



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

***EL INDÍGENA Y EL ROBOT. OBREGÓN
SANTACILIA Y UN NUEVO PRINCIPIO PLÁSTICO Y
ARQUITECTÓNICO: MÁQUINA, PIRÁMIDE Y TEMPLO***

TESIS

PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

YARAVÍ OMAR CORZO DOMÍNGUEZ

ASESOR:

MTRO. EDGAR DANIEL VARGAS PARRA



**CIUDAD UNIVERSITARIA
2015**



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.

La verdad muere

y grito

que la verdad miente

Georges Bataille

Agradecimientos

Antes que nada, quisiera agradecer a mi madre, María Elena, por estar siempre al tanto de mi formación y auspiciar mi trabajo durante estos años.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el fructífero diálogo con mi asesor, Daniel Vargas Parra. A él debo mi iniciación en el camino de la teoría y del estudio de la historia del arte desde sus fantasmas.

A mis sinodales: Carlos Oliva, Miguel Ángel Esquivel, Enrique de Anda y Rodrigo Vega y Ortega, por tomarse el tiempo de leer este trabajo y enriquecerlo con comentarios, sugerencias y anotaciones. Sin ellos no habría sido posible esta empresa.

También estoy muy agradecido de formar parte durante estos años del Taller de Integración Plástica, de donde surgieron las primeras ideas para esta tesis. A todos sus integrantes, por el diálogo y la discusión contante, por los apuntes y por la atención que dieron durante nuestros seminarios. Un agradecimiento especial para Viridiana Zavala, Diana Pérez, Mónica Ramírez, Juan Manuel Salazar, Rebeca Barquera y Jorge Barajas.

Mi investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del INBA, y de Dolores Martínez Orralde, por permitirme consultar el archivo de Carlos Obregón que tienen bajo su resguardo. A la beca de apoyo a la titulación que tuve como participante del proyecto PAPIIT “Arquitectura moderna y cultura visual en México (1910-1970): alternativas para una construcción historiográfica” (clave: IN401211) en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

A la Facultad Filosofía y Letras, en especial, a la biblioteca Samuel Ramos; la Biblioteca Central; el Archivo de Arquitectos Mexicanos y la biblioteca Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura; la biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas y el Archivo General de la Nación. Todos ellos, espacios y acervos importantes para mi investigación.

A mis amigos, que también compartieron mis horas de agonía, triunfo y desesperanza, gracias por estar siempre cerca y tener un buen consejo para toda ocasión.

Índice

Agradecimientos	
Introducción	5
1. Esbozo del proyecto del Aula Magna: masas, geometría y crisis	10
1.1. Obregón Santacilia y Gómez Mayorga en la antesala de la Ciudad Universitaria	11
1.2. El anteproyecto: notas, apuntes y sugerencias	16
1.3. Un problema plástico, geométrico y de masas.....	26
2. El principio antes que el precedente: máquina, arquitectura y ornamento	31
2.1. Obregón entre las máquinas.....	33
2.2. Un nuevo principio en arquitectura.....	37
2.3. El cerebro, el croquis, el arquitecto.....	43
2.4. Epidermis arquitectónica.....	50
3. Templo mesoamericano o el robot entre monolitos de basalto	55
3.1. ¿Realismo biológico?.....	57
3.2. El robot y el indio.....	59
3.3. Ese remoto Cuicuilco.....	64
Consideraciones finales	77
Lista de ilustraciones	83
Bibliografía	89

Introducción

Antes de una ovación por el nuevo siglo, los personajes de Paul Scheerbart lanzaban un grito de desesperación. Nuevas criaturas que han sido subyugadas por el nuevo orden mecánico. Este nuevo hombre se sentía profundamente desorientado frente a su habitación. Las nuevas casas de cristal no tenían ningún eco en su débil corazón, aquel encuentro era el frío enturbiamiento de unas “[...] casas de cristal [que] no tienen aura”.¹ Walter Benjamin se preguntaba si las personas que se alojan en casas de cristal son partidarias de una nueva pobreza; el acero es un material en que “nada puede ser fijado.”² La habitación burguesa es el vano recuerdo de una vanagloria perdida. La vanidad inundaba las paredes. El hombre sentía pertenencia hacia aquello que no era transparente. El fin de esta arquitectura, de inhabitables interiores, era la crisis de toda la memoria que resguardaba la felpa y la cerámica que le cobijaban. ¡Borra las huellas! Con esta frase, Bertolt Brecht resquebrajó todas las marcas terrenales de la arquitectura moderna.

La historia que intentaremos trazar es la de un proyecto fallido. Un proyecto que comienza en 1947 y termina estrepitosamente en 1951. Durante estos años el arquitecto Carlos Obregón Santacilia (1896-1961) experimenta y ensaya algunas de sus inquietudes sobre arquitectura que resultan en un novedoso proyecto de un Aula Magna para la Ciudad Universitaria: un proyecto cuyos límites son la expresión de un álgido debate de posturas inconmensurables y de ovaciones por una arquitectura adecuada a los tiempos modernos. ¿Dónde ha de encontrarse el sitio para un debate de tales características? Discutiremos esto desde tres grupos de ideas que dan margen

¹ Walter Benjamín. “Experiencia y pobreza” en; *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. p. 220.

² *Ibid.*

a todo nuestro cuestionamiento. Todos ellos agrupados alrededor de lo que llamamos un nuevo principio plástico y arquitectónico. De éste se desprendería un Aula Magna que fue máquina, pirámide y templo mesoamericano. Estas nociones expresan el constructo que, si bien no tuvo referente material, fue el atalaya de ese nuevo posicionamiento de un arquitecto acusado de precursor.

Tenemos en cuenta, entre la multitud de estudios sobre Obregón Santacilia, los textos de Víctor Jiménez y Graciela de Garay. Cada uno ofrece una posible vía para entender la obra del arquitecto como un conjunto, desde sus primeras obras, en la década de los veinte, hasta la Ciudad Universitaria. Es sobre este último punto que nos interesa el examen que ambos autores proponen. Víctor Jiménez, en su obra *Carlos Obregón Santacilia: pionero de la arquitectura mexicana*,³ hace un análisis descriptivo de la obra del arquitecto desde la década de los veinte hasta su participación en la Ciudad Universitaria hacia 1952. Jiménez estructura todo esto, en un proceso que se compone de dos grandes momentos de la obra del arquitecto. El primero denominado “primeras obras”, se compone de un examen de la obra nacionalista, en especial, la neocolonial y el Decó. La segunda parte, “Obras de madurez, sirve de plataforma para un estudio de las obras que difieren respecto de la etapa anterior. Jiménez hace aquí una mención escueta sobre el Aula Maga. Sin embargo no ofrece dato ni interpretación más allá de esta breve anécdota, que también carece de referencia.

Graciela de Garay propone un estudio acerca de los problemas, reglas e ideas que pudieran comprender la obra del arquitecto. En su libro *La obra de Carlos Obregón Santacilia: arquitecto*⁴ establece como objetivo que dicho estudio parte de una necesidad de tener una historia contemporánea de la arquitectura mexicana. Una historia de estas características, según la autora, debería empezar por los “precursores”. Para hacer una historia de los precursores, se atiende también a los referentes materiales, es decir, a las obras. Entonces, de tal método es posible derivar “inquietudes estéticas”. El resultado es una conformación de ideas que dan momentos

³ Víctor Jiménez. *Carlos Obregón Santacilia: pionero de la arquitectura mexicana*. México: INBA, CNCA 2001.

⁴ Graciela de Garay. *La obra de Carlos Obregón Santacilia: arquitecto*. México: SEP, 1979.

a inquietudes estéticas, más que a obras o estilos particulares. Sin embargo, de Garay subsume esta visión a los problemas de la historiografía de la arquitectura. Finalmente regresa a los estilos y trata de demostrar por qué Obregón es un precursor, sin preguntarse nunca, al contrario, si no lo es. No pone su propia pregunta, su punto de partida, en entredicho.

¿Cuál es nuestro punto de partida? Nuestras apreciaciones son resultado de un constante trabajo en el archivo del arquitecto. Más de un año fue necesario para encontrar las piezas que componen la trama del problema que trataremos. Un año de enfrentamiento a un caótico archivo que apenas ofrece cierta luz sobre la obra del arquitecto. Efectivamente, el Aula Magna es uno de esos puntos negros en la historia de este personaje. Las menciones son escuetas, y poco ofrecen a la discusión que aquí tiene un primer punto de encuentro. Un examen de la documentación contenida ha permitido entrever un asunto poco tratado por la historiografía de la arquitectura hasta el día de hoy. El conflicto entre el arquitecto Mario Pani (1911-1993), Mauricio Gómez Mayorga (1913-1992) y Carlos Obregón Santacilia es uno de esos cuestionamientos que pudieron reformularse gracias al acercamiento a esta documentación que, hasta el día de hoy, sigue en plena clasificación. Nos enorgullece pensar que nuestro aporte no es una respuesta sino un primer intento de sistematizar y cuestionar los problemas e ideas que trataremos en esta tesis.

Primero trazaremos los límites del debate con la Dirección del Proyecto de Conjunto.⁵ Examinaremos cómo es que efectivamente aparece un esbozo del proyecto, y cómo se desarrolla durante los primeros años de planeación y construcción de la Ciudad Universitaria. Esta empresa también incluye a un Carlos Obregón Santacilia implicado directamente en la Comisión Técnica Directiva. Cargo que le permitió cierta cercanía con las decisiones sobre la nueva ciudad. Estas primeras notas servirán de plataforma para las discusiones subsecuentes.

⁵ Se trata de la dependencia encargada de organizar y supervisar los proyectos de la Ciudad Universitaria. Adelante regresaremos con las particularidades de esta comisión.

La segunda parte enfrenta este entramado de ideas con la publicación de *El Maquinismo, la vida y la arquitectura* en 1939. Qué hay en esta obra que parece conectarse con las ideas que aparecen unos años después. Suponemos que hay un vínculo entre ambos momentos que no es fortuito. Un diálogo que no está completo sin la intromisión de las ideas del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright. Sólo en el cuestionamiento sobre la arquitectura del maquinismo es que hay una revalorización de la belleza, la tradición y la historia. La noción de *ornamento integral* conecta todos estos elementos en una forma de entender la arquitectura que parece asumir el arquitecto mexicano. Discutiremos sobre esto último para sugerir una idea alterna sobre arquitectura moderna que Obregón experimentara desde la Secretaría de Salubridad hasta la cubierta de concreto armado que realizaría para el Aula Magna, en la década de los cincuenta.

La tercera y última parte consiste en un examen del entramado de ideas, construido hasta este punto, con la obra misma. Se trata de enfrentar a Obregón con su propia obra y viceversa. Partiremos de cuestionarnos sobre cómo aparecen los restos del aula –dibujos, trazos, fotos- frente a este Obregón que en menos de una década había adoptado una postura tan distinta como compleja. Asume el rol de arquitecto nativo, indígena, que tiene que batirse con su compañero, el robot, Mauricio Gómez Mayorga. Un Obregón que desde 1947 ya propugnaba por una arquitectura de basalto y talud. Finalmente, nos cuestionaremos por las implicaciones de un proyecto que jamás se construyó, desde el hipotético esquema del *Platetarium Zeiss*.

La historia se ha invertido. Obregón defendió el resquicio histórico que sirvió de fundamento para la arquitectura mexicana. El alcance de esta obra se extiende por encima y a través de las imágenes legadas por los autores. Imágenes que fueron las cenizas de un proyecto fallido y de una indagatoria, constante, pero sin rumbo.

¿Qué nos dicen las imágenes del Aula Magna? ¿Qué nos dicen respecto a la arquitectura misma, y a las ideas de Obregón? Existe una historia, un cuestionamiento que estos registros permiten desde su conjunto, su forma y su aparición. Si no se

construyó, cómo podemos asumir las características del aula y establecer, desde ahí, el fundamento del que fue fruto. ¿Qué es el aula frente al pensamiento del arquitecto; frente al conjunto de ideas que tanto defendió el autor desde 1939?

*

La arquitectura de cristal niega toda huella a su habitante. Benjamín asumía que esta nueva cultura, heredada de la Bauhaus y de Le Corbusier, debería preocuparse por no encontrar demasiados enemigos en su camino. Mickey Mouse juguetea entre los “nuevos prodigios técnicos”, su vida es comedia y se atreve a atrapar todo este nuevo ambiente en las notas libertinas de un silbido; en un mundo donde “un automóvil no pesa un gramo más que un sombrero de paja”.⁶

⁶ *Ibid.* p. 221.

Esbozo del proyecto del Aula Magna: masas, geometría y crisis

Parece que las líneas rectas no son tan insensibles a la falta de gusto del diseñador tradicional. Las líneas perfiladas y las líneas rectas son para él rigurosamente feas 'la curva es la línea de la belleza' sostiene, como si la naturaleza no supiera qué hacer con lo que en ella hay de rectilíneo.⁷

F. L. Wright.

INTRODUCCIÓN

El hombre estaba destinado históricamente a la conquista física y espiritual del universo. El saber científico era el camino mediante el cual podía alcanzar la universalidad. CU y sus monolitos de roca volcánica representaban para Carlos Lazo (1914-1955), “la síntesis humanística integral”⁸ entre el hombre y el universo. Cada astro resguardaba una verdad que tenía que ser develada por la ciencia, y así, incorporada a los saberes del individuo. Más allá del uso bélico, la energía atómica aparecía como una nueva atalaya, cuya luz sería eje rector de las actividades humanas: desde la agricultura y la educación hasta el arte.⁹

Lazo veía en esta síntesis, entre hombre y universo, ciencia y conocimiento, el fundamento de la vida universitaria. Sólo en la medida en que se siguieran estos principios, sería posible integrar “[...] una auténtica comunidad universitaria. [...] Ése es el primer objetivo que debe expresar y hacer posible la arquitectura.”¹⁰ El saber universal y el verdadero fundamento gracias al cual un centro de estudios puede llamarse universidad.

⁷ Frank Lloyd Wright. *El futuro de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1974. p. 104.

⁸ Carlos Lazo. *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*. México: Porrúa, 1983. p. 7.

⁹ *Ibid.* p. 5.

¹⁰caja 8, exp. “Aula Magna. Asunto en vigor.”

El presente trabajo expone el caso del Aula Magna diseñada entre 1947 y 1951 durante la construcción de la Ciudad Universitaria. Durante estos años, Carlos Obregón Santacilia y Mauricio Gómez Mayorga exhiben intereses técnicos, teóricos y plásticos que sirven de fundamento para un nuevo lenguaje constructivo. La ambigüedad de la propuesta radicó en la formulación de una alternativa plástica como una novedosa solución arquitectónica: una pirámide de basamento circular con una membrana aislante por cubierta. Este proyecto fue el intento de conciliar dos posturas que, finalmente, no encontraron un punto de equilibrio.

Obregón Santacilia y Gómez Mayorga estuvieron implicados en la Ciudad Universitaria años antes de trabajar en un proyecto juntos. El primero, como parte de la Comisión Técnica Directiva; el segundo, como crítico constante desde las páginas de la sección “Arquitectura y Planificación” del periódico *Excélsior*. Ambos construyen, por su cuenta, un discurso sobre la modernidad que permeará en el diseño que entregarían a los directores, Mario Pani y Enrique del Moral (1905-1987). Nuestro objetivo será trazar las coordenadas donde fue posible el proyecto de un Aula Magna. Por lo que consideramos necesario examinar las implicaciones que estuvieron presentes desde la planeación y la puesta en marcha del ambicioso plan de construir una ciudad en el Pedregal. Dichas implicaciones aparecieron como un inconveniente problema de geometría y masas, que llevó a la cancelación definitiva del proyecto en 1951.

1.1. Obregón Santacilia y Gómez Mayorga en la antesala de la Ciudad Universitaria

Los primeros esbozos para una ciudad universitaria surgieron muy probablemente con la tesis de Manuel M. Campos en 1933 para un proyecto en las Lomas de San Isidro.¹¹ En la década de los cuarenta, la idea es retomada por un grupo de arquitectos que viendo lo insalubre y antihigiénico de las instalaciones de la

¹¹ Enrique Yáñez. *Del funcionalismo al post-racionalismo: ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. México: UAM-Azcapotzalco, 1990. p.118.

Universidad en el centro de la ciudad, plantearon la necesidad de trasladarla a un sitio más adecuado. Hasta la década de los cincuenta, la Universidad se encontraba alojada en diversos edificios en el centro de la ciudad, zona considerada “[...] desagradable, deprimente, insalubre, sucia, mal conservada, ruidosa, invadida por un comercio mezquino y atrasado, y por un tránsito tumultuoso [...]”.¹²

El motor de la nueva propuesta, como señala Ramón Vargas Salguero, fue Salvador Zubirán (1898-1998). Su llegada a la rectoría en 1946 permitió que el proyecto de la Ciudad se consolidara. Al frente de la Comisión Técnica Directiva, Zubirán encaminaría los primeros trazos del campus universitario. Esta comisión también representaba la consolidación de las ideas más modernas sobre la arquitectura en México, que habían estado presentes en una numerosa arquitectura nosocomial. El Plan de Hospitales (1942-1943) permitió ensayar algunas de las ideas que aparecen como guía para las funciones de esta comisión, entre las que se encontraba elegir un emplazamiento “saludable” para la Universidad.¹³

Esta comisión representaba, en síntesis, los nuevos presupuestos sobre una arquitectura adecuada a las necesidades modernas de salud, ciencia y educación. También consolidó nuevos intereses al incluir entre sus miembros a otros destacados arquitectos que habían tenido injerencia importante en la arquitectura de la ciudad. Este crisol de ideas culminó en el primer anteproyecto de la Ciudad Universitaria.¹⁴

La Comisión Técnica Directiva estaba conformada por distintas organizaciones y dependencias gubernamentales, quienes nombraron libremente a un representante.¹⁵ Carlos Obregón Santacilia fue comisionado por el Gobierno del Distrito Federal. El arquitecto había trabajado cercanamente al gobierno local, cuya

¹² Gómez Mayorga. Mauricio Gómez Mayorga. “La arquitectura de nuestros días” en; *Ensayos críticos de arquitectura. Guadalajara*; Universidad Autónoma de Guadalajara, 1977. p. 105.

¹³ Ramón Vargas Salguero. “Ciudad Universitaria. Primacía de la ética y la planeación” en; José Sarukhán (ed.) *La arquitectura de Ciudad Universitaria* (.). México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 1994. p.74.

¹⁴ *Ibid.* p. 75.

¹⁵ La Comisión Técnica Directiva tuvo dos funciones principales: la primera, y más relevante, consistía en la organización de un concurso nacional para diseñar el Plan General, del que finalmente salió triunfador el plano presentado por los alumnos y maestros de la Escuela de Arquitectura en 1947; segundo, se encargaría de administrar los bienes que la Universidad aún poseía en el centro de la Ciudad y venderlos con el fin de obtener recursos económicos.

experiencia en la planeación urbana y arquitectónica lo hicieron merecedor de una postura benévola con el gobierno en turno.

Obregón comenzó su participación en la Ciudad Universitaria defendiendo al Pedregal de San Ángel como la locación idónea para la Universidad. Para él, el diseño del campus debía estar en manos de los jóvenes arquitectos. Veía con desdén que una empresa de tal magnitud fuera encomendada a una organización en particular o a un sólo arquitecto. Era necesario que el diseño se llevara a concurso nacional.¹⁶

La fisonomía abrupta del Pedregal de San Ángel, resultado de la erupción del Xitle, hizo que algunos detractores se opusieran a llevar ahí a la Universidad. El arquitecto Alfonso Pallares se preguntaba si:

“¿Dadas las condiciones de los terrenos del Pedregal donde debían levantarse los edificios universitarios debe adoptarse: un partido a base de dispersión de las construcciones, o un partido a base de concentración en un edificio de los diferentes homogéneos que exige la cultura universitaria?”.¹⁷

Pallares imaginaba que el nuevo campus debía reunir todas las escuelas y facultades en un solo edificio: una enorme pirámide.¹⁸ Poco importaba el emplazamiento del Pedregal que, dicho sea de paso, no le parecía el más adecuado. Todavía en los albores de las actividades de la Comisión se pensaba que las Lomas de Chapultepec eran el mejor emplazamiento, para así “salvar las obras de ese «mexicanísimo olvido que sepulta tantas cosas importantes»,¹⁹ finalmente, librarse de ese “pastelismo sin decoro” [y de] repetir una “arqueología de ocasión”²⁰ que practicaban, sospechosamente, algunos arquitectos.

¹⁶ Mario Pani. *La construcción de la ciudad universitaria del Pedregal: concepto, programa y planeación arquitectónica*. México: UNAM, 1979. p. 35-36.

¹⁷ Mauricio Gómez Mayorga. “Germen de una idea para la gran C.U.” en; *Excélsior*, 29 de febrero de 1948, p. 8.

¹⁸ Una ilustración del boceto puede apreciarse en la edición de *Excélsior* del 29 de febrero.

¹⁹ Mauricio Gómez Mayorga. “Las ciudades universitarias y la nuestra” en; *Excélsior*, 5 de septiembre de 1948. p. 11.

²⁰ *Ibid.*

El concurso que defendía Obregón se llevó a cabo, no sin tener algunos roces con otros miembros de la Comisión. José Villagrán García (1901-1982) formaba parte de la Comisión. Se incorporaba después de una nutrida experiencia en la construcción de hospitales. Durante su participación en la comisión, sin embargo, tuvo algunas diferencias con Carlos Obregón. Hubo cierta condena hacia el trabajo que desarrollaría Villagrán en dicha comisión, ya que según su compañero Santacilia, el primero había plagiado algunos de sus diseños para los proyectos de hospitales. La condena del arquitecto del monumento a la Revolución apuntaba a evitar que en la planeación de la Ciudad Universitaria, Villagrán diera rienda suelta a dicha actitud que molestaba a Obregón.²¹

Fue hasta 1949 que se designaron diversas comisiones para la supervisión tanto del Plan General, para así dar inicio oficialmente a la construcción de la Ciudad Universitaria. La Gerencia General de Obras quedó bajo la dirección de Carlos Lazo, mientras que la Dirección del Proyecto de Conjunto quedó a cargo de los arquitectos Enrique del Moral, Mario Pani, y Mauricio M. Campos, quien falleciera poco después y no fuera nombrado ningún sustituto en su lugar. Mario Pani y Enrique del Moral se encargaron de la supervisión de cada una de las obras, desde la planeación, el diseño y su construcción. El plan de trabajo consistió en formar equipos de tres miembros, entre arquitectos, ingenieros y, en algunos casos, pintores. Con cierta libertad en el diseño, no debían perder de vista la relación que la obra a su cargo guardaría con el resto de los edificios que conformarían el Campus Central.²²

El cambio de locación al Pedregal de San Ángel y la construcción de un nuevo campus al sur de la Ciudad de México permitieron una nueva reflexión sobre la arquitectura nacional y el rumbo que ésta debía seguir. La cuestión se debatía entre dos extremos, representado por dos grupos de arquitectos más o menos definidos. Unos pensaban que la solución era la radicalización del funcionalismo, de los cajones

²¹ Caja 8, exp. "Aula Magna. Asuntos en vigor". La falta de una clasificación en el archivo del arquitecto hace complicado que se pueda referir el número de foja. Los folders carecen de orden y de una numeración seriada. También muchos de estos contenían documentos de diversos años y edificios. Sin duda, consideramos más seguro referir al número de caja y de expediente, para los fines del presente trabajo.

²² Mario Pani. *Op. cit.* p. 47.

con agujeros de Le Corbusier; otros, hacer arquitectura moderna, acorde a los tiempos, pero que tuviera sustento en los elementos locales como los materiales, el clima y técnicas constructivas que se extendían por siglos en la historia mexicana.

