia de los modelos urbanísticos y las formas arquitectónicas; lo que se puede imaginar sucede y posteriormente forma parte de una realidad. El término ciudad tiene una historia emblemática y simbólica. La ciudad como objeto de deseo utópico, como un lugar específico de pertenencia, como un personaje literario o un estandarte político. Todas las definiciones posibles cobran un significado particular por imaginarios colectivos.

En 1969, Vladimir Kaspé escribió que: "El porvenir o el futuro es algo que constantemente tratamos de revelar. Sobre él modelamos nuestros pasos. El futuro no es forzosamente irremediable, como el pasado, por lo tanto está abierto aún. Es desconocido y previsible a la vez. Pero también siempre presente para nosotros. La arquitectura es una proyección en el espacio, visible y palpable, de la vida del hombre". Aún más revelador –como parte de un mismo dossier o trabajo de investigación– Max Cetto refirió que: "Las utopías, aún las más atrevidas, tienen su importancia en el desarrollo. Todas ellas son material para construcciones, con el cual trabajan los sucesores, ya sea consciente o inconscientemente, para crear el futuro".⁹⁴ Estas *Reflexiones sobre la construcción en el futuro* son parte de la misma idea de colaboración colectiva en cuanto a la transmisión de conocimiento entre generaciones sucesáneas y pensamientos compartidos. De tal forma, los proyectos aquí referidos surgen como parte de un mismo marco, de un mismo contexto económico-social y de un mismo escalonamiento de modernidades.

⁹⁴ Revista *Calli* No. 44, 1969, Colegio Nacional de Arquitectos de México. Extracto de la conferencia que inauguró un Congreso Internacional en Esse, Alemania, cuyo temario era la arquitectura en el futuro. Entre los demás participantes figuraron arquitectos como Aalto, Bakema, Candilis y Vago, Hebebrand y Weijchert.

Para esto se establece un segundo punto de partida: el Congreso Internacional de Planificación de la Ciudad de México, cuyo antecedente inmediato es el Primer Congreso Nacional de Planificación –antes mencionado– y celebrado en noviembre de 1929. En el congreso, también organizado por Carlos Contreras, se cuestionaba ¿en qué forma están creciendo nuestras ciudades y pueblos?, ¿por qué no han evolucionado en forma rápida? y ¿en qué forma deben organizarse para conseguir su mejoramiento?. El XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación se llevó a cabo del 13 al 27 de agosto de 1938, organizado por la International Federation for Housing and Town Planning, durante el mandato del general Lázaro Cárdenas. Los temas debatidos: “La planificación subterránea”, “La habitación en los países tropicales y subtropicales”, “El progreso de la casa habitación en varios países”, “La enseñanza en la planificación”, “La planificación, la recreación y el uso del tiempo libre” y “La planificación nacional” se propusieron –en buena medida– por Contreras como presidente del congreso.

Además de Contreras, y entre más de 400 participantes, también acudieron José Luis Cuevas, Hannes Meyer, José Antonio Cuevas y Enrique Yáñez, entre otros. La premisa fue “Planificar para organizar el futuro”. Los arquitectos y urbanistas autores de los proyectos teorizaron, diseñaron y aplicaron sus ideas de ciudad moderna con base en ciudades jardín o supermanzanas como métodos de ordenamiento espacial: Howard y Le Corbusier. En *Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima*, Le Corbusier escribió sobre la parcelación del suelo de las ciudades y afirmó que: “La Ciudad jardín conduce al individualismo esclavizante, en realidad a un aislamiento esterilizante del individuo, y entraña la destrucción del espíritu social, de las fuerzas colectivas se opone materialmente a la aplicación de las conquistas científicas, por consiguiente, al confort, al tiempo ganado y a la libertad. La concentración urbana, por el contrario, permite la aplicación de los servicios comunes”. Esta desacreditación al modelo utópico de Howard fue dogmático y confrontante: la construcción en altura frente a la horizontalidad-verde de la vivienda. En *Tomorrow: A Peaceful Path of Social Reform*, Howard estableció los parámetros de su ciudad ideal reformadora a partir de un jardín alrededor del cual se alzarían los edificios públicos y centros de cultura.

Alrededor se extendería un amplio parque central limitado por un palacio de cristal en el que se encontrarían grandes almacenes y comercios. Sobre las franjas concéntricas, el área destinada a la vivienda; pequeñas casas unifamiliares con jardines en terrenos angostos de seis metros y profundidades de 30 o 40 metros. El área residencial estaría dividida por una amplia avenida para pasear, enmarcada a su vez por casas adosadas y en el anillo exterior fábricas, almacenes y mercados, delimitados por una línea de ferrocarril tangencial. Alrededor de la ciudad central se extendería un cinturón libre de construcciones de carácter rural con superficies de usos agrícolas para garantizar el suministro de alimentos a la población. Éste sería un primer modelo de resonancia mundial. En México, el movimiento de las ciudades jardín, así como de los ideales utópicos de la modernidad, tiene dos referentes importantes: la ciudad y la unidad habitación. El primero, relacionado por la inercia que se desarrolló durante el siglo 19 sobre la tradición utópica como respuesta a la industrialización y entendida como una comunidad autosuficiente: una simbiosis entre el campo y la ciudad con ideales de movilidad; y por otro lado, el desarrollo de una vivienda *superlativa* o *unidades vecinales* cuya audacia imaginativa trascendería su programa formal de espacios habitables convencionales para sumarse a la ciudad.

2.1 La planificación de la modernidad

Cualquier momento visionario alternativo es pasajero; si no se afianza tras desbocarse, se diluirá inevitablemente.⁹⁵ La utopía es más que un deseo expresivo. Muchas veces resulta mejor no alcanzarla sino simplemente moldearla y a su vez entenderla desde sus procesos históricos. Como antes se refirió con Hobsbawm, no sólo ¿qué pasó en la historia, cuándo y por qué? sino ¿cómo se vivió?. Sólo así, la utopía podría dejar su papel de modelo/molde para establecer conjeturas futuras. Para transitar del modelo a los hechos, recurrimos a un periodo moderno de esperanzas inconclusas. "La historia no está hecha sólo de lo que ha acaecido, y sin duda todavía menos de las alternativas quiméricas absurdas sino... de las posibilidades, las potencialidades concretamente latentes en una situación determinada, de lo que en un momento dado era o es posible. Las esperanzas de una generación en un momento histórico preciso forman parte de la historia de ese momento y por consiguiente han contribuido a hacer que seamos quienes somos, aunque hayan sido defraudadas o desmentidas por el curso de los acontecimientos".⁹⁶

En este estudio lo relevante no sólo será la clasificación como tipología idealista, tanto social como arquitectónica y urbanística, sino el origen utópico en un contexto histórico de cien años de cambio. Pero sobre todo, como un ejercicio para entender que "la arquitectura es siempre la construcción de una utopía... casi siempre destinada a verse frustrada".⁹⁷ La modernidad en México no sólo no ha terminado sino que aún está por definirse, por alcanzarse. Durante cien años, la arquitectura fue adoptada y adaptada con singular acierto. La calidad y la cantidad de las obras de la arquitectura moderna que se produjeron fueron reconocidas tanto dentro como fuera del país.

⁹⁵ HARVEY, David (2012), Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana, Akal.

⁹⁶ MAGRIS, Claudio (2008), El infinito viajar, Barcelona, Anagrama, P.19-20.

⁹⁷ TAFURI, Manfredo (1970), Teorías e historias de la arquitectura, Barcelona, Laila.

México logró un lugar destacado en el panorama mundial por sus aportaciones al avance de la arquitectura. Habría que aclarar que, en la cultura, la modernidad, en su contenido dinámico, no fue la fijación de un estilo o de una identidad formal ni la aplicación de un repertorio de elementos; fue más bien –y sigue siendo– un proceso dinámico de crítica y de búsqueda de alternativas, la conciencia y la tensión de un cambio continuo e incluso estridente. La modernidad implica una ruptura que demanda reflexión, acción creativa y renovadora proyectada hacia el futuro. Así, como lo refiere Antonio Toca en *La arquitectura mexicana del siglo XX*⁹⁸, visitar el modernismo de hoy es como visitar un país extranjero, un lugar en donde actitudes y creencias son tan ajenas e incomprensibles que la brecha entre la dura realidad del presente y la visión del pasado de un mundo difícilmente puede ser comprendido más que por sus ideas transmutadas.

De tal forma, la modernidad erigió un país de opuestos cuyos habitantes interpretan un orden y unas formas que no siempre son las suyas. Entre los restos de estos fragmentos existe una grieta, un vacío aún en construcción, auténtico laberinto en el que se mueve la persistencia de su modernidad. Hugo Segawa escribió que la investigación sobre la arquitectura de América Latina es una tarea más de índole arqueológica que historiográfica; William J. R. Curtis que la formulación de mitologías nacionalistas en los contextos latinoamericanos tampoco ha ayudado demasiado a aclarar las cosas, dada la tendencia a sobrevalorar el papel de supuestas continuidades y/o raíces locales; y Octavio Paz que la modernidad ha sido una cortada del pasado y lanzada hacia el futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y, así, recobrar sus poderes de renovación. “Es la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura”⁹⁹. Una idea de progreso que cambió la relación con la tradición.

⁹⁸ TOCA, Antonio (1996), “La crisis de la modernidad. El nuevo fin de siglo”, en GONZÁLEZ GORTAZAR, Ricardo (1996), *La arquitectura mexicana del Siglo XX*, Conaculta, México, P.141.
⁹⁹ PAZ, Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, P.145.

La tarea de estudiar dicha modernidad, incluso de construirla, en gran medida ha estado puesta en manos de la arquitectura. Ese deseo persistente por “lo nuevo” responde a dos aspectos: por un lado, a la búsqueda de una nación pendiente por definir su identidad tras su Independencia en 1836, y por otro lado, al crecimiento poblacional y la consecuente expansión urbana a partir de la Revolución de 1910. Si bien la modernidad se ha definido con base en cuatro fases desde 1857 a 1958 (la Ilustración, la Independencia, las Reformas Liberales y la Revolución Mexicana), el siglo 20 concentra el mayor impacto en los cambios tanto culturales como poblacionales y urbanos. Así lo resume Fernanda Canales en *Arquitectura en México 1900-2010*¹⁰⁰, con la finalidad de apropiarse de las modernidades de ayer, pues éstas pueden ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades de mañana y de pasado mañana. Al final, la seducción de la modernidad nos enseñó que el viaje del nuevo héroe no necesitaba de desplazamientos a lugares lejanos para consumir sus hazañas. En México, aquellos actos heroicos aún están vigentes y siguen por descubrirse. Al concluir la Revolución, la arquitectura y el urbanismo se enfrentan a una primera oportunidad para ser aplicados en la resolución de grandes problemas sociales que provocaron dicho movimiento. Hospitales, escuelas, edificios gubernamentales, vivienda social y suburbios surgieron para abordar la arquitectura desde la ciudad como política de Estado.

La arquitectura mexicana logró una serie de contrastes y fragmentos contrapuestos. México se lanzó a la modernidad en una carrera de largo aliento. En la primera mitad del siglo 20, el país no había entrado plenamente a su etapa industrial, sin embargo, la Segunda Guerra Mundial dio un gran estímulo al crecimiento de su economía. Se realizaron las primeras grandes obras, se urbanizaron ciudades y se construyeron presas, carreteras y multifamiliares. Si bien la arquitectura y el urbanismo persiguen la misma finalidad, su diferencia estriba en la escala y extensión de los espacios con que se proyecta y desarrolla.¹⁰¹

¹⁰⁰ CANALES, Fernanda (2014), *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la modernidad. Obras, diseño, arte y pensamiento*, México, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, Fundación Aeroméxico, Arquine.

¹⁰¹ Luis González Aparicio, Jorge L. Medellín, Pedro Ramírez Vázquez y Ricardo de Robina en *México: 50 años de Revolución* (1963), México, Fondo de Cultura Económica, P.443-439, tomado de VARGAS SALGERO, Ramón y ARIAS MONTES, Víctor J. (Comp.), *Ideario de los arquitectos mexicanos, Las nuevas propuestas* (2010) Tomo III, México, INBA, CONACULTA, P. 596.

La concepción de los impulsores de la planificación urbana mostró que los profesionistas que promovían el urbanismo y la planificación tendían a incorporarse –dentro de las condiciones de la reconstrucción nacional posrevolucionaria– al gran movimiento europeo y norteamericano de las vanguardias, caracterizadas por la instauración de formas propias de la cultura industrial, cuando se establecen los paradigmas universales del funcionalismo en todos los ámbitos de la producción material e incluso en las propias ciencias sociales. Se trata de uno de los momentos representativos de la modernidad en donde el racionalismo instrumental impone una lógica del desarrollo y de la vida misma.¹⁰² Este cambio de desarrollo modernizador se dio en la vivienda pero sobre todo en la escala urbana. Tras las incursiones funcionalistas de José Villagrán con el Hospital para Tuberculosos y la Casa O’Gorman 1929 de Juan O’Gorman –ambos concluidos en el mismo año– se inició una modernidad que integraría elementos regionales y que daría pie a una serie de fragmentos de modernidad. Si bien las tesis de licenciatura sobre habitaciones económicas modernas de Guillermo Zárraga en 1920 y vivienda obrera de Juan Legarreta en 1931 (Concurso Casa Obra Mínima, 1932) serían un antecedente de utopía social ante un cambio de bienestar común en temas de planificación, Carlos Contreras sería otro importante eslabón. Un punto de partida es la celebración de la Conferencia Internacional de Planificación de Nueva York celebrada en abril de 1925. A dicha conferencia asistió una delegación mexicana encabezada por Bernardo Calderón y Caso, y Carlos Contreras. Se destacaron las virtudes de la planificación, y en especial, los procesos que se habían generado en las ciudades norteamericanas. A partir de eso, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos propuso la construcción de órganos avocados para dar salida a ejercicios que impusieran arreglos y planificación de la ciudad. En esa coyuntura se creó la Sección de Planificación en el Ayuntamiento de la ciudad de México, sin embargo, la pretensión de ordenar el desarrollo de la ciudad fue más allá, se insistía en planificar, por lo tanto, el ‘arreglo’ necesariamente tenía que derivarse del ordenamiento del país.

¹⁰² LÓPEZ RANGEL, Rafael (2002), Prólogo del libro SÁNCHEZ RUIZ, Gerardo (2003), *Planificación y urbanismo de la Revolución Mexicana. Los sustentos de una nueva modernidad en la ciudad de México*, UAM, Asamblea de Representantes del Distrito Federal.

Con esta premisa, también en 1925, Carlos Contreras propuso la creación de una Comisión Nacional de Planificación y Comisiones locales de Planificación en los diferentes estados, con la finalidad de dar cuerpo a un órgano que permitiera incidir en el desarrollo de las distintas regiones del país. Ese mismo año se convoca al Primer Congreso Mexicano de Planificación de Ciudades por iniciativa de la misma Sociedad de Arquitectos Mexicanos, el cual se llevaría a cabo hasta 1927, año en que se crea la Asociación Nacional para la Planificación de la República (ANPRM) dirigida por Contreras y de la cual se deriva la revista *Planificación*.

La asociación estuvo integrada por un organismo director integrado por Carlos Contreras (Presidente), Francisco Antunez, Eduardo Mestre, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Luis Sánchez, Manuel Amábilis y Fernando Galván; los consejeros Miguel Ángel de Quevedo, Alfonso Pruneda, Ricardo Estrada, Eduardo Pallares, Manuel Ituarte, Lorenzo L. Hernández Federico T de Lachica y Emilio Elizondo; los consultores Edward H. Bennet y Jaques H. Lambert; además de un grupo de miembros honorarios Ebenezer Howard (Presidente de la International Federation for Housing and Town Planning de Londres), Raymond Unwin (arquitecto en jefe del Ministerio de Salubridad de Inglaterra), R. Schmidt (director de los trabajos de planificación en el Ruhr, Augusto Bruggeman (profesor del Instituto de urbanismo de París), Luis Dausset (presidente de la Asociación des Cités Jardin de France), Jaques Greber (profesor del Instituto de Urbanismo de París), Arturo Soria (presidente de la Compañía Madrileña de Urbanización), John Nolen (presidente de la National Housing Association), Lawrence Veiller (secretario de la National Housing Association), Thomas Adams (director de los trabajos del Plano Regional de Nueva York y alrededores), George B. Zug (profesor de Planificación de la Universidad de Darmouth), Falverl Shurtleff (secretario de la National Conference on City Planning), George B. Ford y Harland Barthomew (urbanistas norteamericanos) y José Villagrán García.¹⁰³ Años más tarde se concluye la emisión del Reglamento de Planificación y Zonificación de Azcapotzalco en 1928, y la primera Ley de Planificación y Zonificación del Distrito Federal. En ese mismo año se conforma el Comité del Plano Regional de la Ciudad de México y sus alrededores dirigido por Carlos Contreras, en el que participaron los ingenieros Miguel Ángel de Quevedo, Octavio Dubois, Roberto Gayol, Alberto Canseco y Francisco

¹⁰³ Revista *Planificación*, número 7, México, marzo de 1928.

Antúnez; además de los arquitectos José G. de la Lama, José Villagrán García, Carlos Ituarte y Vicente Mendiola. En 1931 se incorpora el curso de urbanismo al plan de estudios de la carrera de arquitecto de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que durante 22 años estaría a cargo de José Luis Cuevas Pietrasanta. Más tarde, por invitación del presidente Lázaro Cárdenas, viene a México el arquitecto Hannes Meyer, quien se hace cargo del curso de urbanismo en la Escuela de Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Los discípulos de Cuevas y Meyer constituyeron los dos primeros grupos de urbanistas. A partir de esta década, las realizaciones en urbanismo dejan de ser ensayos y obedecen a rigurosas aplicaciones técnicas directas de necesidades urbanas por encima de especulaciones académicas y del trasplante de soluciones extranjeras.

¿Qué pasaba con la arquitectura en México durante las primeras décadas del siglo 20? A principios de los veinte se terminan los Talleres Tostado (1923) y el edificio Durkin (1927) de Federico Mariscal; el Instituto de Higiene (1925) y el Hospital para Tuberculosos (1929) de José Villagrán; escuelas al aire libre de Guillermo Zárraga (1925); Alianza Ferrocarrilera (1926) y el Edificio de Inspección de Policía y Bomberos (1928) de Vicente Mendiola con Zárraga; el Pabellón de México en la Feria Iberoamericana de Sevilla (1927) de Manuel Amábilis; Juan O’Gorman termina la Casa O’Gorman (1929); Luis Barragán concluye la Casa González Luna (1929) en Jalisco, tres años después la Casa Barragán (1932) en Chapala y algo más cercano al funcionalismo hasta 1936 con las dos casas en la Condesa; la Secretaría de Salubridad (1929) de Carlos Obregón Santacilia; José Luis Cuevas Pietrasanta traía los planeamiento utópicos de la Ciudad Jardín inglesa a las colonia Chapultepec Heights (1922) e Hipódromo (1925); el Edificio Jardines (1928) y la Casa Jardín (1931) en la Condesa de Francisco José Serrano; el Edificio Isabel (1930) y el Edificio Ermita (1931) de Juan Segura; Carlos Contreras terminaba el Plano de la Ciudad de México y sus alrededores (1929); el Edificio La Nacional (1932) de Manuel Ortiz Monasterio; el Departamentos para obreros (1931) y casas para obreros (1934) de Juan Legarreta; el Mercado Melchor Ocampo (1931) y el Centro Escolar Revolución (1934) de Antonio Muñoz; la conclusión del Palacio de Bellas Artes (1934) de Federico Mariscal; el Hotel Reforma (1936) de Carlos Obregón Santacilia terminado por Mario Pani; la Casa en la calle de Ensenada (1937) de Augusto H. Álvarez; departamentos en Estrasburgo de

Enrique de la Mora (1937); el Monumento a la Revolución de Obregón Santacilia (1938); el Hotel La Marina (1939) en Acapulco de Carlos Lazo; y los departamentos de la calle Toledo (1939) también de Pani. En 1932 se establece la Oficina del Plano Regulador de la Ciudad de México y del Distrito Federal, que ordenaría las obras para mejorar la circulación en el centro de la ciudad. Inicia la planificación escolar con las 18 escuelas primarias de Juan O’Gorman para la Secretaría de Educación Pública, y en 1944 se crea el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). Tres años después inicia la construcción del Centro Urbano Presidente Alemán y la Secretaría de Recursos Hidráulicos de Mario Pani y Salvador Ortega, entre otros proyectos.

La revista *Planificación* –la publicación de Contreras como lo sería *Arquitectura México* para Pani– debatió sobre el trazo y crecimiento de las ciudades desde sus orígenes planificadores: “La planificación de una ciudad es más que un mero conjunto de ideas o de opiniones dispersas de los individuos que la habitan, la planificación es una ciencia, o mejor dicho, un conjunto de ciencias que estudian la ciudad, considerándola ya como un organismo físico, ya como una entidad moral. En el primer caso, la “planificación” es la fisiología de la ciudad o región, asimilándola a un organismo vivo del cual estudia todas sus funciones y provee a la realización normal de ellas. En el segundo caso, considerándola como entidad moral, asimila el alma humana, y estudia y resuelve las cuestiones de orden social que la atarían para hacer que paralelamente con su desarrollo físico, se eleve el nivel moral de sus habitantes, por medio de la educación, de la instrucción y del bienestar que ella crea”.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Revista *Planificación*, número 3, México, noviembre, 1927.

En este contexto histórico y social surgieron los primeros idealismos del urbanismo en México. "Indudablemente hubo influencia del exterior en sus trabajos, pero provinieron de los aportes teóricos e instrumentales adquiridos en su formación como arquitecto en la Universidad de Columbia en Nueva York, y de su asidua asistencia a los Congresos Internacionales de Planificación y la Habitación –*International Housing Town Planning Congresses*– derivados de la primera Conferencia Internacional sobre Planeación de Ciudades celebrada en Londres en 1910, a la que asistieron entre otros los celebrados urbanistas: Ebenezer Howard, Patrick Geddes y Daniel Burnham. Aunado a lo anterior, es poco conocido que en esa persistencia por mostrar y aprovechar avances en cuestiones urbanas y regionales, en 1938 apoyado por el presidente Lázaro Cárdenas, organizó en México y en el Palacio de Bellas Artes, el XVI de aquellos congresos; congreso que se convirtió, en un foro de discusión donde participaron los principales arquitectos e ingenieros del país, junto a otros interesados en lo que para el momento era un movimiento en pos de la planificación".¹⁰⁵

¹⁰⁵ SÁNCHEZ RUIZ, Gerardo G. (Coord.), LÓPEZ RANGEL, Rafael y AYALA Alonso, Enrique (2003) *Planificación y Urbanismo visionarios de Carlos Contreras. Escritos de 1925 a 1938 en Raíces 2, documentos para la historia de la arquitectura mexicana*, México, UNAM, UAM-A, UASLP.

Seis urbanistas-arquitectos¹⁰⁶ resultan clave para entender esta incipiente modernidad. ¿Cómo rastrear las ideas de la modernidad mexicana y sus principales protagonistas para identificar el estado actual de la arquitectura?

¹⁰⁶ La primera década del siglo 21 terminó con buena parte del legado arquitectónico de la primera modernidad, y el inicio de la segunda década del siglo 21 concluyó con la pérdida de arquitectos de suma relevancia para entender la arquitectura de este periodo. Si bien el siglo 20 empezó con las obras de Antonio Rivas Mercado (1853-1927) como el Teatro Juárez o el Monumento a la Revolución, así como el eclecticismos de Adamo Boari (1863-1928) con el Palacio de Bellas Artes o el Edificio de Correos; la arquitectura moderna en México se sitúa hasta los años veinte con el Instituto de Higiene en 1925 y el Hospital de Tuberculosos en 1929, ambos construidos por José Villagrán (1901-1982). Sin pretender establecer una cronología de nombres ni proyectos, aquí se refieren los arquitectos nacidos en esta primera modernidad y que marcaron pautas históricas con obras y/o teorías de diseño hasta el año de su muerte. Juan Legarreta (1902-1934) es el único arquitecto que construyó y falleció en un mismo periodo; sus casas para obreros en Balbuena marcaron un parangón en cuanto a vivienda en los treinta. En la década de los cincuenta fallecieron el urbanista José Luis Cuevas (1881-1952); Hannes Meyer (1889-1954); Carlos Lazo (1914-1955); Alberto T. Arai (1915-1959). Diez años más después, Carlos Obregón Santacilia (1898-1961); Nicolás Mariscal (1875-1964); Antonio Muñoz (1896-1965); Manuel Amábilis (1886-1966); Manuel Ortiz Monasterio (1887-1967); Antonio Pastrana (1913-1967) y Jorge González Reyna (1920-1969). Para los setenta, Carlos Contreras (1892-1970); Federico Mariscal (1881-1971); Álvaro Aburto (1905-1976); Max Cetto (1903-1977); Enrique Castañeda (1917-1977); Guillermo Zárraga (1892-1978); Enrique de la Mora (1907-1978); Domingo García-Ramos (1911-1978). Esta década dejó atrás a ocho representantes fundamentales del pensamiento moderno cuya obra más prolífica se acota de los treinta a los cincuenta. En 1982 falleció el padre del movimiento moderno, José Villagrán (1901-1982) dejó una escuela que perduró por muchos años más, pero en los ochenta también se fueron varios seguidores de su ideología arquitectónica. Manuel Teja (1920-1980); Francisco José Serrano (1900-1982); Juan O’Gorman (1905-1982); Manuel González Rul (1923-1985); Juan Sordo Madaleno (1916-1985); Vicente Mendiola (1900-1986); Enrique del Moral (1906-1987); Ramón Marcos Noriega (1911-1987); Luis Barragán (1902-1988) e Imanol Ordorika (1931-1988). Los noventa significó el mismo cambio de paradigma: Enrique Yáñez (1908-1990); Mathias Goeritz (1915-1990); Horts Hartung (1919-1990); Juan Becerra (1922-1991); Rafael Urzúa (1905-1991); Ignacio Díaz Morales (1905-1992); Mario Pani (1911-1993); José Luis Benlliure (1928-1994); Augusto H. Álvarez (1914-1995); Vladimir Kaspé (1935-1996); Manuel Rocha (1936-1996); Juan Segura (1898-1997); Félix Candela (1910-1997); Manuel Parra (1911-1997); Alejandro Prieto (1924-1997); Francisco Artigas (1916-1999) y Salvador de Alba (1926-1999). Este corte de temporalidad, sin remarcar el trabajo de uno u otro arquitecto dejó apellidos que se cancelarían en la historia de la arquitectura mexicana del siglo XX como Villagrán, O’Gorman, De la Mora, Del Moral, Barragán, Díaz Morales, Pani, Álvarez, Kaspé y Candela, entre otros. El cambio de siglo fue aún más contrastante, mientras comenzaban a figurar arquitectos de la segunda modernidad como Isaac Broid, Felipe Leal, Enrique Norton o Alberto Kalach, el cambio de estafeta se consumó. Del 2000 al 2010 fallecieron David Muñoz (1924-2000); Raúl Cacho (1912-2000); Jaime Ortiz Monasterio (1928-2001); Ricardo de Robina (1919-2001); Alejandro Zohn (1930-2001); Carlos Leduc (1909-2002); Augusto Pérez Palacios (1909-2002); Julio de la Peña (1917-2002); José Hanhausen (1918-2003); Abraham Zabludovsky (1924-2003); Héctor Mestre (1909-2004); Antonio Caso (1926-2004); Enrique Landa Verdugo (1921-2004); Ricardo Flores Villasana (1925-2004); Enrique Carral (1914-2005); Héctor Velázquez (1922-2006); Carlos Reygadas (1917-2008); Ramón Torres (1924-2008); Agustín Landa Verdugo (1923-2009) y Guillermo Rossell de la Lama (1925-2010). El 2011 cerró con la muerte de los arquitectos Pedro Moctezuma (1923-2011) y Ricardo Legorreta (1931-2011); ambos de escuela villagranista, aunque Legorreta con marcada influencia barraganiana ‘mexicana’. En 2012 fallecieron Ernesto Gómez Gallardo (1917-2012), precursor del diseño industrial en México; y José Antonio Attolini Lack (1947-2012), quien entendió la esencialidad de la geometría, principalmente en proyectos residenciales; y en 2013, Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013) como el gran promotor cultural de México y su infraestructura. Si el año pasado terminó por marcar el cambio generacional, no sólo para los arquitectos de la segunda modernidad sino para las primeras generaciones de arquitectos del siglo XXI, el año en curso ha denotado aún más el cambio de estafeta. A pesar de esto, muchos de los arquitectos de la primera cincuentena del siglo XX siguen dibujando, entre ellos: Reinaldo Pérez Rayón (1918); Agustín Hernández (1924); Teodoro González de León (1926); Eduardo Padilla (1926); Manuel Rosen (1926); Gabriel Chávez de la Mora (1929); Margarita Chávez (1929); Carlos Mijares (1930); José Adolfo Wiechers (1932); José María Buendía (1933); Enrique Murillo (1933); Andrés Casillas (1934); Gustavo Eichelman (1935); Juan José Díaz Infante (1936); Enrique García Formentí (1936); Óscar Hagerman (1936); Eduardo Terrazas (1936); Juan Francisco Serrano (1937); Fernando González Gortázar (1942); Félix Sánchez Aguilar (1944); Orso Núñez (1944); Óscar Bulnes (1944); Gonzalo Gómez Palacio (1944); Javier Calleja (1944); Mario Schjetnan (1945); Alfonso López Baz (1947); y Aurelio Nuño (1949). El más joven con más de sesenta años; el más longevo por alcanzar el centenario.

¿En qué se han convertido? ¿aún influyen en nuestra cotidianidad? ¿qué modernidades se absorbieron? ¿cuáles se transformaron? ¿cuáles desaparecieron? Y sobre todo, ¿qué ideas persisten como parte de nuestra arqueología contemporánea?. Se trata del resignificado de un pensamiento, de un ideal. "La revaloración de la primordial función que las ideas desempeñan en todo proceso productivo, incluido el de los espacios habitables en primer lugar, y la particular imbricación que de ellas hicieron los arquitectos mexicanos al elaborar los proyectos que llevaron a cabo, abre la puerta a una concepción distinta a la prevaleciente actualmente a nivel historiográfico y teórico del quehacer arquitectónico. Esta concepción se fundamenta en un hecho muy simple: nuestro referente más general está constituido por los espacios habitables socialmente elaborados, mediante los cuales la sociedad humana acrecienta, mejora, enriquece, adecúa la habitabilidad natural, fundamental, pero no suficiente para el desenvolvimiento de la vida humana". Así como lo refiere Ramón Vargas Salguero en el *Ideario de arquitectos mexicanos*¹⁰⁷, Néstor García Canclini lo asevera al decir que: "Ni el proyecto modernizador ni el unificador triunfaron totalmente...no llegamos a una modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización. ¿Cómo hablar de la ciudad moderna, que a veces está dejando de ser moderna y de ser ciudad?".

Con apoyo en estas reflexiones teóricas cabría preguntarse si todos construyeron la ciudad que imaginaron o contradijeron las intenciones de sus diseños como utopías.¹⁰⁸ Cabe recordar el pasado de ese futuro urbano imaginado como parte del desarrollo modernizador de la ciudad; un laboratorio que intentaría remediar los errores y fracasos de todas las ciudades existentes.¹⁰⁹

¹⁰⁷ VARGAS SALGUERO, Ramón y ARIAS MONTES, Víctor J. (Comp.), *Ideario de los arquitectos mexicanos, Los olvidados* (2010), México, INBA, CONACULTA.

¹⁰⁸ DE GARAY, Graciela (2010), *Recordando el futuro de la Ciudad de México. Testimonios orales de sus arquitectos, 1940-1990*, en *Alteridades* vol.20 no.39, México ene-jun. 2010.

¹⁰⁹ DALLAL, Alberto (1992), *El amor por las ciudades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Poemas y ensayos. P.58.

Resulta fundamental la transición de esta 'nueva arquitectura' y su incuestionable réplica al funcionalismo del Movimiento Moderno y la ciudad contemporánea donde "lo que los arquitectos mexicanos entienden por arquitectura funcional, es sencillamente la idea de que, en cierto modo, lo único que importa es la resolución de las cuestiones programáticas de la manera más económica y eficaz que sea posible, para que la forma pueda seguir naturalmente, excluyendo la capacidad del arquitecto para entregarse a la imaginación".¹¹⁰ Una réplica del movimiento que pregonaba el progreso y el paso a la modernización industrializada por encima de la sociedad o el contexto local. Como parte de ese proceso de análisis, los personajes y actores de esa modernidad serán imprescindibles para identificar los ideales, influencias y visiones traslapadas de utopías compartidas, de pedazos de ciudad como instrumento de modernidad.

¹¹⁰ "México, modernidad y arquitectura. Entrevista con Alberto Pérez-Gómez" en BURIAN, Edward (1998), *Modernidad y arquitectura en México*, Barcelona, Gustavo Gilli.



Paseo de la Reforma | Archivo Fundación ICA

El jardín de la ciudad

"El urbanismo sin poder es hobby"¹¹¹, decía el maestro José Luis Cuevas Pietrasanta (1881-1952) a sus alumnos. Impulsor del urbanismo moderno en México, Cuevas buscó romper con las trazas tradicionales y aprovechar el entorno natural para integrar áreas verdes y zonas peatonales. Egresado en 1903 de la Academia de San Carlos, introdujo la materia de Urbanismo a principios de los treinta y con el curso de *Planificación de Ciudades y Arte Cívico*. Proveniente de una familia acomodada, Cuevas realizó estudios en Oxford e inspirado por los urbanistas de la Escuela Alemana de Planeación de Ciudades y de Ebenezer Howard, aprende las teorías y diagramas de la *Ciudad jardín*. Importa la integración de los jardines privados de las casas con la calle, grandes porcentajes de lotes como áreas libres, cañadas y espacios a lo largo de vialidades como parques que favorecían una planeación urbanística ideada en función de la absorción del agua, el aprovechamiento de la topografía natural, el carácter semibucólico del paisaje y, sobre todo, la integración entre arquitectura y ciudad.

En el *Anuario de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos* (1922-1923), Cuevas publicó un artículo dedicado a los jóvenes arquitectos del país, titulado "Primeras hiladas para nuestro arte cívico", en el que urgía a los estudiantes a tomar un rol protagónico en las artes relacionadas al urbanismo y la ciudad. A mediados de los años cuarenta Mario Pani lo invita a dirigir el área de urbanismo de su despacho, y entre 1945 y 1952 interviene proyectos como la Unidad Modelo, el Centro Urbano Presidente Alemán, las unidades vecinales al sureste de la ciudad de México y la Unidad Habitacional Santa Fe, entre otros. Cuevas mostró una cultura arquitectónica coetánea y versátil, aprovechó su condición privilegiada para forjar una disciplina de planificador y la iniciativa de organizar el presupuesto nacional para la educación con el fin de crear el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) (1944) hacia una visión holística de colaboración con otros jefes de zona en el organismo planificador.

¹¹¹ Entrevista de Graciela de Garay al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en la Ciudad de México, 13 de mayo de 1994, Instituto Mora/Archivo de la Palabra, PHO 11 / 14(1).

"Si bien Cuevas no figuró en el directorio de la grandes individualidades mexicanas de la arquitectura de los años cuarenta, su nombre, ideología y experiencia como diseñador urbano, apoyaron a los grupos más importantes de profesionales que tomaron las decisiones e hicieron posible la construcción de los grandes desarrollos urbanos".¹¹² Desde 1929, Cuevas ya hablaba de la importancia de la ciudad y el surgimiento del urbanismo como carrera: "La enseñanza del urbanismo en México es urgente, una cosa que camina, que es a lo que podría compararse una ciudad viviente, necesita forzosamente de un puñado de hombres capaces que sepan guiarla ya sean estos economistas, sociólogos, higienistas, historiadores, pero también indispensablemente, urbanistas, por lo tanto al no haber en México ningún centro de formación capaz de titular a especialistas en urbanismo, es necesario fundar un instituto o academia". Para 1930, Cuevas inició la cátedra de urbanismo tanto en la Escuela de Arquitectura de la UNAM como en el Instituto Politécnico Nacional, y en 1938, en colaboración con Enrique Yáñez, esbozó la estructura académica del nuevo Instituto de Planificación y Urbanismo (dependiente de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional) que abriría dos años después bajo la dirección de Hannes Meyer. Más allá de sus proyectos desarrollados y colaboraciones constantes, José Luis Cuevas representó ese enlace con las vanguardias, teorías y movimientos urbanos europeos. Fue un gran maestro e inspiró generaciones de alumnos. No sólo en la teoría sino que puso en práctica sus aprendizajes para luego compartirlos y vincularlos con la realidad modernizadora del país. En la revista *Planificación* 2, Vol. 4 (1934) Cuevas escribió una breve síntesis de sus aproximaciones a "La Ciudad Jardín" sobre el origen y desarrollo de las ciudades como consecuencia de la vida industrial ante la necesidad de un mejoramiento urbano, un modelo de urbanización que además de ser una respuesta financiera al problema de la vivienda en México debería ser promovido por y para la vivienda obrera. Su obra ha sido poco estudiada, así como su vida personal y de repercusión generacional, y a pesar de esto, su estela significó esa transmisión de conocimiento en las aulas, siendo Domingo García Ramos su mayor discípulo, adoptado por el propio Cuevas por ser un dibujante excepcional.

¹¹² DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008), *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

"De acuerdo con Pedro Ramírez Vázquez, José Luis Cuevas fue el primero en percibir, de una manera global y no casuística o aislada, las necesidades urbanas y arquitectónicas del país. Su visión del proyecto no se limitaría a resolver una escuela en un sitio en particular, sino que trataría de investigar cuál era realmente el problema de los edificios escolares en México para elaborar una visión de conjunto, con todas sus variantes de clima y sistemas constructivos. José Luis Cuevas logró ver la planeación a escala nacional, como también lo hizo José Villagrán García en los hospitales al preguntarse de qué tipo se necesitaban, ya fuera en el trópico, centro o norte de México. Pero corresponde a Carlos Lazo, a mediados de los años cuarenta, iniciar un urbanismo nacional con una extraordinaria perspectiva de conjunto".¹¹³ Cuevas realizó la rectificación de la Avenida Juárez, la prolongación de la Avenida Chapultepec, la Ciudad Agrícola e Industrial de Zacatepec y la colonia Ferrocarrilera en Orizaba. Trabajó para la Constructora y de Bienes Raíces Cia. y para la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, construyó los edificios de Luz y Fuerza S.A. y Edison, así como varias residencias, y muchas veces trabajó como consultor de proyectos en obras como el edificio de La Nacional. En los años veinte diseñaría dos de sus proyectos más trascendentes, las colonias Chapultepec Heights Country Club e Hipódromo.

En México, los años posrevolucionarios marcarían el inicio del proceso de industrialización. Lo anterior produjo una migración de la población rural a las urbes generando como resultado el crecimiento urbanístico de las ciudades, principalmente en la capital, Monterrey y Guadalajara. Terminada la Revolución y durante el gobierno del general Álvaro Obregón, mucha gente de provincia se vio impulsada por las consecuencias de la lucha armada para emigrar a la ciudad en busca de lugares seguros para vivir. Este nuevo grupo de trabajadores con ingresos económicos medios y bajos demandó la construcción de viviendas de menor costo y tamaño, así como de lugares para construirlas. Como consecuencia se hizo necesaria la formación de nuevas colonias capaces de fortalecer una notificación de precio accesible. Durante años los veinte y treinta, el problema de la vivienda popular fue recurrente.

¹¹³ DE GARAY, Graciela (2010), *Recordando el futuro de la Ciudad de México. Testimonios orales de sus arquitectos, 1940-1990*, en *Alteridades* vol.20 no.39 México ene-jun. 2010.

Entre 1924 y 1928, durante el mandato de Plutarco Elías Calles, se promovió la construcción de viviendas sociales destinadas especialmente para renta. Esto se logró mediante la exención a los inversionistas inmobiliarios del pago de predial, licencias de construcción y otro tipo de impuestos. Además, se retomaron varios proyectos frenados durante el Porfiriato que consistían en fraccionar nuevas colonias para los sectores populares como Santa María La Ribera, San Rafael, Juárez, Portales e Independencia.¹¹⁴

En este contexto surgen ambas colonias. “Don José Luis Cuevas traza las Lomas de Chapultepec, una extensión para gente de dinero y sobre todo que quería vivir a cierta distancia de la ciudad. Después traza el fraccionamiento Hipódromo Condesa, muy bonito, y luego vinieron otros como Polanco”.¹¹⁵ Con el aprendizaje de sus viajes a Europa, el estudio de las nuevas formas de planificación urbana y las reuniones que sostuvo en Londres, Cuevas propagó las líneas de planeación aprendidas de fuera. Muchos de los proyectos que se generaron desde el inicio del siglo 20 en América Latina llevaban ideas intrínsecas de la *Ciudad jardín*, casos concretos fueron Jardín América en Sao Paulo (1915) proyectado por la firma Unwin and Parker o las Ciudades Agrícolas (1929) de la Comisión Nacional de Irrigación en Aguascalientes y Tamaulipas.¹¹⁶ Tanto en Chapultepec como en la Hipódromo, la traza de sus terrenos y calles era novedosa, conformada por circuitos cerrados de circulación; lotes de dimensiones variables con infraestructura para el agua, drenaje e iluminación pública en sus calles, pavimentadas y reservadas para la edificación de servicios administrativos, escuelas y mercados.¹¹⁷ El proyecto de Chapultepec, como modelo urbanístico y de promoción, se vendió como “La primera *Ciudad jardín* de México”: **“Hemos reglamentado la construcción para cuidar que cada detalle responda a un elevado espíritu de belleza colectiva. Usted puede observar con qué tenacidad laboramos diariamente en el mejoramiento sistemático de este lugar ideal. Su hogar aquí será su orgullo”**.

¹¹⁴ FLORES, Marisol (2001), *Guía de recorridos urbanos de la colonia Hipódromo*, México, Universidad Iberoamericana. P. 20-21.

¹¹⁵ DE GARAY, Graciela (2010), *Recordando el futuro de la Ciudad de México. Testimonios orales de sus arquitectos, 1940-1990*, en *Alteridades* vol.20 no.39 México ene-jun. 2010.

¹¹⁶ SÁNCHEZ RUIZ, Gerardo G (2008), *Planeación moderna de ciudades*, México, Trillas, P. 93. En “Domingo García Ramos y la historia del urbanismo moderno en México” de Sabrina Baños Poo, Editorial Lenguaraz.

¹¹⁷ DE ANDA ALANÍS, Enrique X. y LIZÁRRAGA, Salvador (2010), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana*, México, UNAM. P. 33.

El anuncio de la nueva urbanización –convenientemente en terrenos propiedad de la familia Cuevas– destacaba seis razones descritas por la Chapultepec Heights Company S.A. para cambiarse a esta la nueva ciudad: centro residencial selecto; urbanización perfecta; altura y bella vista; aire puro: suelo firme; su pago es un ahorro sistemático; y el bosque será su jardín. Todo este discurso enmarcando una gran casa victoriana (de Las Lomas) entre frondosos árboles en crecimiento. Este fraccionamiento fue pensado exclusivamente para residencias unifamiliares; señaló la presencia de una nueva burguesía que consumía grandes porciones de terreno y agua, dependiente casi por completo del automóvil para sus desplazamientos al centro. Los proyectos de Cuevas ya rebasaban el alcance de las escasas normas con que se emprendían los fraccionamientos por aquella época.¹¹⁸ Así fue como se configuró un diseño urbanístico ‘avanzado’ para los años veinte a partir de espacios verdes. Sin embargo, la colonia tardó poco más de 20 años en urbanizarse y poco a poco transformó su concepción inicial de destino para convertirse en una de tránsito. La colonia se lotificó por completo en los años cincuenta, entre barrancas y casonas construidas por notables arquitectos, entre 1947 y 1980. Si bien Chapultepec fue un primer modelo serpenteante en aras de la entrada a la urbanización moderna y uso del automóvil, éste sería un primer modelo reutilizado por Cuevas en la colonia Hipódromo con una composición urbano-arquitectónica que sentó otro precedente en México. Sobre el diseño de la colonia Hipódromo Cuevas señaló que: “Estéticamente hablando, la colocación, forma y dimensiones de la plaza y parque ofrecen una solución y reequilibrio que ayudan a resolver las intersecciones de las calles circunvecinas y sobre todo contribuyen a imprimir en plano una fisonomía personalísima porque rompe con el desprestigiado sistema de emparrillado que es el único que desgraciadamente ha prevalecido en la capital y mayoría de las ciudades del país. Un atractivo más con el que cuenta el proyecto es la individualidad de perspectivas generadas que se procuró dar a cada una de las plazas y calles, así como el partido general del parque”.¹¹⁹

¹¹⁸ GONZÁLEZ POZO, Alberto (1996) “Las ciudades: el futuro y el olvido” en GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando (1996), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, P.304-305.

¹¹⁹ TAVARES, Edgar (1999), *Colonia Hipódromo*, México, Gobierno de la ciudad de México, Colección Tu ciudad, barrios y pueblos. P. 32.

Destinada a cubrir la necesidad de viviendas para clase media, a partir del fraccionamiento de los terrenos pertenecientes a la Hacienda de la Condesa de Miravalle, para su trazo y transformación se conjugaron diversos factores: un arquitecto que ideó cierto ideal abstracto de lo bello, y un hombre de acción social que supo modelar ese primer pensamiento e instancias colegiadas de índole pública y privada que amalgamaron la realización de dicha idea.¹²⁰ Rafael López Rangel afirma que: "...Cuando se expresa en el ámbito urbanístico –como es el caso paradigmático del fraccionamiento Hipódromo-Condesa (1927)– y se separa de la construcción de la manzana convencional, para organizar un tejido blando en el que se manifiesta un contacto expreso con la naturaleza y la vegetación. Así, la estética universal del Art Déco y los planteamientos de la 'Ciudad jardín' se vuelven constitutivos de esa edificación enfrentada ya con éxito a la cultura académica para proponer un imaginario simbólico pronosticador de una nueva era, que se muestra optimista cuando empieza a transitar en el siglo 20".¹²¹ Tanto Chapultepec Heights en los terrenos de Las Palmas y Lomas de Bella Vista como en la Hipódromo del antiguo Jockey Club, se percibía un concepto de unidad que integraba a la colonia como un todo. Esta unidad arquitectónica así como la inclusión del diseño urbanístico, su fuerte cohesión social, equilibrio de actividades, equipamiento y zonificación de servicios a distancias caminables, las distinguía como colonias con múltiples posibilidades de relacionarse con su entorno construido.¹²²

¹²⁰ PALLARES, Alfonso, Tomado de Excelsior, sección de arquitectura, México, 11 de abril de 1926, P. 5. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana, Antología de textos 1922 – 1963*, DE ANDA ALANÍS, Enrique X. y LIZÁRRAGA, Salvador (2010), México, UNAM. P. 41.

¹²¹ LÓPEZ RANGEL, Rafael (2006), "Ciudad de México: Entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas". En *Megalópolis*, México, UNAM, IIE. P. 179.

¹²² Entre los proyectos urbanísticos de los años veinte, y los que a continuación se referirán como habitacionales, existe un eslabón de ciudad que también se ha equiparado como la primera *Ciudad jardín* en México. En 1945, se materializan los ideales de la "Ciudad Jardín Xotepingo" en lo que fuera una ex Hacienda de 22 hectáreas que el Departamento del Distrito Federal compraría para la construcción de la Estación de Bombeo Xotepingo como parte del acueducto Xotepingo-Condesa con la finalidad de abastecer agua a la ciudad, un proyecto de Eduardo Molina, Otón Salvador Orozco y Domingo García Ramos. Esta *Ciudad jardín* de 35 manzanas, desarrollada por el arquitecto Félix Tena, siguió el modelo de las ciudades de Letchworth, Mariemont y Welwyn, con los principios de Howard en que a partir de un equipamiento representativo se generan las calles y parques de forma radial separando los espacios habitacionales de los equipamientos y servicios con glorietas y áreas verdes. Así como lo refiere Enrique Ayala en "Las unidades vecinales en la Ciudad de México, un proyecto inacabado de la Segunda Modernidad", este modelo de ciudad fue parte del "Anteproyecto de Unidades Vecinales de la Dirección de Pensiones Civiles y Banco Hipotecario Urbano y de Obras Públicas 1925-1950", 22 unidades vecinales de la zona sureste de la ciudad de México entendidas como: "Un conjunto de residencias y sus entornos, siendo la extensión de estos últimos el área que abarca todos los servicios públicos y las condiciones requeridas por la familia para su bienestar y adecuado desarrollo, dentro de la proximidad de sus viviendas, comunidades residenciales constituidas como islas físicas, cuyo antecedente proviene de la zona residencial descrita por Clarence Perry en 1929, y retomada en el V CIAM de 1937 en París, "Vivienda y recreación", donde Josep Lluís Sert propuso la unidad vecinal como la mejor opción

En ambos casos se dejó de lado la retícula de la ciudad de México a partir de una geometría ortogonal y se generó un trazo orgánico. Particularmente en la Hipódromo se formaron manzanas alargadas de 60 y 80 metros de ancho con lotes de 100 metros cuadrados. El diseño urbanístico se inspiró en avenidas anchas con camellones arbolados, mobiliario urbano especial como arbotantes, bancas, áreas verdes, fuentes, glorietas y un teatros. La historia de la colonia, proyectada en un principio por Emilio Dondé en 1902 vio reforzado su destino residencial en 1925 gracias a la propuesta que hiciera Cuevas para la colonia Hipódromo. Se aprovechó la pista de carreras del para así generar espacios verdes con un equipamiento singular. Las colonias, ahora divididas en varias secciones (Condesa, Hipódromo e Hipódromo Condesa) resisten al paso del tiempo y se sostienen del proyecto planificador original de fraccionamiento urbanístico. Sin embargo, la transición de usos de suelo, prácticas y crecimiento desmedido de la población en la zona han complicado la percepción y legibilidad de un modelo de urbanización ideal, *Ciudades jardín* que significaron la entrada a la modernidad pero que como la inabarcable totalidad de la ciudad, se ha envuelto en cambios evolutivos con el paso del tiempo.

habitacional a partir de estructuras sociales de vida comunitaria". Las unidades vecinales serían la puesta en escena de las propuestas de habitación formuladas en los congresos internacionales de 1933 y 1937 con los postulados de la Carta de Atenas. A pesar de su singularidad, estas unidades quedaría opacadas por los multifamiliares que darían paso a otras formas de densificar y habitar la ciudad.

La célula habitable

Más teórico, crítico y docente de arquitectura que constructor de espacios, Hannes Meyer (1889-1952) se formó en la Bauhaus. Estudió arquitectura de 1905 a 1909 en Basilea, y en 1919 realizó su primer proyecto de gran escala para una cooperativa de trabajadores: el desarrollo habitacional de Friedorf, obra que conjuga la idea de *Ciudad jardín* aprendida de Ebenezer Howard durante sus viajes a Inglaterra en 1912. En 1927 ingresa al movimiento *Neues Bauen* tras haber tenido contacto con Le Corbusier y el grupo holandés *De Stijl*. Un año más tarde se convirtió en el segundo director de la Bauhaus con una política educativa de rechazo a la estética pura y haciendo hincapié en la tecnología y los materiales. Con Hans Wittwer quedó como uno de los nueve finalistas del concurso para el Edificio de la Liga de las Naciones en Ginebra (1927). En 1930 ganó el concurso para realizar unas casas de verano en Dessau, tras haber competido contra Eric Mendelsohn y Bruno Taut, entre otros. De 1930 a 1936 realizó actividades docentes y trabajó como proyectista en la Unión Soviética antes de regresar a Suiza, donde trabajó para el movimiento cooperativista e inició diversos estudios teóricos, entre ellos la futura publicación de *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*¹²³. "En los países de régimen capitalista el camino de la arquitectura socialista no pasa a través de los proyectos de imaginarias "ciudades socialistas", como actualmente afirman, a veces, grupos de arquitectos radicales. Esto es, además, equivocado desde el punto de vista ideológico, puesto que partiendo de principios mecánicos, desconocen la verdadera esencia de la ciudad socialista. Ésta, bajo el continuo cambio de datos nacionales y topográficos, como unidad económica dentro de la economía planificada socialista, en realidad, sólo puede surgir al unísono con la táctica de la reorganización de la sociedad sin clases. Pero dejémonos de dañosas utopías. Para la afirmación de un arquitecto socialista se necesitan hoy, en un país capitalista, cuatro presupuestos: vida en común con el proletariado, profunda instrucción profesional y política, participación activa a la organización de la lucha de clases del proletariado y conexión con la práctica constructiva bolchevique de la Unión Soviética.

¹²³ MEYER, Hannes (1972), *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili.

Sólo viviendo estrechamente unido al proletariado, el futuro del arquitecto socialista, intelectual perturbado por la duda, el continuo contacto con la clase obrera será ayuda segura, que se necesitará en su lucha". En 1938 Meyer llegó a México invitado por el presidente Lázaro Cárdenas a dictar una serie de conferencias, entre ellas "Formación del arquitecto" en la Academia de San Carlos, sede de la Escuela Nacional de Arquitectura. Cuando llegó al país había construido solo, asociado o como director de la Bauhaus, edificios significativos para educación y vivienda, en donde experimentó con temas que puso en discusión como la relación con el paisaje y la tecnología artesanal local, el empleo de materiales regionales junto con tecnologías modernas, la crítica a la monumentalidad y las agrupaciones sociales en busca de objetivos comunes. Junto con Enrique Yáñez, Carlos Leduc y José Luis Cuevas, entre otros, fundó el Instituto de Arquitectura y Urbanismo dentro del Instituto Politécnico Nacional. De 1942 a 1949 trabajó en el Instituto de Urbanismo y Planificación como coordinador del CAPFCE y director técnico de la Oficina de Proyectos de la Secretaría del Trabajo, ocupándose del plan para Lomas de Becerra. Para Meyer: "Las nuevas formas de vida de la familia mexicana pueden ser modernas en el sentido de una morada mejor solo si se investiga metódicamente el espacio vital de la familia y si de los resultados de este trabajo de investigación se sacan las consecuencias para el acondicionamiento de la célula habitable, bloque de viviendas y zona de habitación".

Con base en esto, Meyer diseñó el primer anteproyecto hecho en México para un desarrollo habitacional apoyado con toda la disertación teórica europea, con el funcionalismo alemán anterior a los años treinta con las ideas importadas de la Bauhaus. Desde el terreno, la densidad, el modelo de vivienda, la dotación y relación de empleados, así como las formas geométricas de su desarrollo, el proyecto se pensó como un cambio de estructura social. Diseñado en 1943, el proyecto de Lomas de Becerra se vio ensombrecido por la Unidad Modelo (1947) quien más adelante construiría la Unidad Habitacional Santa Fe en el mismo terreno propuesto por Meyer. El proyecto, que sólo quedó en eso, planteó 415 habitantes por hectárea en cada "supermanzana" y 185 habitantes por hectárea para todo el conjunto, una visión socialista de vivienda.