La Segunda Guerra Mundial sentó las bases de una nueva producción industrial que impactó la esfera artística y arquitectónica. Su principal característica fue un rompimiento con la *tradición anterior*, el eclecticismo académico y los *revivals*.²³ Se pensó que la arquitectura había llegado a un lenguaje universal. El funcionalismo había tomado un nuevo *modus operandi*, conocido como Estilo Internacional. Propuesta que se entendió escuetamente como “la arquitectura no arraigada en ningún contexto sino transferible a todos los puntos del planeta y portadora de principios modernos y universales”.²⁴ El eco de esta propuesta en la construcción de la CU fue la normatividad de la mayoría de las obras a las premisas que establecía el Estilo Internacional, ya que eran aceptadas por un nutrido grupo de arquitectos. Según Enrique Yáñez, el estilo se caracterizó principalmente por el uso de planta baja con columnas, plan y fachada libre, ventanas horizontales y terraza jardín; los volúmenes ajustados a cuerpos geométricos simples, como el paralelepípedo y el prisma trapezoidal.²⁵

Gómez Mayorga fue uno de los defensores del Estilo Internacional. Desde las páginas del *Excelsior* dirigía la avanzada de la arquitectura moderna sobre otras propuestas que, desde su punto de vista, no empataban con las nuevas necesidades. Como director de la sección “Arquitectura y Planificación” ofreció la contraparte a las propuestas regionales sobre arquitectura. Las páginas de la publicación sirvieron de bastión a las numerosas críticas que condenaban a la Ciudad Universitaria de ser un fracaso rotundo. Su posición respecto al proyecto fue, al menos desde estos años, de total desaprobación. Como seguidor de las ideas de José Villagrán, pensaba que la arquitectura debía ir un paso más allá del funcionalismo. Sin embargo, la salida que ofrecía no era la de la arquitectura local, o la de algún nuevo sentimentalismo. El

²³ En especial, el neocolonial, el *decó* y cualquier otra muestra de formalismo nacionalista.

²⁴ Enrique Yáñez. *Op. cit.* p. 119.

²⁵ *Ibid.*

nuevo rumbo de la arquitectura era, como decía, la de una “arquitectura para el futuro”; la cual sería posible sólo si se tomaba por doctrina las ideas de Le Corbusier y José Villagrán.

La arquitectura del futuro debía pensarse para habitantes que todavía no conocemos. Una arquitectura para robots, como él la caracterizó, que buscara en las formas simples el eje rector de toda construcción.²⁶ Mayorga suponía así que la arquitectura no debía tener rasgos locales que remitieran a patriotismos sin fundamento. La construcción no era arte y debía eliminar higiénicamente cualquier intento de serlo. En los años que hacía estos comentarios, aceptó trabajar en la Ciudad Universitaria en un proyecto que resumía todo aquello que consideraba antihigiénico para la arquitectura. También supuso un encuentro con un arquitecto, que si bien tildaba de amigo, francamente no tuvo punto de consenso entre sus ideas y las de su compañero.

1.2. El anteproyecto: notas, apuntes y sugerencias

Entre 1948 y 1949, se encargó a los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Mauricio Gómez Mayorga la construcción del Aula Magna para la Ciudad Universitaria.²⁷ Este espacio representaría el centro cívico más importante del campus central, donde tendrían lugar las ceremonias de mayor relevancia para la vida universitaria. Lo que ambos tenían en mente era que el aula tomara el lugar que, hasta entonces, había ocupado el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.²⁸

²⁶ De forma peyorativa y sarcástica, Obregón Santacilia se referiría a Gómez Mayorga como un arquitecto robot. El primero consideraba que su compañero proponía como su arquitectura para el futuro un tipo de construcción ajeno a las necesidades del hombre mexicano. Una arquitectura desligada de las necesidades y las formas que el medio y la historia imponían. El resultado era una arquitectura habitable por cualquier individuo y cuyo fundamento principal era la de la etapa maquina. Una arquitectura donde sus habitantes fueran, efectivamente, máquinas también.

²⁷ Posiblemente el contrato se firmó entre 1948 y 1949. Obregón Santacilia menciona haber trabajado en el diseño desde 1948, sin mencionar más detalles sobre el mismo. Lo que supone que compaginó las labores en la Comisión Técnica con el diseño del anteproyecto del Aula. Más inquietante resulta el caso de Gómez Mayorga. De haber empezado a colaborar en este proyecto ese año, habría conocido ya la arquitectura de basalto que tanto criticaba en *Excélsior*, y aun así, aceptó colaborar pese a lo alejado de sus ideas sobre construcciones modernas.

²⁸ Caja 8 exp. “Aula Magna Correspondencia”.

Una empresa de estas características resultaría en un edificio tan importante como la Rectoría o la Biblioteca Central, por lo que el diálogo con estos y con el edificio de Humanidades, era el punto de emergencia de una nueva geometría para la parte norte del campus.

Carlos Obregón y Mauricio Gómez trabajaron por separado en una propuesta concreta de diseño para este espacio. Los primeros esbozos de lo que sería el Aula empezaron poco después de firmado el contrato en 1947. Aunque no hay información sobre estos primeros dibujos, fue Gómez Mayorga quien se inclinó por la propuesta de Obregón, alegando incluso que se sentía poco convencido de sus propios diseños. Se decidió entonces trabajar con el croquis de Obregón Santacilia.²⁹

El proyecto distaba mucho de los otros propuestos para esta parte del Campus. La torre de Rectoría y la Biblioteca Central, eran un obstáculo, cuyas líneas verticales rectas trazaban ya un orden visual del norte de la Ciudad. Obregón y Gómez Mayorga propusieron meter una curva entre este conjunto de verticales. Pero no cualquier curva. No se trataba de un edificio “moderno” que simplemente jugaba con la curva como complemento de la línea. A los edificios de concreto y cristal, como Rectoría, y de líneas rectas, como en Humanidades y la Biblioteca, se opondría un edificio totalmente antagónico: una pirámide circular.³⁰

Los autores anunciaban que el diálogo de su obra estaría completo no sólo con estos edificios, sino con toda la fisonomía del emplazamiento del Pedregal. Diálogo del que sólo sería participe el Estadio Olímpico y los frontones de la zona deportiva. Obregón y Gómez Mayorga buscaban que el aula fuera la expresión de los principios constructivos de la arquitectura mesoamericana. El aula más importante de la Universidad debía ser una pirámide circular con auditorio interior, y resguardado de las inclemencias del medio por una gran cubierta de concreto.

²⁹ Por desgracia no hay pista de los primeros bocetos de Mayorga. Lo que sorprende es que aceptara, sin mayor problema, los dibujos de su compañero como modelo para el edificio.

³⁰ *Ibid.* En julio de 1950 se entregó éste y el anteproyecto al arquitecto Mario Pani, para que diera el visto bueno y aprobara su construcción.

El diseño, según lo planeado, debía tener una correspondencia en términos plásticos, técnicos y geométricos. Una estricta concordancia que detuvo indefinidamente la construcción del aula. Los dibujos eran el motivo suficiente para condenar un proyecto que no se construía aun. Había en esos trazos el principio de otra arquitectura, que Obregón defendería como el nuevo camino de la modernidad. Los argumentos de los directores fueron siempre en términos de escala y volumen. Detrás de las discusiones, asomaba un pasado de enemistad que, en términos arquitectónicos, tenían Mario Pani y Carlos Obregón Santacilia; una conflictiva relación que sin duda permeó los ánimos en ambos bandos.³¹

Los nuevos diseños debían tomar en cuenta la escala y el volumen, que la obra a proyectar tendría respecto a los edificios colindantes. Enrique del Moral y Mario Pani se encargaron personalmente de que este requisito se cumpliera. Desde 1950 insistieron en este aspecto, incluso cuando algunos de los edificios se encontraban todavía en anteproyecto como el Aula Magna, sin fecha fija para empezar su construcción.³² Al recibir el anteproyecto del Aula Magna, Enrique del Moral insistió en que, al ubicarse en la zona norte del campus, debía guardar estrecha relación geométrica y de masas con la Rectoría, la Biblioteca Central y la Facultad de Filosofía y Letras (Humanidades).³³

Obregón y Gómez Mayorga consideraron esto como un impedimento, aunque continuaron con el diseño del aula. Según Obregón, había que ligar el conjunto no por escala o masa, sino por materiales. La manera en que entendía esta liga era mediante la idea de una arquitectura regional. Una propuesta cuya característica principal era

³¹ Para el arquitecto, los trabajos en la Escuela Normal, diseñada por Pani, eran “decorativos” cómo el mural de Orozco que acompañaba al complejo, estaban distantes de ir a la par de la función del edificio. Las críticas de Obregón Santacilia son enérgicas. El resultado de seguir por esta vía, por la que ya transitaban varios arquitectos jóvenes, era un nuevo academicismo; otra vez, un lenguaje constructivo sin unidad, ni sentido con los problemas que plantea su localidad ni su contemporaneidad. Para librar a esta obra de dicha contradicción, Obregón proponía sólo una posible solución: “Tómese la obra o proyecto de que se trata como si se tuviera entre las manos y mentalmente sacúdase fuertemente; todo aquello que se caiga, puede tenerse la seguridad de que es superfluo e inútil y por lo tanto de que está mal. A esta prueba no resiste ninguno de los edificios que pertenece a la tendencia de que venimos hablando”. en; Carlos Obregón Santacilia. *50 años de arquitectura mexicana*. México: Patria, 1952. p. 96.

³²Mario Pani. *Op. cit.* p. 42.

³³ Caja 8, exp. “Aula Magna. Asuntos en vigor”.

arraigar al paisaje montañoso de la Cuenca de México como el único principio que debía respetar su proyecto. Cuicuilco le parecía el mejor ejemplo de este principio, al que incluso tomó como modelo a seguir para los diseños del Aula. Sólo Diego Rivera y Alberto T. Arai (1915-1955) habían respetado aquel principio de una verdadera arquitectura mexicana. Misma que debía ser el sello característico del campus universitario, que se batía entre los cajones y los volcanes; los cubos y las pirámides, y, finalmente, entre los románticos y los oficinistas.

Al igual que los frontones y el estadio, el aula presumiblemente tendría un basamento circular, similar a Cuicuilco, con muros en talud. Esta circunferencia serviría como eje rector del auditorio principal y otros espacios al interior del recinto.³⁴ El escenario principal, tendría una capacidad aproximada para cuatro mil asistentes (Fig. 1). Para esta sala se proponía el traslado de la sillería colonial de la Iglesia de San Agustín, que existía en “El Generalito” en la Escuela Nacional Preparatoria.³⁵

Este espacio, según sus proyectores tendría también un lugar importante para la investigación científica y la enseñanza de la astronomía. La construcción de un moderno planetario permitiría que tanto científicos como estudiantes pudieran acceder a una imagen fiel de la bóveda celeste, en el seno de la Universidad (Fig. 2). Este planetario se ubicaría en un espacio propio, adosado a la entrada del Aula Magna.

³⁴ Dos grandes muros en forma de aletas sirven para separar los accesos y circulaciones de los asistentes y universitarios del correspondiente para el Consejo Universitario. Mediante un sistema de subdivisión, una cortina concéntrica eléctrica divide el espacio, fragmentándolo, y así reduce la capacidad original a unos dos mil quinientos puestos, para eventos que demandan un público más restringido. Esta subdivisión, a su vez, hace distinguible dos tipos de graderías: el lunetario general y una corona periférica de asientos. El espacio más importante es el escenario o estrado principal, ubicado cerca de la parte norte.

³⁵ La sillería del coro del convento de San Agustín había sido trasladada al edificio de la preparatoria gracias a la gestión de Vidal Castañeda y Nájera en 1890. Así se le ubicó en el auditorio, conocido como “El Generalito”. En las décadas posteriores sufrió un deterioro notable, lo que hizo necesario distintas restauraciones como la de Guillermo Toussaint en 1933, quien era profesor de la Escuela de Artes Plásticas. *Vid.* Elisa García Barragán “Autoridad moral de un crítico de arte” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 42, 1973. p. 73 y ss.

Se buscaba que este planetario estuviera al mismo nivel que otros espacios similares construidos en todo el mundo.³⁶

El “teatro estelar” haría posible “[...] ver en poquísimos tiempo todo lo que en la bóveda celeste se observaría a simple vista durante un día, un año, un siglo o un milenio, detener los movimientos en el momento que se desee y ponerlo nuevamente en marcha, en una palabra, ser dueño del movimiento de este cosmos artificial”³⁷ y así producir “[...] la más completa de las ilusiones” y ser “una escuela bajo la bóveda celeste y un teatro en que los astros son los actores.”³⁸ (fig. 3)

Los planetarios Zeiss funcionaban con un mecanismo especial, por lo que necesario contar con un espacio que tuviera las condiciones y el volumen adecuados. Se destinó entonces un espacio adosado a la entrada principal, que tendría un abovedado independiente al del Auditorio.³⁹ Después de estudiar el caso, la constructora Sulz, y Zeiss Opton acordaron la supervisión conjunta del planetario. Ambas compañías se encargarían de la adecuación del espacio muerto para el planetario así como del traslado y montaje de todos los implementos necesarios para su construcción al interior del recinto. Un ingeniero designado por Zeiss Opton viajaría de Suiza a México para supervisar la construcción asistido por cuatro ayudantes.⁴⁰ Se necesitaba una cúpula de no menos de veinte metros de diámetro para una capacidad aproximada de 600 personas.⁴¹

Todo el conjunto que hemos descrito estaría cubierto por una gran bóveda de concreto, construida a partir de células cilíndricas para tener una capa de cámaras

³⁶ Franz Fieseler. “Origen e importancia cultural del planetario Zeiss”. s/r. Páginas sueltas conservadas en el archivo del arquitecto. La primera página del artículo conserva un sello de la constructora Schultz en la parte superior.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Caja 8, exp. “Correspondencia. Platenarium.” s/n.

⁴⁰ Se esperaba que la construcción de la cúpula y la instalación del mecanismo del planetario tardaría no menos de tres meses, tendría un peso aproximado de 15 toneladas. Los vestíbulos, accesos y servicio generales serían los mismos del auditorio principal del aula Magna.

⁴¹ *Ibid.* Esta nueva cúpula se construiría con una red de acero tapada con láminas de aluminio perforada que no estorbara a la proyección del equipo Zeiss. En el exterior, esta cúpula sería recubierta con láminas de vidrio para evitar la filtración de ruidos exteriores. Los vestíbulos, accesos y servicios generales serían los mismos del auditorio principal.

aislante, cubierta por discos de barro. Una segunda piel para el habitante. Una cueva de concreto. Una casa para el sol, la luna y los astros. Una pirámide de basalto que saliera eruptivamente del suelo milenario del Pedregal de San Ángel.

Cuicuilco, con su basamento circular, era un cerro más en la sinfonía volcánica del Valle de México. Los muros en talud de la pirámide resguardan un principio plástico y religioso que muchos años después tratarían de recuperar algunos arquitectos. Obregón Santacilia vio en este sitio, no una arqueología de ocasión, sino el fundamento y continuidad de la arquitectura mexicana. La tarea se trataba de conectar las formas de Cuicuilco con la arquitectura moderna, no para imitarlas, sino para repetir el gesto, el principio mediante el cual la obra de arte era imposible de separar en sus partes: era la unidad de técnicas y materiales, de ingeniería y arquitectura, de arte y naturaleza.

Es quizá Carlos Lazo quien permite conectar muchas de las piezas del encuentro que nos hemos propuesto analizar. Obregón estaba seguro que toda la empresa de la ciudad universitaria cumpliría con las ideas de Lazo, siempre y cuando, se adecuara a la fisionomía del Pedregal. Se trataba de buscar las formas y los valores plásticos que el suelo volcánico impondría a la arquitectura: la conquista del universo comenzaba con un eruptivo aliento en la roca.⁴²

En una misiva dirigida a Carlos Lazo, Obregón Santacilia recalcó, una y otra vez, que en la piedra volcánica recaía el fundamento de toda arquitectura y la capacidad de “[...] enraizar, arraigar a la tierra nuestra producción última, la más nueva, la que juzgamos más avanzada.”⁴³ El adecuado uso de estos materiales, mediante la forma del talud, resolvería los problemas técnicos que representaba el anteproyecto. Seguro de esta idea, sugería:

“[...] que los muros de contención que resulten de los niveles a que la topografía del terreno obliga; que ciertos pavimentos en plazas, explanadas y banquetas de unión entre los edificios, se hagan con la piedra volcánica del lugar y que

⁴² Carlos Lazo. *Op. cit.* p. 3.

⁴³ Caja 8, exp. “Correspondencia. Platenarium.” S/N.

los jardines liguen también el conjunto, empleando la flora del pedregal que es muy interesante y particular”.⁴⁴

Presente y pasado estaban unidos por una relación necesaria cuya herencia era el clima y los materiales locales. Como mudos testigos de la historia, estos elementos eran el único sello mexicano que podría adquirir el carácter de actual en la arquitectura. De no seguirse estos planteamientos, se corría el peligro de diseñar un campus que nada dijera al habitante. La integración de las obras con el paisaje, de la arquitectura con las formas que emanaban del Pedregal, haría posible la integración de la arquitectura y el medio, aniquilando la diferencia entre arte y arquitectura.

“Arraigar” a la tierra y a la historia era una condición imposible para la arquitectura internacional, ya que partía de principios que eran aplicables en cualquier latitud del planeta. Sin importar, clima, materiales o tradiciones, la arquitectura funcional podía adecuarse a cualquier tiempo y espacio. No había lugar para la historia ni para los estilos. Simplemente era una arquitectura que había llegado a la síntesis geométrica y la adecuación de la actividad humana a las líneas rectas de la vertical.

La misma carta, íntegramente, fue enviada al entonces rector Luis Garrido (1898-1973) en agosto de 1950. Obregón quería comunicar su mensaje a todas las autoridades universitarias. Es poco probable que su empresa haya sido satisfactoria, pero la versión del arquitecto fue la del triunfo de la arquitectura contemporánea. *50 años de arquitectura mexicana* sirvió al autor para completar su intempestiva triunfadora, donde él aparecía como ejemplo a seguir. Como el faro que alumbraría el camino de los jóvenes arquitectos, que consideraba, estaban perdidos en la falsa versión moderna de la integración plástica.⁴⁵

En esta carta, Obregón mostró su animadversión al internacionalismo, al que contrapropuso una arquitectura moderna de la que fuera imposible borrar su huella

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Enrique del Moral. “Modernidad vs tradición ¿integración?” en; *Arquitectura/México*. Núm. 45, p. 5-24.

material e histórica. Su postura respecto al uso de este material quedaría definida en términos de *unidad*. El resultado, según él, sería apreciable en los edificios del campus. Sin embargo, para lograrlo sólo existía un camino: el muro en talud, la piedra volcánica y el paisaje.⁴⁶

La discusión sobre la posible interacción de la arquitectura con la pintura y la escultura no era nueva, pero sí había tomado el cáliz de una empresa novedosa. Había sido tema de debate donde se perfilaba, en la mayoría de los casos, preponderancia de la arquitectura. Su novedad radicaba en que exaltaba, en principio, el lugar de la arquitectura como independiente de cualquier agregado: las bellas artes, en especial, la pintura y la escultura adornaban el edificio, pero no modificaban su valor.

México está haciendo una revelación al mundo a través de su pintura. Los murales que se han realizado en la ciudad universitaria son la expresión más nueva en la parábola de la plástica universal. Porque todo lo que se ha realizado aquí, además de ser manifestación de nuestro tiempo, impulso y transformación de la técnica, surge del suelo de México incorporándose a la arquitectura con los elementos simples y nuevos -la piedra, el vidrio, los plásticos- pero redescubriendo lo funcional de un enorme espectáculo para las multitudes.⁴⁷

Para David Alfaro Siqueiros “en todos los periodos de la historia del arte la plástica fue *integral*”.⁴⁸ Ya que dicho principio, añade, “[...] reunifica todas las artes (pintura, escultura y arquitectura) y su función social” como una unidad, o cómo lo diría el pintor, como “plástica unitaria”⁴⁹. La plástica integral y unitaria había reaparecido, después de siglos de ausencia, como un arte para las masas, con

⁴⁶ Obregón Santacilia. *Op. cit.*

⁴⁷ Murales en la Ciudad Universitaria. *Interpretaciones a pluma de horna*, México. s/e. 1954. s/p.

⁴⁸ Raquel Tibol. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México: FCE, 1974. p. 77.

⁴⁹ *Ibid.*

contenido social.⁵⁰ La Escuela Mexicana de Pintura encontró, según apunta Siqueiros, un modo en que la pintura mural era una necesidad arquitectónica y viceversa.⁵¹

El propio Santacilia en *50 años de arquitectura mexicana* retomó el problema de la integración plástica entendida en términos de “colaboración”. Explica que, con integración, sólo se alude a “[...] la colaboración que ha existido siempre en todas las buenas épocas del arte al reunir alrededor del arquitecto a escultores y pintores principalmente.” Visto de esta manera, la integración de las artes explicaría solamente el grado de adecuación de las artes al proyecto del arquitecto, sin determinar nunca un marco de existencia propio de la arquitectura como obra de arte. “Eso es lo que ahora llama un grupo de pintores y de arquitectos integración de las artes”.⁵² Sin embargo, existió un arte antiguo y primitivo donde “[...] escultor y el obrero casi se confundían y su obra [estaba] tan íntimamente ligada a la arquitectura que [era] la arquitectura misma.”⁵³ A diferencia del modo moderno de la integración, entre arquitecto y artista, en la Antigüedad estaba definida por la relación de obrero y constructor cuya técnica era siempre arquitectura. La integración plástica designaba, como apunta Siqueiros, la unidad del espacio geográfico, con las características del suelo y subsuelo, el clima, la técnica, los materiales, las herramientas de cada momento, y el “cometido social-estético de su época”.⁵⁴

La versión oficial de Integración Plástica en la Ciudad Universitaria la presentaba como la conciliación de siglos de arte de “estilo” y la arquitectura moderna e internacional. Fue así que la propaganda sobre la integración plástica argüía que en los edificios del campus se había alcanzado una nueva etapa de la pintura mural.⁵⁵ Un lugar donde se reencontrarían pintores y escultores con la materia prima de la arquitectura, a la que añadirían su trabajo. El mito sobreviviente estigmatizó las

⁵⁰ Siqueiros, David Alfaro. "Un Problema técnico sin precedente en la historia del Arte: El Muralismo Figurativo y realista en el exterior." en; *Arte público: Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general*. México, no.1, diciembre de 1952.

p. 6.

⁵¹ *Ibid.* p. 138.

⁵² Obregón Santacilia. *Op. cit.* p. 52.

⁵³ *Ibid.* p. 51.

⁵⁴ Siquieros. *Op. Cit.*

⁵⁵ *Ibid.*

opiniones de aquellos que pensaban que la única integración posible de las artes en el edificio era mediante el adorno.

Frente a esta postura, la colaboración de artistas y pintores en el proyecto resultaba una novedad. Pero, las opiniones fueron diversas: unos, que no negaban su beta lecorbusiana, veían en la integración de las artes un simple regreso a adornar la arquitectura. En cambio otros; como Diego Rivera, Juan O' Gorman (1905-1982) y Alberto T. Arai pensaban que la integración plástica respondía a valores estéticos inscritos en el ser del mexicano.⁵⁶

Desde Machu Pichu hasta la actualidad, se debía hacer una obra donde convivieran todas las artes y el arquitecto fuera pintor y escultor a la vez. Obregón planeaba que su obra reuniera el arte y la arquitectura en una unidad inseparable.⁵⁷ Misma de donde se desprendería un modo de ser de la obra en que no es posible diferenciar una de la otra: pintura de escultura, artesanía e ingeniería. Cualquier intento de añadidura o supresión era una “mutilación” más que una liberación.⁵⁸ Había un problema plástico que resolver que no se basaba en la elección de tal o cual pintor. Obregón y Mayorga encontraban en el aula un tránsito entre forma tradicional y la arquitectura moderna de la máquina.