Se trató de una entelequia social llevada a la arquitectura al no plantear: "Ninguna propiedad privada de la tierra o del subsuelo. Ninguna especulación con sus fuerzas energéticas y productivas. Ningunos intereses contradictorios, entre el estado, la sociedad y el individuo. Ninguna renta inmobiliaria". Meyer incorporó la vecindad como causal de la disposición de los edificios en el proyecto de conjunto, con la dirección norte-sur de todos los bloques hacia una igualdad de orientación y el máximo de insolación en las viviendas para la configuración de un ambiente de vecindario. Propuso bloques que denominó casas multifamiliares de tres y cuatro pisos excluyendo unidades unifamiliares en una sola planta. "La aportación más importante del proyecto de Meyer, y que sin lugar a dudas fue empleada más tarde por el grupo de trabajo de Pani, fue tanto la metodología como el conocimiento de todos los elementos que intervienen en un proyecto urbano de esta magnitud, a saber, la decisión para las densidades, el número de niveles conveniente por la altura del edificio, la solución a los problemas de la convivencia y la relación, los servicios comunitarios (escuelas, centros de salud, comercios) que deberían existir y la decisión de cuántos de ellos debería haber y qué distancia debía tener respecto de los núcleos de habitación"¹²⁴ Una vez más, un proyecto no construido con fuerte carga e influencia ideológica, con resonancia en otros proyectos similares pocos años después. Un proyecto de investigación sobre la situación de la vivienda y el futuro de la clase trabajadora. Durante los diez años que duró su estancia en México, Meyer realizó diversos proyectos arquitectónicos, urbano-regionales y de planificación; dictó conferencias, escribió artículos pero nunca logró que se construyeran sus proyectos. Finalmente en 1949 se marchó de México para instalarse cerca de Lugano, donde murió en 1952. Meyer representaría el modelo de idealista cuyo modelo social constituiría su utopía iconoclasta.

¹²⁴ DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008), *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

El plan regulador

Carlos Contreras (1892-1971) trabajó en corregir y acelerar el proceso de modernización de las ciudades durante la época posrevolucionaria. Su proyecto de ciudad fue ambicioso y visionario. Autor del primer estudio para la Planificación de la Capital y del Primer Plan Regional (1927), Contreras inició la planeación de ciudades y su debate en México. Hijo del escultor Jesús F. Contreras, estudió arquitectura en la Universidad de Columbia en Nueva York, donde también fue profesor. Si bien su formación como profesional obedeció a modelos escolares norteamericanos, Contreras se tituló en 1921 y estuvo en contacto con un pensamiento propositivo asumiendo el pragmatismo angloamericano y las dosis de utopismo de la vanguardia centroeuropea. En 1925 creó, junto con Federico Mariscal, Ignacio Marquina y Manuel Amábilis, la Sección de Planificación en el Ayuntamiento de la ciudad de México encargándose del estudio y lotificación de zonas, la nomenclatura de la ciudad, la construcción y conservación de parques así como la ampliación de calles y plazas.

Fue profesor en la Universidad Nacional de México (1926-1929), haciéndose cargo de la clase de Planificación iniciada por José Luis Cuevas a partir de 1927, donde tuvo como alumnos a Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Enrique del Moral. En ese mismo año fundó la revista *Planificación*, generando importantes reflexiones en torno a la organización del territorio nacional. También escribió sobre urbanismo en el periódico *Excélsior* y de 1946 a 1953 publicó semanalmente una página con el título “Planificación y Arquitectura” en el diario *Novedades*. Contreras fundó la Asociación Nacional de Planificación y formó el Comité de los Planos Regionales. En 1930 redactó, junto con Enrique Schulz, la Ley sobre Planeación General de la República y propuso el Plan Regulador del Distrito Federal de 1933. Realizó planos reguladores para las ciudades de Monterrey, Guadalajara, Veracruz, Acapulco, Matamoros, Mexicali y Aguascalientes, así como de un sistema de parques y vías para unir “ciudades gemelas” como Matamoros-Brownsville y Tijuana-San Diego. Fue vicepresidente de la Federación Internacional de Planeación y Vivienda en La Haya por casi tres décadas (1939-1965) y miembro de la Comisión de Planificación del Distrito Federal (1933-1946).

En 1935 Carlos Contreras elabora el Plan de Desarrollo de la Ciudad de México con base en la preservación del Centro Histórico, el descongestionamiento del tránsito, la problemática del transporte, el control del crecimiento de la ciudad, la procuración del abasto agrícola, la protección de la reserva ecológica y el ordenamiento urbano de las industrias. Según el Plano Regulador del Distrito Federal derivado del plan: "La planificación de ciudades y regiones nos ha traído un nuevo concepto de la arquitectura: nos ha dado una visión más amplia de lo que puede llegar a ser este arte en un campo limitado de acción... Ya no es solamente la función del arquitecto proyectar y construir estructuras sencillas o complicadas que sirvan de alojamiento al hombre en todas sus actividades, sino que ahora debe comprender el trazo de una ciudad o una región en donde el problema de la "circulación" pasa de la consideración de un acceso fácil entre varias piezas o salas, pasillos, corredores y vestíbulos, o de piso a piso en circulación vertical, al acceso conveniente y adecuado en edificios y lugares poblados por medio de calles, avenidas, bulevares, caminos, vías férreas, y hasta rutas aéreas, visualizando, justamente desde el aire, en un plano más elevado y con la facultad creadora que debe ser innata en el arquitecto, la "composición" completa de este problema fascinador y complejo... El jardín casero se convierte de un salto en reserva o parque forestal.....".

El urbanismo se definiría ante todo por su voluntad de orientar la acción sobre la ciudad, hacer ciudad, mejorar o reformar la ciudad existente, ordenar su desarrollo, proponer diseños, inventar formas, establecer dialécticas positivas entre espacios construidos y vacíos, y entre éstos, y los comportamientos y las aspiraciones sociales. Para Contreras, la planificación pasó de ser una tarea más a la que podían dedicarse los arquitectos a ser una disciplina capaz de ofrecer respuestas globales al gran arco que abarca la posición geográfica de una unidad de vivienda hasta la previsión sobre la mejor forma de ocupar el territorio del país.

"Indudablemente, el arquitecto Carlos Contreras Saldarrúa fue el más destacado impulsor de la planificación urbana en México, en aquel momento de nuestra historia, caracterizado como 'Reconstrucción Nacional' posrevolucionaria. Los conceptos y las prácticas de la planificación urbana en ese momento inicial, en México, tuvieron un carácter funcionalistas-espacialistas y coincidían con las líneas ideológicas europeas y de manera especial norteamericanas, que emergían como parte de la 'cultura industrial de posguerra'. La tendencia funcionalista del urbanismo y la planificación en México, con la destacada participación de Contreras, tendía, en consecuencia, a la puesta en eficiencia de las ciudades bajo la línea de 'ordenar' el 'desorden' urbano sobre todo a través de generar una estructura de espacios y en fin, la transformación urbana rentable. Uno de los significados históricos de Contreras es el de haber sido un modernizador, acorde con las ideologías industrialistas y populistas. Aunque las propuestas de Contreras no fueron aplicadas en toda su extensión, en virtud de su naturaleza teórica y técnica, quedan como un referente importante de la política de planificación urbana. Las ideas de Contreras, si bien tuvieron gran influencia, no eran totalmente compartidas por grupos de arquitectos de izquierda, los cuales veían a la ciudad desde los problemas de los trabajadores, aunque a decir verdad, asumían los principios funcionalistas".¹²⁵

La utopía de Contreras fue su propia ideología. Si bien decía que no había que hacer proyectos pequeños que no se realizarían sino grandes proyectos con miras en esperanza y diagramas nobles y lógicos, cuyo lema fuese orden y belleza. Independientemente de la pobre infraestructura urbana que tenía el país ante un crecimiento disperso, la apuesta de Contreras fue la implementación de las primeras estrategias y estudios de planificación total. Su trascendencia histórica radica en que muchos de sus trabajos abrieron caminos nunca antes explorados; teorías, metodologías y estudios de caso provenientes de Estados Unidos, Francia e Inglaterra, planos reguladores, organismos especializados, leyes, reglamentos y publicaciones críticas.

¹²⁵ LÓPEZ RANGEL, Rafael (2003) "Carlos Contreras en la historia de la planificación urbana" en SÁNCHEZ RUIZ, Gerardo G. (Coord.), *Planificación y Urbanismo visionarios de Carlos Contreras. Escritos de 1925 a 1938 en Raíces 2, documentos para la historia de la arquitectura mexicana*, UNAM, UAM-A y Universidad de San Luis Potosí.

Para Contreras: "Una ciudad sin un propósito definido, sin un ideal noble que le sirva de norma, es como un buque sin timón; una ciudad sin un plan definido no puede crecer ni desarrollarse armónica y vigorosamente, ni llegar a merecer el calificativo de moderna, a menos que adopte un plan inteligente y correcto de expansión".¹²⁶

¹²⁶ CONTRERAS, Carlos (1927), Revista *Planificación* 3, P.3, en ESCUDERO, Alejandrina (2013), "Carlos Contreras, El urbanista y la ciudad" en *Los arquitectos mexicanos de la modernidad*, México, UMSNH, UASLP, DCOMOMO-México.

Principios de urbanismo

Domingo García Ramos (1911-1978) definió al urbanismo como una disciplina científica ligada a la remodelación de espacios habitables cuya aplicación genera paisajes para el bienestar de una sociedad que cambia todos los días. Perteneció a la 'gran generación' de arquitectos nacidos a la segunda década del siglo 20: Vladimir Kaspé (1910), Mario Pani (1911), Manuel Parra (1911), Ramón Marcos (1911), Raúl Cacho (1912), Antonio Pastrana (1913), Augusto Álvarez (1914), Carlos Lazo (1914), Enrique Carral (1914), Mathias Goeritz (1915), Alberto Arai (1915), Félix Sánchez Baylón (1915), Francisco Artigas (1916), Juan Sordo Madaleno (1916), Ernesto Gómez Gallardo (1917), Enrique Castañeda (1917), Reinaldo Pérez Rayón (1918), José Hanhausen (1918), Horst Hartung (1919), Ricardo de Robina (1919) y Pedro Ramírez Vázquez (1919). García Ramos proyectaba a escala urbana mientras escribía a escala de manifiesto. Estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura, donde obtuvo el título de arquitecto en 1937, en un ambiente de ruptura como legado de la Revolución. Fue en esta época cuando el espíritu nacionalista de los intelectuales revolucionarios se plasmó en las aulas donde aprendieron los que serían futuros profesionistas; misma época en la que se empezó a resaltar lo mexicano sobre lo extranjero y los intelectuales buscaron una renovación teórica.

El año en que inició sus estudios fue el mismo en el que José Villagrán comenzó su cátedra en Teoría de la Arquitectura y José Luis Cuevas la materia de Urbanismo. Trabajó con Cuevas, Villagrán y Enrique de la Mora en distintos periodos e hizo amistad con ellos más allá del ámbito profesional. En los cuarenta también colaboró con Mario Pani, participando en proyectos como los multifamiliares Presidente Alemán, Benito Juárez, López Mateos, Tlatelolco, en unidades habitacionales como las de Iztapalapa, Guadalajara y Santa Fe, así como en Ciudad Satélite, la ciudad de Los Olivos, en Guanajuato, y el fraccionamiento del Club de Golf Monterrey. Formó parte del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, con Villagrán, y fue vocal presidente de la Comisión Técnica.

Como teórico de la planificación urbana y la ciudad, García Ramos escribió numerosos artículos periodísticos, especialmente en las revistas *Arquitectura México* y *Calli*, y a la vez publicó varios libros sobre arquitectura y urbanismo como *Iniciación al urbanismo*¹²⁷ (1961), *Planificación de edificios de enseñanza* (1967) y *Arquitectura y artes decorativas* (1976). En el primer libro, García Ramos afirmaba que: "Se habla del urbanismo como tarea arquitectónica a otra escala... Aún cuando el urbanismo es realizado en la mayor parte de los casos por arquitectos difiere sin lugar a dudas en el enfoque, diré en que: el arquitecto como artista, reclama el aplauso del público para su obra, sigue buscando el «personificarse» en ella y en singularizarla, que sea única, para ello no omite esfuerzo y así debe ser. Esto es antitético al trabajo en equipo del urbanismo... La arquitectura es forzosamente individualista; el urbanismo: colectivista, sociológico". Este texto, producto de su relación como discípulo directo de Cuevas y su formación en el taller de Pani, fue el primero para la preparación de los estudiantes en materia, como herramienta de trabajo profesional para la planeación así como para el trazado de la infraestructura urbana.

Durante los gobiernos de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) comenzó la elaboración de los planos reguladores de Acapulco (1949), la zona henequenera Empalme-Guaymas (1953), Mazatlán (1954) y Culiacán (1954). Los planos desarrollados bajo este sello atendieron las necesidades de cada región, sin embargo, tienen características similares: un ejemplo es la solución vial a través del sistema de flujo continuo, el otro es el uso de las supermanzanas para solucionar el espacio de habitación. En 1944, año en que Cuevas fue nombrado Jefe del Departamento, le fue otorgado el nombramiento de Jefe de Oficina Técnica de Edificios de la Secretaría de Educación Pública, cargo que desempeñó hasta 1967. A partir de 1944 estuvo a cargo del proyecto de construcción de escuelas de Campeche (1944-1948). En la etapa de construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM intervino en las vertientes de urbanización del plan maestro del conjunto en colaboración con Cuevas, Pani y Del Moral.

¹²⁷ Domingo García Ramos dedica el libro a José Luis Cuevas e inicia con un epígrafe-pregunta del propio Cuevas, "¿Habrà quien haga por nosotros esto mismo?".

En 1952, cuando falleció Cuevas, García Ramos fundó un seminario donde continuó con los proyectos de planeación para transformar el Taller de Urbanismo, entre ellos estaban los arquitectos Enrique Cervantes, Homero Martínez de Hoyos, Pedro Ramírez Vázquez, Miguel de la Torre Carbó, Félix Sánchez y el ingeniero Víctor Vila. Impartió clases de Geometría Descriptiva, Teoría del Arte y Teoría de la Decoración en distintas universidades. En 1965 fundó el Departamento de Urbanismo de la UNAM y fue director hasta el año de su muerte. En 1963, Domingo García Ramos escribió un notable texto sobre las "Razones de nuestro desarrollo formal urbano", publicado en la revista *Calli*, cuyo espíritu crítico destacaría por encima de otras ediciones de su mismo tiempo. García Ramos resume un periodo de la modernidad repleto de cambios ideológicos y por lo tanto, culturales, políticos y sociales con repercusión en la ciudad que servirán para contextualizar el siguiente periodo de cambios de la modernidad: "La primera influencia notable que se tiene en México en un conjunto habitación fue el empleado sobre el sistema de "Park" en el que se llamó Parque Lascuráin, algo desconocido entre nosotros porque siendo un conjunto de casas aisladas, no tenían bardas entre sí. Poco adelante, en tiempo y terreno, se edificó otro conjunto: las casas de la Condesa, de un tipo franco-inglés pero que contenía por primera vez un espacio plantado con árboles para disfrute de los inquilinos. Otro tipo de vivienda, con callecillas privadas que contenían unos cuantos árboles se edificaron en la calle de Bucareli y otros en la Colonia de los Doctores, los conocemos por las "privadas del Buen Tono". En la etapa post-revolucionaria, la extensión de la ciudad de México se propicia hacia el Poniente, hacia las Lomas de Chapultepec en prolongación del Paseo de la Reforma, y en la proximidad al Bosque de Chapultepec se inicia el fraccionamiento, a partir de 1921, de la llamada "Chapultepec Heights", por una compañía de origen norteamericano, que en su campaña de ventas utiliza como lo que ahora decimos "slogan" la frase: "compre aquí, el bosque será su jardín". Este fraccionamiento, único que en nuestro medio ha conservado sus características y reglamentos originales, se debe al proyecto del arquitecto José Luis Cuevas, quien trazó la primera sección influida por la visita que recientemente había realizado a las Ciudades Jardín inglesas, habiendo mantenido contacto personal con su autor, Raymond Unwin. Dada la topografía accidentada de la zona, el trazo curvilíneo resulta imperativo pero más importantes que el trazo, fue la reglamentación que estableció la obligación de respetar una faja enjardinada al frente de las construcciones,

aisladas también lateralmente entre sí y dedicadas en su totalidad a zonas de habitación unifamiliar, reservando áreas comerciales en sitios adecuados, para el servicios de los habitantes. En los lineamientos de planificación seguidos durante el periodo que se reseña, se hacen presentes aisladas o en forma superpuesta los principios rectores de las escuelas de urbanismo; como ejemplos más próximos se tendría en la idea de planificación abstracta, los planos de gobierno, cercanos a la escuela totalitaria en muchos de sus aspectos. La escuela inglesa del bienestar social se hace presente en todas aquellas obras en las que interviniera al arquitecto don José Luis Cuevas; los principios de la escuela francesa prácticamente nunca se han dejado de influir en la realización de cualquier obra en México y los de la escuela norteamericana su más claro exponente tal vez sería la Ciudad Universitaria. Terminada la guerra y en diciembre de 1948, se inicia el periodo gubernamental del licenciado Miguel Alemán cuya obra fundamental, en la ciudad de México, lo constituye la edificación de la Ciudad Universitaria. Es en esta obra en la que por primera vez en México, se sigue un sistema de gerencia para la realización de una obra pública, otorgando el cargo al arquitecto Carlos Lazo Barreiro y en cuyo proyecto de conjunto del que son autores los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, se siguen lineamientos extranjeros a la manera de los ejecutados en la Ciudad de los Motores en Brasil; en el trazo vial los principios teóricos de circulación giratoria continua de Herman Herrey, construyendo los primeros pasos a desnivel para la circulación de automóviles y diferenciando el sendero de los peatones del camino de los automóviles. En el paisaje de la ciudad aparecen también los Centros Urbanos Presidente Alemán y Presidente Juárez, obras del arquitecto Mario Pani, en los que se aplican normas francesas, inglesas y norteamericanas acondicionadas a nuestras necesidades, siendo muy importante al señalar que el primero de ellos, ha sido hasta ahora, el más acertado de cuantos edificios multifamiliares se han construido con miras a resolver el grave problema de la vivienda de interés social en nuestro medio. Asimismo fue obras del régimen el primer intento de lotificación por supermanzanas en el fraccionamiento llamado "Unidad Vecinal Modelo" en Iztapalapa, la que ofreció la oportunidad de esa primera experiencia real, que por violación a los reglamentos, accediendo a la petición de los inquilinos, se desvirtuó de su concepción original, al aparecer nuevamente las bardas, las barracas agregadas y el cambio de uso de los locales construidos. En la acción privada sólo es de mencionar la lotificación de la

“Ciudad Satélite” en donde vuelve a introducirse, aunque sólo en una sección, el criterio de la Unidad Vecinal por el sistema de supermanzana, pues la acción particular, promotora de fraccionamiento sólo ha puesto a disposición del público extensiones de terreno que cumplen en el límite interior las ordenanzas para fraccionamientos procurando una mercancía barata de calidad íntima. En los últimos años son de mencionar dentro de la zona urbana la presencia de los conjuntos de habitación realizados por el Instituto Mexicano del Seguro Social en Santa Fe y la Unidad Independencia como ejemplos y en especial lo edificado en los antiguos patios de la estación del ferrocarril, nombrado Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco con el cual, según se ha explicado en la tesis del proyecto, se inicia una acción de “regeneración en cadena” que abarca en primera instancia una zona que hace años se menciona como la “Herradura de Tugurios” y que de llevarse adelante habrá de dejar plantada en nuestra ciudad el sello de nuestro tiempo”. A más de cincuenta años del texto de García Ramos, los ideales modernos anhelan una evaluación histórica para revelar la cuestión social de este urbanismo

Modernidad política

“A veces todo se construye en papel... Papel que un día, tal vez, guiará a generaciones futuras”¹²⁸. Mario Pani (1911-1993) fue un gran estratega. Procedente de una acomodada familia vinculada al poder político-diplomático de México y formado en Europa, Pani era un cosmopolita acomodado pero que supo trascender la retórica del papel. Su modelo renacentista de arquitecto le permitió intervenir en todas las escalas, tipologías y temas de la profesión, imaginar la ciudad ideal, proyectar y hacer realidad las unidades de habitación de Le Corbusier, codearse con presidentes de la República, secretarios de Estado y empresarios. La ciudad ideal que imagina Pani fue la representación platónica que mezcla el París de Haussmann y la *Ville Radieuse* de Le Corbusier. Cada uno de sus edificios es una pieza que conforma el gran mosaico urbano implícito en las utopías del Movimiento Moderno que Pani haría realidad en México. “Pragmático y antisolemne, apostó por soluciones totales que implican aspectos urbanos, sociales, económicos y políticos. Pani fue uno de los últimos estrategas al entender un mismo tablero metropolitano para mover las fichas que respondían a un plan. Para Pani, la problemática metropolitana debida al acelerado crecimiento sin planeación puede intervenir desde dos acciones precisas: la ciudad desde dentro y la ciudad desde afuera”¹²⁹

Por consiguiente decía que *el problema de la habitación es fundamentalmente un problema urbanístico*¹³⁰. Pani explotaba su lado internacional de formación francesa, y adolecía del sentido crítico –histórico y social– de sus colegas socialistas mexicanos. Ambas circunstancias le facilitarían el acceso al poder para abordar proyectos de índole social a gran escala. Sus ideas retomaban los postulados modernos como verdades incuestionables que sólo requerían llevarse a cabo. Sus primeros edificios enfatizan una condición vertical con el afán de construir un modelo más denso y eficaz de la ciudad; sus multifamiliares harían realidad las unidades de Le Corbusier *avant la lettre*; y los conjuntos habitacionales materializarían el sueño abstracto de Hilberseimer.¹³¹

¹²⁸ Entrevista a Mario Pani, Revista Obras, 1986.

¹²⁹ ADRIÀ, Miquel (2006), *Mario Pani*, Barcelona, Gustavo Gili.

¹³⁰ Tomado de CALLI, Revista del Colegio Nacional de Arquitectos de México, Habitaciones Colectivas, No. 1, México, Distrito Federal, 1960. P. 23-26

¹³¹ ADRIÀ, Miquel (2006), *Mario Pani*, Barcelona, Gustavo Gili.

Pani construyó todo por vez primera: el primer hotel internacional de México, el primer multifamiliar, el primer condominio, la primera "supermanzana" y la primera ciudad satélite. Para alguien que profesó la linealidad creciente del progreso, su carrera se vería fragmentada por los cambios sexenales de los gobiernos y trunca por los episodios de 1968, que tomaron como escenario los edificios de Nonoalco-Tlatelolco, poniendo fin al modelo masivo que postulaba el arquitecto. Tlatelolco se terminó en 1964 mientras Pedro Ramírez Vázquez concluía el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno luego de haber construido más de cincuenta mercados, escuelas prefabricadas, y a la par de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Ramírez Vázquez fue el cambio de estafeta. Mario Pani murió a los 81 años y detrás quedaron 136 proyectos realizados a lo largo de seis décadas de práctica profesional. Sólo entre 1958 y 1964 levantó más de 30 mil viviendas. ¿Por qué incluirlo como urbanista o arquitecto-urbanista?

Pani fue el mejor publicista y promotor del ideario de Le Corbusier en México. Más que un hábil gestor inmiscuido en la política. Las soluciones internas que desarrolló en dos niveles siguiendo la propuesta de los Inmuebles Villa, las circulaciones cada tres pisos, la conformación en zigzag del primer multifamiliar que reproducía literalmente el proyecto de la *Ciudad radiante*, o el partido urbano de Tlatelolco, van más allá de ideas locales sino de importaciones de un modelo moderno. Su 'palmarés' presume obras como el Hotel Reforma (1934-1936), la Escuela Normal de Maestros (1945), el Hotel Plaza Reforma (1945), el Conservatorio Nacional de Música (1946), la Secretaría de Recursos Hidráulicos (1947-1948), el Centro Urbano Presidente Alemán (1949), el Multifamiliar Presidente Juárez (1950), el Plan Maestro de Ciudad Universitaria y la Torre de Rectoría (1952), el Condominio Reforma (1956), el Condominio Los Cocos (1957), el Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco y la Torre Banobras (1964), entre muchos otros. Fundó y dirigió durante cuarenta años la revista *Arquitectura México* y creó la Academia de Arquitectura de México.

Más allá de sus filiaciones políticas y familiares, que incluso lo llevaron a episodios como el de Carlos Obregón Santacilia, quien lo acusó por haberlo despojado del proyecto del Hotel Reforma, Pani supo convencer en cada momento a las personas adecuadas y entusiasmar a los equipos de profesionales necesarios para llevar sus ideas a la práctica. A pesar de su protagonismo en escena, muchas veces dejando de lado a su notable equipo de taller (José Luis Cuevas, Domingo García Ramos, Salvador Ortega, Hidalgo Galguera, Jesús García Collantes, Enrique del Moral, Luis Ramos, Enrique Molinar, entre otros) la gestión de Pani significó un cambio para la modernidad aplicada en México, en cuanto a su arquitectura, pero sobre todo en cuanto a las virtudes del arquitecto como político y estratega.

"Su visión, actividad promotora y ejecutora de relevantes obras arquitectónicas, urbanísticas e instituciones correspondientes a su tiempo y a su espacio, fueron proyectos que dejaron su impronta en la ciudad, mientras que para el país se han vuelto referente cotidiano. Pani no dudó en realizar sus proyectos con técnicas y criterios innovadores, sustentados en una visión que consideraba lo internacional, pero finalmente mexicana, con gran fuerza expresiva y compromiso con el México de su tiempo, al que su obra ubicaba en los países de avanzada"¹³², escribió Francisco Covarrubias, después de citar el prefacio de su traducción a *Eupalinos o el arquitecto*, con licencia de Paul Valéry, en 1938, donde Pani diría que "En estos tiempos en los que el aumento constante de las posibilidades materiales del hombre, el progreso alcanzado, nos da la sensación de que empieza para el mundo una nueva época. ¡Ahora que nos sentimos tan diferentes de las generaciones más cercanas; que todo es movimiento y velocidad; que aceleramos locamente el paso...! ¿A dónde vamos?". Para entender un poco más sobre la gestión y legado moderno de Pani, habría que vincular aquellos proyectos cuya repercusión moderna construyeron y cambiaron por completo la escala de la ciudad.

¹³² Texto leído en la presentación del libro *Mario Pani* de Louise Noelle (comp.), en el Conservatorio Nacional de Música, el 27 de septiembre de 2008. Tomado de la revista electrónica *Imágenes* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Zigzag

El Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA) fue el primer multifamiliar en el país con toda la infraestructura y servicios para más de mil departamentos en seis edificios altos y otros seis de menor tamaño. Construido en 1947 e inaugurado dos años después, el conjunto habitacional diseñado por Pani es la primera aplicación formal apegada a los principios del funcionalismo de Le Corbusier, concebido a partir del diseño de la *Ciudad radiante (La Ville Radieuse)* de Marsella.

El 2 de enero de 1927, el periódico *Excelsior* publicaría la obra de Le Corbusier en un artículo titulado "Los progresos del urbanismo", una de sus primeras menciones en México, un año antes de la publicación de sus concepciones de la arquitectura moderna en la revista *Cemento*. Veinte años después, Pani habría leído y estudiado a obra del Movimiento Moderno. En colaboración con Salvador Ortega, José Luis Cuevas y Bernardo Quintana, Pani imaginó un modelo en zigzag para concebir una unidad de habitación al pie de la letra. El proyecto de vivienda fue el primero construido por Ingenieros Civiles Asociados (ICA) y el primero que incluyó jardines, establecimiento de locales comerciales, lavandería, guardería infantil, dispensario médico, auditorio, salas de cine y alberca. Además de la propuesta de diseño, el multifamiliar se erigió con minuciosos estudios de instalaciones, cimbras, estructuras y materiales como tabique de barro recocido y bloques con alma de tepezil. Pani se encargó de la dirección del proyecto y las relaciones sociales necesarias para consumir la construcción, y Cuevas de lo referente a densidades, servicios en la "supermanzana", vialidades y otros asociados al diseño urbano. El teorema moderno planteaba un modelo de descentralización racionalizado en contra de la "Ciudad Jardín horizontal".¹³³

¹³³ DE GARAY, Graciela (2002), *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad. Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, 1949-1999*, México, Historia Oral, UNAM, Instituto Mora, P.15.