En ese camino emergía una plástica que había de resolverse siempre desde el diseño. Concepto tan difícil de definir, como complicado de resolver. Gómez Mayorga en alguna oportunidad sugirió a Carlos Lazo que se incluyera al pintor danés Jens Nielsen⁵⁹ dentro del itinerario de artistas participantes. Según Mayorga, Nielsen radicaba en la Ciudad de México y estaba “perdidamente enamorado de nuestro país [y se encontraba con] el mayor deseo de regalar un mural a la Ciudad Universitaria.”⁶⁰

⁵⁶ Mario Pani. *Op. cit.* p.

⁵⁷ Diego Rivera. “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana” en; Rafael López Rangel. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México: SEP, 1986 p. 96 y ss.

⁵⁸ Siqueiros. *Op. cit.* p 77.

⁵⁹ Desgraciadamente la información sobre el pintor y su supuesta participación en la CU es muy escasa, por no decir que inexistente. La misiva que Mayorga envía a Lazo se encuentra solamente en el archivo de este último en el AGN. Carlos Obregón en su amplio repertorio sobre el aula no conservó ningún documento sobre este hecho. Por su parte, Mayorga no lo menciona en sus debates posteriores sobre la integración plástica ni en sus publicaciones en revistas.

⁶⁰ AGN- ACL, Caja 79. s/e.

No es seguro que su participación fuera, *exprofeso*, para el aula, pero refuerza la idea de que Mayorga se inclinaba por el sentido decorativo sobre la pintura mural.

1.3. Un problema plástico, geométrico y de masas.

Sin embargo, había un problema sin resolver en el aula. Un problema plástico que detuvo la planeación desde 1950. En los informes no se había sorteado el problema de geometría y circulaciones que se impuso como condición para el diseño. No parece un olvido deliberado, pese a que el diseño del aula había tomado en cuenta dichos elementos.⁶¹

Para Enrique del Moral el aula no tenía un lugar prominente entre estos edificios. La Rectoría, la Biblioteca Central, Facultad de Filosofía y Letras y la plaza de Rectoría, todos ellos en la zona norte del campus central, delimitaban un actuar de la línea y sólo una solución (fig. 4). Para Del Moral, el aula representaba un problema “geométrico y de masas” que sus autores parecían no tomar muy en serio. La geometría “horizontal” del edificio de Humanidades, así como las horizontales de la torre de Rectoría y la Biblioteca Central representaban el inconveniente principal frente a la geometría circular que era una amenaza para la ciudad.

Es indispensable que este punto de vista se tome muy en cuenta, ya que existe el peligro de que, dada la importancia y la autonomía de la forma que resultara del Auditorio, ésta tienda a dominar los elementos arquitectónicos que le son próximos.⁶²

Su ubicación, en el extremo norte junto al edificio de Humanidades, planteaba un problema por su proximidad con un espacio de presentación de características similares.⁶³ La Facultad de Filosofía y Letras, con su geometría estática de líneas verticales, tendría un espacio de presentación propio: el Teatro Experimental. Tanto el

⁶¹ En junio de año, se precisaron las relaciones entre los diferentes edificios, cuyos proyectos particulares habían sido definidos.

⁶² Caja 8, exp. “Correspondencia. Platenarium.” S/N.

⁶³ Se dice incluso, que la necesidad de contactar al arquitecto Landa, quien “ya investigó el problema del elemento arquitectónico del que hablamos” y que de persistir este, habría que reunirse con los asesores de la Facultad de Filosofía y Letras.

Aula Magna como el Teatro eran espacios de presentación igual de importantes, pero apenas separados por unos cuantos metros. La resolución de Enrique del Moral, con respecto a la inconveniente cercanía de ambos edificios, fue que el programa del Aula Magna debía incluir al Teatro Experimental anexo a la facultad. El Teatro pasaría a formar parte de la estructura del Aula Magna.⁶⁴

Durante este tiempo, las obras se realizaban con lentitud debido a la falta de recursos económicos. El apoyo del presidente Miguel Alemán y la reorganización del Patronato Universitario permitieron la reactivación de las obras. Al frente del Patronato quedó el Lic. Carlos Novoa⁶⁵ quien facilitó los recursos disponibles para la acelerar las obras atrasadas hasta el momento, entre las que se incluía el Aula Magna. Gustavo García Travesí, Gerente de Planes e Inversiones, pidió que se le informara sobre las fechas precisas en que se entregaría el proyecto, el estado de desarrollo hasta ese momento y las dificultades y obstáculos que dificultaban terminar el diseño.⁶⁶

La avenida de los Insurgentes resultaba un referente importante, ya que el aula fungiría como entrada *monumental* a la Ciudad Universitaria. Por dicha vía, el cambio de altura sugerido por las autoridades universitarias, haría que el Aula quedara en un nivel inferior a la plaza de la Rectoría y, en consecuencia, muy bajo con respecto a la Avenida de los Insurgentes. Pese a esta inconveniencia, los autores entregaron el anteproyecto, de acuerdo con “[...] la primera idea que sometimos a su

⁶⁴ Caja 8, exp. “Aula Magna. Asunto en vigor”. Esto motivó que la relación de Enrique del Moral y Mario Pani con los autores del proyecto empeorara. Al insistir los primeros en que el Aula respetase la geometría del estilo internacional imperante en los edificios colindantes, el conflicto se prolongó hasta septiembre de 1950. El 13 de septiembre de 1951 se informó que el Teatro de Filosofía y Letras debía respetar su función pedagógica “[...] para la enseñanza del Arte Dramático, Dirección y Escenografía”⁶⁴, por lo que sería parte de la Facultad de Filosofía y Letras, y no del Aula Magna. En cuanto al problema de las masas: se debía trabajar tomando como base el proyecto de la Rectoría. Se sugirió la eliminación de las plataformas que elevarían el Aula Magna a nivel de la plaza de la rectoría y de la Avenida de los Insurgentes, ya que cometía el error de “[...] destacarlo inconvenientemente sobre los otros edificios contiguos, [ya que] tienen el defecto de obligar al público a un transporte vertical innecesario.”

⁶⁵ Mario Pani. *Op. cit.* p. 46-47.

⁶⁶ Caja 8, exp. “Aula Magna. Correspondencia”. Tanto Mayorga como Santacilia pensaban necesario para resolver el problema de masas, contar con una maqueta del campus central para así tener un referente fiel de la escala de todas las obras, y de las alturas, y los niveles del suelo. *Cfr.* Mario Pani. *Op. cit.* p. 42.

consideración la cual fue aceptada por ustedes”⁶⁷ ya que se contaban con “[...] trabajos adelantados dada la urgencia de iniciar la obra.”⁶⁸

Esta afirmación poco tenía que ver en realidad con el estado de desarrollo que tenía el proyecto. Más allá del conflicto de masas, había ciertos inconvenientes de carácter técnico que no habían sido resueltos. Gómez Mayorga fue enfático en que era necesario un análisis de suelos en el sitio donde se construiría el aula. Después de reunirse con los ingenieros Falcón y Gómez García, concluyeron que las aletas posteriores, que partían el espacio interior y rompían a su vez la curva de la cubierta, necesitaban de una mejor cimentación por su correspondencia con los efectos de viento y temblores.⁶⁹ Al respecto Mayorga señala que:

Hasta ese momento los ingenieros no han hecho sino analizar cuidadosamente las formas arquitectónicas para traducirlas al lenguaje estructura, pero una vez [que] han definido ya procedimientos constructivos y de cálculo, considero que la mayor parte de su tarea ha sido realizada.⁷⁰

En 1951 el proyecto entró en declive. Los problemas técnicos se prolongaron y acentuaron sin poder resolverse. Las diferencias personales eran cada vez más evidentes entre Carlos Obregón y Mario Pani. El primero acusaba a Pani de jactarse de ser autor de la Ciudad Universitaria e impedir cualquier cambio abrupto a las líneas estrictas que había establecido, lo que consideraba una “[...] inmoralidad y falta de valor civil”.⁷¹ El problema plástico, de masas y geometría, seguía presente. Los autores no encontraban la manera de “encajar” la geometría dinámica de la curva frente a las limitaciones impositivas de las líneas estáticas del Estilo Internacional. Sus quejas y

⁶⁷ Caja 8, exp. “Aula Magna. Correspondencia”. Para comenzar con los cálculos definitivos se hacía necesario la perforación de cuatro pozos de exploración con la ayuda de los ingenieros de planta de la CU y García Travesí. En este mismo documento se trata el problema de los honorarios de los ingenieros, quienes aceptan una reducción de 35,000 a 25,000 pesos, pero no a 20,000 por el trabajo extra que resultaron los inconvenientes ya señalados.

⁶⁸ Caja 8, exp. “Aula Magna. Asuntos en vigor”.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

sugestiones, según su versión, no eran tomadas en cuenta por los directores del proyecto, a los que reprocharon con el siguiente mensaje:

Cómo entienden ustedes tanto como nosotros, un problema de esta magnitud, destinado a erigir formas que estarán en pie con un sentido material y espiritual durante un tiempo incalculable de años. Exigen de todo corazón de todo el tiempo necesario para su concepción y definición. Creemos que si algún retraso en la parte del proyecto, que es transitorio, redundará en beneficio de la obra, en definitiva, bien vale la pena permutar una cosa por la otra.⁷²

La respuesta de la Dirección fue ambigua. Los cambios supuestos habrían obligado a detener la fase de desarrollo del Aula. Sin embargo, la documentación no ofrece más pistas sobre el posible destino del edificio ni otros detalles sobre la nueva localización. Es posible inferir que se trata de cambios mínimos, ya que la obra permanecería en la misma zona al norte del campus central. Pese a esto, las razones se limitan a señalar que:

[...] por convenir así al Conjunto de la Ciudad Universitaria, para lograr que quede en lugar más preponderante con los edificios del Auditorio, Institutos de Filosofía y Biblioteca, para que tenga un acceso más directo a la Avenida Insurgentes y una mejor composición general [...]⁷³

Al desestimar sus preocupaciones, Obregón Santacilia y Gómez Mayorga acudieron con Carlos Lazo, Gerente de Obras, para solicitar la maqueta que les hacía falta y poder solucionar de una vez el problema de masas. La respuesta de Obregón a Carlos Novoa fue que el proyecto del Aula se había detenido por la incertidumbre que sembró los cambios de ubicación y el nulo conocimiento de los niveles del suelo, lo que naturalmente impidió dar el siguiente paso y comenzar su construcción.

⁷² *Ibid*

⁷³ *Ibid*. Esto se sumó al aviso donde se les informaba que el aula no estaba considerada dentro del presupuesto de ese año, lo que provocó “[...] que no se hayan terminado y entregado los proyectos definitivos [...]”⁷³. Pese a esta situación Obregón Santacilia, ya sin el apoyo de Gómez Mayorga, se comprometió a entregar el proyecto para el 15 de diciembre de ese año, y empezar a construir a principios de 1952.⁷³

Paralelamente, parece haberse tejido un desacuerdo entre Gómez Mayorga y Obregón sobre el curso que había tomado el proyecto. Desacuerdo en el que salieron a flote características del diseño original que no convencían a Mayorga. En junio de 1951, Mayorga oficialmente abandonó el proyecto.

A partir de aquí la documentación es poco clara sobre el destino del Aula. La incertidumbre parece haber sido la principal causa de la cancelación. Louise Noelle señala que el proyecto definitivo jamás se entregó a Carlos Novoa y, por consiguiente, no se inició su construcción en 1952 como se tenía previsto.⁷⁴ Al respecto, Mario Pani alude a razones diferentes sobre la cancelación del auditorio. Según él, la capacidad del auditorio era exagerada, en contraposición al restringido uso que se le daría. La supresión de este espacio para Mario Pani no significó una pérdida cuantiosa para las actividades cívicas que tendría la Universidad, ya que los “eventos especiales podían celebrarse en el campus, contando como estrado importante la plancha baja de la rectoría y el pórtico de la torre de la misma que domina el campus.”⁷⁵ Motivo por el cual “[...] después de analizar cuidadosamente la conveniencia de construirla, se resolvió no hacerla.”⁷⁶

⁷⁴ Loise Noelle “Proyectos desconocidos de la Ciudad Universitaria”. en; *Bitácora Arquitectura*, n. 21, 210. p. 45.

⁷⁵ Mario Pani. *Op. cit.* p. 58

⁷⁶ *Ibid.*

El principio antes que el precedente: máquina, arquitectura y ornamento

Cuando nace un ser humano sus impresiones sensoriales son iguales a las de un perro recién nacido. [...] A los dos años, lo ve todo como si fuera un papúa. A los cuatro como un germano. A los seis, como Sócrates y a los ocho como Voltaire. Cuando tiene ocho años, percibe el violeta, color que fue descubierto hasta el siglo XVII, pues antes el violeta era azul y el púrpura rojo.⁷⁷

Adolf Loos

El verdadero arquitecto es un poeta que descubrirá algún día en sí mismo la presencia del mañana en el hoy.⁷⁸

Frank Lloyd Wright

INTRODUCCIÓN

Los encuentros de Venus y Marte, dioses olímpicos, fue una de tantas escenas de la pintura del Renacimiento. Sandro Boticelli (1445-1510) representa a la pareja en un momento de intimidad, cuando Ares volvía triunfante de la batalla (fig. 5). Afrodita, con cierta calma, parece no prestar atención al joven dios que la acompaña. Mientras Ares, dios de la guerra, aguarda exhausto y tirado sobre el suelo. Su rostro da señas de cansancio; su cuerpo desnudo anuncia el fin de un encuentro amoroso. Sus armas yacen tiradas por todo el lugar y sirven de juguetes a los infantiles faunos. Para Lewis Mumford, esta escena ilustra el desarrollo de la mecanización de la cultura: desde el martillo, el aeroplano y el coche hasta las nuevas formas que permiten las máquinas modernas. El ejército –la primera máquina– funcionaba como mediador entre los hombres y los dioses. Ares representaba el principio divino mediante el cual esta

⁷⁷ Adolf Loos. *Ornamento y delito y otros escritos*. Selección, prólogo y notas de Romand Schacel. Traducción de Lourdes Cirlot y Pau Pérez. Barcelona: Gustavo Gilli, 1972. p. 43.

⁷⁸ Frank Lloyd Wright. *Testamento*. Buenos Aires: Cia. General Fabril Editora, 1961. p. 36.

máquina funcionaba. El armamento, las formaciones y la disciplina eran los engranajes de un mecanismo que se completaba en la batalla. La máquina hacía del hombre un autómatas y del dios Ares, el titiritero: dejaron de existir simples instrumentos maquinales para ceder su lugar a la *máquina*.⁷⁹ El hombre era la medida divina de una parte de la máquina, que dejaba de existir una vez que en los adornados aposentos de Afrodita el bélico dios se despojaba de su armadura. En la arquitectura moderna, dice Mumford, la máquina libra una nueva batalla. Tiene que despojarse de los adornados aposentos del neogótico, el neoclásico, o cualquier otro *revival* que desorienta el verdadero fin de la arquitectura sumida en ese afrodisíaco desvío. De pronto los rascacielos de acero y vidrio se revistieron de cornisas y columnas. Todo era un desorden entre el gótico de ocasión y un nostálgico neoclasismo.

Ente ensayo se propone estudiar la obra *El maquinismo, la vida y la arquitectura*⁸⁰ de Carlos Obregón Santacilia como un planteamiento sobre la arquitectura que no sigue un camino unívoco ni mucho menos progresista. Para el arquitecto, existen dos argumentos que delimitan la arquitectura moderna: el primero, un argumento *reduccionista* de la arquitectura, entendida como “máquina de habitar”⁸¹ y sus implicaciones; el segundo argumento, que llamamos *integral*, buscaba en el maquinismo de principios de siglo un nuevo sentimentalismo en arquitectura, fundamentado en la belleza, la tradición, el ornamento y la historia.

Trataremos el caso de la Secretaría de Salubridad y su relación con las ideas que Obregón planteó durante este tiempo. Por último, nos detendremos sobre todo en la relación que acaso guardara con todas las ideas e implicaciones que tuvo al tratar de dar una forma operativa a las ideas sobre la máquina y otro elemento que resulta una novedad: el ornamento integral. Todo esto para dar cuenta de los alcances de esta

⁷⁹ Lewis Mumford. *Técnica y civilización*. ver. de Constantino Aznar. Madrid: Alianza, 1987. p. 20.

⁸⁰ Carlos Obregón Santacilia. *El Maquinismo, la vida y la arquitectura*. México: Publicaciones Letras de México. 1938-39.

⁸¹ Esta frase sintetiza el camino de la arquitectura del funcionalismo. Para Juan O’Gorman, la utilidad del funcionalismo fue “[...] que representó la antítesis de la arquitectura académica y también en la medida en que dio a la arquitectura una base técnica para resolver con mayor precisión su función mecánica, tanto en la distribución como en la construcción. *vid.* Juan O’Gorman. “En torno a la integración plástica” en; *Espacios*, México, julio 16, 1953. en; Ida Rodríguez Prampolini (comp.) *La palabra de Juan O’Gorman: selección de textos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. p. 59-60.

obra y su necesaria inclusión en las ideas de Obregón sobre el lugar del arquitecto frente a su obra como el fundamento mismo de la arquitectura entendida como arte; como pieza inseparable de la condición del individuo hacia la belleza.⁸²

El proceso se convierte en el estudio de las formas tradicionales que el arquitecto, entre sombras y niebla, arroja sin querer al poner el lápiz sobre el papel o el ladrillo sobre el concreto: estas formas se convierten en el fundamento de la arquitectura moderna. Hay una sugerida complicidad entre una arquitectura de máquinas que no puede olvidar que, antes del acero y el vidrio, también fue arte y una arquitectura hecha para resguardar el principio que conectaba al hombre con el cosmos, ya que era una extensión orgánica del cuerpo.⁸³

2.1 Obregón entre las máquinas

En 1939 se publicó *El maquinismo, la vida y la arquitectura*. Obra que sintetizaba las nuevas inquietudes sobre la modernidad arquitectónica de México y el mundo. Esta obra resume los ecos del proceso de la arquitectura, del que había salido triunfante la arquitectura racionalista.⁸⁴ La obra aparece también en el proceso de un cambio importante de estilos y preocupaciones en el entrecruce entre los *revivals* y el incipiente racionalismo de Le Corbusier.⁸⁵

Por lo que respecta a Obregón, esta década también fue de cambios importantes. Desde 1933 había colaborado en diversos proyectos con Alberto J. Pani,

⁸² Suponemos en este ensayo, y en esta tesis, que hay cierto eco del idealismo en las ideas de Obregón, al igual que de Diego Rivera y Alberto T. Arai. Este le sirvió para pensar la arquitectura moderna en una relación necesaria entre el objeto y el sujeto, entre la creación y el producto, y en el caso de Obregón Santacilia, entre el genio y el arte. Quien teorizó esto en términos de un estado dirigido hacia la belleza fue Riegl. El autor heredo del idealismo una estructura que le permitió pensar la ornamentación en términos de *voluntad de forma*. Desde la hoja de acanto, Riegl argüía la evolución del núcleo primitivo del arte y su permanencia en las diversas maneras de ornamentar. Vid. Alois Riegl. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

⁸³ En la cosmografía medieval, la imagen del mundo se definía mediante la relación hombre-cosmos. El hombre, era la réplica, en una escala diferente del universo; es decir, el sujeto era un *microcosmos*. Vid. Erwin Panofsky. *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979. p. 127 y ss.

⁸⁴ Jorge Alberto Manrique. "México se quiere otra vez barroco" en; Aracy Amaral (coord.). *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo: Memorial, FCE, 1994. p. 39.

⁸⁵ *Ibid.*

tanto en casas como en la construcción del Hotel Reforma, mismo que sería objeto de debate años más tarde. Otras obras fueron la Secretaría de Salubridad y Asistencia, y la adaptación del palacio legislativo como nuevo monumento a la Revolución Mexicana. También es el punto culminante de la colaboración de Obregón con el Secretario de Educación José Vasconcelos (1852-1959). La figura de este último es importante ya que dos décadas más tarde, los debates sobre la integración plástica se darán también en términos de raza. Obregón considera este aspecto como parte de la definición de arquitectura funcional; más tarde, fue una de las razones de distanciamiento con Mauricio Gómez Mayorga, un declarado detractor de los “eruptivos anhelos de la raza cósmica”.⁸⁶

En 1933, las pláticas de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos fueron el punto más álgido de este entrecruce de propuestas.⁸⁷ Unos propugnaban por las propuestas tradicionales, cuya forma operativa eran los “neos”; otros, por adoptar el lenguaje moderno que se adecuara a las necesidades sociales, pero con economía de construcción: el funcionalismo.⁸⁸ En este panorama de renovación aparece *El Maquinismo, la vida y la arquitectura*. En esta obra conviven dos argumentos distintos. No nos detendremos en el examen de todos los puntos y temas que esta obra contiene, sino sólo en aquellos donde consideramos siguió formándose una idea de arquitectura en la década siguiente. Dos argumentos conviven: uno reduccionista que sigue firmemente las ideas del nuevo siglo; otro integral que se aventura más allá del funcionalismo.

⁸⁶ Mauricio Gómez Mayorga “La casa del desierto” en *Arquitectura/México*. p. 207.

⁸⁷ Jorge Alberto. Manrique. *Op. cit.*

⁸⁸ Georg Leidenberger. “Las “pláticas” de los arquitectos de 1933 y el giro racionalista y social en México posrevolucionario”. en; *Polémicas intelectuales del México moderno*. México: CONACULTA, UAM-Cuajimalpa, 2008. p. 187 y ss. Según Leidenberger, este aire de renovación también se da en paralelo con otros debates políticos, literarios y filosóficos. En cuanto a la arquitectura, se da entre el encuentro entre algunas nuevas propuestas frente a la arquitectura de corte historicista. En especial el neocolonial, que hasta la década de los veinte, era la arquitectura de Estado. Este estilo tuvo cierto auge gracias a la promoción de José Vasconcelos como director de la SEP desde 1921, ya que gozaba de algunos beneficios como la exención de impuestos para las obras construidas con este estilo. Dichas pláticas tomaron notoriedad una vez superada la necesidad de una arquitectura moderna. La cuestión siguiente fue si de este nuevo orden racional podía emerger un carácter estético. Según Leidenberger, “el punto de debate no era si había cabida para la estética en la arquitectura, sino si aquella resultaría automáticamente del método racionalista o si había que considerarla como independiente del diseño de una obra.” *Ibid.* p. 200-201.

El Maquinismo consta apenas de unas noventa páginas divididas en apartados dedicados a explorar los “factores y necesidades” del maquinismo del nuevo siglo.⁸⁹ La obra expone de manera reducida algunos de los aspectos de este proceso. Entre los que se encuentran, por ejemplo, la industria, los materiales y los métodos de construcción. A la exposición de los factores, se agregan los resultados del proceso que determinaron un nuevo orden de imágenes y formas: las líneas claras y geométricas de la carretera, las formas rectas del acero y el nuevo urbanismo.⁹⁰

Los nuevos elementos que aporta esta renovación son los nuevos juegos de luz –en el hangar del avión o el rascacielos, por ejemplo–, los medios de comunicación y la publicidad que ahora ocupa nuevos espacios, inaugurando así un nuevo orden visual en conjunto con la carretera y la ciudad. Maquinismo no sólo refiere a la mecanización de la industria, las artes, y los medios de transporte. Las máquinas habían sido parte de las actividades del hombre desde los instrumentos primitivos. El maquinismo que inaugura la revolución industrial fue el instante donde las máquinas se convirtieron en “La máquina”.⁹¹ Lo que significó que desde ese momento todas las expresiones y las formas de vida estaban dirigidas exclusivamente por este nuevo orden maquinal. A este modo operativo de la maquina se le denomina “maquinismo”.⁹²

Con esta idea Obregón sigue las ideas del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright, quien argüía que la arquitectura debía jugarse una última carta contra

⁸⁹ Obregón Santacilia. *Op. cit.* p. 9.

⁹⁰ Según Georgina Cebey, en *El maquinismo, la vida y la arquitectura* se “articula un discurso potentemente visual” que así como expone algunos problemas de la arquitectura, ayudó a consolidar el mito del movimiento moderno. *Vid.* Georgina Cebey Montes de Oca. *Nociones de lo moderno en la historiografía cultural de la arquitectura del siglo xx. La obra escrita de Carlos Obregón Santacilia. Tesis para obtener el grado de maestra en historiografía. Posgrado de Historiografía, UAM-Azcapotzalco.* Febrero de 2012. p. 65.