Un año después de su construcción, Pani afirmó que: "El problema de la vivienda popular tiene, en términos generales, los mismos orígenes y consecuencias, pero en cada país presenta características especiales, como resultado del desarrollo social, político y económico, alcanzado de la legislación vigente y de las posibilidades del sector público... El CUPA fue el primer multifamiliar que se hizo en México y cosa curiosa, se hizo mientras Le Corbusier estaba haciendo la Unidad Marsella. Además, cuanto tuve la oportunidad de ir a Europa en esas fechas de 1948, fui a visitarlo a la unidad pero no me dejaron verlo porque era una cosa tan polémica la que estaba haciendo... ante esta negativa me enojé a la tercera o cuarta vez que no me dejaron entrar y les dije: Bueno a mí me da pena que traten así a la gente de esa forma y les diré que no me llama mucho la atención. Ustedes están haciendo un edificio de 350 departamentos que lleva tres años ¡y en México estamos terminando un edificio de mil departamentos! De manera que no crea que me llaman mucho la atención lo que están haciendo. Considero que las teorías de Le Corbusier no son teorías localistas, son teorías urbanísticas para todo el mundo, para el siglo XX, tan es así que Le Corbusier no pudo realizar ninguna cosa digamos en Francia, más que la Unidad Marsella, obra relativamente pequeña".

Una década después, el mismo Pani diría que: "El verdadero problema de la habitación no es el de la construcción de una casa, el cual puede ser resuelto bien y brillantemente por muchísimos arquitectos, sino el de la habitación económica. Este es el verdadero problema, ya que nos encontramos con que es necesario proporcionar habitación a personas que no solamente no están en posibilidad de comprarse una casa, sino que ni siquiera están en posibilidad de alquilarla. Este problema se hace particularmente agudo en las ciudades que, como México, se hallan en proceso de crecimiento muy acelerado, pues dicho crecimiento se produce fundamentalmente con gente que no puede resolver sus necesidades de habitación. La política de crecimiento de la ciudad no puede ser la de extenderse, sino la de aumentar su densidad demográfica para que pueda contar con los servicios necesarios, y que éstos resulten costeables. Puede confirmarse lo que preconizaba Le Corbusier en todas sus teorías urbanísticas: la necesidad de obtener altas densidades demográficas para resolver el problema de la habitación. En conclusión, puede afirmarse que el problema de la habitación es fundamentalmente un problema urbanístico, en donde tienen que intervenir

todos los elementos de una planificación completa, para abarcar cumplidamente los aspectos social, económico y político que aquella presenta".¹³⁴ Aunque proyectado para clase media, el CUPA no sólo cambió la escala sino los modos de habitar en convivencia, siguiendo principios modernos, a pesar de sus contrariedades iniciales. Pocos arquitectos han intervenido el espacio urbano con tanta contundencia, a partir de una visión que aunó la creatividad y la fe en el mito de la modernidad según los ideales urbanos de Le Corbusier. Así, sus proyectos de bloques aislados rompieron el esquema de la ciudad de calles-corredor, impulsando la idea higienista del Movimiento Moderno, basada en la buena ventilación y asoleamiento de las viviendas, que contaban con circulaciones verticales, amplias vistas y una mejor calidad de servicios. Estos conceptos, que hoy resultan obvios, constituyeron en su momento una auténtica revolución. La manera en que Pani resolvió la tipología racional de la vivienda para familias de escasos recursos representó un logro de trascendencia social, ya que sus programas domésticos lograron dignificar la calidad de vida dentro de una notable economía espacial que a la vez integró el diseño de mobiliario. Mario Pani le encomienda a la diseñadora Clara Porset el diseño de mobiliario e interiores de las viviendas y el resultado fue una modernidad impuesta donde los inquilinos se mostraron reacios al rechazar los muebles y accesorios diseñados: "Se comienza en México la trascendente realización de hacer la vivienda una unidad viva. Porque por muy sólida y completa que sea una habitación en sus mecanismos, y por mucho que se hayan podido lograr en ella los valores plásticos de la arquitectura, no llena nunca los requisitos del bien habitar a menos que el espacio interior esté organizado y aprovechado por el diseño y la distribución de los muebles".¹³⁵

A pesar de lo que decía Porset, años después afirma: "No se pudo imponer por la fuerza al inquilino la adquisición de los muebles que se habían creado adecuadamente para su vivienda, ni se pensó en convencerlo, buena y razonablemente, instruyéndolo sobre los nuevos enfoques del diseño en general y dándole cultura de la vivienda, en una palabra. Y así, aunque las familias que se cambiaron al multifamiliar pudieron tener muebles, vajillas y telas en escala y con el carácter de la arquitectura que iba a abrugarlas,

¹³⁴ CALLI, Revista del Colegio Nacional de Arquitectos de México, Habitaciones Colectivas, No. 1, México, Distrito Federal, 1960. P. 23 – 26

¹³⁵ PORSET, Clara, "El Centro Urbano Presidente Alemán y el espacio interior para vivir", en *Arquitectura México* 32, octubre de 1952, P.118.

buena parte de ellas prefirió llevar a los departamentos –por hábito, al parecer *desenraigable* [sic]– cuanto de malo y viejo tenían o, en otros casos, un equipo nuevo y malo en el que la ostentación escondiera la pobreza, o así se creía”.¹³⁶ La utopía de “la cultura de la vivienda” como un emplazamiento de las modernidades fallidas.¹³⁷

Visualidad simultánea

El Centro Urbano Presidente Juárez se inauguró dos años después del Centro Urbano Presidente Alemán. Aquí cambió la densidad, la idea de “supermanzana”, la de lotificación reticular y la incidencia de integraciones plásticas en casi todo el conjunto. El proyecto de Pani partió de la conservación del Centro Escolar Benito Juárez, así como de una zona verde para así trazar las diagonales longitudinales del proyecto. Se apostó por una serie de visualidades simultáneas a partir de la ‘dispersión’ de volúmenes alrededor, sobre y por encima de las vialidades, primarias y secundarias del conjunto. Se buscó la repetición óptica del arquitecto y urbanista alemán Ludwig Hilberseimer y su *Ciudad vertical*.

Pani se preocupó por una inserción plástica a base de block vidriado de barro en distintos colores, que ayudó a diferenciar los volúmenes altos y bajos, además de incorporar placas cuadradas con aplicaciones de relieves en las fachadas diseñados por Carlos Mérida. Los edificios se desplantaron con pilotes, dejando plantas libres y puntos de fuga cambiantes. Lo más destacado del conjunto fue la relación y desenvoltura del edificio con la ciudad y sus articulaciones, así como la presencia de los habitantes en continuo voyerismo comprensivo. Se pasó de mil 350 habitantes por hectárea del CUPA a 260 en éste. De volúmenes zigzagueados a complejas intersecciones. La reducción de la densidad favoreció la utilización de recursos y ‘efectos visuales’, así como la dispersión de bloques con envolturas perimetrales de vialidades y zonas ajardinadas.

¹³⁶ *Reinventando un México Moderno. El diseño de Clara Porset* (2006), Museo Franz Mayer.

¹³⁷ CANDIANI, Tania, “Patrones, dispositivos y artefactos domésticos” en *Arquine* 64, verano 2013.

Pani afirmaría que: "En el conjunto Presidente Juárez se llegó también a la aplicación de una nueva teoría: el edificio ya no constituye con su fachada el alineamiento de la calle, en este conjunto se destruye la idea conservadora que se había tenido, durante miles de años, de lo que debe ser la calle limitada por el edificio". A pesar de los cambios realizados a los reglamentos para su realización, el concepto vertical y cruce de remates visuales siguiendo a Hilberseimer y el anhelo cada vez más ambicioso de las ideas de Pani, como toda utopía, el resultado le cobró factura en 1985. El terremoto que sacudió a la ciudad de México colapsó los edificios A1, B2 y C3 del conjunto. Aún así, la integración plástica, las visualidades simultáneas y un novedoso paso a desnivel –por debajo de un bloque de vivienda y contra los reglamentos establecidos– construyeron una modernidad habitacional aún significativa.

Circuito escolar

Un año después del Centro Urbano Presidente Juárez, el 20 de noviembre de 1952 se efectuó la "Dedicación de la Ciudad Universitaria", ceremonia presidida por el presidente Miguel Alemán Valdés, con la cual se llevó a cabo la inauguración oficial de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. La mudanza de las escuelas comenzó hasta 1953 y fue coordinada por el doctor Nabor Carrillo, quien había tomado posesión como rector en febrero de ese mismo año. Se concluyeron los edificios con la infraestructura de apoyo y ampliación presupuestal necesaria para la mudanza de las escuelas universitarias. Sin embargo, fue en marzo de 1954 cuando iniciaron las actividades escolares en el nuevo Campus Central de Ciudad Universitaria. La primera noticia registrada sobre un proyecto de construcción de una ciudad universitaria data de 1928, cuando Mauricio M. Campos y Marcial Gutiérrez Camarena, alumnos de la entonces Escuela Nacional de Arquitectura, presentaron un proyecto con ese tema como tesis profesional para obtener el título de arquitectos. En 1943 se eligió el Pedregal de San Ángel como sitio adecuado para construir la Ciudad Universitaria. En 1946 se gestionó la adquisición de los terrenos elegidos, aproximadamente siete millones de metros cuadrados. El presidente Miguel Ávila Camacho expidió el decreto de expropiación de los terrenos destinados a la construcción de Ciudad Universitaria.

Ese mismo año se creó la Comisión de la Ciudad Universitaria que organizó el concurso de anteproyectos para la realización del plano de conjunto, al que invitó a participar a la Escuela Nacional de Arquitectura, a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y al Colegio Nacional de Arquitectos de México. Por su relación directa con la creación del nuevo campus, la Escuela Nacional de Arquitectura decidió realizar un "concurso de ideas" entre los profesores para desarrollar el plan maestro, basado en las ideas generales del programa que había definido la Comisión y que fueron transmitidas por el arquitecto Enrique del Moral, director de la Escuela. En el concurso participaron arquitectos como Augusto H. Álvarez, Mauricio M. Campos, Enrique del Moral, Xavier García Lascuráin, Marcial Gutiérrez Camarena, Vladimir Kaspé, Alonso Mariscal, Mario Pani y Augusto Pérez Palacios, entre otros. El jurado falló a favor de los trabajos presentados por los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, a quienes se les encargó la dirección del proyecto final, tal y como había sido convenido en el concurso.

Mauricio M. Campos se unió más adelante, así como Teodoro González de León, Armando Franco y Enrique Molinar. Meses más tarde, el rector Salvador Zubirán organizó y presidió la Comisión Técnica Directora y ratificó a los arquitectos Del Moral, Pani y Campos como directores y coordinadores del proyecto de conjunto, y les otorgó la facultad de designar a todos los arquitectos que se harían cargo de los proyectos de las diversas facultades, escuelas e institutos y de los otros edificios que requiriera la Ciudad Universitaria. En 1948 iniciaron las primeras obras de infraestructura: drenajes, túneles y puentes. Durante ese periodo, la UNAM decidió replantear la constitución del Patronato Universitario. En 1950, el Patronato creó el organismo denominado CIUDAD UNIVERSITARIA DE MÉXICO, presidido también por Carlos Novoa y para cuya gerencia general fue designado el arquitecto Carlos Lazo, quien asumió la tarea de convertir en realidad los proyectos que se iban finalizando. El 5 de junio de 1950 se colocó formalmente la primera piedra del que sería el primer edificio de Ciudad Universitaria –la Torre de Ciencias– en una ceremonia presidida por el rector Luis Garrido y el secretario de Gobernación, Adolfo Ruiz Cortines.

En el Programa General se buscó la creación de una “unidad física y pedagógica que permitiera una fácil comunicación de las escuelas entre sí y, por lo tanto, la convivencia entre estudiantes, profesores e investigadores”. Asimismo, se introdujo la centralización de las enseñanzas básicas, comunes a diferentes planteles para evitar la multiplicidad de cátedras y espacios, así como para promover el intercambio cultural y social entre los alumnos. El proyecto fue dividido en varias zonas fundamentales: escolar, habitaciones de estudiantes, práctica de deportes, estadio de exhibición y servicios comunes. Se tomó en cuenta la conveniencia de incluir un museo de arte con un doble fin: didáctico, para el conocimiento del desarrollo de las artes – particularmente en México– y dinámico, para la exhibición de exposiciones temporales. Se determinó que el conjunto se proyectara para alojar un máximo de 25 mil alumnos, ya que en esa fecha la UNAM contaba con menos de 15 mil.

“Las circunstancias del momento y el insistente tratamiento exterior de las superficies, a base de revestimiento muralista de intenso cromatismo, fueron los proveedores del sello que previsiblemente podría faltar. Los resultados son discutibles, la escala de los espacios es excesiva, el conjunto es un tanto elemental, la superposición pictórica a edificios concebidos dentro de una plástica internacional es artificiosa. Pero a pesar de sus defectos evidentemente, el conjunto posee cierta audacia y vigor –tal vez producto de haber intentado reconciliar lo inconciliable–, una indudable fuerza cromática, y algunas de las obras –en especial el Estadio– tienen una calidad indiscutible, con una sensibilidad hacia el paisaje y un tratamiento de espacios que recuerda la maestría de los conjuntos prehispánicos”.¹³⁸ En el proyecto confluyó “por una parte el racionalismo estricto, seguido de los postulados corbusianos y por otro una modernidad más elástica, menos ascética y austera, leída como ‘formalista’ por los primeros y liderada por Mario Pani y Enrique del Moral, directores del proyecto de la Universidad”.¹³⁹ Los edificios del campus fueron asignados a ‘ternas’ de arquitectos con mayor, menor y poca experiencia. Se trató de la obra colectiva más relevante del siglo 20 en México.

¹³⁸ MIJARES, Carlos (1981), “Arquitectura de nuestro tiempo” en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, Italia, Herrero Promexa, P.324.

¹³⁹ MANRIQUE, Jorge Alberto (1991) “El futuro radiante: La Ciudad Universitaria”, en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta.

En 2005, el "conjunto arquitectónico conocido como Ciudad Universitaria" fue declarado Monumento Artístico de la Nación y en 2007, el Campus Central de Ciudad Universitaria fue inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, destacándolo como "un conjunto monumental ejemplar del modernismo del siglo XX". El trazo y planificación se basó en el sistema Herrey, cuya condición dinámica y 'circulatoria' se replicaría en la Ciudad Satélite.

Satélite

A partir del siglo 20, la ciudad de México creció de forma desmedida. Hacia los años cuarenta, el presidente Miguel Alemán Valdés generó el rumbo a la modernidad con expectativas halagadoras. Se reanudaron las grandes obras que cohesionarían al poco tiempo la ciudad para dar el paso de una ciudad capital grande con poblados periféricos a una megalópolis. Durante los años cincuenta se acentuó la explosión demográfica como resultado de una política centralista. La migración masiva incrementó casi al doble la población, de un millón 757 mil 530 a 2 millones 982 mil 75 habitantes, exigiendo una solución de vivienda que sólo sucedería en la periferia. Ante esto, la solución urbanística a uno de los problemas poblacionales fue un proyecto satélite financiado por el Banco Internacional Hipotecario que ofrecía lotes para construcción, fraccionados por amplios circuitos basados en la urbanística orgánica-vial de Herman Herrey, así como en la Carta de Atenas y las ocho ciudades satélite construidas en Londres que en ese entonces transmutaron la escala y morfología de la ciudad europea.

Al igual que en Ciudad Universitaria, Mario Pani trazó las distintas vialidades que componen Satélite; Circuito Novelistas, Circuito Historiadores, Circuito Arquitectos y Circuito Centro Comercial, entre otros, con la finalidad de evitar el tráfico a largo plazo y en cuyos amplios camellones se podría caminar. Un circuito de ciudad (dentro de otras ciudades), "continuo y dinámico". El uso del automóvil fue uno de los detonantes. Por lo que el diseño se pensó a partir de una forma arbórea: tronco, ramas y follaje, con circuitos y avenidas que nunca truncaran su circulación con un cruce o un semáforo, y cuya forma fuera casi circular.

El partido se compone de tres tipos de vialidades: las de comunicación como principales arterias diseñadas para trasladarse de un lugar a otro distante dentro del plano geográfico; las de penetración para adentrarse en algún punto geográfico en específico; y las de distribución para un sector privado. La complejidad del sistema urbanístico no sólo consistió en una traza de vialidades de forma circular y circulación vehicular continua, sino que mostró el reflejo de una modernidad en constante movimiento y crecimiento que precisamente buscaba soluciones a la sobrepoblación. El modelo propuesto por Herrey, además de solucionar conflictos vehiculares, pretendía lograr un bienestar social de aquellos que emplearan sus redes viales argumentando que la calidad de vida es directamente proporcional a la relación del individuo con su entorno. Pani presumió a sus inversionistas "una ciudad fuera de la ciudad" en 1954. Su apuesta fue por las soluciones radicales y la creación de ciudades periféricas a la gran capital; suburbios, interconectadas entre sí y comunicados con el centro económico que las sustentaba. Pani creó núcleos por "supermanzanas", autosuficientes en los servicios más básicos, con escuelas, comercios pequeños, centros de servicios, casas y unidades de departamentos, andadores peatonales, estacionamientos y espacios de esparcimiento, con la intención principal de fomentar la interrelación de distintas clases sociales por medio de "islas" habitacionales. Así, un habitante de Ciudad Satélite no sólo tendría la solución a unos cuantos pasos de su casa, sino que también conviviría en una sociedad ideal, tolerante y plural. La utopía quedó en eso.

El plan maestro, desarrollado por los arquitectos José Luis Cuevas, Domingo García Ramos, Mario Pani, Miguel de la Torre Carbó, Homero Martínez de Hoyos, Taide Mondragón, Miguel Morales y los ingenieros Víctor Vila, Federico Piñones y Raúl Quiroz, se pensó para 15 mil habitantes, no apuntó a un barrio urbano diseñado para la movilidad peatonal sino al concepto de "supermanzana" dentro de un "sistema vial giratorio continuo" para automóviles. Tampoco se convirtió en un reducto de arquitectura de autor, la altura promedio de sus edificios no rebasa los 15 metros de altura, lo que propicia una continua horizontalidad en sus arquitecturas, apenas interrumpidas por circulaciones sinuosas y amplias. La entrada a la "ciudad moderna" se erigió con unas torres diseñadas por Luis Barragán y Mathias Goeritz. Las torres, que según el proyecto inicial serían siete y además de la disputa por su autoría siguieron esa idea de integración plástica.

Así la Ciudad Satélite, accesible sólo en automóvil y promocionada como "La puerta de oro de la gran metrópoli mexicana", se convirtió en una ciudad dormitorio. Las Torres de Satélite son al mismo tiempo la cúspide de las utopías modernas y el ocaso de su relación con la ciudad. "Cuando un día próximo, una mano respetable descubra el emblema cívico del escudo, declarando fundada la Ciudad Satélite, todos diremos sin duda, con el fervor ilusionado de la esperanza: 'que sea para el bien de México'. Pero será mejor aún que la generación o las generaciones que nos sucedan, con la certeza de lo que ya ha ocurrido, puedan decir: 'fue para bien de México'", decía Pani sobre su ciudad en órbita. En cambio, "Satélite a mí me ha parecido siempre...una sucesión de ruinas sucesivas. Se notan tanto las influencias de arquitectos de segunda; se notan tanto, que estos arquitectos de segunda no sabían qué hacer con todas sus admiraciones, y que las volcaban de una manera muy indiscriminada", decía Carlos Monsiváis.

Más allá de ambas posturas, ¿qué pasó con tanta planeación arquitectónica y urbana?, ¿dónde quedó la modernidad imaginada para la ciudad de México y sus habitantes?. Entre los años cuarenta y los sesenta, la estructura que originalmente definía el crecimiento de la ciudad, basada en los ejes aztecas y coloniales, se borró por las calles de los suburbios que se fueron conurbado. La capital se extendió con colonias sin traza definida hasta convertirse en extensiones de una estructura ausente. La población rural de pobres recursos, atraída por el magnetismo de la metrópoli, se avecindó en áreas inaccesibles de la ciudad, lejanas a los servicios y poco atractivas en términos formales, pero convenientes por su bajo costo y facilidad de consumo. Mientras tanto, los especuladores ubicaron las tierras más rentables para lucrativos negocios inmobiliarios. Una reforma agraria acelerada y mal planeada repartió terrenos sin valor agrícola pero que por su cercanía a la ciudad alcanzaron un valor insospechado. El proceso de expansión urbana convirtió cerros en una mercancía que los ejidatarios vendieron al mejor postor y, para la gente que no tenía otro lugar adonde ir, los páramos más marginales de la urbe se volvieron su única alternativa de residencia. La mancha urbana creció hasta rebasar los límites del Distrito Federal. Se presentó entonces el fenómeno llamado conurbación, que, sin éxito, el gobierno capitalino intentó frenar mediante disposiciones legales y reglamentaciones que lejos de contener la expansión de la ciudad la extendió aún más.

Naucalpan y Nezahualcóyotl, en el Estado de México, registraron la explosión demográfica que la ciudad de México no quería recibir. Esta aceleración del proceso coincidió con la falta de instrumentos de planeación para reorientar y ordenar el territorio. El proceso desembocó en la conformación de una ciudad insustentable, y la idea de cambiar al mundo, defendida por los protagonistas del Movimiento Moderno, se agotó en el marasmo de un caos urbano.¹⁴⁰ Como toda propuesta dogmática y replicable, la receta modernista fue víctima de su propia exageración, y lejos de resolver el problema lo complicó aún más. Las utopías urbanas consideraban que, por su misma naturaleza, la arquitectura podía erradicar las contradicciones sociales. Jürgen Habermas lo había intuido hace algún tiempo: "Cuando los oasis utópicos se secan, se difunde un desierto de trivialidad y descontento".¹⁴¹

En 1986, Pani declaró en la revista Obras que: "Aunque cause incredulidad entre algunos, creo que nuestra metrópoli aún puede salvarse del caos al que parece fatalmente destinada mediante dos acciones que propuse hace más de 20 años; una externa, que promoverá el desarrollo de ciudades satélites descontinuoando el tejido urbano y otra interna, a través de la cual se crearían las células urbanas o barrios que requiere todo sistema urbano viable. De tal manera, la acción externa nos llevaría a proyectar otras ciudades, especialmente ligadas a la industria y a la agricultura, en las afueras de la metrópoli conservando, donde se deba, las áreas verdes y las zonas agrícolas para romper la continuidad delo tejido urbano. Tal fue la idea motora de Ciudad Satélite... Si bien en la realización de este desarrollo se utilizaron tres de las ideas del proyecto original (el sistema de circulación Herrey, la supermanzana y el centro comercial), el contexto urbanístico en el que se había planeado fue completamente desvirtuado".

¹⁴⁰ EIBENSCHUTZ, Roberto (1977) "Estructura y evolución de la Ciudad de México", en *Arquitectura México*, núm. 115, mayo-junio, P. 130-143.

¹⁴¹ FERNÁNDEZ, Antonio (1990), *La metrópoli vacía*, Anthropos, México, P.130.

Santa Fe

Posterior a la Unidad Modelo, al Centro Urbano Presidente Alemán y el Multifamiliar Juárez, diseñados por el Taller de Mario Pani (con José Luis Cuevas, Domingo García Ramos y Félix Sánchez, entre otros), esta unidad es la que antecede a la Unidad Independencia y a la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco a principios de los sesenta. Construida en 1957, Santa Fe fue un proyecto encargado por el Instituto Mexicano del Seguro Social para desarrollarse en el terreno que Hannes Mayer había elegido años antes para Lomas de Becerra. La organización del conjunto supuso la ubicación periférica de edificios de mediana altura, una línea de edificios con espacios públicos, de esparcimiento y servicios, así como centros sociales. Santa Fe fue el primer conjunto de espacios de interés colectivo entendido bajo los principios del "Corazón de la ciudad", propuestos en el VIII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) de 1951.

En 1957 se publicó al respecto en *Arquitectura México* 59: "Se quería iniciar la etapa de los servicios sociales a través de una unidad que fuera síntesis y ejemplo de los que otorga el seguro social, la unidad 'Santa Fe' cuenta con 'el centro social' que será el eje de la vida social y cívica de la colonia... tenemos ya auditorio para representaciones de todo tipo, gimnasio, casino, cafetería, espacios para diversión, cursos... y está concebido para ser el centro de reunión para los actos cívicos y sociales que deben celebrarse intramuros y para las reuniones, conferencias y festivales que interesen a todos los habitantes de la unidad". Predominó una propuesta tipológica de casa unifamiliar con nueve tipos y superficies de 48 a 129 metros cuadrados. Cabe destacar el "subconjunto de servicios colectivos dentro de la unidad" como respuesta a la vida al interior del conjunto, así como el énfasis en dos plazas como 'corazones' indispensables para la composición de la unidad; la Plaza de los Héroes y un edificio con jardín central con crujías perimetrales para locales comerciales. Fue el primer modelo de vivienda-ciudad a partir del "Corazón de la ciudad" citado por Sigfried Giedion en el CIAM, y hasta la fecha uno de los conjuntos que permitió apropiaciones y crecimientos – aunque informales– sobre la condición urbana de la vivienda social. Este conjunto sería el último antecedente de 'práctica' para Tlatelolco.

Nonoalco-Tlatelolco

En 1964 se realizaron grandes proyectos de infraestructura y crecimiento urbano que fueron trascendentales para la ciudad. Mientras se presumía el Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, también se inauguraba San Juan de Aragón, la creciente Ciudad Nezahualcóyotl, el Instituto Politécnico Nacional de Zacatenco, el Museo de Antropología, el Museo de Arte Moderno y el Museo de la Ciudad de México, entre otros referentes urbanos que cerraban el sexenio de Adolfo López Mateos. Nonoalco-Tlatelolco –que en 1968 sería asociado con el siguiente mandatario Gustavo López Mateos– como macro-conjunto habitacional es el modelo de utopía propuesto por el Movimiento Moderno con mil habitantes por hectárea, 75 % de zona verde y todos los servicios integrados en los edificios. Planeado para 15 mil viviendas, distribuidas en edificios multifamiliares de distintas alturas, el conjunto representó una propuesta de alta densidad que se convirtió en una serie de bloques de vivienda que se convirtieron en guetos.

Construido por el taller de Mario Pani entre 1962 y 1964, se dividió en tres “macro-manzanas” separadas por ejes norte-sur, en las que se sembró una composición ortogonal de tres tipos de edificios con tres tipologías de vivienda. Un extremo del inmenso conjunto está definido por la Plaza de Las Tres Culturas, y su opuesto es una sección triangular, la Torre para el Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, Torre Banobras o Torre Insignia. La esbelta torre se erigió como el edificio-monumento del multifamiliar a partir de una forma piramidal que alcanza 127 metros de altura y 24 pisos. Este fue el edificio más alto de la ciudad, junto a la Torre Latinoamericana de Augusto H. Álvarez. La torre de aluminio y acero incluyó un carillón con una serie de campanas, regalo del gobierno de Bélgica a la ciudad de México. Esta fue la ciudad desbordada, la utopía desmedida y exacerbada de los postulados modernos llevados al límite; la frontera entre ‘hacer ciudad’ y profanar su contrariedad. “Se pretendía determinar qué tipo de vivienda se requería en cuanto a dimensiones, y se concluyó que las necesidades sociales pudieran reducirse a tres tipos fundamentales de vivienda: los de una, dos y tres recámaras, considerando a una familia mínima de dos personas y a la familia máxima de seis o siete. La investigación realizada también se fijó en el aspecto económico, y así pudieron reducirse a tres tipos los estratos económicos familiares de las 300 mil personas

estudiadas... El barrio, que en términos urbanísticos, llamamos hoy "supermanzana", es un conglomerado de habitaciones que tiene elementos de servicios comunes, una plaza, una iglesia, una escuela, un comercio, una guardería, etcétera. Tiene la gran importancia de crear en sus habitantes un profundo sentido colectivo, que hoy en nuestra ciudad se ha perdido totalmente por lo mismo que ha desaparecido esa célula urbanística que lo hace posible. En México no sentimos la proximidad de nuestros vecinos, porque nuestros hijos no van en la misma escuela, ni a los mismos cine; esto es, vivimos bastante solos, sin un sentido colectivo que nos guíe y nos acompañe. El barrio presenta además, otra ventaja de carácter práctico; esta se deriva de la convivencia humana que el barrio estimula, y no es más que la creación de una serie de elementos de riqueza que viene a facilitar esa convivencia y en la que participamos todos, ya que en todos estamos directamente interesados en ella, puesto que seremos beneficiarios. La conservación y el mantenimiento de los servicios de nuestro barrio es algo que sentimos que nos afecta a nosotros en lo particular. El proyecto tiene una capacidad total de quince mil viviendas. El proyecto está formado por tres grandes unidades, por tres grandes barrios, cada uno de ellos con los servicios completos ya mencionados, y con los tres tipos de habitación"¹⁴²

Para muchos este fue un "crimen de la modernidad" y "la decadencia de los buenos principios asumidos por el propio Pani para el diseño urbano y habitacional en sus primeros multifamiliares".¹⁴³ Sin llegar a ser un caso como el de Pruitt-Igoe en St. Louis, Missouri, y a pesar de haber sido una réplica de la *Ciudad radiante* y la *Ciudad vertical*, el megaconjunto de Tlatelolco sería célebre por la culminación de una primera modernidad multifamiliar exacerbada, y a la vez, por el declive de Mario Pani como arquitecto a pesar de su hábil estrategia por hacerse de proyectos.