⁹¹ Habría una diferencia entre maquinismo (como la máquina) y máquinas simplemente. Según Lewis Mumford, las máquinas han existido a lo largo de la historia. La existencia de “instrumentos mecánicos” estaba condicionada por las necesidades de la caza, recolección y construcción. Desde los chinos y los egipcios, existía una pericia técnica que los llevó al desarrollo de máquinas y la regimentación de la vida. Es decir, las máquinas eran parte de la vida de los pueblos primitivos. El maquinismo apareció una vez que todo aquello que sustentaba las máquinas fue asimilado como un nuevo principio donde lo que importaba no era “[...] simplemente la existencia de los nuevos instrumentos mecánicos: [debía] explicarse la cultura que estaba dispuesta para utilizarlos y aprovecharse de ellos de manera tan extensa”. La máquina nació una vez que Europa llevó las ciencias físicas y las artes exactas hasta su límite, hasta un punto nunca antes alcanzado; donde todas las formas de vida se adaptaban al “paso y capacidades de la máquina.” *Vid.* Mumford. *Op. cit.* p. 22 y ss.

⁹² *Ibid.*

su incorporación al producto industrial, o buscar una salida por la senda del arte, pero de un arte nuevo. Pese a compartir el carácter de renovación, el racionalismo aparece en la obra como un enemigo a vencer. En sus páginas se entretajan los pormenores de otra visión de la arquitectura que, anclada en los mismos principios, optará por ir más allá de las ideas de Le Corbusier en pos de una arquitectura tradicional y bella, pero moderna.⁹³

La visión de Obregón, de un orden de la máquina surgido del fin de siglo, parte de la escisión marcada por Adolf Loos (1870-1933), Frank Lloyd Wright (1857-1959) y Richard Neutra (1892-1970). La obra sugiere un tránsito ininterrumpido donde la arquitectura supera cada una de sus contradicciones; representadas en este caso, por arcaísmos, desviaciones y sentimentalismos no acordes con las necesidades modernas de la arquitectura. Las escuelas, hospitales y carreteras eran los nuevos intereses que la arquitectura moderna debía resolver. Era funcional en cuanto acotaba el comportamiento del hombre frente a las inclemencias de la modernidad. Todo elemento superfluo e innecesario era un arcaísmo sin fin y debía ser higiénicamente eliminado. La historia del arte y la arquitectura era la historia de la necesidad de ciertas formas y la aparición de otras soportada por la analogía con la vida humana, donde la edad moderna era la adultez cuyo tránsito había iniciado con la infancia del arte primitivo.⁹⁴

Según Adolf Loos, “edad” supone una analogía con el grado de desarrollo de una sociedad, incluidas las artes: bellas artes y artesanía. La infancia, por ejemplo, tendría la necesidad de ciertas formas acorde con la mente del niño, en cuya edad

⁹³ Mismo camino que, acaso, sugirieran otros arquitectos como Juan O’ Gorman. Para él había un estadio más allá del funcionalismo. Dice al respecto que “Al hombre no le basta el funcionalismo, no es suficiente que los edificios sean solamente útiles”. O’ Gorman pensaba que el siguiente punto era la discusión por el contenido estético de la arquitectura. ¿Qué hay más allá del funcionalismo? Más allá de la máquina de habitar se encuentra el lugar del placer estético: el agrado, el gusto, satisfacción y contemplación. Juan O’ Gorman. “Más allá del funcionalismo”. Conferencia dictada en la Unidad Profesional de Zacatenco en el “25 años del IPN y 30 años de la ESIA”. en; Ida Rodríguez Prampolini. *Op. cit.* p. 127-128.

⁹⁴ Roger Bartra. “Los salvajes de la modernidad tardía: arte y primitivismo en el siglo XX” en; Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.). *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009. p. 117-136.

tiene el impulso de rayar las paredes, de ver en todo un mundo de fantasía y sueño propios de esa edad.⁹⁵ Los tatuajes de los papúas eran similares a este impulso, y por lo tanto infantiles. Una vez examinados estos productos en la edad adulta podía asegurarse su absurdez: el tatuaje para el moderno industrial era sinónimo de delincuencia y de un individuo ajeno al orden claro de ese momento.⁹⁶

El maquinismo correspondía a la edad adulta, donde las únicas formas necesarias eran las líneas claras y las superficies lisas del acero. La arquitectura debía adecuarse al hombre que, entrado en la etapa más madura de su vida, tenía que hacer corresponder su obra con la fisiología que le imponía un orden específico. La historia se hallaba así condenada a ser un discurso sobre formas superadas; el arte de la antigüedad era el recuerdo vergonzoso de un pasado infantil y de formas –neozteca, neocolonial y *decó*- por las que no debía sentirse nostalgia alguna.⁹⁷

2.2 Un nuevo principio en arquitectura.

Sin embargo, la exposición de Obregón dista de reconocer que la arquitectura ha llegado a su punto culminante. En su examen de factores introduce otro elemento que le permite superar las conclusiones sobre una edad adulta en arquitectura. Como lo anuncia el título, *vida* es el último elemento que determina el andar de la arquitectura moderna. Es éste el que le permite salvar la distancia de una arquitectura para habitar, entendida simplemente como máquina; y su necesaria conexión con otros fenómenos como el arte, la belleza y la necesidad de formas que antes cumplían

⁹⁵ Adolf Loos. *Op. cit.* p. 20

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ La arquitectura neocolonial puede entenderse como producto de la Revolución Mexicana sobre la necesidad de una arquitectura nacional. Si bien había construcciones anteriores construidas en este estilo, el movimiento revolucionario ayudó a que esta corriente fuera adoptada por el nuevo nacionalismo. Desde el Ateneo de la Juventud, Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal adoptaron una posición benevolente sobre la necesidad de rescatar el pasado colonial, pero adaptado a los tiempos modernos. Según Manrique una vez que los regímenes revolucionarios se estabilizaron a partir de 1920, el neocolonial tuvo mayor difusión como arquitectura de Estado. *Vid.* Jorge Alberto Manrique. *Op. cit.* p. 37-38. Carlos Obregón había sido un álgido protector de esta corriente, en edificios como la Escuela “Benito Juárez” (1923) y el Pabellón de México en Rio de Janeiro, Brasil (1922). *Cfr.* Olivier Debrouse. “El nacionalismo y la arquitectura” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 55. 1986. p. 126 y ss.

la función del ornamento. Una forma del arte donde el hombre estaba siempre conectado con la arquitectura.

Lo que el autor pretende esbozar en la segunda parte de la obra es una visión sobre el maquinismo necesariamente conectada con la vida y la arquitectura. Aparece una postura, una visión sobre la historia del arte, la producción y la técnica. En el examen de estos principios, Obregón ofrece una alternativa a la arquitectura racionalista a cambio de una posible arquitectura regional, y orgánica. El argumento se ancla en la revalorización de la belleza, la tradición, el ornamento y la producción entendida como acto creativo.

La diferencia radica en que, finalmente, no adopta la postura pre-racionalista de Loos sobre la belleza. El proceso de la arquitectura tenía detrás un problema muy grave: el camino hacia la modernidad, cada vez más industrial, había llevado consigo un desprendimiento del hombre y su obra que siglos atrás había sido definido de *teofanía*.⁹⁸ Las nuevas superficies lisas negaban al hombre moderno el reconocimiento de cualquier impulso vital depositada en ella. Por definirlo de alguna manera, el proceso del maquinismo era también el de la secularización de la arquitectura. Una vez insertada en el campo de la ingeniería, la arquitectura se asumía como un campo autónomo a cualquier pretensión artística. Adolf Loos no sentía ningún resquicio al condenar el tatuaje primitivo, aquel dibujo sobre la piel que, antes de ser un gesto infantil, era parte de la red simbólica del ritual.⁹⁹

No había que buscar obras bellas a repetir. Para Obregón, los *revivals* habían sido un rotundo fracaso. En estos había sólo un utilitarismo de las formas que simplemente se consideraban agradables a la vista, pero que no cumplían función alguna. Entonces, qué solución propone el autor a la belleza. La respuesta es tan ambigua como compleja, pero creemos que es finalmente el principal argumento de su obra. La condena moderna del adorno era que funcionaba como “una ideología

⁹⁸ Es decir, por el significado religioso que la forma confería en el entramado del rito y la ceremonia. En México, este elemento sobrevivió en las revisiones sobre la integración plástica, cuyo sentido de unidad también expresaba una relación indisoluble del hombre con su obra.

⁹⁹ Adolf Loos. *Op. cit*

utilitaria”.¹⁰⁰ Todo aquello que renegaba de la mecanización de las artes, era necesariamente trivializado. El resultado fue la división del núcleo romántico del arte; la máquina contribuyó a la melancolía “con que los representantes del mundo interior, los artistas y poetas saludaban [a] la nueva raza de filisteos que estaban tan gloriosamente cómodos en la oficina y en la fábrica”.¹⁰¹

Cercano a Mumford, Obregón pensaba que no había un camino en que la belleza había sido superada. Sino que todo intento de arquitectura tenía la impronta de una búsqueda de formas bellas. La belleza, definida así, no era una cualidad adherente de los objetos construidos, sino un impulso que conectaba al autor y su obra. En toda construcción, había una necesidad de formas, ya sea las puras del acero y el vidrio, pero finalmente formas que tenían una correspondencia con las necesidades de construcción modernas. Obregón no identificaba el Estilo Internacional con la arquitectura funcional. Sino aquella obra que conectaba hombre, materiales, medio y técnica. Estas eran las cualidades de toda arquitectura a lo largo de la historia. De la suma de esos elementos resultaban las formas que, conectadas con el habitante, representaban un impulso religioso, político e, incluso, bello.

Se ha dicho que en la actualidad no puede producirse un arte verdadero porque no hay unidad espiritual. [...] La arquitectura Moderna no apareció sólo por el deseo de olvidar el pasado, sino que es la resultante del cambio registrado en todo y de la forma lógica como las máquinas nos han enseñado a ver las cosas.¹⁰²

Obregón suponía una distancia insalvable entre la arquitectura, moderna e universal, y la tradición. Esta última entendida todavía con cierto parecido al *revival*, que le confería un carácter utilitario a las formas prehispánicas o coloniales que “adornaban” alguna casa en Polanco o Narvarte. ¿Debemos seguir repitiendo estas

¹⁰⁰ Lewis Mumford. *La condición del hombre*. Buenos Aires: Ocesa, 1948. p. 403-404.

¹⁰¹ Para Mumford, el impulso romántico y el utilitario eran constantes de la naturaleza humana que habían estado unidos en algún punto. Sin embargo, la mecanización supuso el triunfo del fin utilitario frente al impulso romántico. La exuberancia del artista, dice Lewis, “[...] ahora estaba ligada a las máquinas y a las utilidades”. El arte que en principio se regía por tres categorías –lo bello, lo bueno y lo verdadero–, tuvo que agregar una nueva: lo útil. *Ibid.* 404 y ss.

¹⁰² *Ibid.* p. 38.

formas, so pretexto de que nos pertenecen por tradición? La respuesta de Obregón es negativa.

Como mencionamos, Obregón se sitúa en un punto donde la discusión por los *revivals* está superada. Entonces, preguntémosnos, por qué aparece de nuevo el problema de la tradición. Cuáles son los fundamentos de su incursión en este discurso de la modernidad maquínica, que ya no la entiende en términos de repetición. La respuesta de Obregón es apenas un intento de incorporarle, sin ser del todo satisfactoria.

Será quizá en *México como eje de las antiguas arquitecturas de América* (1952)¹⁰³ donde ofrece un argumento más potente al respecto. En ese tránsito es donde hay que buscar dicha respuesta y salvación de la tradición. Obregón se limita a acotar que, incluso la producción más moderna, no puede prescindir de la tradición. Aquí se emplean términos como “arraigo”, “local” y “regional” para establecer nuevos principios que deben guiar en la construcción.¹⁰⁴ Es en ese arraigo donde la tradición tenía su verdadera función. Obregón pensaba, ya desde esta década, que arraigar no sólo significaba vincularse con el lugar físico donde se construía, sino arraigarse a la historia y al repertorio de formas que formaban parte del legado llevado al presente mediante la tradición.¹⁰⁵

Para cuestionar la tradición, según su propuesta, habría que tomar en cuenta que siempre se está conectado con ella. Hay una relación necesaria que siempre asocia toda producción con la tradición. Incluso en el estadio más moderno, hay un lugar para los elementos tradicionales. Pero cuestionémosnos, qué significa esta incursión de la tradición en el discurso del maquinismo, desde la línea que lleva la superación de una forma por otra hasta las que emanan de las líneas rectas del acero. El examen de la tradición guía las conclusiones de Obregón hacia el lugar del ornamento en arquitectura. Será este elemento del que quizá se desprenda un análisis más rico en

¹⁰³ Carlos Obregón Santacilia. *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*. México: Patria, 1952.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 5.

¹⁰⁵ *Ibid.*

que finalmente pueda encontrarse la belleza en la arquitectura moderna. Sus apreciaciones anuncian ya un conocimiento de lo que Frank Lloyd Wright llamaba ornamento integral. Obregón establece así la escisión con el Estilo Internacional y se decanta por una forma de la arquitectura donde se le pudiera definir, de nueva cuenta, como una extensión orgánica del sujeto. El resultado es que toda forma ornamental es necesaria en un orden que sólo tiene una posibilidad de ser, acorde al individuo que intrínsecamente produce algo.

La intempestiva de Loos es la negativa a reconocer la necesidad que en otros tiempos tenían ciertas formas. El resultado es la condena a cualquier otra expresión que a lo largo del tiempo se consideró el vínculo del hombre con la arquitectura, con su medio y con su sociedad. El hombre ya no era la medida del universo y la historia era, otra vez, un obstáculo para el futuro.

Las notas sobre el ornamento son quizá las que podrían considerarse como el punto culminante del argumento que hemos definido como integral. Las similitudes son evidentes al poner en tela de juicio todo el orden –o desorden- surgido de la irrupción y sobrevivencia de ciertas formas arcaicas, inadecuadas y sin sentido alguno en la arquitectura moderna de rascacielos y hangares. Lo que preocupa a Obregón antes de atacar los ejemplos de esta barbarie, es definir su posición respecto a este uso ornamental de las formas. Sin embargo, si se atiende a las ideas que sustentan estos juicios, puede encontrarse que, paradójicamente, le otorga cierto valor al ornamento; valor del que carece en la arquitectura actual. Dicha consideración parte de cierta noción de *necesidad* del ornamento, De ciertas formas que, en un momento u otro, fueron necesarias. Así su repetición sin sentido, no es más que un desvío del ideal moderno de la construcción. Pero aquí es donde el argumento toma un giro interesante.

No hay un camino que no conduzca a cierto goce y necesidad de la forma. Pese a que condena el deportivismo con que la arquitectura del acero ha querido tapar su esqueleto, dice que incluso en las líneas claras hay una preocupación por la forma. Misma tan necesaria como resultado de un nuevo orden ajeno a cualquier corriente

anterior. La simplificación del funcionalismo no significa una renuncia a estos postulados. Todo lo contrario, para Obregón el cambio de principios de siglo, en la construcción y los materiales, lo fue también en la forma de ver. Este cambio que operó en la “la mecanización del arte y la cultura”¹⁰⁶ significó la restructuración del hombre que habitaba las nuevas formas mecanizadas de la habitación, la escuela y el hospital. Era posible establecer un nuevo *point of view* desde donde ver sólo un orden nuevo y limitado de formas. Lo que hace Obregón al establecer esta distancia, es renunciar, por raro que suene, a la visión de la historia de la arquitectura cuyo fundamento era una idea de superación de estilos: de un acabamiento del lenguaje hacía uno más puro, si se me permite la expresión. El ornamento tiene un especial interés para el autor, porque permite pensar sobre la belleza en las coordenadas de la mecanización de la arquitectura.

La posibilidad de entender que hay belleza sólo es posible si se atiende, como él diría, al repertorio de formas que es posible gracias a los nuevos métodos constructivos. El ornamento es importante en estas consideraciones ya que permite restablecer el lugar para pensar al individuo moderno frente a estas formas. Obregón termina así enaltecendo un nuevo principio. La querella de la nueva arquitectura se resumía en la frase: “el principio antes que el precedente”.¹⁰⁷ Estas palabras sintetizaban la salida a la perversión maquinista. Ajena así a los formalismos y a la vulgaridad del éxito comercial, la arquitectura, dice Wright, podrá ser concebida “[...] de acuerdo con la naturaleza: la naturaleza de tiempo, lugar y hombre [y] nativa como siempre lo fue naturalmente en las culturas, [y] fiel al corazón”.¹⁰⁸

La nueva habitación del hombre, su segunda piel, era el fruto de este nuevo principio. La naturaleza, la verdadera naturaleza era la que se le ofrecía al arquitecto y no aquella con la que trataba de combatir. Donde había que edificar era en el corazón indígena de la arquitectura moderna. Pero, preguntémonos, cuáles eran los elementos de este nuevo principio. La tercera dimensión era, en toda la amplitud de la expresión,

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 38.

¹⁰⁷ Frank Lloyd Wright. *Op. cit.* p. 97.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 97.

uno de esos elementos. Pero, qué quiere decir tercera dimensión. Según Wright se corría el riesgo de entenderla como dimensión de profundidad. Pero el argumento se aleja de esta definición en busca de una cuarta dimensión más cercana a la pintura cubista. La respuesta es que la cuarta dimensión es el espacio habitable, “[...] el espacio interior en que se vive”.¹⁰⁹ De ese orden dado al espacio por su habitante es que nacerán las auténticas formas de la arquitectura. La vida es el molde de toda construcción; su existencia es su único fundamento.

Se pregunta Wright si “¿Puede un etíope cambiar su piel o un leopardo perder sus manchas?”.¹¹⁰ La expresión de la constitución de la naturaleza había sido puesta en cuestión unificada, e identificada por aquel elemento denominado ornato. Según esta idea, la forma arquitectónica tiene su verdadero fundamento en el uso del ornamento orgánico que le da el arquitecto. Lo que resulta es que “como la melodía es a la música, el ornato es en la arquitectura la revelación del principio poético, con carácter y significado”.¹¹¹

Toda cosa viviente lleva en sí el testimonio de la necesidad de amor, expresando el principio “poético” por el que llamamos “patrón”, visible en todo organismo para “dar significado más profundo a su habitación. El ornato es tan inevitable como el plumaje para el pájaro, “[...] natural como la forma de una concha marina, apropiado como las escamas al pez o las hojas al árbol o las flores a las plantas de flor.”¹¹²

2.3 El cerebro, el croquis, el arquitecto

En 1925, la revista *Arte y Decoración* dedicó una edición especial al nuevo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El nuevo edificio estuvo a cargo de Carlos Obregón Santacilia, quien también se sumó como articulista en la revista. Entre descripciones minuciosas y comentarios de todo tipo, se presentó una diversidad de

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 133.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 138.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.* 142.

opiniones sobre el edificio anteriormente modificado por el arquitecto Nicolás Mariscal. Obregón dejó aquí uno de los argumentos más potentes sobre el lugar del arquitecto frente a su obra. Mismo que más tarde aparecerá esquematizado en toda la problemática sobre la arquitectura moderna y las formas que conectarán al individuo con la producción local. Sin embargo, pareciera, que pese a la distancia temporal, este artículo complementa mucho de lo establecido en *El maquinismo*. La lectura que propone aquí Obregón es mucho más acabada que la que hará en otras publicaciones. Su novedad radica en una peculiar lectura sobre la técnica entendida como producción. Obregón se sirve de estas ideas para pensar en el vínculo que existe entre la obra y su autor a partir del acto de creación.

Obregón se pregunta qué es el acto de creación en arquitectura. Qué sucede en ese instante, en que autor y obra están más unidos que nunca. Es necesario conferirle tanta autonomía a la arquitectura, que basta con identificarla con un estilo, ya sea Luis XIV o XVI. ¿Y si el arquitecto dejará de ser mudo testigo de la obra y tuviera algo que decir? El artículo se tituló originalmente “La arquitectura y el croquis”.¹¹³ Croquis sirve a Obregón para pensar en la creación al detenerse en uno de los momentos del diseño arquitectónico. Hacer croquis, es decir, pintar líneas y manchas sobre el papel, así como vienen a la mente, sirve de motivo para pensar sobre qué se pone en juego al hacer arquitectura. Obregón antepone el croquis al plano, al considerar el primero un momento más íntimo del arquitecto, frente al otro que le parece más técnico y ajeno.¹¹⁴

El croquis representaba un momento diferente del diseño en arquitectura. La obra no comenzaba ni terminaba con la construcción, piedra sobre piedra y cemento. El autor se abstiene de reconocer dicha autonomía del objeto, que identifica la obra sólo con su sustrato material. Era necesario un nuevo examen donde, para librar dicha limitante, habría que incluir la figura del arquitecto entendido como potencia creadora. Sólo así era posible redefinir la arquitectura como una relación necesaria

¹¹³ Carlos Obregón Santacilia “La arquitectura y el croquis” en *Arquitectura y decoración*, n. 2, 1925. s/p. Versión mecanografiada conservada en el archivo del arquitecto

¹¹⁴ *Ibid.*

del hombre y su obra. No sólo del arquitecto, sino de todo aquel individuo que comparte la misma disposición que en *El Maquinismo* se fundamenta en términos de impulso por el ornamento, una condición dirigida hacia la belleza y una necesidad orgánica del arte.

“Al poner en el natural aquel dibujo, da vida al dibujo aparentemente frío y nuevamente aquellas manchas del croquis que habían quedado grabadas en el cerebro del artista vuelven a aparecer y vuelven a constituir el alma misma de la obra.”¹¹⁵

En principio, el dibujo resumía en cada una de sus partes los momentos de configuración de la obra de arte. El acto de creación empezaba cuando el arquitecto ponía el lápiz sobre el papel. Pero esto por sí sólo no era suficiente. Este acto de dibujar adquiría validez ya que ponía en juego las formas que estaban en el cerebro del arquitecto. El dibujo era el medio de objetivación de esas formas que formaban parte de un entramado histórico, arraigado a una configuración del individuo. En los violentos trazos de la pluma y las manchas de grafito había un impulso por el arte.¹¹⁶ El arquitecto que no se sintiera alguna vez como parte de este impulso impersonal, salvaje y descontrolado, no podía llamar a su obra, arquitectura. Así Obregón equiparaba la figura del arquitecto, como creador, con la forma impersonal del genio.¹¹⁷

“Al hacer croquis es cuando se eleva el arquitecto en el éxtasis de la creación y es entonces cuando sin sentirlo, en un estado semi-inconciente, crea, da vida y personalidad a sus cosas”.¹¹⁸ Con estas palabras Obregón sintetizaba el principio mediante el cual, el acto de creación adquiría su carácter integral. Su visión moderna sobre la técnica, rescató el principio que renegaba de una autonomía de la obra. La

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Antoni Marí. "La concepción del genio en la filosofía crítica de Immanuel Kant" en; *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*. Barcelona: Tecnos, 1989. p. 115. Según Marí, en la teoría kantiana el genio puede definirse como una fuente viva que se oculta en el mismo instante en que surge, “[...] una luz capaz de revelar sin dejar ver nada; un magma informe que se formaliza en la obra de arte; y finalmente, una fuerza, una energía eficaz que, sin embargo, permanece oculta los ojos de quien se alimenta de ella.” Su única esencia, es que acontece un *geist*: un espíritu o un alma.

¹¹⁸ *Carlos Obregón Santacilia*. “la arquitectura y el croquis”. *s/p*.

arquitectura era arte. Obra de un artista que, como decía Lewis Mumford, era presa de un “impulso romántico” por las formas.

Las conferencias de Frank Lloyd Wright resuenan en todo este sistema de ideas que tejió Obregón Santacilia. El ornamento integral, y lo que implicaba, era la alternativa a un lenguaje universal que trivializaba cualquier otra propuesta. Es posible que Obregón, más allá de estas apreciaciones, haya intentado que alguna de sus obras partiera este principio y lo tomará por solución. Pensamos que fue posible y que, de alguna manera, sobrevivió como un argumento paralelo a otras ideas y obras de la misma década. Años antes, ya había puesto en práctica algunas soluciones que, por desgracia, se han calificado como *decó*, neocolonial o premodernas. Obregón esboza dentro de esta camino alternativo de la modernidad, un nuevo principio arquitectónico. Sólo así la pregunta dejó de ser por la belleza misma o por la naturaleza de lo bello, para cuestionarse por el “estado de quien contempla la belleza”.¹¹⁹

¿Cómo debe ser la arquitectura del futuro? Aquella que sólo es transitable por la mente del arquitecto quien es, como decía Wright, “legislador del mundo”.¹²⁰ La analogía del arquitecto y la mente no es tan arbitraria como parece. El propio Wright utilizaba esta comparación para sugerir que al igual que en el arte, el arquitecto tiene cierta responsabilidad con lo que crea.

El término genio, aplicado a él, significa completamente un hombre que comprende lo que otros solamente saben. [...] el expone la verdad con manifiesta belleza de pensamiento. Si es un arquitecto, sus edificios son naturales. En él la filosofía y el genio viven juntos, pero tal combinación está expuesta a la desconfianza popular, y la aplicación de “genio” puede encasillarlo”, al menos en lo que concierne al público.¹²¹

El arquitecto, como genio, es “romántico por naturaleza” y por “profesión propia”, como se definía Wright a sí mismo. ¿No hay un sospechoso diálogo entre las

¹¹⁹ Antoni Marí. *Op. cit.* p. 113.

¹²⁰ Frank Lloyd Wright. *Op. cit.* p. 36.

¹²¹ *Ibid.* p. 9

elucubraciones de Wright con las ideas sobre croquis? ¿No sorprende acaso que la única manera de hacer arquitectura, es reconociendo la vitalidad del autor en el vínculo que lo conecta con su obra? ¿Por qué habría necesidad de situar con tal fuerza este lugar del arquitecto?, ¿cuál es el fundamento que tiene detrás? Obregón estaba seguro de esta comparación entre genio y mente, arquitecto y creador, para suponer así que al producir se pone en juego una configuración del cerebro del individuo. ¿Qué quiere decir esto?

Wright creía que el verdadero arquitecto era un romántico que debía pensar que su época había iniciado por el fuerte establecimiento de un *principio*. Este momento marcaría la verdadera diferencia de la arquitectura nueva. Obregón parece seguir esta lectura. Reconoce que en el “cambio de siglo” comenzó algo completamente diferente. Una arquitectura, tan nueva que corre el riesgo de romper el vínculo que todo arquitecto debe reconocer. Sólo asumiendo su papel creador es que el arquitecto del nuevo siglo podía encaminar la producción más nueva y seguir pensando, como el artista, que daba vida y habitaba un edificio “como una obra de arte”.¹²²

El edificio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia se construyó entre 1925 y 1929. La historiografía considera esta obra como de transición entre el neocolonial y la arquitectura moderna, con algunos rasgos de una verdadera arquitectura mexicana.¹²³ El edificio llama la atención por las soluciones adoptadas que dieron como resultado una obra donde son apreciables rasgos modernos en convivencia con lenguajes de vanguardia, en especial de la Bauhaus. Sin embargo, esta supuesta convivencia de estilos y soluciones, no ha sido cuestionada del todo. Una nueva lectura nos permite pensar en la convivencia de otras propuestas que más tarde aparecerán bajo la noción de una integración de las artes. Misma que, pensamos, aparece aquí como experimento de dos soluciones diferentes: en el sentido de arte integral, cercano a Wright, en la entrada; segundo, en el sentido colaborativo, que se le dio en México desde esa década, en el trabajo de Diego Rivera y Hans Pilling.

¹²² *Ibid.* p. 89.

¹²³ *Cfr.* Víctor Jiménez. *Op. cit.* p. 20 y ss.

Graciela de Garay señala que este edificio tuvo como referente el cuerpo humano, ya que “la distribución adoptada fue el resultado de una metodología del diseño analógico [con] el cuerpo [...]”.¹²⁴ La parte principal correspondía al cerebro, que albergaría las oficinas y las salas de juntas; en el centro, los laboratorios donde se aplicarían “las ideas programadas por el cerebro”¹²⁵; las cuatro alas, que se desprenden del edificio central, corresponden a brazos y piernas siendo “encargados de llevar [los] servicios al público”.¹²⁶

Una de las principales características de la obra, es la disposición de masas que abarca la amplitud del terreno, mediante puentes metálicos que comunican todos los edificios sin interrumpir la circulación en el nivel inferior.¹²⁷ Rompe y, a la vez, separa espacio urbano y arquitectónico de las calles aledañas para incorporar todo el conjunto como una unidad. Sumado a esto, la arquitectura fue reconocida también como ejemplo de la modernidad mexicana, que se lanzaba por nuevas formas sin olvidar su sello local. Este edificio ha sido calificado de precursor, al incluir todavía muchos aspectos de los estilos anteriores, como el californiano y el *decó*, pese a la novedad de sus soluciones (fig. 6).¹²⁸

El edificio de Salubridad era el ejemplo logrado de la convivencia de las artes y la arquitectura monumental. Una convivencia que será definida como integración de las artes, y más tarde como integración plástica. En principio esta supone que la arquitectura, como arte, es inseparable de la pintura y la escultura. En la década siguiente también sobrevivió una lectura de la integración en términos de colaboración, donde la pintura y la escultura venían a adornar la arquitectura una vez terminada la obra.¹²⁹

¹²⁴ Graciela de Garay. *Op. cit.* p. 37.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.* Siguiendo a De Garay, las cuatro alas también refieren al simbolismo de los cuatro elementos de la naturaleza; agua, aire, tierra y fuego.

¹²⁷ Víctor Jiménez. *Op. cit.*

¹²⁸ Jorge Vázquez Ángeles. “Historias folletinescas” en; *Casa del tiempo*. E IV, Núm 47. p. 52 y ss.

¹²⁹ Mario Pani, Enrique del Moral. “Integración Plástica” en; *Arquitectura/México*. México, septiembre de 1952, n. 39. p. 228.

Obregón colaboró en Salubridad con Manuel Centurión (1883-1948), Hans Pilling y Diego Rivera quienes adaptaron su trabajo a alguna de las partes del edificio. La pintura y la escultura quedaron subsumidas a las necesidades ornamentales que Obregón planeaba para cada espacio dedicado *ex profeso* para una escultura o un mural. Sin embargo, hubo otro elemento que permite una lectura más cercana a las ideas de *El maquinismo*. Un elemento que no quedó enmarcado entre la noción colaborativa de la integración de las artes como lo fue, en este caso, el trabajo de los artistas. Un ornamento de piedra que fue soporte, puerta y arco; sustraído del suelo milenario del Pedregal, y portador de un carácter nacional resguardo por siglos de historia de las artes en México.¹³⁰

Destaca el caso del ornamento principal de la entrada del edificio (fig. 7). El origen de este elemento, según Santacilia, es un monolito de piedra extraído en una sola pieza, y colocado a manera de soporte, de forma que el trabajo escultórico de una de sus partes sería una especie de ornamento y no de decoración.

Yo siguiendo la tendencia que apunte antes referente al empleo de nuestros materiales naturales, piedras sobre todo, en lo que el país es riquísimo y tiene gran variedad de calidades y colores, y ya que el empleo del recinto había perdido toda su importancia pues después de haber sido usado a gran escala monumental en los grandes monolitos aztecas [...] hice que por primera vez después de cuatrocientos años se extrajera un gran bloque de esa piedra volcánica de grandes dimensiones, en que [se] labró el águila nacional, formando clave al arco de la entrada principal del edificio.¹³¹

Loise Noelle señala acertadamente que Obregón fue también un precursor de la integración plástica.¹³² Fenómeno que tuvo su punto más álgido, de debate y consolidación, en la Ciudad Universitaria en la década de los cincuenta.¹³³ Sin embargo, nos parece que, al menos desde la Secretaría de Salud, Obregón la piensa de

¹³⁰ Carlos Obregón Santacilia. *50 años de arquitectura mexicana*. p 46.

¹³¹ *Ibid.* p. 47.

¹³² Loise Noelle. "Juan O'Gorman y la Integración Plástica" en; Celia Martín Marín (ed.) *Biblioteca Central: libros muros y murales. 50. Aniversario*. México: UNAM, IISUE, 2006. p. 85.

¹³³ *Ibid.*

dos formas diferentes y hasta cierto punto, inconmensurables. Lo que explicaría sus diferencias con la integración plástica practicada por otros jóvenes arquitectos, a los que tildó de ingenuos, al creer inventar “el enunciado de un principio de origen mexicano que viene a enriquecer, no a liquidar, el acervo de principios funcionales”.¹³⁴La colaboración era camino de la desintegración de las artes, sino se atendía antes el principio de un arte integral, donde no todo elemento es necesario. Obregón Santacilia decía haber concebido un edificio donde la luz y el aire eran su mejor *ornato*. Es decir, donde la circulación del aire, vehículos y personas fueran el *leitmotiv* de la belleza y la utilidad del edificio.¹³⁵

2.4. Epidermis arquitectónica

Lo que hemos querido esbozar con estas ideas, si bien lejanas, es que existe una alternativa a la integración plástica que pensó Obregón en términos de una unidad integral de arte y forma. El ornamento era la objetivación de una necesidad fisiológica del arte, de una unión necesaria del arquitecto y su obra, y de una actualidad de la tradición como repertorio de formas. La obra por completo tenía que cumplir dicha ornamentalidad. La arquitectura, como la cueva, era la medida del hombre frente al medio que lo rodeaba.

El Aula Magna resultó en aliviar estas consideraciones. Por desgracia, apenas se conservan los dibujos y esquemas que servirían para su construcción. Pero surge la cuestión: por qué Obregón se sirvió de estos para defender una postura sobre la integración plástica, sobre las formas legadas por la tradición y sobre la modernidad misma. Para el arquitecto el dibujo era ya arquitectura, era ya disposición y medida, donde el artista había dejado huella de una configuración cerebral. Para él no cabía duda que un dibujo era arquitectura, que había una potencia resguardada de lo no construido, motivo suficiente para emprender una catilinaria contra la Ciudad de la

¹³⁴ *Ibid.* p. 153.

¹³⁵ Según la propuesta de Graciela de Garay, el uso de estos materiales “[...] resultó de una metodología pragmática del diseño, que el autor indica inconscientemente cuando considera la importancia ambiental y económica de las piedras utilizadas.” *Ibid.* p. 40.

desintegración plástica.¹³⁶ Su yelmo y escudo fue el croquis de un aula que era tanto pirámide, célula, máquina y forma tradicional.¹³⁷

Al proyectar el *aspecto plástico* del Aula, este recaería no en la añadidura de trabajos ornamentales, sino en “[...] formas simples, lo más puras y perdurables posible huyendo de esas formas arquitectónicas en las que el lenguaje de lo constructivo ha venido a convertirse en moda artística y en una nueva retórica.”¹³⁸ La decoración, ahora era entendida por los autores como la última etapa del proceso arquitectónico, incluía los elementos interiores como la luz y los muebles, todo esto en conjunto, es lo que “[...] da el «ambiente» en los edificios contemporáneos.”¹³⁹ En pocas palabras, el problema plástico planteado de esta manera, estaba presente desde la fase de diseño.

Obregón se refirió a la cubierta del aula, como una especie de epidermis para el edificio.¹⁴⁰ Se pensó que funcionaría de forma análoga a un organismo vivo: ordenando las circulaciones a su alrededor y escindiendo una relación con el paisaje en pro de la durabilidad, pero con posibilidad de cambios de distribución internos según las nuevas necesidades.¹⁴¹ Para justificar la propuesta se entregó un croquis tamaño carta a los directores Mario Pani y Enrique del Moral, donde se diagramaban entre imágenes y texto, las cualidades y ventajas de la “epidermis” (fig. 8). Así la disposición de discos de barro, junto al concreto armado haría posible que la cubierta cumpliera la función de una membrana. Esta idea fue la que trató de fundamentar el croquis.

El esquema resume las cualidades de esta cubierta de concreto. La descripción se conforma de fragmentos de membranas animales, vegetales y una artificial. Lo que pone en relación, tanto las definiciones como las imágenes, es que dicha membrana tenía cierta alusión en la epidermis de estos elementos. No era casual que se pensará

¹³⁶ Carlos Obregón Santacilia “Catilinaria vs. la Ciudad Universitaria. *Excélsior*, 22 de Febrero de 1953.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Caja 8, exp. “Croquis. Aula Magna. Primeras maquetas”.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Obregón Santacilia. *50 años...* p. 100.

que el barro y el concreto del aula marcarían un espacio interior ajeno a cualquier irrupción del medio circundante. La membrana no señala simplemente el lugar de aparición de este interior; era, como lo indica el esquema, una segunda piel. Una epidermis arquitectónica que tenía que funcionar como tal; tenía que delimitar y aumentar la habitación del individuo al punto de separarlo por completo del medio circundante. El edificio, y en especial el auditorio, necesitarían de esta función aislante sin la cual la empresa sería un rotundo fracaso.

Sin embargo, su analogía mecánica se completaba con la comparación, como edificio moderno, con otros referentes internacionales. La cubierta también estaba basada en otros ejemplos donde se dio el mismo uso al concreto para lograr construir una bóveda sin soportes. Obregón sigue en este aspecto algunas de las ideas sobre el cambio de siglo que tanto defendió en *El Maquinismo*. La similitud es tal que incluso, el autor acude para diseñar el aula a uno de los edificios que le parecían ejemplos de este cambio maquinal: el hangar. El avión era un ejemplo en que el transporte delimitaba el campo de acción de la arquitectura mediante la máquina; como tal, este edificio era una arquitectura que, surgida al fulgor de esta nueva necesidad, resultaba en una forma constructiva ajena a cualquier otra actividad humana. La figura del hangar toma un lugar privilegiado en los primeros diseños que Obregón dibuja sobre la cubierta del aula. El aeropuerto de Roma tiene un curioso parecido con la curvatura sin nervaduras que presumiblemente se quería para la cubierta de concreto. Este aeropuerto italiano tenía en uno de sus hangares un ejemplo del uso de concreto para formar curvas que, sin el método adecuado, era imposible de lograr. Tanto así, que debía utilizarse un cemento en particular para lograr dicho efecto. Obregón conservaba algunas fotografías de este aeropuerto romano (fig. 9) ya que tenía especial interés en la nervadura de la bóveda que carecía de columnas o de cualquier otro soporte tradicional.

La novedad de la empresa radicaba en incorporar al proyecto del aula uno de los aspectos más modernos de la arquitectura. Al igual que Félix Candela (1910-1997), Obregón se planteó la posibilidad de cubrir su pirámide de basalto con una cubierta de concreto armado. Sin embargo, quien se inclinará más por la idea fue Mauricio

Gómez Mayorga. Este arquitecto se hallaba inmerso en el uso y promoción de un tipo de cemento ligero, adecuado para construir bóvedas sin soportes. CARLITA era un tipo de cemento que se había utilizado con cierto éxito en la construcción de edificios de departamentos. Incluso Mayorga parece sugerir este material a Candela para sus proyectos en la CU. Este se caracterizaba tanto por sus características permeables como por su ganancia acústica. Representaba el nuevo paso que, en materiales de construcción, resultaba una novedad.¹⁴²

Espacio y forma se encontraban así en mutuo acuerdo. La curvatura del espacio era quizá el primer elemento a resolver con tal propuesta. La curva, era también reafirmación de cierta postura, cierta voluntad de renuncia a las líneas claras y los rascacielos. Esta integraría el edificio con la fisonomía del Pedregal y con la bóveda celeste.

El discurso de Obregón no se agota en una revivificación de lo maquinal y su analogía con lo orgánico. Dichas categorías parecerían vacías sino se construyen las mediaciones necesarias para comprenderlas. Creemos que entre este principio arquitectónico, cercano al organicismo, se tejió también otra consideración importante sobre el arte. Mediante esta nueva consideración fue posible ampliar las características del ornamento integral de Wright al caso de la arquitectura de México, en especial, la mesoamericana. El resultado del experimento es un modo de ser del arte que recuerda las implicaciones de una arquitectura integral. Sin embargo, el propio Obregón se distanciará de esta solución. Él creía posible una integración plástica diferente a la que se practicaba en la Ciudad Universitaria. Creemos que este principio plástico es la razón por la que le parece tan evidente la desintegración de las artes. Cómo vimos durante la planeación, el esquema expresó dos soluciones disímbolas que, al menos en proyecto, convivieron sin mayor preámbulo: una célula y una pirámide. La renuncia de Mayorga parece ser el ejemplo de la incompatibilidad de estas propuestas.

*

¹⁴² Mauricio Gómez Mayorga. "Defensa técnica contra el ruido" en *Espacios*, n. 14. s/p.

El croquis del aula es un intento de objetivar estos argumentos. Sin embargo, la maquinal *pirámide de basalto* de Obregón merece un estudio aparte. Los argumentos sobre la máquina son la antesala que permitió al autor una propuesta alterna sobre la arquitectura moderna. Una propuesta que estará fincada, tanto en el impulso romántico del que hablamos, entendido bajo la figura del genio, así como en la arquitectura de Cuicuilco. ¿Es posible que el arte sea otra vez la medida del hombre en el Universo? ¿Que las formas mesoamericanas resguarden ese vínculo, cuyo legado es una arquitectura arraigada al hombre, al medio y a la historia?

Templo mesoamericano o el robot entre monolitos de basalto

*Maravillosa cúpula de Anáhuac –Pirámide de Teotihuacán engrandecida por los dioses- mausoleo de energía terrestre, siglos dormiste sobre los montes fertilizando en el reposo de tu silencio inmensas llanuras.*¹⁴³

*Sinfonía de piedra y nieve creada por la energía sin nombre -oleaje petrificado de un antiguo mar cósmico- grandeza desesperante y serena - montes augustos- levantados sobre la aspereza de los caminos –impasibles y formidables, iluminan y fertilizan en el reposo de su muerte toda la tierra de Anáhuac.*¹⁴⁴

Dr. Atl.

*¿No comprendes que tus designios están descubiertos? ¿No ves tu conjuración fracasada por conocerla ya todos? ¿Imaginas que alguno de nosotros ignora lo que has hecho anoche y antes de anoche; dónde estuviste; a quiénes convocaste y qué resolviste?*¹⁴⁵

Cicerón a Catilina

INTRODUCCIÓN

Uno de los grabados de Bernard Lamy (1640-1715) sobre la casa de Adán en el Paraíso -el templo de Jerusalén- la representa como un enorme zigurat (fig.10). Se trataba de un gran basamento formado por distintos niveles que ascienden horizontalmente hasta uno superior. El último piso servía para las ceremonias, donde el rey se conectaba con los astros y conocía las voluntades divinas. La historia de Adán sirvió para pensar en un posible origen de la arquitectura; él debió ser el primer arquitecto. Su casa era también el origen de todos los estilos y órdenes conocidos. El árbol era la columna; su raíz, la base; sus ramas, el capitel. De distintos tipos de hoja se obtuvieron el dórico, el jónico y el corintio. Donde Adán ataba un par de ramas, elaboraba ya el primer arco ojival: la arquitectura se había vuelto profana.¹⁴⁶

¹⁴³ Dr. Atl. "El Popocatépetl" en; *Creación literaria*. México: El Colegio Nacional, 2006. p. 10

¹⁴⁴ Dr. Atl. "El Popocatépetl y la Iztaccíhuatl" en; *Ibid.* p. 11.

¹⁴⁵ Marco Tulio Cicerón. *Catilinarias*. Trad. de Juan Bautista Calvo. Barcelona: Planeta, 1994. p. 15.

¹⁴⁶ Joseph Rykwert. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974. p. 11 y ss.

La versión mexicana de este mito ubicó dicho origen profano, del arte de construir, en el pasado mesoamericano. Los basamentos piramidales eran la síntesis perfecta entre arte y arquitectura, útil y bello, hombre y universo. Todo convivía integralmente y hacía impensable cualquier elemento fuera de la unidad. La pirámide se sumaba al paisaje como una montaña más, como la nueva cueva primordial que recordaba al hombre toda huella de su hacer.¹⁴⁷

Dónde buscar esa huella en la arquitectura moderna, de vidrio y acero, entre ese tránsito del hombre tradicional “[...] siempre solemne y noble, adornado con todas las diversas ofrendas del pasado,” y el “[...] contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, se encuentra en los sucios pañales de esta época.”¹⁴⁸ Cómo ubicar ese lugar donde arte y naturaleza formaban una unidad indisoluble. Dónde el ornamento era la huella divina de su acontecer y el arquitecto era también sacerdote.

Este ensayo expone el caso del sistema que permitió que el Aula, como obra moderna, encontrara una manera de aliviar esta aparente contradicción. Nuestro objetivo será mostrar cómo existió un planteamiento teórico que sirvió de conexión entre soluciones modernas y formas arcaicas mesoamericanas. El resultado fue una forma de construir que integraba todas las artes, incluida la arquitectura del estilo internacional. Obregón organizó estas ideas en una propuesta concreta sobre el pasado prehispánico y sus formas, tomando como modelo la pirámide de Cuicuilco. El talud, como solución formal, permitió integrar un nuevo principio: la tradición. Había arquitectura integral si se construía un nuevo clásico americano. Preguntémonos cómo fue posible que dicho conjunto de ideas orientaran el diseño de un aula para la Ciudad Universitaria, y cómo aparece esta propuesta teórica frente a una obra que jamás se construyó.

¹⁴⁷ Cfr. Martin Heidegger “Construir, morar, pensar” en; *Arquitectura/México*, n. 38. p. 130-138.

¹⁴⁸ Walter Benjamin. *Op. cit.* p. 219.

3.1. ¿Realismo biológico?

De acuerdo con Mauricio Gómez Mayorga, el aula se diseñó como un conjunto habitable, de acuerdo a las actividades que ahí llevarían a cabo. La vida del habitante delimitaría la forma del edificio y el interior como un espacio habitable, arquitectónico y técnico. Un edificio protegido por una membrana para delimitar, así, el espacio *interior* frente al exterior caótico del Pedregal de San Ángel. Este principio era el eje rector de la obra y de toda la arquitectura. Diseñar entornos habitables, cuyas formas obedecen a los caprichos de la habitación, la estructura y los materiales.

Gómez Mayorga insistió en que “los edificios no son fachadas, y menos aún fotografías de fachadas, sino lógicas y estructuradas orquestaciones de interiores habitables a lo largo del tiempo”.¹⁴⁹ Esta lógica estructurada funciona alrededor de una membrana envolvente que delimitaba el espacio de lo construido, por medio de la ósmosis.¹⁵⁰ Para el autor, éste era el más profundo de los simbolismos en arquitectura, ya que representaba también los dos polos que, distanciados por la evolución de las artes, describían la arquitectura como tal. Lo interno, es el mundo de la caverna donde tuvo su origen el hombre; lo externo, el cosmos hostil y remoto que lo rodea.¹⁵¹

La arquitectura moderna debía ajustarse, rígidamente, a las soluciones de problemas públicos con ayuda de la sociología, el urbanismo y la geografía. El resultado eran espacios que delimitaban, en líneas claras, el comportamiento del hombre moderno. Para que esto fuera posible era necesaria la “higiénica eliminación de todos los problemas subjetivos de tipo artístico.”¹⁵²

Defendió la idea de que la membrana del aula, la cubierta, era el eje rector de la propuesta frente a la base de taludes. Esta última le parecía una arqueología vacía y nostálgica, que no se correspondía con la genealogía de valores de la modernidad arquitectónica. Su purismo era también una postura política que lo llevó a desdeñar cualquier proyecto que recurriera a formas mesoamericanas. Decía que la

¹⁴⁹ Mauricio Gómez Mayorga. “La arquitectura que México necesita” en; *Ensayos críticos de arquitectura*. p. 1.