¹⁴² CALLI, Revista del Colegio Nacional de Arquitectos de México, Habitaciones Colectivas, No. 1, México, Distrito Federal, 1960, P. 23 - 26

¹⁴³ DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (1995), *Historia de la arquitectura mexicana: la arquitectura después de la Revolución Mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, P.228.

Manuel Larrosa diría que: "El peatón es el personaje más importante en la obra urbanística de Mario Pani; él es quien protagoniza, en todos sus proyectos, el papel principal. El viejo anhelo de urbanismo, separar las vías de tránsito para peatones de las vías para vehículos, se ha cumplido siempre en las obras de Pani, unas veces con más fortuna que en otras, pero sin dejar nunca de ser significativo".¹⁴⁴ El peatón se quedaría en la calle, a nivel de banqueta y no de espacios habitables, transformables y apropiables. Con una marcada difusión, principalmente en su revista, *Arquitectura México*, las imágenes de Tlatelolco –en su mayoría tomadas por Armando Salas Portugal– acompañadas de frases como "Símbolo de una ciudad nueva" y "Simplicidad y lógica en la estructura", construyeron un imaginario de innovación y avances técnicos como "un acto de fe en el destino nacional".¹⁴⁵ Pero, ¿cómo fue que la abstracción del objeto arquitectónico, en el que se elimina por completo la figura humana se vuelve un referente habitacional?.

El emblema de Nonoalco-Tlatelolco fue un impulso para la movilización de capitales, su pertenencia a la industria de la alta construcción constituyó un aspecto persuasivo en el mercado de la vivienda moderna. Pese a ser concebido como un núcleo urbano donde las distintas clases sociales se integrarían, el contraste de escalas arquitectónicas expresa que el sistema de inclusión social es a la vez principio de exclusión.¹⁴⁶ El conjunto logró depurar la memoria urbana mediante gigantes de concreto que servirían para consumir una cultura urbana donde el capital económico simbólico confluía con la voracidad de su artífice. Su mejor resultado sería los bloques bajos con áreas verdes, y aún así, se ha vuelto uno de los conjuntos con mayor resistencia para la apropiación y vida comunitaria de sus habitantes, más allá de su arraigo social por un lugar simbólico y con historia política para la ciudad.

¹⁴⁴ LARROSA, Manuel (1985), *Mario Pani, arquitecto de su época*, México, UNAM.

¹⁴⁵ PANI, Mario, "Carta editorial", *Arquitectura México* 94-95, 1966.

¹⁴⁶ JÁCOME, Cristóbal Andrés (2009), "Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* No. 95, México, UNAM.

La unidad vecinal

Un conjunto habitacional requiere necesariamente vivienda colectiva (unifamiliares), oponiéndose así a la noción de barrios de viviendas individuales (*Hábitat Pavillonnaire*). En México, la idea de multifamiliar fue propuesta para sustituir la vivienda precaria de los grupos urbanos con ingresos económicos bajos, al mismo tiempo que su aparición en la ciudad dio lugar a la transformación de las relaciones colectivas, el paisaje urbano y la valoración del espacio. El término "multifamiliar" es el nombre genérico que se dio al edificio de varios niveles que sirvió para alojar viviendas en unidades independientes llamadas departamentos, siguiendo fundamentalmente al esquema de prisma cuadrangular usado en los primeros edificios que con este fin se proyectaron en Europa central desde los años veinte. En los cuarenta, al estallar la Segunda Guerra Mundial, México aprovechó la ocasión para promover el despegue económico nacional mediante la industrialización al urbanizar el territorio.

Los expertos, así como los grupos de decisión, creían que el futuro estaba en las ciudades, donde sería más fácil concentrar a la población y proveerla de modernos servicios públicos como alumbrado, agua potable, drenaje, transporte, educación, salud y vivienda. Aunque el Movimiento Moderno en México fue introducido en la arquitectura con las incipientes colonias modernas, su dimensión urbana es palpable hasta los años cuarenta cuando se realizan los primeros conjuntos habitacionales. El proceso de urbanización en sólo cuarenta años cambió la proporción entre la población rural y la urbana: 49.3% correspondió a la primera y 50.7% a la segunda, lo que significa que, para 1960, la mayoría de los mexicanos ya vivía en ciudades. No obstante las acciones emprendidas en materia de vivienda de bajo costo, el déficit habitacional era considerable. Desde los años veinte el Estado había ofrecido, a través de diferentes instituciones de crédito como la Dirección de Pensiones Civiles de Retiro (1925) y el Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas (1933), préstamos baratos para la construcción individual por parte de los beneficiarios. Pero los recursos destinados con este propósito siempre fueron escasos y prácticamente inaccesibles para la mayoría de las personas. Por tal motivo, la gente debió conformarse con rentar viviendas unifamiliares, departamentos o cuartos en vecindades, de acuerdo con sus posibilidades e ingresos.

En efecto, los contenidos didácticos derivados de la Casa Obrera Mínima, en cuanto a su análisis y soluciones, marcaron un principio importante en materia de vivienda de interés social. Sin embargo, la tendencia a juzgar la demanda habitacional desde el punto de vista económico y cuantitativo, impidió que las lecciones del funcionalismo radical trascendieran como se esperaba. Los expertos procedieron a enfocar el problema de la vivienda en su verdadera escala para resolverlo de una forma rápida y moderna. En 1938, durante el XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación celebrado en la Ciudad de México, Adolfo Zamora, representante del Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas, reconoció que el modelo propuesto de casa unifamiliar económica sólo había beneficiado a los que disponían de un salario, capacidad de crédito y margen para la especulación, además de contribuir al crecimiento horizontal de la urbe.

Las primeras formas de densificación se propusieron en este congreso, a partir del cual se derivaron los asuntos que dieron lugar a dos prototipos: la vivienda aislada agrupada en conjuntos urbanos con infraestructura especial, y los bloques multifamiliares en los que la diversidad es la forma de organizar el vecindario y de llevar a cabo la vida familiar. Durante el congreso se suscribió una "crítica a los desarrollos horizontales y la propuesta para hacer edificios de más de tres niveles de altura" al plantear una alternativa viable a mediano plazo para satisfacer la demanda habitacional, la necesidad de pensar en mecanismos financieros que permitieran la construcción masiva de habitacionales, y la propuesta de la concentración multifamiliar como solución posible a la carencia de espacio habitable. Así, se entiende por "conjunto habitacional", toda unidad habitacional, fraccionamiento habitacional o agrupamiento de vivienda en cualquiera de sus modalidades y regímenes de tenencia, así como la división de un terreno en manzanas y lotes para vivienda, equipamiento, comercio y servicios con una o más vías públicas y con obras de urbanización para la dotación de equipamiento e infraestructura. En este periodo, para cubrir la demanda de vivienda, se volteó a los multifamiliares, ya que los edificios de altura máxima y planta mínima multiplican el cupo de moradores sobre una superficie reducida.

El crecimiento vertical de la capital permitiría la concentración tanto de habitantes como de servicios en un espacio perfectamente delimitado para evitar el desarrollo horizontal de la ciudad. Se trataba de reducir al mínimo los costos en cuanto a servicios, vivienda y transporte, que implica la extensión gradual del radio urbano. Así comienza el debate entre los rascacielos, las soluciones modernas y los núcleos habitacionales de dos y tres pisos con jardines y espacios abiertos con fáciles accesos al centro.¹⁴⁷ En cualquiera de sus formas, los multifamiliares fueron obras públicas ordenadas por el gobierno a partir de un mandato constitucional, utilizando recursos económicos de los contribuyentes y en beneficio de ciertos sectores sociales. En este contexto, y entre los ejemplos ya referidos, surge la Unidad Modelo como *modelo de cambio*.

Félix Sánchez formó parte de las generaciones cuya formación profesional corresponde a la etapa de la posrevolución, al ámbito de transformación de la enseñanza con la incorporación de la "Teoría superior de la arquitectura" de José Villagrán, la separación de la arquitectura de la escultura y la pintura, y la estigmatización de la Academia de Bellas Artes por mantenerse ideológicamente vinculada al proyecto de país porfirista, y por último, a esta transición multifamiliar vinculada al ámbito social. Sánchez inició su trabajo profesional en la década de los cuarenta, adscrito a grupos multidisciplinarios dedicados a estudiar el tema de la vivienda urbana para población de recursos limitados. Combinó el ejercicio profesional independiente con asesorías en el área habitacional y como funcionario público. Así estableció vínculos de colaboración con Adolfo Zamora y profesionales que trabajaron con él o bajo su dirección en el Banco Internacional Inmobiliario, S.A. y el Banco Nacional Urbano Hipotecario y de Obras Públicas (BNUHOP).¹⁴⁸ Las propuestas de Félix Sánchez fueron de carácter institucional, resultado de análisis sociales hechos por órganos de gobierno con responsabilidades muy puntuales dentro del organigrama del sector público.

¹⁴⁷ DE GARAY, Graciela (2010), *Recordando el futuro de la Ciudad de México. Testimonios orales de sus arquitectos, 1940-1990*, en *Alteridades* vol.20 no.39 México ene-jun. 2010.

¹⁴⁸ DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008), *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Al igual que Pani –aunque con notables muestras de discrepancia ideológica– sus propuestas de arquitectura y urbanismo fueron herramientas de regeneración de barrios degradados e imposición cultural para las familias de provincia que por la falta de recursos económicos tenían que buscar alojamiento en las afueras de la ciudad. En 1956, Félix Sánchez habló sobre los “Aspectos del problema de la casa habitación en México” considerando conjuntos de casas solas o agrupadas; conjuntos de edificios de tres y cuatro niveles; y conjuntos con edificios altos de 10 y 12 pisos. Estructuró conceptos que incorporaron un mayor número de circunstancias, además de participar y dirigir en algún momento los estudios con los que se pretendió identificar la naturaleza de la forma de vivir de la clase proletaria urbana. Propuso reunir las estructuras arquitectónicas en un mismo desarrollo y de varios niveles al definir las como “conjuntos combinados”. Planteó una vivienda socialista de la vivienda, desde una célula de vivienda, para así entender una colectividad moderna. A pesar de la búsqueda de soluciones habitacionales más horizontales con sistemas de agrupación colectiva, con senderos, distintas tipologías, plazas y áreas verdes, sus propuestas respondieron a una demanda de alta densidad. Mientras Pani imaginó paisajes urbanos verticales, Sánchez optó por tipologías diversas en busca de una diversidad en cuanto a modos de habitar.

De esta forma, los términos de vivienda y densidad se asociarían para definir la producción del espacio habitable como un conjunto habitacional que puede responder a una situación económica, técnica y demográfica nueva; implica también el diseño de un número importante de viviendas organizadas en un conjunto arquitectónico y urbanístico, así como la idea de un plan, de una organización del espacio y de volúmenes para crear un medio adecuado para la vida personal, familiar y social. Un “conjunto habitable” se pensaría como la transformación radical de la vida cotidiana, los comportamientos, las aspiraciones y los valores de la población involucrada. A partir de las experiencias de los grandes conjuntos se descubrió la importancia moderna de los equipamientos colectivos. En buena medida, Sánchez pensó una acción reactiva en contra de la extensión urbana desmedida.

La Unidad Modelo se trató de un conjunto para 3 mil 700 familias, principalmente para empleados y obreros. Atribuido a Mario Pani y su Taller de Urbanismo (José Luis Cuevas, Domingo García Ramos, Homero Martínez de Hoyos y más adelante Víctor Vila y Miguel de la Torre), aunque se presume que la autoría fuese de Félix Sánchez y Carlos B. Zetina, el proyecto fue financiado por el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas (BNHUOP), el Banco Internacional Inmobiliario, S.A. y la Dirección de Pensiones. Ésta fue la primera unidad en combinar armónicamente edificios multifamiliares bajos con casas unifamiliares; la primera que reservó proporciones importantes de terreno para áreas verdes y equipamientos sociales; la primera que separó exitosamente los recorridos peatones del tránsito vehicular; la primera que abandonó la ortogonalidad de líneas rectas en damero; y la primera en importar supermanzanas en su concepto total.

"Muchos de estos principios se habían introducido en las primeras "ciudades-jardín" inglesas ideadas por Ebenezer Howard desde principios de siglo, como Welwyn (1903) y Letchworth (1919). Los americanos habían perfeccionado ese tipo de diseño urbano en Radburn, Nueva Jersey (1927). El mérito de la Unidad Modelo fue haber adaptado esos principios a la realidad mexicana".¹⁴⁹ Terminada en 1948, la unidad contempló cinco supermanzanas delimitadas por Ermita Iztapalapa y Río Churubusco. Sólo se logró una combinación de casas y multifamiliares en la primera manzana, y a pesar de esto, se buscó una marcada inserción con la ciudad, concentración de edificios que favoreció las actividades colectivas, redes viales internas y cinturones perimetrales rompiendo con la rigidez de la cuadrícula. "Se ha logrado una disposición armónica y equilibrada, en la que la rigidez inevitable de los grandes edificios de pisos múltiples está suavizada con el libre contrapunto de los elementos de menor importancia y por el atractivo ambiente en que las construcciones van a encontrarse, y que será mezcla de campo y jardín".¹⁵⁰

¹⁴⁹ GONZÁLEZ POZO, Alberto (1996) "Las ciudades: el futuro y el olvido" en González Gortazar, Fernando (1996), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, P.308

¹⁵⁰ GÓMEZ MAYORGA, Mauricio (1949) "El problema de la habitación en México: realidad de su solución" en *Arquitectura México* número 27.

Sería el primer desarrollo urbano con distintas clases sociales: "Hemos logrado hacer convivir obreros con empleados, profesionistas y comerciantes con la mirada de que el de abajo por contacto con el de arriba mejore su vida fortaleciendo la vida familiar privada y la colectiva a la vez. Este abigarramiento, esta mezcolanza de matices, colores, formas, volúmenes, gentes e impulsos de grupos sociales hacen que nuestros conjuntos no se vean con la limpieza, uniformidad, serenidad y sello característico de los conjuntos de habitación como los suecos, daneses, alemanes, ingleses y norteamericanos, pero quizá esto constituya su mejor acierto", decía Félix Sánchez.

A este primer desarrollo modelo se le sumó la Unidad Vecinal Jardín Balbuena proyectada entre 1950 y 1951, y urbanizada en 1952. Se trató de una alternativa de ordenación y densificación distinta para la ciudad. Como producto del proyecto de la Unidad Modelo, éste formó parte del plan de dotación de unidades vecinales de los años cuarenta. El conjunto diseñado por Félix Sánchez se erigió a partir de regular la ocupación del espacio urbano sin apartarse de la forma de vivir en una casa unifamiliar. Consistió en aprovechar la infraestructura al incrementar la densidad habitacional en predios específicos, al interior de la ciudad; una "supermanzana" atrapada por grandes vialidades.

"El caso de Jardín Balbuena es paradigma del modelo de intervención en la ciudad, propio de Félix Sánchez; fue una continuación de la iniciado en la Unidad Modelo y formó parte del plan de dotación de unidades vecinales que apareció publicado en *Arquitectura México* número 27. Dada la similitud con que se proyectaron la Unidad Modelo y Jardín Balbuena, las diferencias con los proyectos de Pani, la sincronía entre las ideas de Sánchez y la singularidad de las soluciones de estas dos "unidades vecinales", confirmarán la hipótesis de que la autoría de la Modelo debe asignarse a éste último".¹⁵¹

¹⁵¹ DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008), *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. P. 236

Como proyección lotificada, pensada para más de 42 mil habitantes según un crecimiento paulatino: "El problema se planteó de tal manera, que el éxito del conjunto, en lo que se refiere a la superficie destinada a venta libre, estaría basado en obtener una gran cantidad de lotes de pequeñas dimensiones con frente a calle, a fin de hacerlos accesibles al grueso público medido. La disposición de las áreas de jardín no aparecía como un resultado lógico de planificación; algunas áreas verdes quedaban muy próximas unas a otras; en cambio había otras que quedaban muy distantes. Había, además, superficies de formas muy irregulares sin una delimitación precisa, lo cual, según experiencias anteriores, facilita que los beneficiarios se apropien de estas superficies para sumarlas a sus lotes. Por todas estas razones se hizo un esquema de los nuevos espacios verdes. Situándolos equidistantemente, con un dibujo más agradable y eliminando todas aquellas áreas susceptibles de agregarse a los predios".¹⁵²

A pesar de estar en una zona compleja, a un costado de Avenida Zaragoza y próxima al Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, la colonia conserva su composición orgánica-dinámica y a la vez mantiene la intención de vanos y macizos entrelazadas en los bloques de vivienda; balcones cuadrados, aunque aún sin integración plástica como sucedería en el multifamiliar Juárez; circulaciones abiertas; cuerpos de escaleras adyacentes; y mezcla de materiales en una misma unidad habitacional. Aunque a otra escala y densidad, este proyecto fue parte de una misma 'tipología' de desarrollo y vivienda unifamiliar aplicada diez años después en el Conjunto Urbano San Juan de Aragón.

¹⁵² SÁNCHEZ, Félix (1952), "El proyecto Jardín Balbuena" en Estudios número 2.

Vivienda en serie

En 1961, la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* 130 publicó un número sobre el "Hábitat" para promover el debate sobre nuevas formas de habitabilidad y distribución espacial. El tema no sólo era parte de la agenda política sino que se volvía un detonador de formas arquitectónicas para resolver espacios habitables. Dos años después, en 1963, y en coincidencia con el proyecto de Tlatelolco, la Comisión de Urbanismo del Distrito Federal rindió un informe que se representó en las Jornadas Internacionales de Arquitectura, en el que hizo un recuento de las colonias y los conjuntos habitacionales construidos a finales de los cuarenta hasta ese año, como parte de un proceso de "remodelación urbana". El objetivo era mejorar las condiciones de habitabilidad de las ciudades, al provocar una dinámica de regeneración que permita que las familias que habitan zonas de tugurios puedan integrarse a las regiones urbanísticamente adecuadas haciendo desaparecer las primeras. De igual forma, este conjunto se vio opacado por la monumentalidad totalizadora de Tlatelolco, aunque su desenlace – opuesto al propuesto por Pani– podría ser evaluado de mejor forma que el anterior. El conjunto respondió a la voluntad de mejorar las condiciones de grupos de población de bajos ingresos. Los arquitectos Héctor Velázquez, Enrique Cervantes, Vicente Medel, Guillermo Gutiérrez, Alfredo Mancera, Salvador Covarrubias y Federico Legorreta, se encargaron del proyecto urbanístico para reubicar 120 mil colonos de los cuales 70 mil pertenecían al Cerro del Tepeyac y 50 mil más de otras áreas periféricas.

En mil hectáreas se desarrolló todo el conjunto, alrededor de un gran parque con espacios verdes incluyendo zona habitacional, centro vecinal, centro de barrio, centro comercial y campos deportivos. La zona habitacional cuenta con 18 mil viviendas unifamiliares divididas en siete unidades vecinales integradas por unidades de barrio en número de cuatro a seis, con una población de 15 a 25 mil habitantes. Los barrios que integran las unidades vecinales son conjuntos que agrupan de 400 a 700 casas unifamiliares y una población de 3 mil a 5 mil habitantes.

Uno de los objetivos del proyecto fue considerar a la vivienda como un generador del patrimonio familiar a partir de un trazo ortogonal con lotes tipo de superficie rectangular. Un modelo de cambio, de unidad unifamiliar, como respuesta a la alta densificación de años anteriores, donde se buscó la vivienda en serie con infraestructuras y equipamientos sociales. La estructura general de esta unidad urbana consistió en un grupo de unidades vecinales y de supermanzanas, cada de una de ellas con sus respectivos servicios, establecidos alrededor de un gran centro comercial y cultural. El mercado es el elemento más importantes de este centro y el que define la extensión de la unidad vecinal, ya que es necesario considerar que el recorrido máximo conveniente desde una vivienda hasta el mercado es de 80 metros. Complementan el centro vecinal diferentes locales comerciales y de servicios, así como zonas recreativas y plaza cívica; todo con muros de tabique recocido o block hueco de cemento, cubiertas de concreto armado, cimbras deslizantes y cubiertas con pendientes.

Domingo García Ramos destacó la serialización de este conjunto en sus "Razones de nuestro desarrollo formal urbano": "...Teniendo en cuenta las experiencias pasadas como la de Legarreta en México, los arquitectos han concluido aquí, como en cualquier parte del mundo, en que para poder dotar de casa a todas las familias que carecen de ella, es indispensable la construcción en serie, y en que además hay que solucionarlo a base de habitación multifamiliar, concentrando los servicios y las instalaciones, puesto que la multiplicación que de ellos se hace en cada casa unifamiliar, multiplica igualmente los costos. Si quisiéramos concretar diríamos que la demanda de habitación puede ser resuelta mediante la iniciativa del Estado respaldada en una industria poderosa y construyendo edificios multifamiliares en serie. Posteriormente a nuestras experiencias de los años treinta y dos, el déficit de habitación veía impulsarse vigorosamente la solución. Los conjuntos Alemán y Juárez son superándolos en grandes conjuntos que tenían de 4 a 12 variantes diferentes a fin de que cualquier familia encontrara acomodo en alguna de ellas. Ojalá que San Juan de Aragón cambie el curso de la brújula y los conjuntos ya no se destinen a la clase media, cuya posición no obstante sus escasos recursos es muchas veces superior a la de las masas trabajadoras que en almacenes, fábricas y ejidos impulsan al país. Para solucionar la necesidad de vivienda en todos ellos, el Departamento Central construyó un conjunto habitacional en San

Juan de Aragón, que consta de siete unidades vecinales, de las cuales han sido construidas tres, con un total de diez mil viviendas, de dos, tres y cuatro recámaras. El mercado, la escuela primaria, la guardería, el hospital infantil, la secundaria, la plaza principal, el cine y los jardines, no distan más de cuatro cuadras de cualquier casa. Recordábamos las enseñanzas y experiencias de aquel gran arquitecto que fue Juan Legarreta. Es citado en las escasas historias de la arquitectura de México, por haber sido uno de los iniciadores de la habitación popular. En San Jacinto, La Vaquita y Balbuena, construyó una serie de casas habitación para obreros. Sus principios todavía son refundados por los urbanistas modernos. Uno de ellos es el referente a la necesidad de rescatar nuevamente la calle para el peatón, en la que se pueda transitar sin peligro alguno. La estructuración de estos proyectos de Legarreta es uno de sus capitales méritos. Poco tiempo fue necesario para comprender que no obstante toda la buena voluntad de Legarreta, los trabajadores de cierto nivel cultural, para los cuales había proyectado las casas, simplemente no existían en los años treinta. Se subarrendaron las accesorias con que contaban algunas de las casas, en la sala se alojaron animales domésticos y las fachadas fueron remodeladas según los gustos personales, y el "colonial californiano" y el "goticista" distorsionaron el limpio y funcional proyecto de Legarreta. Al estudiar los costos de las casas unifamiliares se ha llegado a la conclusión de que haciendo casas unifamiliares de encarecen los costos por instalaciones, drenajes, tomas de agua, pavimentos. Los conjuntos multifamiliares, realizados posteriormente, resolvían esas fallas. A partir de estas experiencias, la unidad habitación se localizó en grandes edificios con densidades de población muy altas, pero previendo varios tipos de disposiciones a fin de que solucionaran las necesidades de las diferentes familias. Algunas personas con quien hemos comentado el porqué se ha solucionado en forma unifamiliar este conjunto habitacional, se han hecho solidarios de este sistema, afirmando que debido a la baja educación y cultura de las personas a quienes dicho conjunto está destinado, es recomendable tratar de aislarlos para evitar riñas y problemas mayores que podrían surgir de un contacto diario y más estrecho". La densidad puesta en práctica como una cuestión cultural y limitada a la convivencia unifamiliar.

Este modelo habitacional, como respuesta a las experiencias acumuladas de vivienda, sería el inicio de muchos otros construidos en los años sesenta como la Unidad Habitacional John F. Kennedy, la Villa Olímpica Libertador Miguel Hidalgo, la Villa Narciso Mendoza o Villa Coapa, la Unidad Habitacional Plateros, las Torres de Mixcoac, así como las primeras unidades habitacionales de vivienda construidas en los setenta por el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit) como El Rosario, Iztacalco y Culhuacán, entre otras.

La ciudad en la ciudad

En la segunda mitad del siglo 20, los cimientos de la modernidad se tambalearon y cuatro organismos fueron la base con los cuales el Estado intervino en la "solución" del problema de la vivienda en nuestro país: la Dirección de Pensiones, el Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, el Instituto Mexicano del Seguro Social y el Instituto Nacional de la Vivienda. Luego de las experiencias relatadas, unidades vecinales, conjuntos habitacionales y ciudades adjetivadas, para los años setenta, el movimiento obrero volvió a levantar las banderas para exigir el cumplimiento del artículo constitucional 123 que indica la obligación de los "patrones" de proporcionar viviendas en renta para sus trabajadores, así como la obligación de dotarlos de escuelas, servicios médicos y demás necesidades colectivas. Durante 53 años se habían evitado los pasos y procedimientos con los cuales hubiera sido posible materializar su objetivo, por lo que se presentó una propuesta de modificación constitucional. Tres eran las limitaciones que presentaba la aplicación de la ley: dificultades en las empresas para asumir la carga económica; diferencias entre las empresas que obstaculizaban la existencia de una ley que contemplara a todas, y contrastes salariales entre regiones. Tres fueron las propuestas de solución: que la empresas afrontaran su responsabilidad mancomunada y no de manera independiente; hacer extensiva a todos los patrones la obligación de tal manera que no hubiera excepción a la regla, con lo que se evitaba la relación personal de cada patrón con cada trabajador, y no pensar en proporcionar viviendas en alquiler con la posibilidad de que éstas fueran adquiridas en propiedad.

El texto constitucional modificado enfatizó su carácter financiero y crediticio al crear un fondo nacional de vivienda que constituyera depósitos a favor de los trabajadores para establecer un sistema de financiamiento que permitiera obtener crédito barato, suficiente para adquirir las viviendas en propiedad. Para coordinar y realizar los objetivos del fondo, en abril de 1972 se creó el Infonavit con cuatro líneas de crédito que subsistieron hasta 1992: adquisición de vivienda financiada por el instituto; adquisición de vivienda financiada por terceros; construcción de vivienda en terreno propio, y crédito para pago de pasivos adquiridos por cualquiera de los conceptos anteriores.