¹⁵⁰

¹⁵¹ Mayorga. “Arquitectura contemporánea en México” en; *Ibid.* p. 22.

¹⁵² *Ibid.*

arquitectura mexicana, “no surge telúricamente de los eruptivos anhelos de la raza cósmica en su despertar social, como quieren que se diga, sino sencilla y humildemente como consecuencia práctica y razonable de las nuevas necesidades de un país en desarrollo, y mediante la oportuna asimilación de una doctrina y una tecnología, maduras ya en el norte de Europa [...]”¹⁵³.

Richard Neutra (1892-1970) fue, quizá, quien elaboró más detalladamente este argumento. Para él, la obra arquitectónica funcionaba como una extensión biológica; equiparando cada parte con las de un órgano –pulmones, cerebro, brazos, piernas-, y su equivalente en una forma constructiva. El punto nodal de este argumento no se encuentra, simplemente, en esta equiparación. Neutra se proponía encontrar aquí un nuevo modo de ser de la arquitectura: un nuevo *realismo*.¹⁵⁴ Esta nueva propuesta otorga un rol protagónico al individuo frente a lo construido. Es decir, mientras que la arquitectura funcional, con su eslogan “la forma sigue a la función”, enaltecía la geometría frente al habitante; este realismo ubicaba al individuo como eje y fundamento de cualquier forma. Así, dice Neutra, la arquitectura es una extensión de las cualidades fisiológicas del individuo, especialmente de su cerebro. Es mediante dicha base biológica que algunas formas se hacen necesarias para que se pueda habitar una obra. La cueva primitiva y arcaica era la prueba de que toda obra se ajustaba a este principio.

En México, la asimilación de las ideas de Neutra tuvo varios matices. Para el debate que estudiamos, nos ayuda a situar una nueva lectura sobre la arquitectura regional. La cuestión es saber por qué se trasladaron los principios de la arquitectura orgánica –de Neutra y Wright— como fundamento de una arquitectura local, regional e histórica. No nos proponemos trazar una genealogía de todo su desarrollo, sino, observar cómo se insertó en los argumentos de Gómez Mayorga en contra de Carlos Obregón Santacilia y la Ciudad Universitaria.

¹⁵³ *Ibid.* p. 20.

¹⁵⁴ Richard Neutra. *Realismo Biológico. Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960. p. 20.

En su renuncia, condenó de toltequismo el uso de formas mesoamericanas. No había nada que buscar en ellas que no fuera un arcaísmo carente de significado. Un intento falso de arquitectura, fruto de una nostalgia por el pasado. Al menos esta idea sirvió para fundamentar su renuncia, al no sentirse participe por completo de lo que proyectaba con tanta sagacidad Carlos Obregón. El regionalismo era la forma equivocada en que debía construirse para la sociedad y el remoto Cuicuilco no resolvería los problemas a los que debía enfrentarse un espacio cívico como el Aula Magna de la Universidad.

Mayorga esboza así un principio derivado de algunas de las premisas del funcionalismo, especialmente del estilo internacional. Pensó que la arquitectura seguía un camino sin retorno, cuyo punto final era un lenguaje asintótico y universal. Su renuncia a todo rasgo local, sirvió también de condena a otro elemento distintivo: el de la historia, que aparece como otro arcaísmo parecido al del ornamento. Había que hacer arquitectura desnuda, sin adornos ni historia. Esta nueva disociación es la máscara que esconde detrás un nuevo rompimiento: los nuevos arquitectos, bárbaros e infantiles, ya no reconocen ningún goce, que no sea la necesidad en lo que construyen. El arquitecto ya no se equipara con el artista al que considera un mero decorador. No reconoce en su obra la potencia poética de que es fruto. Su nueva desnudez es también una nueva barbarie. Renunciar al pasado es también renunciar a la manera en que este existe en el presente.

3.2. El robot y el indio

El verdadero choque en este proyecto no fue entre el funcionalismo y el organicismo, entre las rectas y las verticales, entre Mario Pani y Obregón Santacilia. Apenas esto sugería la inviabilidad arquitectónica y de diseño donde un grupo de ideas no encontraban un punto definido. El verdadero choque fue entre los autores. Obregón y Gómez Mayorga quienes tuvieron grandes diferencias que se acentuaron desde 1951, mediante una serie de cartas donde Mayorga renuncia informalmente al proyecto. Sus argumentos son, como los de cualquier arquitecto funcionalista, los de

condena a todo arcaísmo. Aquí está el motivo que podría explicar todo el desarrollo del proyecto y el lugar que ambos personajes ocuparon desde que se vieron involucrados en tal empresa: un encuentro de propuestas y posturas entre las que nunca hubo un diálogo. La renuncia de Mayorga es quizá el punto más álgido y culminante de esta incongruencia. Misma que, dicho sea de paso, se tejió entre dos personajes que se creían partícipes de épocas del arte distintas: el primero, un indígena, incapaz de mirar al presente sin el pasado; el segundo un robot, que sólo podía pensar en una maquinaal arquitectura para el futuro.

Donde Mayorga y Obregón parecen extrañamente cercanos es en cierta lectura sobre el campo de acción del arte que permite la nueva perversión maquinista.¹⁵⁵ Ambos comparten un problema, donde cierta tensión entre “La máquina” y la forma arquitectónica sirve de estructura para su respectiva propuesta. Más que un diálogo o un vínculo directo que conecte a los dos personajes, pensamos que existe un encuentro. Lo que comparten es un gesto, la raíz de un cuestionamiento extrañamente parecido. Un encuentro en que dos posturas se enfrentan.

¿Cuál es el parámetro de observación, desde donde Obregón y Mayorga responden a cosas tan diferentes, pero tan conectadas, como la arquitectura actual y su necesaria proyección en el tiempo, ya sea pasado o futuro? La desestabilización del proyecto en 1951 llevó a tomar fuertes medidas respecto al destino del Aula Magna. La petición para retirar a Mario Pani y a Enrique del Moral de la dirección de proyecto de conjunto, pareció también delimitar los bandos en los que se atrincheraban dos grupos antagónicos.¹⁵⁶

Antes de la cancelación definitiva del proyecto en 1951, hubo otro obstáculo que mermó la realización del mismo. Un documento sugiere con el título el mote que hemos dado a nuestros personajes. Obregón envió una misiva a su compañero titulada “Carta de un arquitecto indígena a un arquitecto robot del año ¿?”.¹⁵⁷ Este documento establece la diferencia que más tarde tomará fuerza en la renuncia de Mayorga. Un

¹⁵⁵ Frank Lloyd Wright. *Op. cit.*

¹⁵⁶ Caja 8, exp. “Aula Magna. Asuntos en vigor”.

¹⁵⁷ *Ibid.*

documento donde Obregón toma posición frente a la incipiente inclinación de su compañero por las casas de cristal. A diferencia de lo ocurrido con la Dirección del Proyecto de Conjunto, este segundo elemento redundaba en lo personal como rendija para observar un encuentro de mayores proporciones. En su renuncia, enviada poco después de la primera carta, Mayorga argüía sentirse necesitado de una profunda “indagación arquitectónica” y de una “[...] dilucidación en conciencia de mi espíritu de arquitecto frente a esta época que nos ha tocado vivir.”¹⁵⁸ La época, como señala el autor, es el punto de partida de esta indagatoria sobre la arquitectura de la Ciudad Universitaria, y especial sobre el proyecto en que estaba involucrado.

Frank Lloyd Wright estaba seguro de que su legado a la arquitectura moderna no era un modelo a seguir; antes de los precedentes, había que fijarse, según él, en los principios. Su herencia era la instauración de un *principio* regidor para la obra, del que dependerían el orden del resto de elementos. La arquitectura era indefinible sino se atendía a su escala humana. Es decir a la relación necesaria entre el objeto y el sujeto, y al proceso que los hacía participes de dicho principio. La arquitectura era indefinible simplemente como la obra acabada, como la materia y la forma del objeto ajena a cualquier impulso del arquitecto o del habitante.

La renuncia de Gómez Mayorga comienza por la línea de la renuncia formal, administrativa; la segunda parte parece respetar más de cerca la formulación de su “profunda indagatoria”. Mayorga alega que son cuatro las causas de su separación. Cada una corresponde a algunos de los problemas que ya hemos esbozado. Mismos que sirven de excusa para lo que se expondrá después. A manera de lista, enumera las siguientes causas:

1. El desarrollo de mis ideas sobre México y la arquitectura en los últimos meses
2. Los cambios de emplazamiento [del aula magna]
3. El cáliz político y doctrinario [...] en términos arquitectónicos, artísticos y personales
4. La infructuosa relación con Mario Pani.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¿Entonces, preguntémosnos, dónde se encontraba el quiebre? Los primeros argumentos de Mayorga son, efectivamente, los que resultaron de la conflictiva relación con Mario Pani y los problemas de diseño e, incluso, sobre cierta postura política. Sin embargo estos son el punto de partida del principal alegato.

Un arquitecto robot se enfrentaba a un indígena. Cada uno armado, “hasta los dientes”, con los motivos que, según cada uno, eran el camino de la arquitectura moderna. Lo que presupone el encuentro de estos argumentos, es el choque entre dos visiones, dos formas de historiar el devenir de la arquitectura hacia la modernidad. La cuestión se bate entre si debe encajarse, dicho devenir, en la historia de las artes de México –y sus principios- o, por otro lado, en la historia de la técnica, cuyo punto de referencia es una noción de progreso tecnológico.

Obregón se asume como el arquitecto indígena frente a lo que considera una especie de futurismo sin fondo. Existía una liga del autor con su obra en la que acontecía siempre la historia de México. Al hacer arquitectura moderna –una escuela, una casa, un aula- invariablemente aparecería el sello mexicano dejado ahí por siglos de una técnica, materiales y clima compartidos. De hecho, este es uno de los motivos enlistados por Mayorga, quien señala:

No se te oculta, mi querido Carlos, que no estoy refiriéndome al problema local de si el Aula funciona y no en los términos en que ha sido proyectada, de si es susceptible de mejorar su solución para adaptarse al terreno todavía desconocido en que haya de construirse, o de si podrá hacerse caber o no en cualquiera de los espacios abiertos que se le designen.¹⁶⁰

Los argumentos cambian de tono una vez que aparecen las delibereaciones sobre la arquitectura que exalta cierto dejo regional. Enseguida el mensaje de la misiva termina por ser una condena, un reproche y una profunda indignación.

Pero en lo que creo y creeré cada día con más fuerza es en soluciones técnicas universales que deliberadamente se abstengan del regionalismo nacionalista,

¹⁶⁰ *Ibid.*

preterista y pintoresco que amenaza en México con carecer y desvirtuar la aséptica claridad de las grandes soluciones que debe el mundo a la Escuela Internacional.

Y así surja a una arquitectura autentica mexicana. [...] No románticamente mexicana; no arqueológicamente mexicana por constituir una solución necesaria, operante y eficaz de un problema nuestro exacta y lúcidamente planteado. [...] será una arquitectura nuestra, sí, pero estoy profundamente convencido de que no se logrará reproduciendo ni citando, ni recordando siquiera las formas precortesianas del valle de México. Así desaparecerán sin dejar huella el arcaísmo, el toltequismo y el lacandonismo que parecen estar a punto de volverse obligatorios [...] ¿Hemos hoy, en la edad de la aviación y de la energía nuclear, de retroceder millares de años en busca de una tradición que jamás fue nuestra y retornar a un Cuicuilco tan interesante como profundamente remoto, para crear un “nuevo México”. Y si esto es así, y tú y Carlos Lazo tienen razón, entonces yo debo retirarme de una actitud en la que no creo y liquidar una responsabilidad que no puedo sobrellevar.¹⁶¹

La respuesta de Obregón, comienza por reclamar la poca participación de Mayorga en la planeación del aula, en los siguientes términos:

La otra noche, en la reunión a que te refieres en tu carta, te dije que eras un europeo, que no sentías las cosas verdaderamente grandes que tenemos: naturalmente no me refería ni a cardiología y a la ampliación del hospital de Jesús ni a los hospitales de tuberculosos sino al juego de pelota de Chichén, al Coatlicue de Bonampak, o al sacerdote fálico de Jonula...¹⁶²

La respuesta que ofrece Obregón se fincó en exponer la arquitectura moderna y así definir su lugar en la historia de la arquitectura en México. El cuestionamiento es por la historicidad de estos principios arquitectónicos. Al referirse a una arquitectura indígena lo hacía en el sentido estricto en que Wright lo había establecido.

La definición del arquitecto norteamericano hallaba una arquitectura nativa e indígena ahí donde se encontraba un ornamento integral. El tiempo que acontecía en

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

estas formas no era el de la repetición, sino el tiempo que instauraba la necesidad de dicho ornato en arquitectura. Obregón respeta esta idea al establecer que esa arquitectura de talud es tan actual como necesaria.

Tenemos aquí dos principios que, donde las palabras de Wright suenan, sospechosamente, a las ideas Copérnico sobre el lugar del hombre en el cosmos. El hombre, era la réplica, en una escala diferente, del universo; es decir, el sujeto era un *microcosmos*. Cada órgano, cada hueso, cada extensión del cuerpo era parte del cinturón de estrellas donde figuraban los signos zodiacales. La *semejanza* divina era también una correspondencia cósmica, el principio mismo mediante el cual universo y hombre eran parte de la misma maquinaria. El cuerpo era un microcosmos, donde cada astro, análogamente, actuaba y animaba cada parte del cuerpo. Al alterar el universo, se alteraba el cuerpo y viceversa. La enfermedad, por ejemplo, era síntoma de una inadecuada armonía con el cielo, resultado de una determinada posición de los astros o del predominio inapropiado de algún humor.¹⁶³

3.3. Ese remoto Cuiculco

Obregón quería construir un planetario, que de forma similar a Cuiculco, conectara al hombre con el cosmos. Un recinto que recreara el orden que el ojo impone a la bóveda celeste. El problema plástico se encontraba en la manufactura, en el diseño y el dibujo. En aquello que podía dar cuenta de una configuración del individuo que se enfrentaba al mundo y a la obra de arte. Obregón reconoce en esa relación intrínseca el verdadero potencial estético de *lo no construido*, es decir, de aquello que apenas se esboza. El aula magna sería un nuevo templo para una ciudad de líneas rectas y pocos taludes.

Intentó, en términos esquemáticos, presuponer una estructura trascendente e histórica en la que acontecen un conjunto limitado de formas, que eran la huella imborrable de la historia mexicana: el talud y la greca. El aula recurría al talud, una de esas formas que podían adquirir un carácter actual y moderno: Cuiculco era el sitio

¹⁶³ Edwin Panofsky. *Op. cit.*

donde buscar no modelos a copiar, sino principios a seguir. Estos tenían que sugerir al menos una posibilidad de vida para la belleza –que tanto defendió Obregón- y conectar de nuevo al individuo con su obra, con el medio y con la historia.

¿Cómo fue posible que Obregón librara esta disociación en un proyecto que nunca pudo construir? Superar la ósmosis, que en principio, enaltecía los interiores habitables como objetivo, y refutaba toda huella histórica en la arquitectura. Por qué defender una propuesta donde confluyeran dos corrientes antagónicas; no sólo se trataba de construir un aula: el nuevo edificio representaría la síntesis de las artes en todo sentido. La integración plástica estaría ligada al uso de formas que, por su naturaleza, adquirirían el estatus de útil y bello sin división alguna.

Para lograr disolver la estructura que plantea que la arquitectura sigue un camino de unidad, en el cual se aniquilan las diferencias, había que reincorporar aquellos rasgos que habían sido juzgados como arcaísmos. Obregón planteó que en ese proceso –de evolución de la arquitectura- era posible encontrar invariables, de las que resultaba otro tipo de valor estético atribuido a la obra de arte. Estas invariables, cuyo eco hemos anunciado en el capítulo anterior, son un intento de subsanar la brecha entre arte y arquitectura. Estas aparecen esbozadas de tal forma que acompañan cualquier expresión arquitectónica a lo largo del tiempo. El problema radica en cómo se les conceda el lugar adecuado en las construcciones modernas.

“Hacia una arquitectura mexicana” fue quizá donde este sistema adquirió forma. Se trata de un breve ensayo acompañado de un diagrama. En él se enumeran aquellos requisitos que hacen posible una arquitectura regional mexicana. Como lo indica el título, *hacia* supone un tránsito cuyo fin es una síntesis contemporánea de la arquitectura, pero íntimamente ligada con su pasado. Para Obregón el pasado no era un estadio superado que fuera ubicable en un punto remoto de una línea de tiempo, ya que “Se necesita desconocer a México, a su más viejo pasado, a su pasado inmediato, a su provincia, a su paisaje, a sus materiales naturales, para suponer que todos estos factores no darán un sello, un colorido, un sabor inconfundible aún a la arquitectura

más avanzada que se haga en México.”¹⁶⁴ Había una serie factores de los que resulta la arquitectura de cualquier época: conocimiento del medio, solución arquitectónica, arraigo a la tierra, razones espirituales y tradicionales.¹⁶⁵ Estas son las invariables de toda arquitectura. De las que se sirve el autor para reivindicar el valor de la tradición cómo el crisol donde confluyen los valores locales del arte. Identificó, así, como razón tradicional el arte prehispánico y colonial en ese examen del pasado.

Las formas emanadas de los basamentos mesoamericanos fueron arquetipo de la unidad integral de esos principios. No existía diferencia entre el obrero y el arquitecto, ni había separación entre el carácter funcional de un edificio y sus rasgos artísticos y espirituales. Todas las formas derivadas de estos conjuntos suponían una reificación del lugar del hombre sobre el mundo. Los basamentos no eran simples obras donde buscar la confluencia de arte e ingeniería, sino donde derivar un principio de carácter trascendental.¹⁶⁶

Cuicuilco fue el sitio, cuyas formas resguardaban ese principio que Obregón trataría de poner en práctica. Una arquitectura para el Pedregal que se uniera a este mediante formas que suponían una realidad plástica y arquitectónica; mediante “formas perdurables” se ligaba con los volcanes circundantes por medio de un escalonamiento ascendente, pero horizontal. Una arquitectura de taludes, un “cerro artificial”¹⁶⁷.

El basamento principal es un edificio circular, conformado por grandes taludes y un camino serpenteante. A partir de una arquitectura de espacios vacíos que recalaban la vida religiosa, se relega los espacios interiores a un segundo plano.¹⁶⁸ La vida política y en especial la religiosa se llevaban a cabo en los espacios vacíos. El basamento piramidal es entonces sólo una escalonada, que al igual que el cerro,

¹⁶⁴ “Hacia una arquitectura mexicana” p. 1, Caja 8, exp. “Aula Magna. Asuntos en vigor”.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Guilles Deleuze. “El método trascendental” en; *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 9-26.

¹⁶⁷ Paul Westheim. *Arte antiguo de México*. trad. de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 109.

¹⁶⁸ *Ibid.*

conecta la tierra y el cielo. Cada talud expresa la profunda voluntad religiosa de sus habitantes hacia los vestigios del universo mesoamericano.

De acuerdo con Paul Westheim, esta horizontalidad “expresa [una] determinada voluntad de forma, muy enérgica, que revela mucho a quien sabe interpretar las formas de acuerdo con su *wesenswert*¹⁶⁹. El hombre y el universo funcionaban como una unidad. El hombre era parte del cosmos, y sus creaciones aludían inevitablemente a esta relación. La cueva, la montaña y el cerro eran los habitáculos del hombre; los ejes que guiaban la construcción de las pirámides. Cualquier elemento - material, formal, o de disposición- era teofanía; su lugar en el cosmos se definía por la función religiosa que desempeñaba. No había sitio donde el hombre no reconociera la huella de lo divino y la suya propia. Sólo era posible un arte “[...] acusadamente religioso, morfogénesis de contenidos de conciencia suprasensibles. Lo que determina la voluntad creadora no es la vivencia estética, sino la religiosa.”¹⁷⁰

A decir de Paul Westheim,

“tal decidida voluntad de forma, que no se puede explicar por ninguna manera por las necesidades técnicas y sólo insuficientemente por las exigencias del culto, revela una concepción del mundo asombrosamente clara y diáfana. [...] el curso de los astros, [...] les revelaba el prodigio de una perfecta regularidad matemática.”¹⁷¹

Una década atrás, Obregón había pretendido esbozar una propuesta sobre la ornamentación que respetara esta premisa. Suponer que en el *ornamento*, hasta antes del maquinismo, había una relación espiritual entre el hombre y su obra. Cómo era posible, entonces, interpretar las formas de los basamentos piramidales sin recurrir al utilitarismo estético ni a la barbarie de la ornamentación propias del maquinismo.

Las formas mesoamericanas eran simbólicas, ya que no podían permitirse el lujo de “un puro arte de adorno.”¹⁷² La greca escalonada y el talud eran la

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 105.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 129.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 105 y 109.

¹⁷² *Ibid.*

representación profana de una *escalera al cielo*. Una gran serpiente que conectaba la tierra y el cosmos. La cabeza bífida era el primer escalón; sus fauces abiertas, la cueva: la primera habitación del hombre, y Aztlán, su lugar de origen. El cuerpo en zigzag es el relámpago, el gancho de nubes de fuego y humo, que es también la cola de la serpiente. El talud y la greca son el cuerpo del reptil que descendía del reino de los astros al reino de los hombres. En su camino siempre acontecía la naturaleza del individuo. El hombre mesoamericano encontraba esta condición en todo ornamento que construía, según Manuel Gamio:

El valor estético de la decoración de aquellos tiempos (los precolombinos) difiere del de la ornamentación de nuestro días en que la primera no sólo aspiraba a expresar lo bello por su condición de bello, sino que al mismo tiempo era simbólica... y sintetizaba los problemas más profundos y patéticos de la existencia[...]"¹⁷³

La solución estaba precisamente en la *actividad creadora* de esas formas simbólicas, añade Gamio:

El valor puramente decorativo del dibujo convencional es considerable y produce una profunda emoción artística; pero repetimos, sus creadores mesoamericanos asociaban con él ideas tales que sus emociones eran mucho más complejas y hondas. La ornamentación constituía una parte esencial de la obra. Como tal, suplía en el mundo la imagen divina que acontecía en las torcidas formas de la greca y el talud. Un fetiche, un tótem sobreviviente de tiempos remotos.

La pirámide era tal cual, una ascensión al reino de los astros, y era mimesis de todo el cosmos mesoamericano. Así como en la estructura cósmica no hay un vacío no lo puede haber en la obra de arte ya que lo que crea el habitante "siempre revela algo" cuyo significado es su vivencia estética formulada en términos de una teofanía religiosa.

¹⁷³ Manuel Gamio. *The population of the Valley of Teotihuacan*, cit. en *Ibid.*

Obregón imaginaba esto como un método, como un hacer. Que no sólo se refería a construir edificios, sino a la forma en que el individuo se enfrentaba con la arquitectura, con la obra de arte. Sólo por medio de su experiencia de ver, es que se reconstruía ese halo que había sido desechado por el purismo, erigiendo así una nueva plataforma para el goce de una nueva belleza.

Una nueva Teotihuacán se construía en los terrenos del Pedregal de San Ángel. Este fue el calificativo dado por la prensa a los frontones y el estadio olímpico que construían Alberto T. Arai¹⁷⁴ y Diego Rivera respectivamente. Ambos recurrieron formalmente al talud; el primero para esbozar unas pirámides huecas cuya contraparte serviría de frontón; el otro para construir un estadio en una depresión del terreno, obligado así a recurrir al talud y al tasajeado para lograr unidad en todo el conjunto. El anteproyecto de Obregón siguió muy de cerca las ideas de estos personajes; se erigiría un tercer basamento en la ciudad universitaria. A diferencia de los otros proyectos, este edificio cumpliría la función política como aula; y científica, como una reconstrucción de la bóveda celeste.

Un teatro para los astros, una nueva pirámide. Los principios del planetario Zeiss parecían más teológicos que científicos. Obregón estaba consciente de esta aparente contradicción, de la que se sirvió para poner en marcha sus reflexiones sobre un arte integral en todo sentido. El planetario era la síntesis adecuada entre historia y habitáculo, entre forma y ornato. Este era una de las posibilidades que a partir de 1952 defendería como la *integración plástica*.

A partir de 1952, Obregón Santacilia compaginó los años de diseño del Aula con otro proyecto de gran magnitud: la Ciudad de la Artes. Se trataba de una urbe para

¹⁷⁴ Arai anclaba sus reflexiones sobre un arte integral en la arquitectura maya de la Ciudad de Bonampak. En 1949 formó parte de una expedición a este sitio, auspiciado por INBA y la SEP. Una indagación arquitectónica, se tornaba así en un examen de las implicaciones del arte maya. Dice Arai, "el objetivo fundamental de este trabajo es ensayar una aproximación comprensiva de la esencia de la arquitectura maya, en general, y como derivación, de las ruinas de Bonampak en particular." Según Arai en el hombre maya operaba una conciencia sobre el tiempo que, ya que había dejado "[...] la etapa primitiva de las imágenes puramente espaciales y [...] la sensación constante de vivir en un eterno presente". El proceso creativo maya era el fundamento de la conexión que le unía con la habitación y con la ciudad. El amasado del maíz reproducía el mismo principio que daba lugar a esos "pequeños cerros". Vid. Alberto T. Arai. *La arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del arte maya. Viaje a las ruinas Bonampak*. México: INBA, 1960, p. 12, 25 y ss.

las artes diseñada por el pintor y vulcanólogo amateur Dr. Atl. Una ciudad cuya burocracia se conformaría de artistas y científicos; arte y ciencia eran los valores enaltecidos, y era necesario un conjunto que se adecuara a los nuevos habitantes. Obregón participó como parte del Consejo Nacional de la Cultura, organización encargada de la gestión del proyecto de la nueva ciudad. Atl. informó a Obregón Santacilia sobre la atractiva oportunidad de construir su ciudad en Monte Bello, Chiapas. Le explica que “[...] durante mis exploraciones por diversos estados de la República encontré en Chiapas una admirable zona llamada “Lagos de Monte Bello” que reúne muchas de las condiciones necesarias a nuestro proyecto.”

El Consejo Nacional de la Cultura era la organización encargada del diseño y planeación de la Ciudad de las Artes. Desde buscar el emplazamiento adecuado, hasta las gestiones necesarias para la adquisición de los terrenos; los proyectos preliminares para cada edificio y demás asuntos necesarios para el conjunto. El pintor se empeñó en que quienes formarían parte de la organización fueran afines a sus ideas estéticas y políticas. Así, se dieron cita Carlos Lazo, Carlos Pellicer, Diego Rivera y Carlos Obregón Santacilia, entre otros. Como señala Cuahtémoc Medina, Atl desestimó en algún momento el vuelco que había tomado el Consejo respecto a la planeación de la ciudad, frente al caliz político que imperaba entre sus miembros.¹⁷⁵

Al principio el gesto primordial del grupo de intelectuales encabezados por Dr. Atl fue enaltecer las artes y las ciencias como los ejes normativos del nuevo ciudadano. Pero esto se olvidó rápidamente, dejando el proyecto en segundo plano, frente a la búsqueda de una mayor participación en políticas culturales. El propio Atl condenó que sus invitados vieran en su proyecto el lugar donde buscar posicionarse en la política nacional. Según Medina, este matiz fue cada vez mayor; se buscaba cierta solidez en el grupo, y por otra parte, verter los intereses de cada uno de los participantes: pronto la idea de construir una ciudad las artes quedó en un segundo plano.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Cuahtémoc Medina. *Una ciudad ideal. El sueño de Dr. Atl*. Tesis para obtener el título de licenciado en historia. México: UNAM, 1991. p. 103.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 105.

Un proyecto irrealizado del que apenas quedó huella. Lugar donde Atl intentó esbozar algunas de las características de una arquitectura telúrica como un nuevo principio estético. Había un potencial en el paisaje y los materiales que aguardaba al ojo del artista. Según Atl, el paisaje volcánico era también una sinfonía, una pieza musical donde cada elemento era una nota. Todos, en conjunto, eran necesarios para que aquello fuera una obra de arte. El artista debía encontrar ese orden y reproducirlo en su obra; configuración que no era otra que la del arte como tal. El universo es una obra de arte que se despliega en los ojos y el cerebro del habitante. Los volcanes eran los testigos mudos de una civilización telúrica y cósmica que buscaba en esos valores plásticos una nueva política para su ciudad.¹⁷⁷

A diferencia del argumento de Obregón, Atl partía de una minuciosa observación del paisaje, actividad que compaginó con su numerosa producción escrita. Había una unidad milenaria del habitante mexicano con la condición topográfica del valle de México. De esa ciudad telúrica que tenía en mente nacería una nueva civilización. La nueva civilización cosmonauta que sólo sería posible mediante la conquista física del universo. Lo que une ambos argumentos; el visionario y el vulcanólogo fue sin duda la idea de que el hombre tenía una relación intrínseca del cosmos por medio del arte y de todas sus producciones en general. Atl quizá elaboró esta idea de forma más acabada para los planteamientos de su ciudad de las artes en su obra *El hombre más allá del universo*.¹⁷⁸

Ese camino seguía siendo posible por el arte. Los experimentos del vulcanólogo lo fueron también sobre el lienzo. No se trataba de documentar, a secas, el nacimiento de un volcán. Sino que, este hecho sirvió de pretexto para recalcar un vínculo del que Atl estaba bastante seguro, entre el ojo, y el paisaje.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Olgá Sáenz. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México: UNAM: IIE, 2006. p. 373 y ss.

¹⁷⁸ Dr. Atl. "El hombre más allá del universo." En *Op. cit*

¹⁷⁹ Según Olga Sáenz, el paisaje onírico de Atl no estaba desligado de su momento histórico. De la Revolución Mexicana, señala la autora, se incorporó el tema del conflicto agrario a la literatura y pintura del Dr. Atl. Fue entonces posible que "Estas voces también se multiplicaron en la pintura de paisaje, vinculándose con el México rural abandonado y desposeído, alejado por completo de las promesas de modernidad.". Olga Sáenz. *Op. cit*. p. 376.

El croquis del planetario Zeiss reproduce en términos visuales aquel principio que, Obregón reconociera veinte años atrás en el dibujo. Una forma del arte que comenzaba en el diagrama cerebral de su autor, objetivaba cada uno de sus gestos y ponía en marcha un sustrato contenido en algún lugar de la mente. La sombra en el papel era también la sombra en el pensamiento. No había lugar vacío en la mente que se aniquilará con el dibujo. Hacer un croquis significaba dar a la configuración del cerebro un modo esquemático de representación. Así todas las formas de la fisiología del individuo tienen una razón orgánica de ser.

El planetario Zeiss, el teatro estelar, fue una de las novedades del Aula Magna. Una moderna simulación que se explicaba mediante un dibujo. Mediante este se diagramaba la relación de la bóveda que tendría el recinto, la posición de los astros y un hipotético espectador. Más que tratarse de un principio de escala meramente arquitectónico, lo que establece este esquema es un principio de orden estético. Es decir, cada línea y trazo de la composición en realidad sirven de ilustración para el argumento que hemos elaborado. Así, se diagrama la relación que tiene el habitante del planetario del cosmos como tal; una línea que lo une desde la tierra hasta la bóveda celeste. Una nueva ilusión que sólo es posible mediante la suma de un tercer elemento: la máquina. Una puesta en escena, que acontecía al interior de los taludes y por debajo de la epidermis (fig. 11).

Obregón pone en acción este principio, donde este esquema sirve paralelamente como ilustración. Este esquema forma parte de la publicación, que Obregón leyó para diseñar el planetario del Aula Magna. Este da cuenta del funcionamiento del mecanismo que hacía posible reproducir la bóveda celeste. La exactitud era tal, que, incluso, era fácil replicar la posición de los astros en un día, un año o un siglo.

Este mecanismo se basaba en un principio: el ángulo de observación que reproducía no era imparcial. Esto representaba una contradicción. Zeiss hacía posible apreciar los astros sólo mediante su posición en la tierra. No repetía un mapa del

cosmos desde el cual pudiera apreciarse toda la galaxia o el sistema solar: la tierra sirve de punto fijo desde donde mirar el resto de los cuerpos. Aún más, la ilusión que hace posible este mecanismo es la del ojo, cuya curva ordena los elementos a su alrededor.

Este esquema se compone dentro de una media curva con una base recta, como el de una pechina. Este espacio enmarca tres elementos principales que conforman la ilusión: el hombre en la tierra, la máquina y el cielo. En la base se puede apreciar una gran multitud, tan numerosa que se difumina en el horizonte. Todos los individuos se encuentran sentados alrededor de un espacio vacío, justo en el centro, donde se encuentra la máquina. Al fondo apenas asoman algunos detalles de edificios, que por su tono oscuro se confunden fácilmente con la topografía, formando un horizonte uniforme. El centro de la composición tiene mayor claridad; en ese espacio se encuentra el mecanismo Zeiss. Se trata de una máquina formada por tubos inclinados que forman un triángulo invertido, con la parte superior en forma de diamante. Cada parte de esta estructura está sostenida por una base rectangular con ruedas en cada esquina.

Esta estructura de tubos sirve de soporte para otra máquina de mayor volumen. Que se encuentra elevada y apunta de forma horizontal al cielo. De forma semejante a un tornillo gigante, tiene un cuerpo más angosto que los extremos. Donde pueden apreciarse algunos pliegues que apenas se ensanchan llegando al centro. En cada extremo del cuerpo hay una esfera metálica que a su vez tiene incrustadas otras esferas aparentemente de cristal u otro material. De la esfera más alta, la que apunta al cielo, se desprenden unos rayos. Apuntan en todas direcciones ya que siguen la circunferencia de la esfera. Posiblemente se trata de un guiño del fenómeno óptico que haría posible esta máquina (fig. 12).

La bóveda celeste se encuentra enmarcada por la curva y el espacio que resta desde el horizonte y sigue hasta el punto más alto. Una leve luz ilumina la escena y se transforma en oscuridad en su ascenso. Las estrellas aparecen en la parte nocturna y más alta del cielo. Son cuerpos muy luminosos del que apenas son distinguibles otras formas irregulares. De una de ellas ubicada, en la parte superior derecha, se

desprende una línea recta que la une con uno de los individuos en la tierra. El único sujeto que se encuentra de pie sostiene con la mano derecha un artefacto del que se desprende el rayo de luz, la línea que culmina en una estrella. Dirige su mirada a este astro, como indicando al resto de los asistentes el orden de una lectura. A su vez, este individuo está parado en una base cilíndrica partida por la mitad para dejar un espacio. Una luz ilumina a este sujeto desde la base, haciéndolo destacar del fondo pardo.

¿Qué es lo que acontece en el mecanismo del *planetarium*? Más que imágenes o representaciones, lo que tenemos enfrente es un conjunto de colores, formas y materiales que sólo adquieren su verdadero significado cuando forman parte del microcosmos, de la ilusión, del *planetarium*. Obregón expuso este principio como una suerte de estado contemplativo de la belleza, de las formas, y de la historia. Lo que presenta este esquema del probable planetario no es una reproducción fiel del universo; sino su fórmula inversa, que fue expresada por Kant en términos de un giro copernicano.¹⁸⁰ Muy cercano a esta idea, para Obregón la cuestión por el arte estaba inscrita en el examen de esta fórmula. En el *planetarium* la ilusión estaba completa una vez que el espectador aparecía en escena. El mecanismo Zeiss funcionaba desde un punto de vista donde confluían todas las formas que conformaban la bóveda celeste. De esta mimesis sólo resultaba un orden de los astros –estrellas, luces y oscuridad- que eran vistos desde un punto de vista en la tierra.

Las ilustraciones representan, en términos esquemáticos, aquel principio que Obregón elaborará paralelamente a su obra, como una correspondencia en que cierta paralaje definía un lugar en particular del espectador y la obra.¹⁸¹ La belleza era el camino donde, como vimos, la naturaleza debía dar la regla al arte. Pero no ya esa

¹⁸⁰ Según Manuel García Morente, el giro copernicano define en el pensamiento kantiano, donde “las cosas no pueden ser enviadas a nosotros. Las categorías y conceptos no son resultado de la experiencia ni son cualidades identificables de un cosa u otra; son *a priori*. Objeto y sujeto están siempre conectados por una necesidad de conocer, de placer o de dolor. No hay coordenadas posibles desde donde pensar el objeto fuera del entramado de las facultades o del pensamiento, siempre son objeto de conocimiento. en; Manuel García Morente. *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada, 2004. p. 307-3011.

¹⁸¹ Slavoj Žižek. *Visión de paralaje*. México: FCE, 2011. p. 25-26. Dice Žižek que “Un desplazamiento ontológico en el objeto es siempre un desplazamiento epistemológico en el espectador”.

naturaleza hostil, ajena al orden clarificante de la arquitectura. Se trataba de la naturaleza del hombre de genio, cuyo gusto era el único *leitmotiv* de la arquitectura.¹⁸² Como teatro estelar, el planetario diagramaba la manera en que la obra de arte es siempre incompleta y escapa a ser reducida a un instante del tiempo en que se la mira.

Obregón pensaba que el planetario cumplía cabalmente con una búsqueda integral de “formas puras y perdurables”; un tipo de integración que apenas se atrevió a mencionar. Un templo que como Cuicuilco, se fundara en la necesidad de una forma: el talud. Una escalera al cielo que sólo funciona en cuanto cumple su cometido.

Tan convencido estaba de esta idea, que aún en 1953, ya cancelado su proyecto, seguía criticando a la Ciudad Universitaria y sus ejemplos de integración plástica. Pero qué significó este gesto si su proyecto había sido cancelado desde 1951. Qué defendía, qué enarbolaba, de qué se jactaba. Su empresa fue tal cual, la de una Catilinaria contra la desintegración plástica. Su embestida quizá no fue un intento de golpe de estado, pero sí un enjuiciamiento frente a toda la ciudad en su conjunto.¹⁸³ El arquitecto moderno que se jactaba de descubrir y hacer integración de las artes, pecaba de negar dicho carácter a su obra. Así como Catilina había aceptado su culpa, no sin antes declarar su enredado plan, Obregón se lanzaba contra la ciudad como si tuviera en mano un plan tramado años antes. La condena era una integración fallida, un manierismo de las artes donde no podía pensarse en ninguna novedad. La torre de Rectoría, le parecía el ejemplo de este desvío y malentendido del arte ¿Se ha logrado algo con el muralismo exterior? No es, acaso, una derrota rotunda, ya que la pintura ha perdido todo fin unitario. Obregón por esta vía condenaba el trabajo de David Alfaro Siqueiros, como un agregado a la arquitectura moderna. No había logro alguno en una integración que en los “cajones con agujeros” le parecía imposible de lograr. “México es el primer país que logra la integración de las artes”¹⁸⁴ eran las palabras de

¹⁸² Giorgio Agamben. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005. p. 54.

¹⁸³ Marco Tulio Cicerón. *Op. cit.*

¹⁸⁴ Carlos Obregón Santacilia. *Catilinaria*. s/p.

Guillermo Rossell que más molestaban al arquitecto, ya que “Rossell asentaba que la integración de las artes había nacido en México en 1952”.¹⁸⁵

Su teatro estelar, era integral no sólo por incorporar el talud y el basalto; lo era en cuanto ambos se subsumían al mismo principio: un camino arquitectónico y plástico regido desde el magma, desde la naturaleza del genio de quien crea para dar vida. Sólo mediante el establecimiento de este principio es que el planetario encuentra cabida como una obra de arquitectura moderna que sí encontró una vía “más allá del funcionalismo”.

Obregón dejó de ser dueño de su obra, para volverse su espectador. Nunca construyó, pero si argumentó desde aquello que había concebido al menos una década antes. La obra era la suma de dos historias paralelas: la de la máquina y la de la pirámide; una escisión de la historia donde el principio plástico y el religioso ya no se correspondían –donde el tatuaje era sólo tatuaje-. Lo que intenta no es subsanar ni resarcir dicha pérdida. El camino era otro: reintrodujo el problema de una obra integral en todo sentido, en que el hombre es la medida de la habitación, del impulso por las formas y de su casa celestial, en la historia de una arquitectura moderna. El *Planetarium* es un *Teatrum pictoricum*: una cámara de las maravillas en que las estrellas sobre el muro representan el orden del mundo, pero también el orden del arte.¹⁸⁶

¿Cómo fue eso posible? Para Obregón mediante la exposición del método, del esquema, dibujos, ideas y críticas, de un marco perceptual, de una escópica del arte que no encajaba del todo en el lenguaje moderno. Un esquema donde el objeto siempre devuelve la mirada, se vuelve sólo el punto de inflexión del magma ígneo que vive en cada individuo. Cuando, de nueva cuenta, el Teatro estelar sirva para un íntimo encuentro entre Venus y Marte; una vez que la arquitectura se haya librado de su falsa vanagloria por el cristal.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Giorgio Agamben. *Op. cit.* p. 54.

Consideraciones finales

¿Cuál es el alcance de un proyecto fallido? ¿De una historia del arte que tiene que anunciar un nuevo principio? ¿Puede hacerse historia de la imagen –si es el caso– cuando apenas nos han quedado las cenizas, las muestras, los datos? Antes de ofrecer respuestas, hemos tratado de plantear nuevas preguntas desde los intereses que dieron fin a esta tesis. Primero desde una crítica del arte ajeno a los estilos, a la noción de progreso, desarrollo y decadencia de las propuestas artísticas y arquitectónicas. Segundo, partir de las particularidades del trabajo de Obregón Santacila en la Ciudad Universitaria, que tuvo una multitud de matices de los cuales apenas hemos esbozado unos cuantos. Matices que fueron posibles gracias a una indagación de ideas, ecos y malentendidos desde los que hemos tratado de anunciar otra vía en que el arte es centro y fin de una discusión, de un cuestionamiento.

La historiografía de la arquitectura nos ha legado una visión de la vida y obra del arquitecto empapada de una estructura heredada de la escuela de los “estilos”. La obra del arquitecto, si no la entendemos escuetamente como edificios, ha quedado relegada a las listas, cronologías y capítulos temporales. Incluso la crítica que se hace y se comenta sobre este autor parte de las premisas establecidas por estas versiones. Sus ideas han quedado al margen de la historia que se teje alrededor de su obra lograda. Obregón Santacilia ha quedado así entre la espada y la pared: entre un estilo y otro, entre una propuesta y otra. Entre un tiempo menos moderno –arcaico y anacrónico– y un nuevo estadio de novedad y propuesta. Los matices de su obra se discuten entre si en ese entonces ya era más *decó* que neocolonial, o más moderno que racionalista. El resultado ha sido el inadecuado mote de “precursor”.

Lo que hemos intentado en esta tesis es un camino contrario. No partimos de esta estructura, sino de un cuestionamiento diferente. ¿Cuál es el lugar del arquitecto frente a su propia obra? ¿Cómo aparece ésta frente a su pensamiento, que la moldeó y del cual es fruto? Entonces, cómo se construye desde ahí una historia, que nos

atrevernos a llamar historia del arte. Dos décadas abarca el examen de ideas que nos hemos propuesto. Desde 1939 con la aparición de *El maquinismo, la vida y la arquitectura* y hasta el fallido proyecto del auditorio y el planetario en 1951. Un tiempo de cambios, tránsito y debates entre una propuesta y otra. Entre Obregón y sí mismo; entre un sistema de ideas sobre la arquitectura moderna que parece nunca terminar de fraguar. Los debates sobre la Integración Plástica también aparecen en un momento de tránsito, de cambio de ideas y pareceres en la obra de Carlos Obregón. Basta comparar el edificio del IMSS de 1945.

Lo que Obregón intenta y cumple, en esa obra, es la normativa de un edificio moderno. Un edificio que se rige por la necesidad higiénica de la forma para cumplir una función hospitalaria. El añadido aparece como el arte moderno. La pintura mural, pese a que está pensada para un espacio *in situ*, es un adorno en la superficie. Según Obregón, este mural es un ejemplo del regreso a adornar la arquitectura. El trabajo de Rivera, le parece un añadido que debe subsumirse al órgano rector que es la arquitectura.

En cinco años hay un cambio que la historiografía nos ha legado como un punto ciego. Dos años después en 1947 empieza su trabajo en la Comisión Técnica Directiva que se encargara del diseño de la Ciudad Universitaria. Aquí aparece un Obregón Santacilia plagado de ideas y elucubraciones sobre los materiales y la roca volcánica que dos años antes no conocíamos. Aparece la figura del defensor de un eruptivo anhelo de la arquitectura de basalto, un defensor de la arquitectura para las nuevas generaciones y un atalaya para la nueva Ciudad de estudiantes.

Este fue el primer punto de discusión que nos propusimos abordar en esta tesis. Apenas ofrecimos otra pauta desde donde pensar este nuevo principio de ideas que parecen no seguir un orden cronológico, menos un progreso. Si hiciéramos una historia del pensamiento de Obregón, podríamos ver que sus ideas son una especie de espiral. No hay forma de prever la naturaleza de la curva con la simple comparación de la obra. El pensamiento del autor tiene diversos momentos que pueden conectarse entre sí pese a las distancias temporales, pese al riesgo de anacronismo. Dos partes de

la curva se pueden conectar entre sí por el vacío entre éstas, y no por la lejana línea que las separa. *El maquinismo la vida y la arquitectura* es un ensayo que tiene mucho que aportar a una crítica e historia de las ideas de este autor. Un ensayo donde se perfila una notoria cercanía con Wright en el plano de un replanteamiento estético sobre la arquitectura de la Máquina.

El cambio que establece este ensayo es, en realidad, el cambio que había sugerido el arquitecto norteamericano. Nos interesó ese eco, esa voz en segundo plano que sirvió de guía para las ideas que establecen un nuevo principio de la arquitectura. Su inclinación por el organicismo de Wright nos proveyó de una plataforma adecuada donde discutir las ideas que aparecen en la década de los cincuenta. El examen concluyó en un novedoso fundamento de otra convicción, que funcionó como el eje rector de la postura artística y política del arquitecto.

¿Qué es el Aula Magna frente a todo este entramado de ideas? Es una máquina, una pirámide y un templo. Es las tres cosas a la vez, en el mismo espacio y el mismo tiempo. Sólo así era posible reinstaurar el orden de la obra total, de la obra integral. Como un organismo, esta obra no era la mera suma de sus partes. Era principio y medida de quien la habitaba. Antes de cabildear entre una solución u otra, reconsideremos nuestra posición. Cómo ha de historiarse algo a partir de esos cuantos trozos arrancados a la planeación de un proyecto fallido. Un proyecto que, como anuncia la frase, quedó apenas esbozado en la tinta y el papel. Cómo considerar las cualidades de una obra, y su conexión efectiva con un conjunto de ideas, cuando esta carece de todo referente material, de una obra final.

No encontramos aquí un nuevo momento del proceso de diseño de una obra. Antes de buscar una salida material, en la que asumamos que nos encontramos en una fase de desarrollo del proyecto, anunciamos que nuestro camino fue otro. Tan diferente fue la vía que tuvimos que situarnos como receptores de un mensaje para el que no estábamos invitados. Un intruso en una divergencia entre autoridades y un arquitecto visionario. Más que imágenes, esas hojas sueltas corresponden, en conjunto y en serie, a un experimento que Obregón apenas sugiriera en sus escritos, críticas y

comentarios sobre la Ciudad Universitaria. Las imágenes en conjunto representan el actuar de un principio que nunca tuvo cabida en ninguna de las obras construidas del arquitecto. Casi como si el propio Obregón rehusara en la práctica a identificar aquello que aparecía como una sombra detrás de su obra.