De tal manera, la política nacional de vivienda se instrumentó mediante un esquema de Estado benefactor que construye, posee y adjudica vivienda por vía de los sectores laborales. El crecimiento poblacional y los movimientos migratorios trajeron como consecuencia un fuerte incremento del parque habitacional, de 8.2 millones de viviendas registradas en el Censo de 1970 se pasó a 16.2 millones registradas en el censo de 1990. Así se inició un cambio de población: de ser mayoritariamente rural pasó a ser urbana; 57.4% de la población residía en áreas urbanas, lo cual generó una expansión territorial del espacio urbano en las ciudades y, ante la demanda de vivienda, un crecimiento informal por dos razones: la producción de vivienda ocupó individual o colectivamente terrenos sin urbanizar, por lo general en la periferia de las ciudades, al margen de los reglamentos de construcción, sin asesoría técnica, legal o administrativa; y, la segunda, aun cuando en pequeña escala, correspondía al constructor social organizado que solía tener una asesoría técnica y legal de las organizaciones no gubernamentales.¹⁵³

En este contexto surgió la Unidad Habitacional El Rosario. Para entonces el Infonavit había construido Iztacalco y Culhuacán a partir de bloques de lotes unifamiliares y dúplex, así como grupos de hileras de edificios multifamiliares, espacios comunales y diversos equipamientos. La diferencia sustancial radicó en un cambio desmedido en la escala. Se pasó de proyectos para 20 y 30 mil personas a un conjunto pensado para 100 mil habitantes; de 5 mil a 16 mil viviendas. El plan maestro, posiblemente el único proyecto colectivo de tal magnitud posterior a Ciudad Universitaria, estuvo a cargo de Legorreta Arquitectos con edificios de Pedro Ramírez Vázquez, Juan Sordo Madaleno, Augusto H. Álvarez, Enrique Carral, y equipamiento urbano diseñado por Luis Sánchez Renero, Pedro Span y Mario Schjetnan.

¹⁵³ ALVA, Ernesto (2013), "La vivienda como política" en *Arquine 64*, Vivienda colectiva, México.

Al norte de la ciudad de México, entre Azcapotzalco y el Estado de México, El Rosario se instaló en una zona industrial y habitacional. Pensado como una gran ciudad con escuelas, jardines de niños y comercios medianos en las intersecciones de andadores que comunican diversos barrios con paradas de transportes urbanos y circulaciones perimetrales, el conjunto planteó repetición de unidades, industrialización de elementos y componentes, tipologías mixtas y flexibles, comercios, así como la inclusión de “plazas de barrio”, valles y áreas verdes.

En un documento titulado “La ciudad en la ciudad”, publicado por el Patronato Cultural del Infonavit con motivo de la inauguración del conjunto en 1974, se describía el ideal urbano de la unidad con metáforas, recursos literarios y extractos de poemas que en su momento mostraron los fundamentos de *la ciudad del mañana*: “Nos propusimos construir una ciudad. Supimos que la casa es adentro y es afuera. Es el techo, el lugar cubierto, los lugares de estar, de descansar; también las plazas, los jardines, los pasos a desnivel, los sitios para jugar y para aprender; los servicios municipales. Entendimos que el hombre de la ciudad, los trabajadores, un número importante de ellos, los hombres que producen la riqueza del país, no viven en condiciones adecuadas y que, por tanto, debíamos pensar en formas diferentes, modernas, para tratar de resolver esta situación. Sabíamos que una ciudad como la de México, que ha crecido hacia todos los puntos cardinales, que recibe todos los días fuertes caudales migratorios de trabajadores que vienen del campo, de otras ciudades aparentemente menos promisorias, que tiene una de las tasas de crecimiento demográfico considerada como de las más altas del mundo, que tiene un déficit habitacional cualitativa y cuantitativamente descomunal, que es una ciudad en donde el hombre de trabajo, el de estudio, utiliza varias horas al día –que deberían ser dedicadas al descanso o al ocio– a trasladarse de sus viviendas a sus centros de trabajo o de aprendizaje, en recorridos a veces de polo a polo de la zona metropolitana; una ciudad que ya no está en el Distrito Federal; que es más que el Distrito Federal y ha invadido al norte otro estado de la Federación; que prácticamente está saturada de construcciones y en la que hay pocas zonas en las que se puedan intentar desarrollos habitacionales de importancia; en la que las vías de comunicación se encuentran estranguladas por una circulación de vehículos alucinantes; una ciudad, en fin, que requiere de concepciones urbanísticas excepcionales a fin

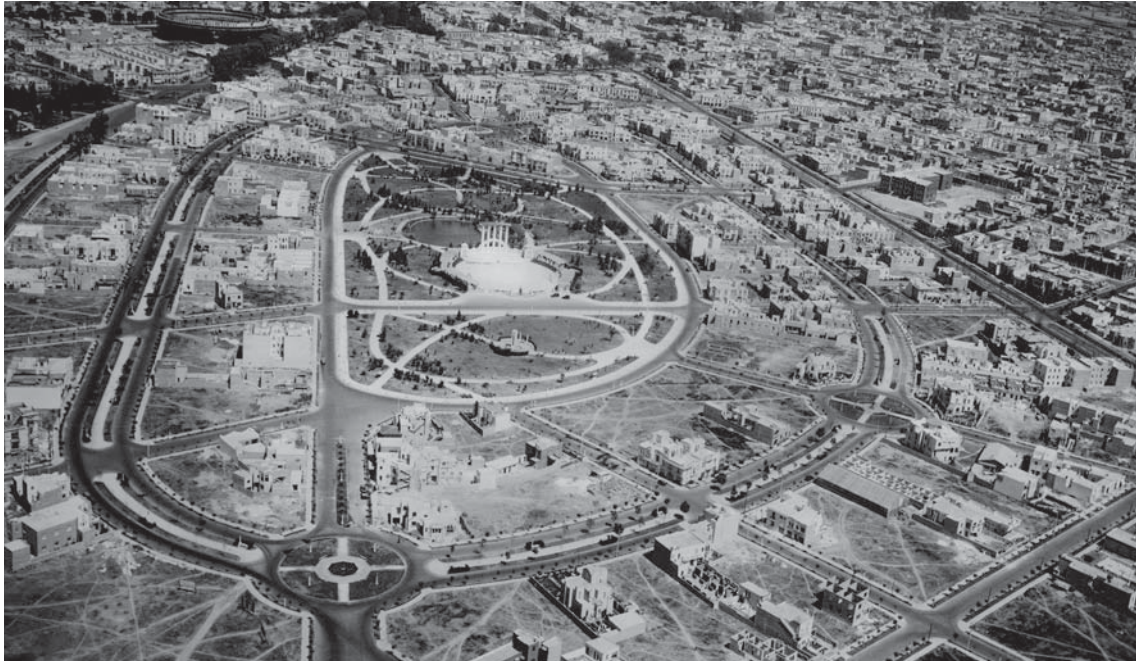
de que sus moradores vivan en forma más armónica, acercándolos a sus centros de trabajo, dotándolos, además, de una vivienda digna y decorosa y de un espacio afuera de sus viviendas que les permita otro tipo de ocio, otro tipo de vida, para ellos, para sus familias, para sus hijos. Por eso, después de numerosos estudios multidisciplinarios: tendencias de crecimiento de la ciudad, ubicación de los centros de trabajo, áreas territoriales disponibles que permitieran posibles desarrollos, niveles de ingresos de los trabajadores de la región, necesidad de vivienda, etc. fundamentamos la posibilidad de construir en diferentes puntos de la ciudad desarrollos de todo tipo: diversos grupos de habitaciones para cubrir baldíos integrados en programas de saturación urbana, y tres proyectos cuyas dimensiones los explican por sí solos: Iztacalco: cinco mil ciento ochenta y dos viviendas; Pedregal de Carrasco: tres mil novecientos veinticinco viviendas; Culhuacanes: veinte mil viviendas cuya primera etapa está construida; esto último en una especie de cinturón o cordón que va del centro oriente al sur de la zona metropolitana del Distrito Federal. Sin embargo, la gran concentración industrial localizada precisamente a todo el norte del Distrito Federal y el número creciente de trabajadores que afluyen diariamente a esos centros determinaron que, habiéndose encontrado en el área un terreno poco común en la urbe, nos propusiéramos intentar un proyecto urbanístico también poco común. Nos propusimos, entonces, construir una ciudad. Una ciudad dentro de la ciudad. Ello, a pesar del reto y del esfuerzo que habría que desarrollarse a pesar de las innumerables tareas que habrían de cumplirse y de los obstáculos que tendrían que ser vencidos: internamente con los técnicos y funcionarios tradicionalistas y, externamente, con las autoridades que tendrían que afrontar necesariamente una serie de nuevos problemas y, sobre todo, con el público de trabajadores y sus familias para quienes sería construida y cuya adaptación al cambio sería una tarea difícil. Sabíamos también que una ciudad no es un conjunto habitacional. Una ciudad es un pueblo, una polaridad de objetivos, un conglomerado de problemas, un hacinamiento de tareas; es, desde luego, las casas, el espacio exterior, el de los hijos, la calle por donde pasar rumbo al trabajo y al regreso de éste a la vivienda; es la escuela, el correo, la farmacia, los centros comerciales, los lugares de encuentro, los cafés, la policía, las comunicaciones, los jardines de niños, las primarias, las secundarias, las prepas, los C.C.H., la Universidad, los centros de trabajo aledaños, los paseos nocturnos, los centros cívicos... el campo de acción de

nuestros hijos. Pero una ciudad requiere un tiempo. Requiere de varios tiempos. Un tiempo para construirla, otro para habitarla y otro más para adaptarse a ella y para moldearla con el carácter propio de sus habitantes. Una ciudad, sí, se construye en un tiempo... Había que comenzar ya y terminar pronto, lo más pronto posible, con las mejores técnicas y los mejores materiales. Teníamos que acelerar el paso, construir. Correríamos el riesgo de equivocarnos, recaminar, replantear; pero entregaríamos una ciudad a los hombres de la ciudad de hoy, de mañana. *A favor de la calle.* No se trata únicamente de un lugar de paso u de circulación: la invasión de automóviles y la presión de su industria, es decir, del 'lobby' del auto, han convertido al coche en un objeto piloto, al aparcamiento en una obsesión, a la circulación en un objetivo prioritario, y todos ellos en su conjunto en destructores de toda la vida social y urbana. Muy pronto será necesario limitar, no sin dificultades y estragos, los derechos y poderes del auto. ¿Qué es la calle? Es el lugar de encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros en lugares asignados a tal fin (cafés, teatros y salas diversas). Estos lugares privilegiados o bien animan la calle y utilizan asimismo la animación de ésta, o bien no existen. En la escena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin los que no se da vida humana, sino de separación y segregación, estipuladas e inmóviles. Cuando se han suprimido las calles (desde Le Corbusier, en los "barrios nuevos"), sus consecuencias no han tardado en manifestarse: desaparición de la vida, limitación de la "ciudad" al papel de dormitorio, aberrante funcionalización de la existencia. La calle cumple una serie de funciones que Le Corbusier desdeña: función informativa, función simbólica y función de esparcimiento. Se juega y se aprende. En la calle hay desorden, es cierto, pero todos los elementos de la vida humana, inmovilizados en otros lugares por una ordenación fija y redundante, se liberan y confluyen en las calles, y alcanzan el centro a través de ellos; todos se dan cita, alejados de sus habitáculos fijos. Es un desorden vivo, que informa y sorprende. Por otra parte, este desorden construye un orden superior: los trabajos de Jane Jacobs han demostrado que la calle (de paso y preventiva) constituye en los Estados Unidos la única seguridad posible contra la violencia criminal (robo, violación, agresión). Allí donde desaparece la calle, la criminalidad aumenta y se organiza. La calle y su espacio es el lugar donde un grupo (la propia ciudad) se manifiesta, se muestra, se apodera de los lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio.

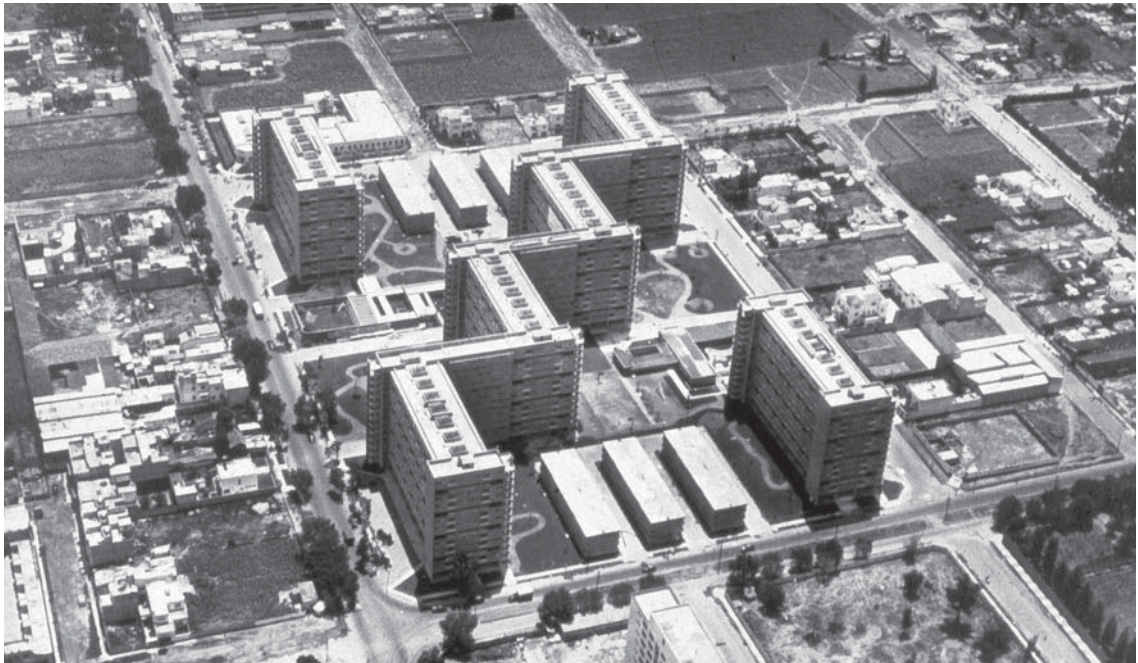
Dicha apropiación muestra que el uso y el valor de uso pueden dominar el cambio y el valor del cambio. En cuanto al acontecimiento revolucionario, éste tiene lugar generalmente en la calle. ¿Acaso el desorden revolucionario no engendra también un nuevo orden?, ¿acaso el espacio urbano de la calle no es el lugar para la palabra, para el intercambio, tanto de términos y de signos como de cosas? ¿acaso no constituye el lugar privilegiado en donde se escribe la palabra? ¿el lugar donde la palabra se ha hecho salvaje y se la encuentra, eludiendo prescripciones e instituciones, inscrita en las paredes?”.



Colonia Chapultepec Heights Country Club | Archivo Fundación ICA



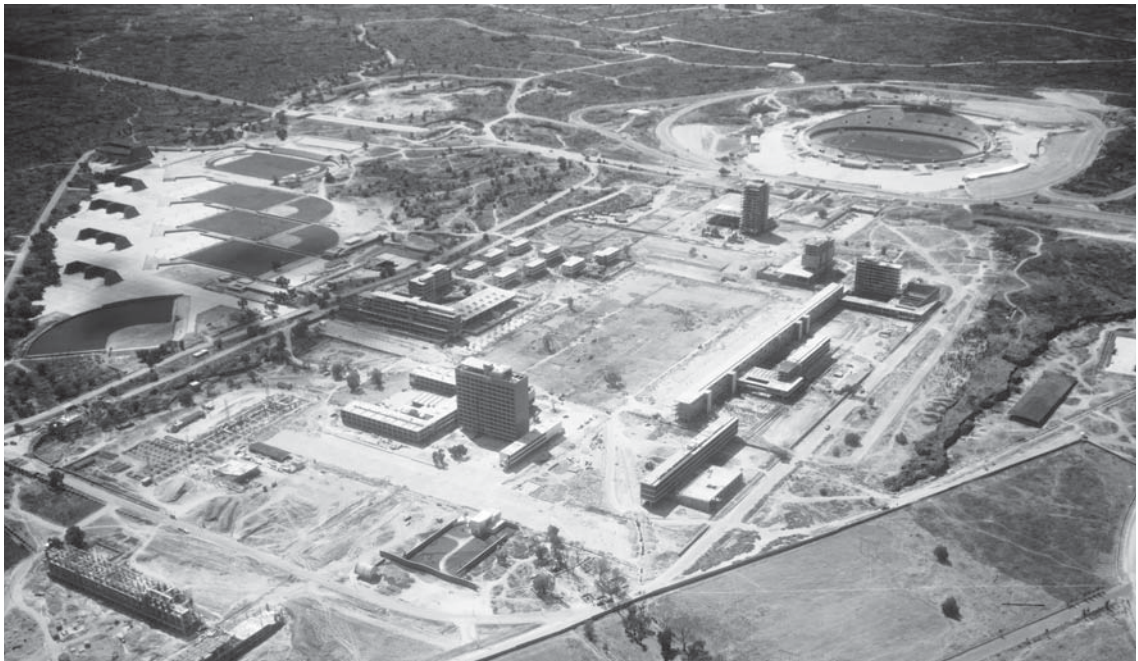
Colonia Hipódromo | Archivo Fundación ICA



Centro Urbano Presidente Alemán | Archivo Fundación ICA



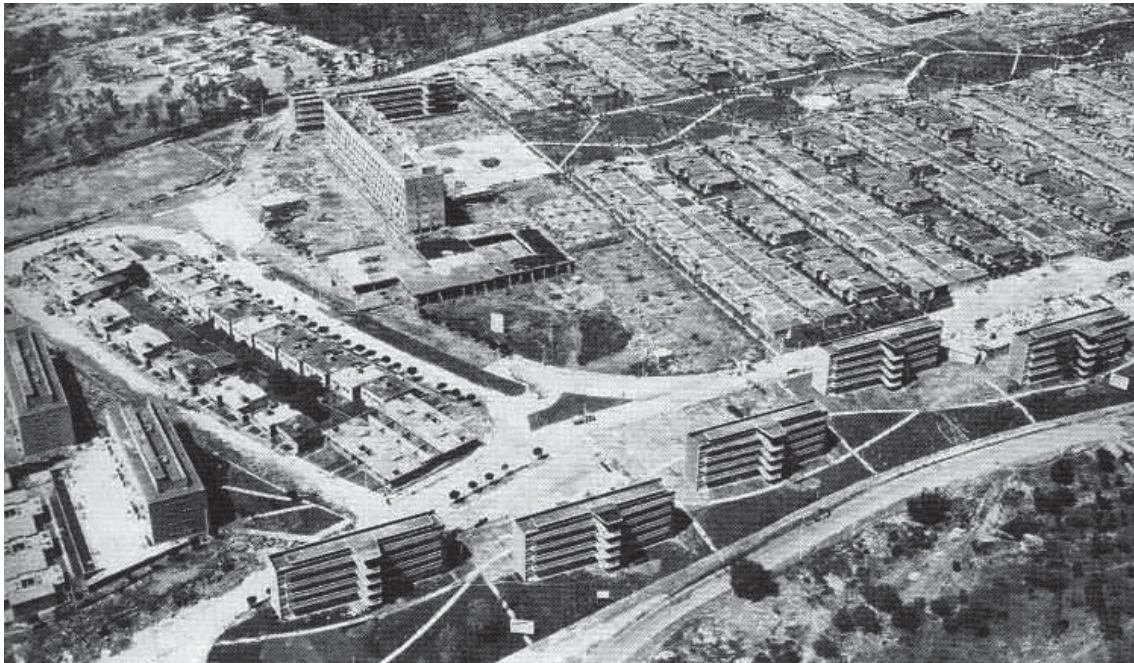
Centro Urbano Presidente Juárez | Archivo Fundación ICA



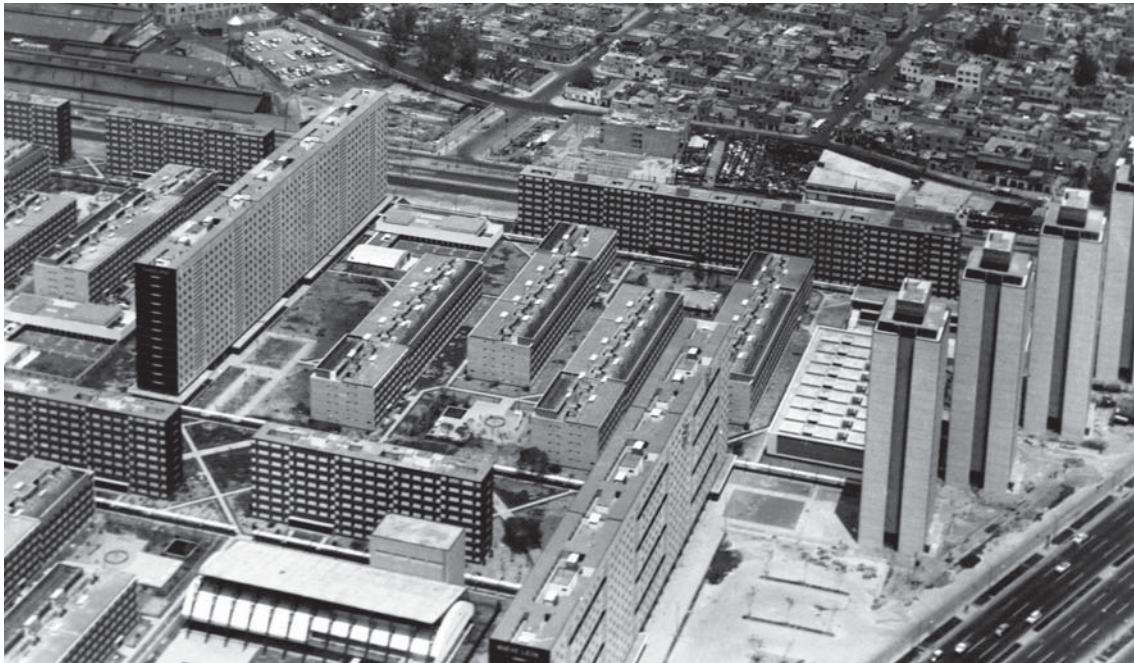
Ciudad Universitaria | Archivo Fundación ICA



Ciudad Satélite | Archivo Fundación ICA



Unidad Habitacional Santa Fe | Archivo Fundación ICA



Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco | Archivo Fundación ICA



Unidad Modelo | Archivo Fundación ICA



Unidad Vecinal Jardín Balbuena | San Juan de Aragón | Archivo Fundación ICA



Infonavit El Rosaio | Archivo Biblioteca Infonavit | Julius Shulman

3 La complejidad de la invisibilidad

La ciudad es una imaginación sin realidad, decía Tony Garnier sobre un modelo de *urbanismo eficiente*. Coincidió con Walter Benjamin al decir que la ciudad es la realización de un viejo sueño humano. La metáfora del laberinto al contemplar el ascenso periódico y decadencia de tantas ciudades. La mejor condición de las ciudades es su capacidad de ser incompleta con lo cual se plantea su re-creación cíclica. La cuestión es, entonces, cómo diseñar para la imprevisibilidad y para aquello que supera la propia planificación por ese mismo carácter cambiante. Los proyectos urbanos antes descritos fueron producto de un intenso *locus* de innovación, y su creatividad colectiva siempre avanzó un paso por delante. Pero como todo ejercicio utópico, la ciudad está sometida a preguntas contradictorias. Querer superar tales contradicciones es una mala utopía. Al contrario, requiere darle forma. La ciudad en su historia es el experimento perenne para dar forma a la contradicción, al conflicto.¹⁵⁴ Massimo Cacciari utilizó la misma contradicción para luego regresar a la complejidad de la invisibilidad. Los avatares de la ciudad se vuelven invisibles; la labor y experiencia de la arquitectura, como en toda arte, son siempre actos histórico-críticos que implican lo que el arquitecto y el contemplador han aprendido a distinguir y convertir en imagen a través de su propia relación con la vida y las cosas. Así advierte Vincent Scully sobre las páginas que en 1966 transmutaron un orden hacia la contradicción alternativa de la arquitectura. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Venturi se declaró en contra de toda simplicidad de la arquitectura moderna, como crítica radical a los problemas de diseño arquitectónico. Comprueba los ideales de simplicidad, orden y sencillez, así como los valores de significación en la arquitectura y la ciudad en la década de los sesenta.

¹⁵⁴ CACCIARI, Massimo (2010), *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

Venturi mostró la complejidad de la forma arquitectónica, que no puede ser reducida a un sistema lógico y estético creado por los arquitectos modernos; y toma como fuentes fundamentales a las tradiciones eclécticas y clasicistas como el Barroco, el Manierismo y el Rococó. Enalteció a Le Corbusier, Alvar Aalto y Aldo van Eyck, mientras criticó el reduccionismo de Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright. Venturi decía *Less is bore*, que los edificios modernos eran simplistas y sólo aspiraban a una pureza estética que la arquitectura había negado durante la historia. Por lo tanto sostenía que los edificios deberían aspirar a complejas respuestas para todo tipo de situaciones mas no a piezas abstractas de esculturas indiferentes a su contexto. Y así lo advierte en el prólogo: "Este libro es a la vez un ensayo de crítica arquitectónica y una justificación... Escribo entonces, como un arquitecto que emplea la crítica y no como un crítico que escoge la arquitectura...La arquitectura está abierta al análisis como a cualquier otro aspecto de la experiencia, y se hace más vívida por medio de comparaciones. El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente aunque sea la opuesta a la integración, que es el objetivo final del arte. No obstante, por paradójico que pueda parecer, y a pesar de las sospechas que puedan tener muchos arquitectos modernos, tal desintegración es un proceso que está presente en toda creación"¹⁵⁵

¿Por qué Venturi a más de cuarenta años? y ¿cómo se contextualiza con un modelo de utopía llevado a un pensamiento complejo?. Si la crítica es la práctica de una invención de sentido y cambio de paradigma, el mapeo historiográfico y contemporáneo de la arquitectura escrita y edificada es un ejercicio intelectual y teorizado más allá de múltiples y divergentes proyecciones de prejuicios axiológicos. La crítica es una tarea creativa y comprometida a la cual no debe renunciar la arquitectura escrita y edificada del presente, el trazo de inexistentes circunferencias referenciales requiere espacios de diálogo para pensar multiplicidad y compromiso con la arquitectura actual. La invisibilidad de la utopía (en arquitectura y urbanismo) radica en su postura crítica, en su ejercicio intelectual y en su práctica profesional. L

¹⁵⁵ VENTURI, Robert (1966), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.

a relectura de Venturi es un camino a la crítica arquitectónica y sus múltiples acepciones: "Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez...La percepción simultánea de un gran número de niveles provoca conflictos y hace la percepción más viva". Esta complejidad de significados va más allá de la pureza de la forma para cambiar su sentido en busca de una cultura arquitectónica. Una cultura en construcción como concentración de muchas actividades sociales que dilatan y alabean el tipo edificatorio puro con la finalidad de orientar y situar en el espacio, permanecer en el tiempo y significar en la memoria. "Me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte... Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiendo tanto la vitalidad como la validez". Las incertidumbres son adaptadas y yuxtapuestas por Venturi como inflexiones de ciudades y edificios colindantes ya que: "Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los puros, los comprometidos a los limpios, los distorsionados a los rectos, los ambiguos a los articulados, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son interesantes, los convencionales a los diseñados, los integradores a los excluyentes, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad". Venturi proclama la dualidad y riqueza de significado que oponía a una arquitectura estática, repetitiva, alienante y que tiende a su propia agonía. Aquí no se propone la reelaboración de un manifiesto radical similar pero sí el ejercicio de replantear, criticar y reconfigurar una crisis en función del pensamiento utópico desde la arquitectura, desde la ciudad y sus modelos construidos. Aquí también entra Aldo Rossi con *La arquitectura de la ciudad*, libro también publicado en 1966: "No sabría definir de otro modo lo que es un hecho urbano, es historia e invención".

No es posible plantear la solución de los problemas de la ciudad a través de planos fijos de desarrollo que establezcan las condiciones racionales y únicas para diseñar la multiplicidad de elementos ambientales y formales que integran el organismo de la ciudad. Los fracasos de las partes más "modernas" de nuestras ciudades contemporáneas han llevado al cuestionamiento y replanteamiento de los postulados de la teoría racional-funcionalista. Su enfoque idealista se mostró inoperante al final de la Segunda Guerra Mundial cuando se intervinieron los tejidos urbanos de las ciudades europeas arrasadas por la guerra. ¿Cómo rehabilitar el tejido histórico-urbano de una ciudad con las recetas de la Carta de Atenas?. El reto es trabajar en el proceso de transmutación, de fracaso. Para hacerlo hay que estar inmerso y atento a esas transformaciones, entender cómo se construye la ciudad en el tiempo, no sólo pasado sino también presente para incentivar que nuestros diseños urbanos formen parte de su metamorfosis histórica.