Lo que conecta a estas imágenes –del talud, de la cubierta y del planetario- es en realidad el *pathos* de una lectura sobre el arte de México. Un núcleo patológico del que se desprende todas las formas a las que el individuo está arrojado por su condición, y por el lugar que habita: el valle del Anáhuac. Obregón acertaba al establecer que toda reflexión sobre la arquitectura es también una reflexión sobre la historia misma, sobre la estructura que la soporta y sobre su impacto patológico en aquel que se atreviera a esbozarla. Ese *pathos* está contenido en estas imágenes mediante una reflexión sobre la forma. La forma no como delimitante de la imagen en su soporte, sino como mecanismo desde el cual el individuo se sitúa frente a cualquier objeto, lo moldea y le da vida. El paisaje volcánico de México era imagen antes del lienzo y forma antes del dibujo. El pensamiento es imagen, como decía Dr. Atl, como lo es el universo y como lo es el hombre. Obregón asumía que para dar cuenta de una condición del hombre, que asomado a la historia debía buscar ese repertorio de formas, era necesaria la duplicación del sujeto como en el idealismo.

El artista creador, genio melancólico, está al tanto de que su obra es el mudo testigo de una historia que apenas conoce. Cómo dar cuenta de esta estructura, cuyo resultado es un modo de la forma que es siempre imagen. La salida de Obregón es la de la duplicación del sujeto, para dar cuenta de una forma de mirar. Lo que Obregón construye con estas reflexiones, alrededor, del *pathos* de la arquitectura, es la de una forma de mirar el arte, la vida y la historia. Así es posible sugerir un tránsito del habitante a la obra, sin necesidad de un referente. El hombre mira al cosmos y en este encuentra la cueva cósmica, su primera casa. Obregón no asume la posición del espectador pasivo que simplemente se dedica a hacer este ejercicio de identificación. Todo lo contrario, tiene que renunciar a esta posición, y asumirse como el invitado ajeno a la conversación. Sólo así el espectador, el habitante, también asume una

posición dinámica que lo incluye dentro del mismo mecanismo histórico del que quiere dar cuenta.

Las imágenes arrancadas a esta realidad son la noche antes de la luz. Son el punto ciego en que se entrecruza también una reflexión sobre la contemporaneidad desde la contemporaneidad misma. Como moderno, Obregón asume que su punto de cuestionamiento es la del hombre de época. Así es posible que piense en la arquitectura presente para el futuro y adecuada al pasado. Su tiempo no es el de un nuevo lenguaje o un estilo, es la de un espectador que asume que él es el motivo del cambio. La salida está en el reconocimiento de su capacidad creadora. El basalto y el talud sólo están contenidos en este punto ciego, en este momento sin retorno en que la historia es efectivamente historia. Estos dos elementos encuentran un punto de congruencia, de unión en el entramado patológico de un grupo disperso de imágenes. Las fotos, diagramas e ideas dejan de ser sugerencia de algo y pasan a ser el objeto mismo.

Son potencia del acto que tratan de entrever. No son momentos congelados de un solo proceso, sino que en conjunto trazan el conjunto mismo. El propio horizonte de su cuestionamiento está puesto en marcha sólo en la existencia de este conjunto. Cada una tiene la palabra para dar cuenta de este núcleo que hemos llamado un nuevo principio. Fue en la unión de esos elementos, donde el indio y el robot tomaron su lugar. Los debates de estos dos personajes tienen sentido una vez que el aula adquiere todo sus significaciones. La máquina, la pirámide y el templo son las vías en que una reflexión sobre la arquitectura se vuelve posible. Un campo de batalla en que dos arquitectos toman posición. El indígena y el arquitecto son dos figuras que sirven de refugio a las ideas de uno y otro. Son el encuentro, el punto de tensión de dos historias que se tejen paralelas pero distintas, ajenas pero iguales. Son figuras impersonales, metáforas del mismo principio. Ambas representan dos condiciones del hombre que, abnegados de todo contenido, se inclinan por la nostalgia melancólica de las plumas del azteca o la esperanza ciega en la paradoja moderna del robot.

Sólo el robot podía sentirse ajeno a los monolitos de basalto, y sólo el indígena hubiera cabildeado en que la casa de vidrio no lo conectaba con el cielo. ¿En dónde aparece el principio plástico? Este sólo es el modus, la adaptación que Obregón hiciera de su correspondiente en Wright. “El principio antes que el precedente” resume también una de las empresas del arte integral. La obra de arte a habitar, era total, como la parte al todo. La integración que el mexicano piensa es en este pleno sentido. La integración plástica es una de las condiciones del hombre mexicano sobre su tierra. Todo arte integral nacerá si se respeta y reconoce esa condición, esa sinfonía de lava y tierra, cielo y cerro.

Las imágenes arrebatadas al proceso por la furia del artista son el templo, la mente del arquitecto. Un templo donde los astros son los actores. El hombre mesoamericano era polvo de estrella y gracias a él el mecanismo cósmico funcionaba. El talud le recordaba al contemporáneo desnudo que debía entrar por la boca de la serpiente y ascender por el talud, para conocer los vestigios de la raza cósmica. El croquis define el espacio donde acontece una forma determinada; el ornamento es una concordancia con esa configuración. No hay límite o inutilidad, sólo un grado de adecuación con el horizonte de la época en que se vive. Las casas de vidrio han cedido su sitio.

Lista de Ilustraciones

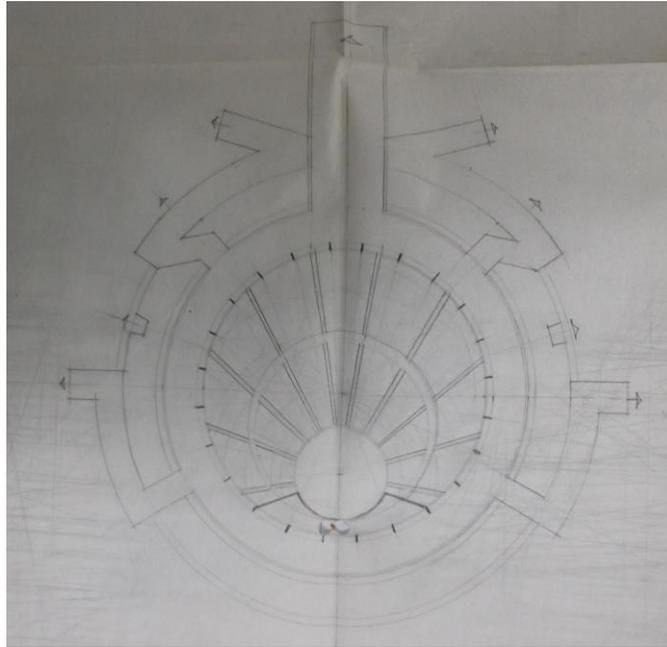


Fig. 1. Plano que muestra la distribución de graderías y accesos del Aula Maga. Caja 8, exp. "Aula Magna. Planetarium". (Detalle)

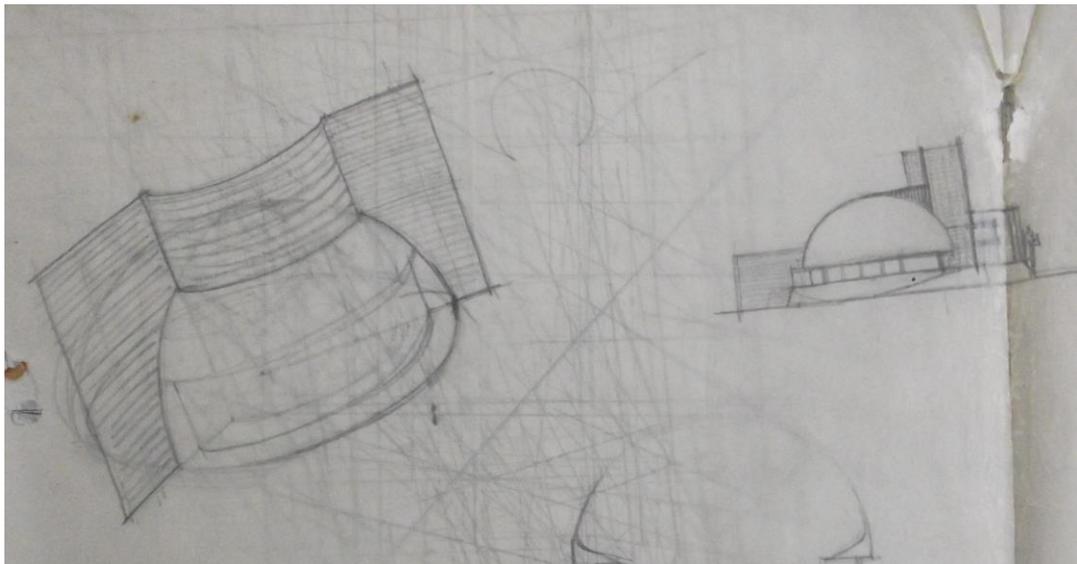


Fig. 2. Dibujos del exterior desde distintas perspectivas. En estos se puede apreciar el corte del muro vertical que sobresale sobre la curva de la cúpula. Caja 8, exp. "Aula Magna. Planetarium". (Detalle)

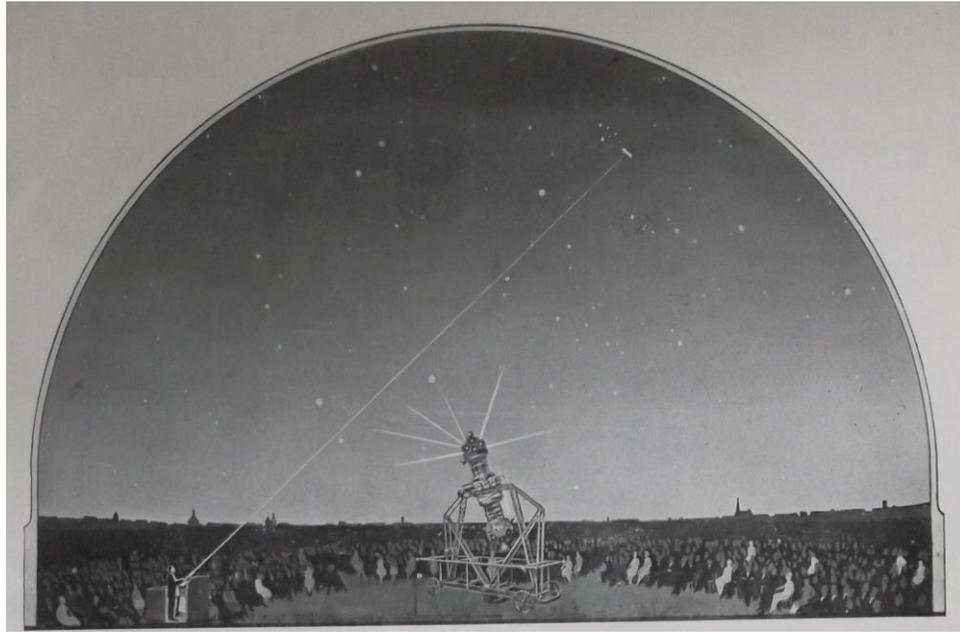


Fig. 3. Ilustración de la proyección del planetario Zeiss. Caja 8, exp. "Aula Magna. Planetarium".

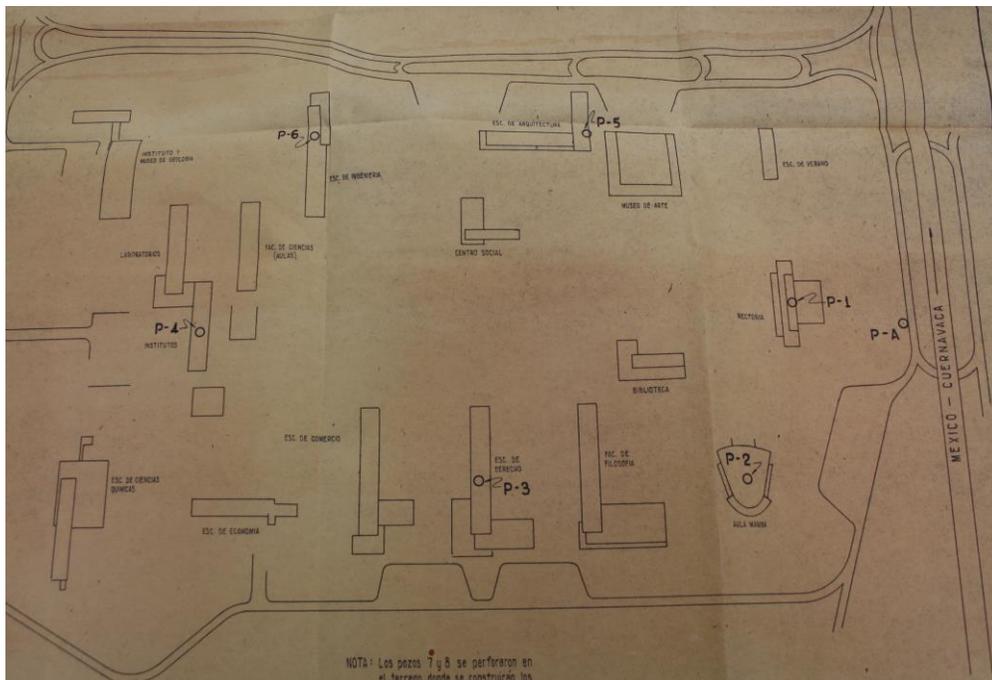


Fig. 4. Plano campus central. El número P-2 indica el lugar que ocuparía el Aula Magna al norte la Facultad de Filosofía y Letras y la Avenida Insurgentes, AGN- ACL, Caja 79, Exp. 12-30.



Fig. 5. Sandro Botticelli. *Venere e Marte*, 69 x 173 cm. Pintura al temple. National Gallery (UK)



Fig. 6. Detalle de la entrada de la Secretaría de Salubridad. Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas



Fig. 7. En la parte superior del arco se encuentra el ornamento de piedra donde se aprecia un águila devorando una serpiente. En; Graciela de Garay. *Op. cit.* (Detalle)



Fig. 8. Esquema de la epidermis del Aula Magna. En la parte inferior se encuentran los detalles de las pieles vegetales, animales y artificiales. Caja 8, exp. "Aula Magna. Primeras maquetas". (Detalle)



Fig. 9. Hangar en Roma. Ejemplo de una bóveda sin soportes tradicionales. Caja 8, exp. "Aula Magna. Primeras maquetas". (Detalle)

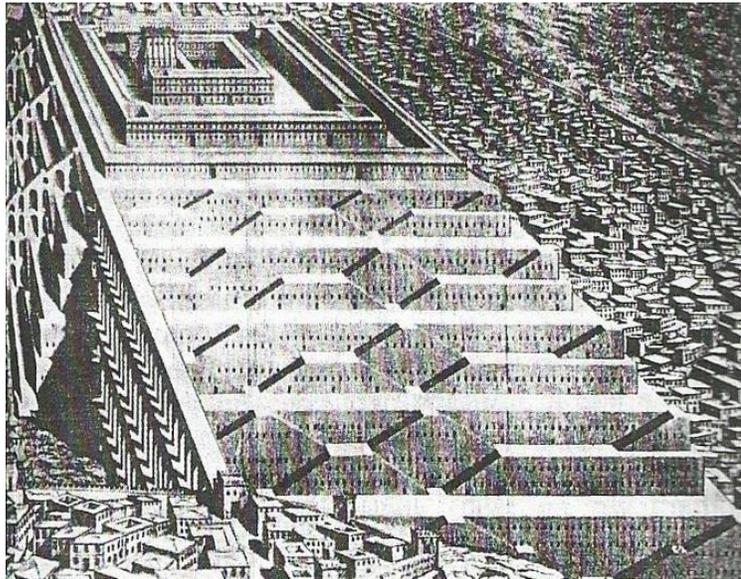


Fig. 10. Zigurat. En Rykwert. *La casa de Adán en el Paraíso*. p. 150.

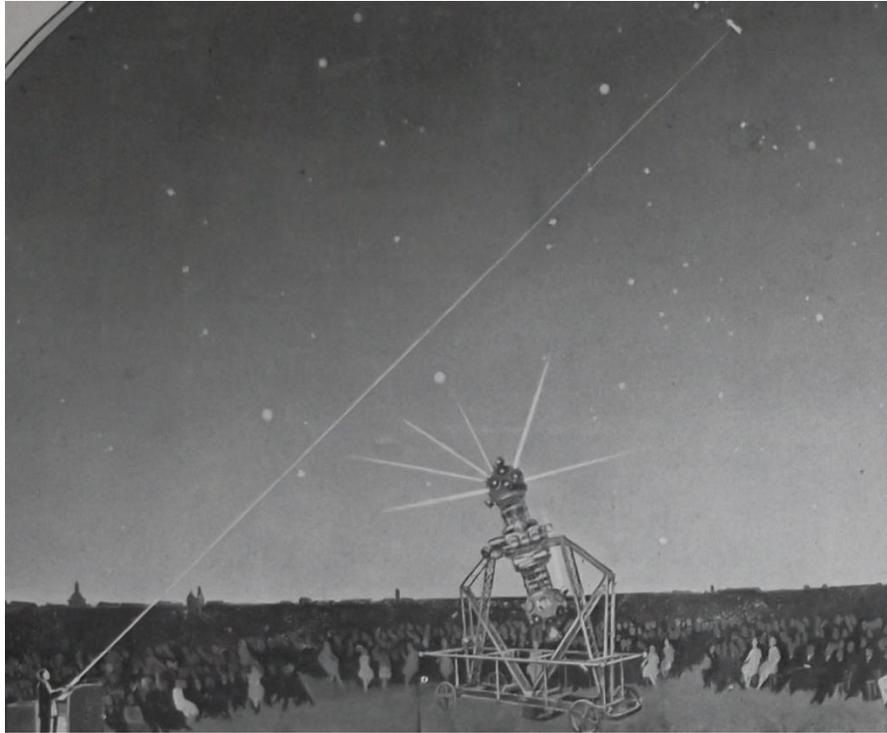


Fig. 11. Dibujo del planetario Zeiss en funcionamiento. Caja 8, exp. "Aula Magna. Planetarium". (Detalle)

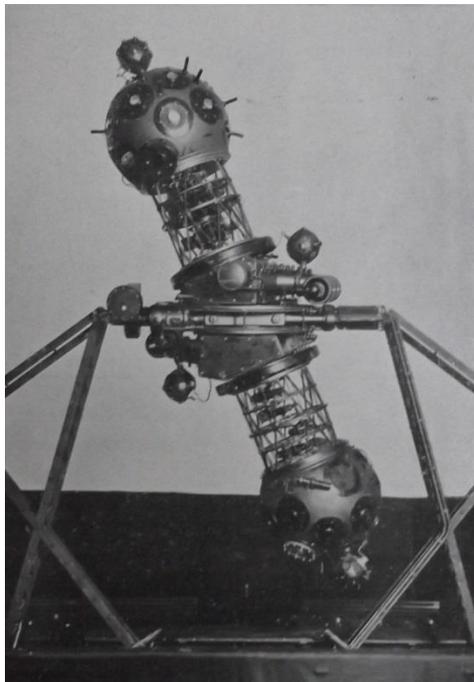


Fig. 12. Maquinaria Zeiss. Exp. "Aula Magna. Planetarium". (Detalle)

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *El hombre si contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.

Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo: Memorial, FCE, 1994.

Arai, Alberto T. *La arquitectura de Bonampak. Ensayo de interpretación del arte maya. Viaja a las ruinas Bonampak*. México: INBAM, 1960,

Argán, Guilio Carlo. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974.

Benjamin, Walter *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

Cebey, Georgina Montes de Oca. *Nociones de lo moderno en la historiografía cultural de la arquitectura del siglo xx. La obra escrita de Carlos Obregón Santacilia. Tesis para obtener el grado de maestra en historiografía. Posgrado de historiografía, UAM-Azcapotzalco. Febrero de 2012.*

Cicerón, Marco Tulio. *Catilinarias*. Trad. de Juan Bautista Calvo. Barcelona: Planeta, 1994.

Deleuze, Guilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2008.

Garay, Graciela de. *La obra de Carlos Obregón Santacilia: arquitecto*. México: SEP, 1979.

García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada, 2004.

Gómez Mayorga, Mauricio *Ensayos críticos de arquitectura. Guadalajara; Universidad Autónoma de Guadalajara, 1977.*

Jiménez, Víctor. *Carlos Obregón Santacilia: pionero de la arquitectura mexicana*. México: INBA, CNCA 2001.

Lazo Carlos. *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*. México: Porrúa, 1983.

Lloyd Wright, Frank. *El futuro de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón 1974.

Lloyd Wright. Frank. *Testamento*. Buenos Aires: Cia. General Fabril Editora, 1961.

Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Selección, prólogo y notas de Romand Schacel. Traducción de Lourdes Cirlot y Pau Pérez. Barcelona: Gustavo Gilli, 1972.

Marí, Antoni. *Euforia: espíritu y naturaleza del genio*. Barcelona: Tecnos, 1989.

Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*. México: UNAM, IIE, 2001.

- Martín Marín Celia (ed.) *Biblioteca Central: libros muros y murales. 50. Aniversario*. México: UNAM, IISUE, 2006.
- Medina, Cuauhtémoc. *Una ciudad ideal. El sueño de Dr. Atl*. Tesis para obtener el grado de licenciado en historia. México: UNAM, 1991.
- Mumford, Lewis. *La condición del hombre*. Buenos Aires: Ocesa, 1948.
- Mumford, Lewis. *Técnica y civilización*. ver. de Constantino Aznar. Madrid: Alianza, 1987.
- Murales en la Ciudad Universitaria. Interpretaciones a pluma de horna*, México. s/e. 1954.
- Murillo, Gerardo, Dr. Atl. *Creación literaria*. México: El Colegio Nacional, 2006.
- Neutra, Richard. *Realismo Biológico. Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.
- Obregón Santacilia, Carlos. *50 años de arquitectura mexicana*. México: Patria, 1952.
- Obregón Santacilia, Carlos. *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*. México: Patria, 1952.
- Obregón Santacilia, Carlos. *El maquinismo, la vida y la arquitectura. El Maquinismo, la vida y la arquitectura*. México: Publicaciones Letras de México. 1938-39.
- Pani, Mario. *La construcción de la ciudad universitaria del pedregal: Concepto, programa y planeación arquitectónica*. México: UNAM, 1979.
- Panofsky, Erwin. *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
- Polémicas intelectuales del México moderno*. México: CONACULTA, UAM-Cuajimalpa, 2008.
- Riegl, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980
- Rodríguez Prampolini, Ida (comp.) *La palabra de Juan O'Gorman: selección de textos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- .Rykwert, Joseph. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974.
- Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México: UNAM: IIE, 2006.
- Sarukhán, José (ed.). *La arquitectura de Ciudad Universitaria*. México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 1994.
- Tibol, Raquel y David Alfaro Siqueiros. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México: FCE,

Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. trad. de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Yáñez, Enrique. *Del funcionalismo al post-racionalismo : Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. México: UAM-Azcapotzalco, 1990.

Fondos documentales

Archivo Carlos Obregón Santacilia, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI), INBA

Fondo Carlos Lazo, Archivo General de la Nación

Hemerografía

Alfaro Siqueiros, David. "Un Problema técnico sin precedente en la historia del Arte: El Muralismo Figurativo y realista en el exterior." en; *Arte público: Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general*. México, no.1, diciembre de 1952.

Enrique del Moral. "Modernidad vs tradición ¿integración?" en; *Arquitectura/México*. Núm. 45.

García Barragán Elisa. "Autoridad moral de un crítico de arte" en; *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 42, 1973.

Gómez Mayorga, Mauricio. "Germen de una idea para la gran C.U." en; *Excélsior*, 29 de febrero de 1948,

Gómez Mayorga, Mauricio. "Las ciudades universitarias y la nuestra" en; *Excélsior*, 5 de septiembre de

Heidegger . Martin "Construir, morar, pensar" en; *Arquitectura/México*, n. 38. p. 130-138

Obregón Santacilia Carlos. "Catilinaria vs. la Ciudad Universitaria" en; *Excélsior*, 22 de Febrero de 1953.

Obregón Santacilia, Carlos. "La arquitectura y el croquis" en; *Arte y decoración*, n. 2, 1925.