Una ciudad está hecha de lugares concretos, pero también de lugares que han suplantado a otros que permanecen en la memoria, en la imaginación de los grupos sociales que la viven y la transforman apoyados en esa memoria, en la imaginación. La posibilidad de superar la visión pragmático-funcionalista del urbanismo moderno aquí aparece clara, la historia de la ciudad y su interpretación a través de nuestros propios medios, imaginativa, nos puede ayudar a poner nuestras propuestas en una dinámica de cambio constante.¹⁵⁶ Si aún es momento de reescribir a Venturi y hablar del Movimiento Moderno habrá que hacerlo no de lo que se presumió sino de su *Utopía y desencanto*.

¹⁵⁶ RICALDE, Humberto (1992), "Tendencias de la arquitectura y la ciudad" en *La ciudad y su diseño* (Coord.) TOMAS, François, LÓPEZ RANGEL, Rafael y ARZAVE, Laura, México, UAM-IFAL.

3.1 Espacios de esperanza

David Harvey ha sido uno de los principales críticos de la ciudad y el capitalismo voraz al increpar por qué el mundo institucional ha derrotado al imaginativo. Harvey explica que el mundo académico está lleno de exploraciones de lo imaginario; en física, la exploración de los mundos posibles es la norma más que la excepción; y en humanidades, aparece por todas partes una fascinación por “lo imaginario”. Y aún así, las figuras de la ciudad y de la utopía han llevado mucho tiempo entremezcladas, pero a la vez encajonadas. Como se ha descrito anteriormente, en sus primeras materializaciones, las utopías recibían una forma claramente urbana y la mayor parte de lo que se considera urbanismo y planificación han sido infectados por modos de pensamiento utópico.¹⁵⁷ En *Espacios de esperanza*, Harvey escribe que cualquier proyecto para revitalizar el utopismo necesita considerar cómo y con qué consecuencias ha funcionado como fuerza constructiva y destructiva, como generadora de cambio en nuestra geografía histórica.

La historia de todas la utopías realizadas, ya sean espaciales o sociales, son fundamentales e inevitables. Roberto Unger también ha explorado ciertas alternativas liberadoras desde la utopía como tarea imaginativa de pensamiento visionario al decir que: “Nuestro pensamiento sobre los ideales se vuelve visionario o externo en la medida en que sostiene una imagen, si bien parcial o fragmentaria, de un esquema radicalmente alterado de la vida social y apela a justificaciones que no se adhieren íntimamente a los modelos familiares establecidos de asociación humana. Visionaria es la persona que reivindica no estar ligada por los límites de la tradición en la que ella o sus interlocutores están inmersas... El pensamiento visionario no es inherentemente milenarista, perfeccionista o utópico. No necesita, y de ordinario no presenta, el cuadro de una sociedad perfecta. Pero sí exige que seamos conscientes del rediseño del mapa de formas posibles y deseables de asociación humana, de inventar nuevos modelos de asociación humana y diseñar nuevos acuerdos prácticos para materializarlos”.¹⁵⁸

¹⁵⁷ HARVEY, David (2005), *Espacios de esperanza*, Madrid, Akal, P.183.

¹⁵⁸ UNGER, Robert (1987), *Social Theory: Its Situation and Its Talks*, Nueva York, Cambridge.

Tal vez lo interesante será identificar las ideas de posibilidad inmersas en los relatos utópicos. "Ocurre incluso que algunos lugares ficticios han sido identificados con lugares reales... las tierras y los lugares que, ahora o en el pasado, han creado quimeras, utopías e ilusiones, porque mucha gente he creído realmente que existen o han existido en alguna parte".¹⁵⁹ Más allá de la exploración de mundos posibles legendarios, míticos o literarios (Hesse, Rand, Wells, Orwell, Calvino, Robinson y Huxley, entre muchos otros), el verdadero objetivo de la construcción del futuro es a partir de un molde utópico cuyas transformaciones posibilitaran su planificación o por lo menos, su identificación. Lo "real maravilloso", citando las dimensiones de la realidad, sueño y ejecución, ocurrencia y presencia, de "La ciudad de las columnas" de Alejo Carpentier: "Urbanismo, urbanistas, ciencia de la urbanización. Todavía recordamos las conjugaciones que de la palabra urbanismo se daban, con espesos caracteres entintados, en los ya clásicos artículos que publicaba Le Corbusier, hace más de cuarenta años, en las páginas de *L'Esprit Nouveau*. Tanto se viene hablando de urbanismo, desde entonces, que hemos acabado por creer que jamás ha existido, antes, una visión urbanística, o al menos, un instinto del urbanismo".¹⁶⁰

Al igual que el urbanismo tradicional ya no es el plan maestro de Le Corbusier, la utopía tampoco es la isla idílica de Moro. La principal razón por la que se ha vuelto tan difícil situar la utopía en un futuro creíblemente vinculado con el presente por una transformación factible es que nuestras imágenes del presente no identifican agentes y procesos de cambio. El resultado es que la utopía se traslada cada vez más al reino de la fantasía. Aunque esto tiene la ventaja de liberar la imaginación de las restricciones de lo que es posible imaginar como posible –y de animar a la utopía a exigir lo imposible– tiene la desventaja de separar la utopía del proceso de cambio social y de apartar el cambio social del estímulo de imágenes utópicas competidoras.¹⁶¹

¹⁵⁹ ECO, Umberto (2013), *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, México, Lumen, P. 7.

¹⁶⁰ CARPENTIER, Alejo (1990), "Las ciudad de las columnas" en *Alejo Carpentier. Obras completas. Ensayos*, México, Siglo XXI, P. 62-63.

¹⁶¹ LEVITAS, Ruth (1990), *The Concept of Utopia*, Londres, Peter Lang.

"Las formas de las grandes utopías clásicas se derivan de las ciudades-Estado y, aun siendo imaginarias, ambas fueron pensadas para ser localizadas con exactitud en el espacio. Las utopías modernas se originan a partir de un patrón uniforme de expansión de la civilización por todo el mundo, de modo que son pensadas como estados-mundo, utilizando todo el espacio disponible. Ciertamente, si hubiera que revivir la imaginación utópica en el futuro cercano, no sería posible regresar a las utopías espaciales tradicionales. Las formas de las nuevas utopías tendrían que derivar de las dinámicas cambiantes y disolventes de la sociedad, que están reemplazando gradualmente los puntos fijos de la existencia. No serían las ciudades racionales surgidas de la dialéctica de un filósofo: estarían enraizadas tanto en el cuerpo como en la mente, en el inconsciente como en la conciencia, en los bosques y en los desiertos tanto como en las autopistas y en los edificios, en la cama tanto como en el simposio".¹⁶² Y como todo revire o 'resurgimiento de la imaginación utópica' los fines de su crítica, como también del urbanismo y la arquitectura, deben ser comienzos. Si la crítica no mira hacia el futuro, tendrá poca utilidad y sólo tendrá un interés pasajero. La posibilidad de poder mirar hacia el futuro es lo que distingue a la crítica como modelo de pensamiento, de cambio.¹⁶³ El siguiente paso es hacer un análisis de algunos huecos a llenar en la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo.

¹⁶² NORTHROP, Fyre (1970), *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*, Ithaca, Cornell University Press, P.133

¹⁶³ ATTOE, Wayne (1982), *La crítica en arquitectura como disciplina*, México, Limusa.

3.3 Procesos creativos

Karl Marx decía que lo que distingue al trabajo humano y al peor de los arquitectos de la mejor abeja es que aquellos erigen una estructura en la imaginación antes de realizarla en forma material. Por lo tanto, cuando contemplamos futuros urbanos siempre se lucha contra una gama de significados emotivos y simbólicos que informan y enredan la percepción que tenemos de la naturaleza de nuestra tarea. La reflexión crítica sobre nuestros imaginarios requiere enfrentarse al utopismo oculto y resucitado para actuar como arquitectos conscientes de nuestros destinos. Si aceptamos que la sociedad se hace y se imagina, también se puede rehacer e imaginar. El problema se agrava sin una visión utópica para definir ese puerto al que podríamos querer llegar.¹⁶⁴

El arquitecto como creador y planificador ya no existe como tal. La figura del arquitecto, ante la anacronía de su entendimiento y rol social, se ha vuelto instructiva. Hace más de cincuenta años, Alison y Peter Smithson explicaron la voluntad de la arquitectura como medio de comunicación y donde un edificio sólo es interesante si representa algo más que sí mismo y aporta posibilidades de conexión. Con los arquitectos ha sucedido algo similar, pero a la inversa. La voluntad de crear apenas comienza a dejar un lado ególatra para voltear a otros frentes de debate. Una arquitectura capaz de transmitir aspectos de las formas, usos y calidades de vida en la ciudad. Construimos nuestros lugares de habitación al mismo tiempo que nos construimos a nosotros mismos en una búsqueda incesante de identidad. Es en la ciudad y no contra ella, donde hay que cambiar la historia de una sociedad y los lugares de los que se apropia. Esta percepción y dimensión simbólica de los edificios es parte de una *democracia* que relaciona a la arquitectura, la ciudad y la política de los espacios.

¹⁶⁴ HARVEY, David (2005), *Espacios de esperanza*, Madrid, Akal, P.230.

Hemos construido una posición en la que el futuro depende de las decisiones políticas y sociales donde la arquitectura moldea el entorno humano como un bloque permanente que nos envuelve. Pero, ¿cómo repercute e incide en la cotidianidad de las personas? Las formas para hacer legibles las ciudades y transmitir las percepciones de los espacios construidos se basan en la interpretación de las carpetas contenidas en los archivos de la memoria colectiva, por lo que estas huellas codificadas son el siguiente paso para comprender los procesos evolutivos de la ciudad. Una arqueología no de la historia archivada sino de lo que se dijo, transmitió y reclamó de esa historia; de ideas, no de arquitectos.

Estos cruces de pensamiento son fundamentales para descifrar la utopía como modelo, en cómo catapultar una idea del lado creativo-imaginativo al racional-tangible. Lo más importante es ¿qué se concretó de estas utopías?, ¿cuáles resultaron?, ¿quiénes se beneficiaron?. La "Inquietud por el futuro" diría Hobsbawm: "Existe una gran diferencia entre las preguntas que, tradicionalmente, se formula el estudioso acerca del pasado (¿Qué pasó en la historia, cuándo y por qué?), y el interrogante que desde hace unos cuarenta años sirve de inspiración para una corriente de investigación histórica cada vez más amplia: esos hechos, ¿cómo hacen (o hicieron) sentirse a la gente?".¹⁶⁵ No la memoria histórica del pasado sino la mirada retrospectiva desde un presente ulterior. La historia de la edificación urbana puede ser trazada a partir de las formas y capas de sus construcciones; el ritmo al que crecían las poblaciones y las condiciones de vida cambiantes reflejadas en los espacios construidos y muchas veces en espacios invisibles. El entramado de las calles y los edificios, estableciendo jerarquías y distancias, relacionando edificaciones y lugares, constituye uno de los signos más complejos y sintéticos de la identidad de una ciudad. Christopher Alexander decía que los edificios no son perfectos y cada uno de ellos cuando se construye, constituye un intento de crear una configuración completa que se mantenga sola donde las predicciones de uso son invariablemente erróneas pues las personas usan los edificios de una forma distinta a como pensaban hacerlo.

¹⁶⁵ HOBSBAWM, Eric (2013), *Un tiempo de rupturas*, México, Planeta, P.157.

Las obras y grandes proyectos antes referidos, vistos desde la utopía, sólo son intentos fallidos. En *La imagen de la ciudad*¹⁶⁶, Kevin Lynch –similar a las nociones de entorno, carácter y atmósfera de Christian Norberg-Schulz– describe los componentes de la imagen urbana y sus elementos para crear un panorama de los actores que intervienen en la ciudad. Las formas de la verdadera expresión con base en un principio de correlación¹⁶⁷ de sus arquitecturas responde a los signos distintivos de un momento histórico. Un principio de orden arquitectónico y urbanístico que no sea discordante en cuanto a toda clase de construcciones, sino que busque un despliegue heterogéneo que propicie una buena legibilidad. La arquitectura se imagina como si los edificios no cambiaran ni debiesen cambiar. Sobre el diseño, crecimiento y declinación de la ciudad, Eliel Saarinen también ha investigado sobre la condición de la forma y su escala urbana, con base en los estudios de Camillo Sitte, quien escribió sobre la edificación urbana conforme a principios artísticos, principalmente de las ciudades clásicas y medievales. Saarinen refiere a Sitte por su visión de ciudad futura desde un punto de vista de satisfactoria disposición de los recintos espaciales con el fin de ajustar tanto la forma como el ritmo a las demandas contemporáneas bajo un orden orgánico en la ciudad. De esta forma, Saarinen escribe sobre la organización del espacio tanto para la planificación de edificios como la de ciudades, una concepción amplia de la arquitectura que abarca otros campos de estudio donde el edificio es parte de una calle, la calle parte del esquema vial y éste último parte de toda una ciudad.

A partir de estas condiciones de coherencia sobre la forma se puede pensar en un nuevo orden morfológico bajo la postura de Saarinen: **"Toda investigación en materia de edificación urbana debe ser fundamentalmente una investigación de normas arquitectónicas"**¹⁶⁸ Los intentos por cambiar la ciudad han afectado nuestras dinámicas cotidianas pues remiten a una concepción espacial desde el trazo de sus calles hasta la tipología de los edificios.

¹⁶⁶ LYNCH, Kevin (2008), *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, GG Reprints.

¹⁶⁷ SAARINEN, Eliel (1967), *La ciudad. Su crecimiento, su declinación y su futuro*, México, Limusa. P. 23-27.

¹⁶⁸ *Ibidem*. P. 139.

Estas normas arquitectónicas tienen la misma coherencia en cuanto al diseño de la forma y la silueta urbana desde el trazo de su retícula, retomada por Spiro Kostof, quien entiende la ciudad como un artefacto histórico que evoluciona por las oscilaciones del tiempo, conformada por uniones de edificios y personas que definen la forma urbana: "Las ciudades son amalgamas de edificios y personas. Son configuraciones habitadas de donde los rituales cotidianos- lo mundano y lo extraordinario, el azar y la escena- derivan su validez. En el artefacto urbano y sus mutaciones están condensadas las continuidades de tiempo y lugar. La ciudad es el monumento final de nuestra lucha y gloria: es donde se encuentra y exhibe el orgullo del pasado. La utopía no tiene que ser una ciudad, parte de proyecciones imaginarias fuera de lugares específicos".¹⁶⁹

La ciudad es la representación de mayor dimensión en la que los órdenes de las estructuras formales se comprometen en un equilibrio de proximidad, variedad y densidad. "La ciudad es aquel establecimiento humano en el cual es más probable el encuentro con extraños"¹⁷⁰, diría Richard Sennet. Y así, la ciudad es un proceso de relaciones temporales que requiere de esa nivelación permanente de la escala y dimensión de sus componentes con sus actores cotidianos. Pero sobretodo de sus procesos creativos. Recuperar la dimensión del diseño arquitectónico y la ciudad es la medida principal hacia una reconstrucción de la percepción y legibilidad de los espacios que habitamos. El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre creado por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre. En *Armada de palabras*¹⁷¹, Denise Scott Brown afirma que: "No se puede simplemente lanzar ideas sobre un tema; debe haber una lógica y un modelo para su desarrollo. Todo ello se traduce más tarde en estructuras y subestructuras, donde la alteración de una parte requiere reordenar el conjunto. La arquitectura también puede describirse sin ilustraciones, utilizando imágenes-palabra que atraen a las propias imágenes mentales de los lectores. Olvidemos pues las palabras. Los ciclos creativos exigen leer, pensar, apasionarse, después dormir y abrir un nuevo libro. Las ideas preconcebidas no son necesarias. El mundo puede empezar de nuevo

¹⁶⁹ KOSTOF, Spiro (1991), *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Londres, Thames and Hudson, P. 16.

¹⁷⁰ SENNET, Richard (2011), *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, P. 325.

¹⁷¹ SCOTT BROWN, Denise (2013), *Armada de palabras. Provocaciones arquitectónicas*, México, Arquine.

en una página en blanco. Como dijo Louis Kahn, el proceso se mueve de lo inmensurable, pasando por lo conmensurable para volver a lo inconmensurable. En el camino hay espacio para el rigor científico y para la agudeza de todo aquello que hemos visto o leído consciente e inconscientemente. A medida que el proyecto avanza, las palabras retornan modificadas". Un proceso de hechos urbanos con rigor crítico, historicista, radical y sugerente, dejando siempre pendiente la idea de posibilidad, de cambio. Ese es el principal sustento de su lenguaje. En todo discurso de carácter utópico es imprescindible la rigurosa construcción del argumento como fundamento.

Este fundamento, como fin último de toda utopía –por lo menos en esta investigación– es la apertura de múltiples interpretaciones sobre la arquitectura y sus procesos para así descentralizar su protagonismo. No se plantea un mismo sentido discursivo pero sí distancias y senderos desconocidos. Las utopías en arquitectura han surgido a raíz de ideales estéticos, sociales o urbanos. Y así, la arquitectura ha sido el objeto esencial al imaginar mejores futuros. Sería imposible imaginar el legado arquitectónico que hoy se tiene sin la capacidad de soñar lo que se ha tenido, heterotopías y utopías en un mundo virtual; los otros espacios ya definidos por Foucault.¹⁷² Introducirse en los espacios mentales es comprender las nociones implícitas al acto de representar. El énfasis está en el espacio de la ilusión y la reserva de imaginación donde se ha luchado para que los sueños no se sequen. La arquitectura fantástica ha demostrado ser tanto o más útil que aquella construida. "Pensar en arquitectura o imaginar una isla de ficción es (...) reflexionar sobre lo que tenemos o descubrir lo que nos falta. Es producir un manifiesto en contra de la mediocridad. El arquitecto está obligado a crear esa posibilidad... hacer surgir lo que no se ha dicho ni se ha hecho; proponer la dirección hacia lo inmensurable".¹⁷³ A partir de proyectos irreales ha sido posible resolver los problemas más tangibles. El dibujo como ensayo siempre ha contado con la utopía como aliada. Con un dibujo se han transformado las posibilidades de la arquitectura y cambiado la forma de una ciudad.

¹⁷² FOUCAULT, Michel (2010), *El cuerpo utópico de las heterotopías*, Buenos Aires, Colección Claves. Ediciones Nueva Visión.

¹⁷³ CANALES, Fernanda (2013), *Arquitectura en México 1900-2010. Obras, diseño, arte y pensamiento*, México, Fomento Cultural Banamex, Arquine.

Hasta ahora, el texto ha profundizado sobre los vínculos que transitan la estructura normativa del proceso de diseño desde las estructuras significativas del inconsciente, pero sobre todo, con base en el contexto modernizador del siglo 20. En este contexto, los procesos han sido fundamentales para la enseñanza y práctica de la arquitectura. La forma de percibir y adquirir las partes permite decidir qué y cómo interpretar. Lo que al final podemos capturar nace del pensamiento de una arquitectura como soporte para la comunicación y comprensión de lo que nos rodea. Una arquitectura capaz de transmitir aspectos que conformen las formas, usos y calidades de vida en la ciudad, a partir de un sentido del orden específico. Sobre las premisas anteriores consideramos la condición poética como construcción del sentido del orden. “En el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse”.¹⁷⁴ La imagen como obra de la imaginación absoluta recibe su ser de la propia imaginación. Para explicar este proceso, Gastón Bachelard recurre a la metáfora; la imaginación analógica que afila todos los sentidos. La ‘aprehensión imaginante’ que prepara nuestros sentidos para la instantaneidad. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico. Para explicar este proceso, Bachelard recurre a la metáfora –ya mencionada por los estridentistas– como la imaginación analógica que afila todos los sentidos. El sentido del diseño gira en torno a este quehacer profundo del orden, un sentido del orden que no es simplemente geométrico: material: práctica, ideal: teórica, procedimental: cómo, operacional: funcionamiento, funcional: fundamental, técnica: organización de objetivos-metodología, artística: ética-estética-lógica, y política: *politeia*, *polis*, ciudad. Los procesos de diseño son estructuras significativas del inconsciente, de la memoria. Es por esto que el mundo está organizado a partir del objeto de diseño. Es así como la poética es una realidad planteada a partir de lugares comunes, saber hacer del orden, cuando se genera desde adentro. La poética va más allá de la literalidad; es una utopía normativa. El entendimiento de los procesos creativos en su lógica completa es parte del diseño para agrupar las instancias del hacer.¹⁷⁵

¹⁷⁴ BACHELARD, Gastón (1986), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios.

¹⁷⁵ IRIGOYEN Castillo, Jaime (1998), “El Diseño Como Proceso Lógico. La intuición y el método” en *Filosofía y diseño, una aproximación epistemológica*, México, UAM Xochimilco.

En *La imaginación y el arte en la infancia*, L.S. Vigotsky define la tarea creadora sobre las impresiones en la memoria como un dispositivo de las convicciones profundas y estructuradas. La memoria como espacio del principio creativo dentro de un proceso de pensamiento constructivo. Plantea esta tensión, percepción e impresión de los recuerdos depositados en el archivo de la memoria con base en estructuras simbólicas a significar: "Cuando se logran imaginar cuadros del futuro, se logran vivificar huellas de pretéritas experiencias que en realidad nunca hemos visto, ni del pasado ni del futuro, y sin embargo, es posible formar una idea imaginaria, una imagen".¹⁷⁶ El lugar del orden se constituye con las metáforas y las imágenes percibidas. Las metáforas –muchas veces producto de utopías idealizadas– son los parámetros de diseño y las imágenes la parte fenomenológica, sin embargo, la confluencia de las dos variables es insoslayable. Es así como se configuran los procesos y mecanismos de la poética donde se dan las significaciones lógicas de la estructura del orden. Vigotsky afirma que toda actividad imaginativa tiene una larga historia tras de sí y que la creación no suele ser más que un catastrófico parto como consecuencia de una larga gestación.

Las utopías, por lo menos las más sólidas, parten de un trasfondo de historias acumuladas. "Toda impresión conforma un todo complejo compuesto de multitud de partes aisladas, la disociación consiste en dividir ese complicado conjunto, separando sus partes preferentemente por comparación con otras, unas se conservan en la memoria, otras se olvidan. De tal modo, la disociación es condición necesaria para la actividad ulterior de la fantasía". La imaginación y la fantasía son parte sustancial de los mecanismos para la acción creadora, ya que la imaginación está fincada en percepciones y experiencias. La compleja relación entre disociación (criba) y asociación de archivos de la memoria, es lo que despierta la fantasía y marca las huellas en el depósito o dispositivo de los recuerdos como convicciones profundas y estructuradas; de utopías. Este es el inicio de los procesos creativos.

¹⁷⁶ VIGOTSKY, L.S. (2009), *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal. P. 31-37

En *Por qué importa la arquitectura*, Paul Goldberger escribe que: "La memoria arquitectónica no siempre es personal, y no proviene siempre de los edificios que visitamos físicamente; a veces es algo compartido, y puede estar modelado por las imágenes de los edificios que vemos en el arte, en fotografías, en el cine o en la televisión. Esta memoria arquitectónica compartida puede estar configurada a veces no por una imagen, sino por palabras; buena parte de nuestra memoria cultural común de la arquitectura proviene de pasajes descriptivos sobre los edificios que aparecen en las novelas".¹⁷⁷ Así surgen los mecanismos de la imaginación, incluso hermenéutica, entendida como la interpretación permanente de los signos, como forma de subjetividad de la realidad y por lo equívoco de su representación, es en sí una experiencia interpretativa para ordenar la definición de un mismo discurso a través de reglas y mecanismos dinámicos. La memoria es imprescindible en la configuración utópica de una propuesta.

La sujeción de nuestros propios conocimientos para interpretar otras estructuras del pensamiento por medio de metáforas y analogías es lo que mantiene la relación entre autor, intérprete y el propio mensaje. De tal forma que el mecanismo subjetivo del intérprete (utopista) como pauta para buscar la objetividad de un objeto, su razón de ser, es otro punto fundamental para entender lo equívoco de una forma de pensamiento que se entiende como un acto hermenéutico en el cual el intérprete busca la objetividad o entendimiento bajo las premisas de congruencia, consistencia y pertinencia. Estas últimas consideraciones serán las necesarias para el fin último del proceso de diseño y quehacer del arquitecto o diseñador. Un proceso que debe ser pensado, planeado y proyectado desde consideraciones que van más allá de la literalidad constructiva y que exigen una creatividad interpretativa. John Berger clasificó al dibujo en tres tipos: los que estudian y cuestionan lo visible, los que muestran y comunican ideas y los que se hacen de memoria. Dibujar es descubrir pues "el acto mismo de dibujar fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación".¹⁷⁸ Este analogía bien podría funcionar para la utopía, una forma de cuestionar lo visible (e invisible) desde la crítica de la razón apelando a la imaginación.

¹⁷⁷ GOLDBERGER, Paul (2012), *Por qué importa la arquitectura*, Madrid, Ivory Press.

¹⁷⁸ BERGER, John (2011), *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili.

Un mecanismo para comunicar los artefactos mediadores del sentido.¹⁷⁹ La utopía como parte de esta configuración mediadora de la realidad hacia una "imaginación trascendental", como explicaría Octavio Paz sobre la propuesta de Immanuel Kant como la capacidad humana para "desplegar un campo, un más allá mental, donde los objetos se sitúan. Por la imaginación el hombre coloca frente a sí al objeto; por tanto, esta facultad es la condición del conocimiento: sin ella no habría percepción ni juicio".¹⁸⁰ Kant decía que el arte 'sublime' sería producto del ingenio, la fantasía y el entendimiento. Uno de los primeros arquitectos en aplicar las ideas de lo 'sublime' en sus propuestas fue Étienne-Louis Boullée, quien posteriormente influiría en Albert Speer para contribuir a las fantasías de poder del imperio nazi. En *L'Architecture. Essai sur l'art*, Boullée argumentó que un modelo ideal de ciudad debería imbricarse con el arte utilizando la fantasía donde todo se construiría a partir de "aquello que tiene por objeto la imitación de la naturaleza". Más allá de los vínculos con el poder y la arquitectura totalitaria, Boullée proyectó una idea para moldear una sociedad a partir de la reidealización de la ciudad. Un modelo esquemático y conceptual. Como proceso creativo, este sistema de pensamiento, ha sido explorado por Fernando Winfield para la utilización o configuración de la utopía a partir de una mapa radial del proceso de diseño siguiendo nueve procesos: conciencia y crítica de los problemas sociales; racionalización de la posibilidad de una sociedad de bienestar en condiciones igualitarias; el lugar como territorio de la idealización; la ideación gráfica como la demostración y concreción de la posibilidad de la lo imaginario; realidad como objeto interpretado, la ciudad ideal en sus cualidades mensurables (forma y dimensiones); conciencia del dibujo como vehículo para aprehender, comprender y posibilitar el construir; construcción (parcial o limitada) del modelo utópico bajo el patronazgo, la edificación visionaria o una colectividad; el modelo construido deja de ser utopía, y la referencia a esta sólo es posible ubicarla en el origen del desarrollo/proceso; y las críticas a la fiabilidad del modelo construido con el reconocimiento de nuevos procesos.¹⁸¹

¹⁷⁹ PÉREZ GÓMEZ, Alberto y PELLETIER, Louise (2000), *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Nueva York, The MIT Press.

¹⁸⁰ PAZ, Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, P.80.

¹⁸¹ WINFIELD, Fernando (2007), *Historia, teoría y práctica del urbanismo*, México, Universidad Veracruzana, P.65.

Todo método o modelo no es más que la deducción progresiva de un problema. Foucault decía que: "El método debe estar siempre dispuesto para rectificarse a sí mismo" y así como otros muchos, éste sólo es un esquema que no debiera ser ni lineal ni cíclico sino indeterminado. Y al igual que la utopía, discurre entre sistemas variables con percepciones en el discurso y sucesiones de continuidad. En ambos casos se trata de un argumento fundamentado como discurso constructivo. El método (utópico) es básicamente un medio para resolver el conflicto que existe entre el análisis lógico y el pensamiento creativo. Un proceso metódico de diseño (proceso, método, modelo) parte de hechos y acciones, normas racionales y resultados; una sucesión de propuestas o hipótesis sujetas a juicios y tomas de decisión encaminadas a la integración de una forma total.¹⁸² Dentro de las determinaciones ideológicas se encuentran los procesos de prefiguración de la ciudad y la edificación surgidos desde paradigmas convenidos por sectores; ejemplos de esta situación son las 'islas funcionalistas' de habitación construidas en los años cincuenta y sesenta, ya referidas como los grandes paradigmas utópicos que siguieron postulados modernos para ser aplicados en contextos regionales.¹⁸³

En cualquier caso, así como en su momento figuró una 'modernidad esperanzadora', citando a Eduardo Galeano, "La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar". En el tránsito cotidiano, el horizonte se ha vuelto difuso. Jürgen Habermas lo había intuido hace algún tiempo: "Cuando los oasis utópicos se secan, se difunde un desierto de trivialidad y descontento". No debe extrañar, por tanto, la serie de escuelas surgidas alrededor de la nostalgia de la arquitectura del pasado que refugian su esperanza en la restitución de los modelos anacrónica de las prácticas históricas de la arquitectura.

¹⁸² YÁÑEZ, Enrique (1996), *Arquitectura, teoría, diseño, contexto*, México, Limusa, P.121-123.

¹⁸³ LÓPEZ RANGEL, Rafael (1992) "Hacia un urbanismo democrático para México y América Latina" en *La ciudad y su diseño* (Coord.) Francois Tomas, Rafael López Rangel y Laura Arzave, México, UAM-IFAL.

Conquistar nuevos espacios para la utopía y restaurar los lugares que amparaba el proyecto del pensamiento histórico son, en la actualidad, actividades de ambiguo perfil, porque la ambigüedad (sostenida) desplaza la autenticidad (pasajera) en todas partes.¹⁸⁴ A pesar de esto, la transformación de lo real no es la utopía, en su momento fue una reacción creativa como ejercicio de cambio, requiere movilizar un saber hacer y un conocimiento, tener una posición legible con base en una idea, una idea que sustenta un modelo, por más imaginario que sea. "La aventura arquitectónica es antes que nada una aventura política de múltiples facetas: teórica, social, estética estrechamente imbricadas... es una cultura de combate que no busca el consenso".¹⁸⁵

¹⁸⁴ FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1990), *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, México, Anthropos, P.131-132.

¹⁸⁵ RICCIOTTI, Rudy (2014), *La arquitectura es un deporte de combate. Conversación con David d'Equainville*, México, Arquine, P.12-15.

4 Después de la utopía

Un plan no predice las fisuras que se producirán en el futuro sino que describe un estado ideal al que sólo podemos aproximarnos. Como una conjetura imprecisa, una realización imperfecta o un simulacro de la retícula, Rem Koolhaas inicia *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan* como un compendio de mutaciones arquitectónicas, fragmentos utópicos, fenómenos irracionales, estratos de arquitectura fantasma, proyectos abortados y fantasías alternativas. Y así surge esta ciudad de ideas ante una maquinaria que fabrica inferencias dispersas desde el imaginario donde la única teoría que perdura por su irrealización es la utopía. Las ideas, así como los edificios, paisajes y ciudades deben ser diseñados para sustentar un principio de posibilidad. Un argumento que transmite mientras construye, no sólo arguye referencias teóricas, sino cuestiona y debate sin elaborar respuestas canónicas. Se ajusta a la forma simbólica que le da su carácter, aunque corra el riesgo de vestirse según la moda del momento y siempre está dispuesta a cambiar y rectificar su posición. Un manifiesto funciona con la misma suerte –o desventaja– al aprovechar una coyuntura, pero al mismo tiempo rehúye de la inmediatez para trascender.¹⁸⁶ Todo elemento arquitectónico, ya sea formal o discursivo, que quiera establecerse como símbolo y referencia de una idea requiere aún más tiempo para consolidarse según la perennidad de sus aciertos y contradicciones. Resulta todo un desafío que los arquitectos cambien de un discurso no sólo constructivo. ¿Por qué construir arquitecturas de la mente? Procesar arquitectura desde el lenguaje y el discurso, desde la utopía y la contradicción, es una apuesta diferente para criticar, deconstruir, destruir, reconstruir; construir desde el principio, partir de cero pero desde una historia de capas superpuestas.

¹⁸⁶ GEDDES, Robert (2013), *Fit: An Architect's Manifesto*, Nueva York, Princeton University Press.

Requiere un esfuerzo por traspasar formas de habitar y analizar para hacer arquitectura; un riguroso aprendizaje a partir de lenguajes de la memoria y estrategias visionarias. Y cada vez más, la memoria es redundante mientras el futuro acecha. En el pensamiento crítico contemporáneo la validez canónica se mantiene prioritaria a la construcción dinámica y renovadora de sentido. La crítica y su análisis utópico es un ejercicio intelectual, tarea creativa y comprometida a la cual no debe renunciar la arquitectura escrita y edificada del presente. La puesta en obra de toda investigación demanda precisar la posición epistemológica, su metodología, ya que la primera tarea de una elucidación de carácter crítico es poner en evidencia sus premisas. Cualquier planteamiento debe reflejar una toma de posición y un modelo a seguir en el cual la utopía surge como provocación. No como una idealización profética sino como aquél ideal de posibilidad.

En 1945, Henry Churchill escribió *La ciudad es su población*¹⁸⁷ para preguntarse qué tipo de ciudad se crearía en el futuro al decir que el *planeamiento* es la expresión de la inclinación del hombre por el orden. ¿En qué diferiría la ciudad del futuro de hoy y de ayer, y por qué? ¿Cuáles son las presiones que abogan por el cambio y deben tener presentes aquellos a quienes se confía el *planeamiento*? Para Churchill: "La arquitectura, la más ubicua de las artes, debe volver a funcionar como moldeadora de la tercera dimensión del planeamiento urbano, dando forma coherente y hermosa a los lugares en los cuales pasamos nuestra vida. Quizá no sea casualidad que durante los últimos años el mayor progreso en el planeamiento urbano no se haya producido en las ciudades grandes sino en las pequeñas, en nuevos pueblos y proyectos, casi todos diseñados por arquitectos. Letchworth y Welwyn; Römerstadt; desde Radburn hasta Balwin Hills Village pasando por las ciudades del cinturón verde y todos los experimentos de proyectos de los años de guerra, desde Massena hasta Cherleston y Norflok, desde Willow Run hasta Vallejo. Estos han sido los campos de ensayo de las nuevas técnicas. Se necesita urgentemente una nueva síntesis del diseño. Actualmente un plan urbano es el producto de muchas técnicas diversas; es un resultado colectivo, fruto del trabajo en equipo de especialistas en numerosos campos. Es un esfuerzo cooperativo. En cualquier arte, un trabajo importante e imaginativo debe presentar una tesis central y una idea

¹⁸⁷ CHURCHILL, Henry (1958), *La ciudad es su población*, Infinito, Buenos Aires, P.238.

de poder: ¿Cuántos grupos pueden tener y expresar sin reservas una sola idea? Las más grandes ideas sobre planeamiento urbano han sido en los tiempos modernos las de Howard, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright; son ideas y no planes específicos. ¿Parece esto un alegato a favor del genio? No aspiramos a la luna, pero podemos atrapar una luciérnaga. Es un alegato y una advertencia a los numerosos y competentes urbanistas –y sin duda a los arquitectos– para que dejen en libertad su imaginación, extraoficialmente si no lo pueden hacer oficialmente, y olviden el problema inmediato planteado sobre sus mesas de dibujo. El arte del planeamiento urbano posee cuatro dimensiones: largo, ancho, alto e imaginación". Así, la planificación como un sistema, un método, un alegato, una manera de plantear y resolver los problemas sociales, materializado en obras "realizables" (o no) que se desprenden de un estudio en el que habrá intervenido un equipo dotado de imaginación. La realización del plan en la obra es lo que hace del urbanismo una técnica científica de aplicación. El plan es previsión, y para establecerlo, intervienen los técnicos de distintas actividades en equipo: es trabajo de análisis y a la vez de un acto imaginativo. Destaca la idea por encima del plan sin caer en lo equívoco del arquitecto como genio único.

Las dinámicas ligadas a la evolución de un proyecto arquitectónico se vislumbran desde el diseño; y con sometidas por complejos sistemas de relaciones situacionales. El diseño conduce a una forma de presencia, decía Louis I. Kahn. Pero esta forma de presencia no se desprende del arquitecto como creador único pues funciona como una figura que soluciona necesidades y vincula intenciones creativas relativas a un momento histórico, un gobernante en turno o una estrategia política. Al final, los proyectos pueden ser entendidos como procesos. Mejor: procesos como proyectos que buscan lo colectivo. La arquitectura no está basada en la idea de un genio creador sino en la posibilidad de colaboración y renovación teórica de sus propios fundamentos. Resulta acuciante reafirmar que es necesario iniciar un movimiento hacia la formación de un grado crítico; profundizar el proceso de formación objetiva en los diversos aspectos de capacitación profesional que deben resultar de la enseñanza en contraposición con la exigua e insuficiente cultura que ha definido la figura profesional del arquitecto.

¿Qué futuro pueden visualizar nuestras escuelas de arquitectura?, ¿Cómo abordar una problemática urbana y arquitectónica mucho más amplia, sin caer en el eclecticismo de su enseñanza, con un replanteamiento profundo de sus métodos y objetivos académicos y por tanto a la superación del desgaste paulatino que hoy presentan?. Se trata de un proceso de enseñanza y aprendizaje orientado no a la acumulación de información segregada sino a la formación en un futuro método de análisis con procedimientos lógicos y conocimientos básicos para su reflexión crítica desde su mismo ejercicio.

¿Cómo leer *entrelíneas* los procesos de gestión de Cuevas, Meyer, Contreras, García-Ramos, Pani o Sánchez? En los ochenta, la revista *Casabella* editó un número sobre el futuro de la profesión para incidir en el debate: "El tema de la enseñanza y las escuelas de arquitectura y su futuro, se ha abordado teniendo como nudo central de las propuestas la necesidad de replantear la actividad académica a partir de una vinculación real con la sociedad en que dichas escuelas se ubican, reconociendo que la función social del arquitecto debe superar su enfoque de "provincialismo cerrado en el diseño único", para abrirse a la problemática de la habitación masiva, la relación conflictiva habitación-medio sociourbano, los ciclos productivos del espacio urbano y arquitectónico, el estudio crítico de las tipologías edilicias, los problemas de la administración urbana, los procesos participativos de la comunidad en la planeación y el diseño, la investigación histórica aplicada al diseño como medio de formación crítica del arquitecto, la reflexión crítica de la arquitectura y el urbanismo en relación a las estructuras económicas, etc.; en una palabra abrirse a una amplia gama de actividades que permiten a las escuelas, y por tanto al arquitecto que se forma en ellas, construir un nuevo ámbito académico donde la formación del futuro profesionalista sea el resultado de una experiencia, dialogal e interdisciplinaria, que madure en el constante intercambio universidad-sociedad. ¿Están las escuelas de arquitectura de nuestros países dispuestas a encarar así su futuro?, o la corriente tradicionalista seguirá oponiéndose por comodidad académica, a estos que pueden ayudarlas a superar el desgaste evidente que presentan".¹⁸⁸

¹⁸⁸ "¿Esiste un futuro per le scuole di architettura?" (1981), *Casabella* 474-475, noviembre-diciembre, en RICALDE, Humberto, "Escuelas de arquitectura: ¿qué futuro?", *Revista Traza* 3, P.4.

Esto incide en la práctica de una arquitectura imaginativa, no sólo en lo formal sino también en lo social y de pensamiento contumaz, en la reflexión histórica pasada y presente, en la discusión de nuestras experiencias por generaciones, en la crítica de la realidad sociourbana y sus problemas, en contraposición al pensamiento utópico de objetivos fijos y metas únicas, y a favor de la apertura de múltiples interpretaciones. Es ahí donde radica un modelo de cambio en el cual la investigación, la teoría, la crítica y la historiografía convergen en una misma práctica para entender la ciudad en su totalidad, no únicamente la historia de las formas.

En *Los diez libros de Arquitectura*, Marco Vitruvio escribió que observando las casas de los otros y añadiendo a sus ideas nuevas casas, los humanos construían mejores tipos de casas. La observación como suma de ideas. Así con las utopías, capas superpuestas para seguir observando y cuestionando. El 'círculo historiográfico' de esta investigación inicia y termina con Alberto T. Arai, quien en 1956 escribe su *Introducción al estudio de la arquitectura*. Las preguntas referidas en su escrito, correspondientes a un curso de Iniciación al Estudio de la Arquitectura impartido en la Escuela Nacional de Arquitectura postulan el papel del estudiante y arquitecto en busca de la redefinición de la disciplina antes mencionada. Arai suscribe que la facultad intelectual básica –además del entendimiento, voluntad y creación– en arquitectura es la asimilación. El primer ejercicio de acciones estratégicas particulares será asimilar que el arquitecto (de hoy) ya no es más el arquitecto de la modernidad. A mitad del siglo 20, Arai enfatizó la importancia de la teoría y la práctica en la enseñanza de la arquitectura: "La educación del estudiante exige, en su iniciación, menos discusión teórica y más libertad práctica, para pasar luego, en el terreno profesional, a una renovación de la teoría, de acuerdo con un pensamiento madurado por la reflexión y la experiencia, y una estabilidad práctica de conformidad con las reglas establecidas por la comprobación reiterada del criterio propio o personal". Arai parte de un proceso de formación durante la carrera (aunque bien podría aplicar para los estudios de posgrado) en el cual estas premisas son el preámbulo para revalorar los ciclos destinados a la teoría e historia de la arquitectura.

Ambas, no sólo orientan y significan en el tiempo, sino que revaloran que:
"La importancia de lo teórico en cualquier rama de las actividades humanas, radica en que es sustentáculo y directriz de la práctica: si se domina la práctica de un oficio sin conocerse nada de su teoría, entonces el sujeto que actúa es como un ciego que sabe caminar pero sin rumbo determinado".¹⁸⁹

Muchas veces esto sucede en el quehacer de la profesión, se manejan postulados, discursos y comentarios sin teoría y previo estudio de los componentes a inferir, citar y analizar; y en su contraparte, también se proyecta, diseña y modela sin previo entendimiento de lo que se imagina. La forma e imagen renderizada supera al ensayo, el diagrama o el programa. En ambos casos, resulta fundamental el entendimiento de una investigación (no de análogos) como método o modelo; deducción progresiva de un problema y resolución de un proyecto. ¿Qué sucede más allá de la burbuja del 'taller de proyectos' o el refugio de la 'teoría teorizada?', y más allá de una reflexión académica, ¿qué sucede cuando los círculos de poder – políticos y empresariales– convergen en planeaciones urbanas voraces?.

El arquitecto es solamente uno entre varios o muchos agentes del proceso de producción del espacio, y cada vez más con menor injerencia en el mismo. No son genios lo que necesitamos ahora, decía José Antonio Coderch. También Beatriz Colomina ha insistido al decir que la arquitectura está basada en la idea del genio único cuando en realidad es colaboración; como en el cine, todos deberían salir en los créditos. Mientras otras disciplinas han rebasado sus coincidencias para extrapolar su radio de acción, la arquitectura las ve a distancia mientras el retrovisor de las demás los observa de más y más lejos. Sin embargo, y sin darnos cuenta, los objetos de este espejo –la arquitectura– están más cerca de lo que parece. A pesar de esto, y como toda carrera de largo aliento, la *proximidad* requiere *asimilación*. Ahí el hueco para la utopía y su investigación histórica. Los imaginarios urbanos no sólo son prospectivas sin fundamento, son motivo de cambio. Su metodología puede ser entendida desde distintos puntos de vista, como un ensayo sobre la síntesis de la forma o un catálogo de irreverencias, pero siempre con base en una reflexión en torno a la simple provocación por revolucionar el proceso de pensamiento creativo.

¹⁸⁹ VARGAS SALGUERO, Ramón y ARIAS MONTES, Víctor J. (Comp.), *Ideario de los arquitectos mexicanos, Los olvidados* (2010) Tomo II, México, INBA, Conaculta, P. 46.

En las escuelas de arquitectura nacen las nuevas líneas de investigación, un lugar fértil para el desarrollo de su futura aplicación¹⁹⁰. Como parte de su enseñanza, la teoría en arquitectura es un instrumento catalizador que mira al pasado y no sólo predice el futuro, lo detona. Más que un vaticinio, fundamenta un pretexto para componer un discurso con distintas lecturas simultáneas. La utopía como modelo es, en todas las épocas, una variación ideal sobre la historia, sólo que configurada –escondida– por la sucesión de puntos en la conformación de una línea. La utopía ha sido lograda o descubierta muchas veces y de nuevo perdido otras tantas. Muchas épocas pasadas vieron la realización de utopías con enseñanzas eclécticas. Robert Smithson contaba que el futuro no es más que lo obsoleto a la inversa y por lo tanto, todo presente es un fragmento de utopía pretérita. No obstante, cada uno de estos momentos de realización contiene asimismo fiabilidad, desafío, visión, audacia, poder, fracaso y ausencia de perfección. Así pues, ofrecer una definición viable de ‘utopía’ es pura subjetividad.

La utopía no es una fantasía escapista, por el contrario, es un momento en la existencia humana, unas veces real y otras *reimaginado* pero no un simple sueño efímero. El pensamiento utópico (social, urbanístico, arquitectónico y teórico) a gran escala –comúnmente calificado de forma negativo– predice y convierte a la ciudad en un referente del esplendor material y cultural que casi siempre coincide con el de la hegemonía política y económica. La utopía ha sufrido la misma suerte que en su momento vivieron las ciudades jardín de Howard al desprestigiarlas como suburbios rurales con suspiros de asfalto. Al igual que los diagramas de Howard, las utopías urbanas consolidan o dejan ver la ausencia de un constructo ideológico, de una transferencia de ideas, modelos o cruces de información. Tal vez sólo quede una idea de ciudad inacabada en la memoria dentro del circuito de utopías simbólicas, pero siempre valdrá la pena intentarlo.¹⁹¹ La libertad del volumen está en la disolución de la arista¹⁹², apenas explorada en arquitectura y avizorada desde la porosidad de la celosía.

¹⁹⁰ ALVA, Ernesto (1994) “La enseñanza de la arquitectura” en GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando (Coord.) (1994), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta.

¹⁹¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2003), *Geometría y compasión*, Barcelona, Mondadori, P. 206.

¹⁹² BUENDÍA, José María (2007), *De arquitectura. Construcciones desde el imaginario*, México, UAM, RM.

Las utopías evolucionan, las crisis son subsecuentes, las arquitecturas se repiten y las ciudades se reinventan. Como epílogo a este preámbulo – aunque se lea como contradicción– que propone abrir muchos otros pensamientos utópicos y reconstrucciones paralelas de la modernidad, no sólo es necesario insistir en que la arquitectura y la ciudad no tienen sentido sin la utopía, ya sea por su complejidad o contradicción, sino por los sistemas colectivos de encuentro, trascendencia, permanencia, transformación y múltiples grados de significación e idealización. Al final, el futuro de la arquitectura no es arquitectónico. El futuro se vuelve insistente y la utopía regresa como modelo de cambio.

Bibliografía

- ÁBALOS, Iñaki (2007), *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ADRIÀ, Miquel (2006), Mario Pani, Barcelona, Gustavo Gili.
- AGUILAR D. Miguel Ángel, BASSOLS R. Mario (Coord.) (2001), *La dimensión múltiple de las ciudades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ÁLVAREZ, Ana, ROJAS, Valentina, VON WISSEL, Christian (2007), *Citámbulos. El transcurrir de lo insólito. Guía de asombros de la ciudad de México*, México, Océano, Conaculta.
- ALISON, Jane, BRAYER, Marie-Ange, MIGAYROU, Frédéric y SPILLER, Neil (ed.) (2002), *Future City. Experiment and utopia in architecture*, Madrid, Thames & Hudson.
- ARANGO, Silvia (2012), *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta.
- ATTOE, Wayne (1982), *La crítica en arquitectura como disciplina*, México, Limusa.
- ATTALI, Jacques (2007), *Breve historia del futuro*, Barcelona, Paidós.
- ARAI, Alberto (1938), *La nueva arquitectura y la técnica*, Primera edición facsimilar 2006, México, Conaculta, INBA.
- ASCHER, Françoise (2004), *Los nuevos principios de urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- AUGÉ, Marc (2008), *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- BACHELARD, Gastón (1986), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios.
- BAUDRILLARD, Jean, NOUVEL, Jean (2006), *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BERGER, John (2011), *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BERMAN, Marshall (2008), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- CACCIARI, Massimo (2010), *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CANTER, David (1977), *Psicología del lugar*, México, Concepto.
- CALVINO, Italo (2006), *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela.
- CAMPOS, José Ángel (2005), *Para leer la ciudad: el texto urbano y el contexto de la arquitectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana.
- CANALES, Fernanda y HERNÁNDEZ, Alejandro (2011) *100x100. Arquitectos del siglo XX en México*, México, Arquine.
- CANALES, Fernanda (2014), *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la modernidad. Obras, diseño, arte y pensamiento*, México, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, Fundación Aeroméxico, Arquine.
- CARRERI, Francesco (2002), *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Land and Scape.
- CASTELLS, Manuel (2008), *La cuestión urbana*, México, Siglo XXI.
- CHUECA GOITIA, Fernando (1989), *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- CLARK, Robin (2009), *Automatic Cities. The Architectural Imaginary in Contemporary Art*, Vancouver, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego.
- CLAEYS, Gregory (2011), *Utopía. Historia de una idea*, Madrid, Siruela.
- CORBUSIER, Le (1975), *Principios de urbanismo*, Barcelona, Ariel.
- CORBUSIER, Le (1962), *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- CORBUSIER, Le (1999), *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona, Apóstrofe.
- DALLAL, Alberto (1992), *El amor por las ciudades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Poemas y ensayos.
- DALLAL, Alberto (ed.) (2010), *El futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones, UNAM.
- DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008), *Vivienda colectiva de la modernidad en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- DE ANDA ALANÍS, Enrique X y Lizárraga, Salvador (2010), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana, Antología de textos 1922 – 1963*, México, Instituto de Investigaciones, UNAM.
- DE BOTTON, Alain (2006), *The Architecture of Happiness*, Vintage, Nueva York.
- DUHAU, Emilio, GIGLIA, Angélica (2008), *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Siglo XXI.
- ENGELS, Friedrich (1978), *Del socialismo utópico al socialismo científico*, México, Quinto Sol.
- FLORES, Marisol (2001), *Guía de recorridos urbanos de la colonia Hipódromo*, México, Universidad Iberoamericana.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005), *La antropología urbana en México*. México, Conaculta, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GOLDBERGER, Paul (2012), *Por qué importa la arquitectura*, Madrid, Ivory Press.
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando (1996), *La arquitectura mexicana del Siglo XX*, México, Lecturas Mexicanas.
- GOSTLING, David y MAITLAND, Barry (1984), *Concepts of Urban Design*, Nueva York, University of Minnesota, Academy Editions Series.

GRUZINSKI, Serge (2004), *La ciudad de México. Una historia*, México, Fondo de Cultura Económica.

HALL, Peter (1996), *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Colección La Estrella Polar.

HERNÁNDEZ, María Elena (Comp.) (2003), *La arquitectura en la poesía*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura.

HERNÁNDEZ, Alejandro (2013), *Sombrillas, sombreros, sombras*, México, Profética.

HILBERSEIMER, Ludwig (1979), *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

HOBBSBAWN, Eric (1995), *Historia del Siglo XX 1914-1991*, Barcelona, Crítica.

HOLLIS, Edward (2010), *The Secret Lives of Buildings: From the Ruins of the Parthenon to the Vegas Strip in Thirteen Stories*, Nueva York, Picador, P.230.

HUXTABLE, Ada Louise (2008), *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*, Walker, Nueva York.

JACOBS, Jane (1992), *The Death and Life of Great American Cities*, Nueva York, Vintage.

JAMESON, Fredric (2011), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal.

KAPUSCINSKI, Ryszard (2007), *Encuentro con el otro*, México, Anagrama.

KAHN, Louis I (2006), *Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Gustavo Gili.

KNOPE, Alfred A (1979), *La ciudad*, Madrid, Scientific American. Alianza Editorial.

KOOLHAAS, Rem (2004), *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili.

KOOLHAAS, Rem (2006), *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili.

KOSTOF, Spiro (1991) *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Londres, Thames & Hudson.

KRIEGER, Peter (2006), *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

KRIEGER, Peter (ed.) (2006), *Megalópolis*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

KURI, Patricia (2003), *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, México, Porrúa.

KURI, Patricia (2009), *Espacio público y ciudadanía en la ciudad de México: percepciones, apropiaciones y prácticas sociales en Coyoacán y su Centro Histórico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Porrúa.

LERNER, Jaime (2004), *Acupuntura urbana*, Madrid, laac.

LINDÓN, Alicia, AGUILAR, Miguel Ángel, HIERNAX, Daniel (Coord.) (2006), *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Universidad Autónoma Metropolitana, Antrophos.

LYNCH, Kevin (2008), *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, GG Reprints.

MIJARES, Carlos (2008), *Tránsitos y demoras. Esbozos sobre el quehacer arquitectónico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Arquitectura.

MOIX, Llátzer (2010), *Arquitectura milagrosa*, Barcelona, Anagrama.

MORO, Santo Tomás (2004), *Utopía*, Barcelona, Alianza Editorial.

NOELLE, Louise (1993), *Arquitectos contemporáneos de México*, México, Trillas.

OLIVES, José (2006), *La ciudad cautiva. Ensayos de teoría sociopolítica fundamental*, Madrid. Siruela.

PAPPE, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM.

PARCERISA, Josep, RUBERT, María (2000), *La ciudad no es una hoja en blanco. Hechos del urbanismo*, Santiago de Chile, Ediciones de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Serie Arquitectura, Teoría y Obra, III.

PORRAS, Jeannette (2001), *Condesa Hipódromo*, México, Editorial Clío.

QUIRÓZ, Héctor (2003), *El malestar por la ciudad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

RÁBAGO, Jesús (2006), *El sentido de construir*, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

RAND, Ayn (2007), *El Manantial*, Buenos Aires, Sexto Piso.

ROSSI, Aldo (2007), *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, GG Reprints.

RYKWERT, Joseph (1985), *La idea de ciudad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

RYKWERT, Joseph (2002), *The Seduction of Place. The History and Future of the City*, Vintage, Nueva York.

SAARINEN, Eliel (1967), *La ciudad. Su crecimiento, su declinación y su futuro*, México, Limusa.

SALAZAR, Jezreel (2006), *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, México, Senderos, Universidad Autónoma de Nuevo León.

TAFURI, Manfredo (1977), *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona, LAJA.

TOYNBEE, Arnold J (1973), *Ciudades en marcha*, Madrid, Alianza Editorial.

T. HALL, Edward (2005), *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2003), *Geometría y compasión*, Barcelona, Mondadori.

VALERY, Paul (2007), *Eupalinos o el arquitecto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Colección Arquitectura.

VARGAS SALGUERO, Ramón y ARIAS MONTES, Víctor J. (Comp.), *Ideario de los arquitectos mexicanos, Los olvidados* (2010) Tomo II, INBA, CONACULTA.

VENTURI, Robert (1966), *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.

VIGOTSKY, L.S (2009), *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal.

VILLAGRÁN, José (1964), *Teoría de la arquitectura*, Cuadernos de Arquitectura 13, México, INBA.

WINFIELD, Fernando (2007), *Historia, teoría y práctica del urbanismo*, México, Universidad Veracruzana.

ZARDINI, Mirko (ed.) (2006), *Sense of the City. An Alternate Approach to Urbanism*, Montreal, Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers,



GRAHAM FOUNDATION



FUNDACIÓN



Arquine

