

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA



La influencia del contexto cultural en la producción arquitectónica mexicana del siglo XX: En búsqueda de la Modernidad.

Tesis que para obtener el título de arquitecto presenta:

Ricardo Jacobo Ramírez González Cosío

Sinodales: Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña

Arq. Emilio Canek Fernández

Arq. Mauricio Durán Blas

México D.F. abril 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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA



La influencia del contexto cultural en la producción arquitectónica mexicana del siglo XX: En búsqueda de la Modernidad.

Tesis que para obtener el título de arquitecto presenta:

Ricardo Jacobo Ramírez González Cosío

Sinodales: Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña Arq. Emilio Canek Fernández Arq. Mauricio Durán Blas

México D.F. abril 2015

A Dios por no soltarme ni un instante y por todas sus bendiciones.
¡A la mamma, a papá, a mi hermanito y a mi bellissima Coco veneziana!

Por las enseñanzas, sacrificios, lágrimas, sonrisas, fe, desvelos,
guías, pláticas, amor, paseos, paciencia, comidas y esperanza.

Nadie más que ustedes saben lo que significa este documento
para mí el cual no podría haber concluído si no hubiera
sido por tener la fortuna y bendición de tenerlos a mi lado.

¡Gracias! Abemus tes! É finita! Ho finito! ¡Los amo! ¡Acabé! ¡Los amo
mucho! Ci vediamo presto! ¡Los amo! ¡Gracias! ¡Francia!

¡Vamos a comer!

-Rici "<*



ÍNDICE

I.	Introducción	p.	09
II.	Apuntes de cultura y su aplicación para entender el contexto sociocultural del México Moderno	p.	19
II.I	Aproximaciones teóricas del concepto de cultura	p.	23
II.I	Contexto sociocultural en México de los veinte a los cincuenta.	p.	51
III.	La actividad arquitectónica desde el ámbito de la producción	p.	87
III.I	La relación entre la producción arquitectónica y el proceso cultural	p.	91
III.II	La producción arquitectónica en México: De la Revolución a Ciudad Universitaria	p.	109
IV.	El entendimiento de la modernidad para la producción arquitectónica mexicana	p.	145
V.I	Luis mediterráneo. Luis funcionalista. El empresario Luis Barragán	p.	151
IV.II	Juan O'Gorman, de la innovación a la eficiencia y de la plástica a lo orgánico; la tropicalización del racionalismo.	p.	171
V.	Conclusiones: Aproximación a la influencia del contexto cultural en la producción arquitectónica en México: En búsqueda de la Modernidad.	p.	195
VI.	Bibliografía	p.	205

I. INTRODUCCIÓN

Manfredo Tafuri abre su manifiesto para las "Teorías e Historias de la arquitectura" (Tafuri, 1970), reflexionando acerca de la labor del crítico de arquitectura; hace un llamado en su tiempo, a nuevos caminos de crítica arquitectónica contemporánea y concede a la "Historia" del poder de la esencia de cualquier manifestación cultural al decir que *"Nunca como ahora han sido necesarios una actitud rigurosa, un profundo sentido y un profundo conocimiento de la Historia, una atención tan vigilante para dirimir, en el vasto contexto de movimientos, investigaciones, o simples proyectos, las influencias dictadas por la moda, e incluso por el esnobismo cultural, de las intuiciones innovadoras."* ¹

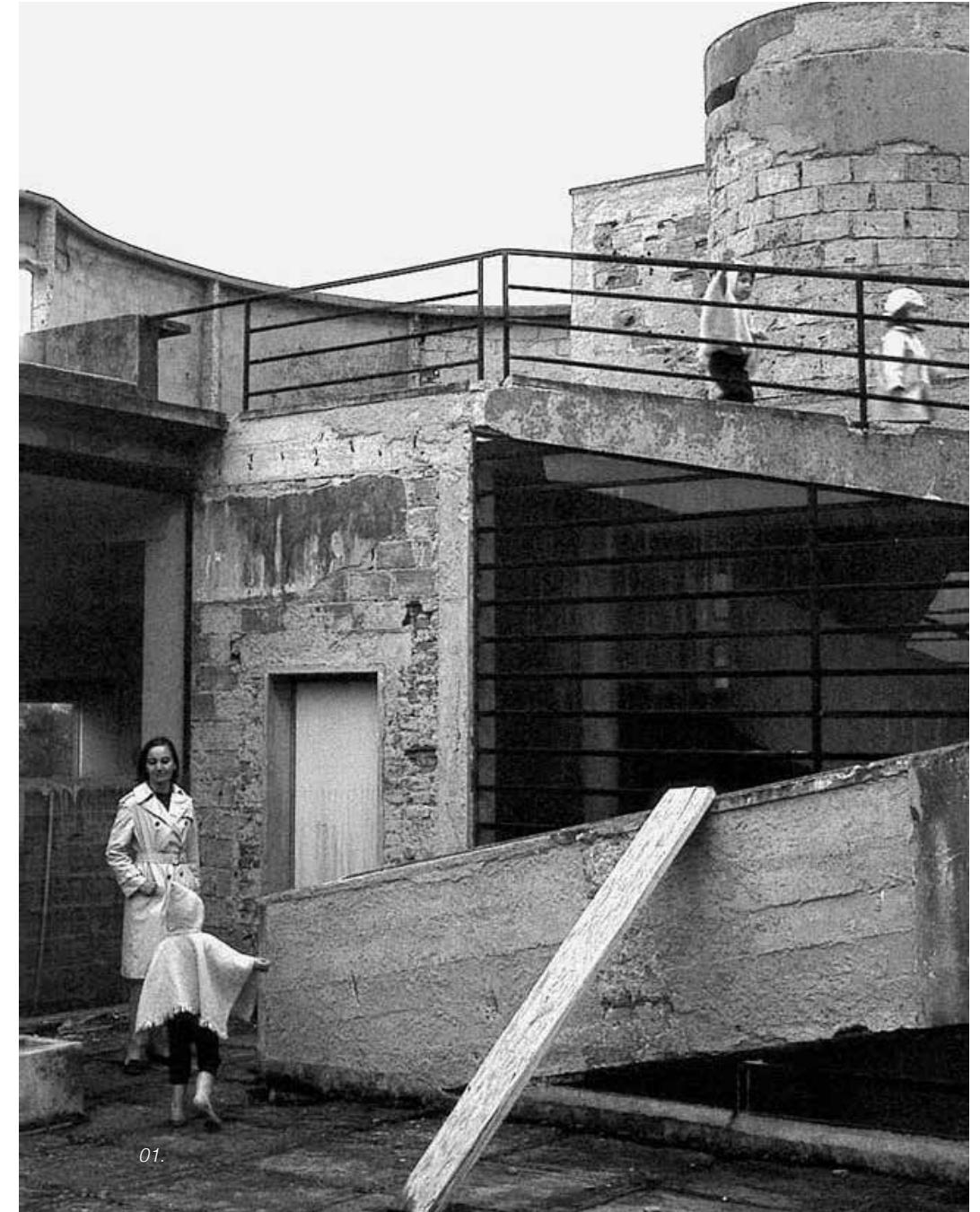
El ejercicio de la crítica arquitectónica de la cual estaba en contra Tafuri, parecería que proveía a sus ejecutores, los arquitectos, de un poder de superioridad ante cómo entienden su realidad y producen "sus obras"; El que se hablara de arquitectura, muchas veces con la sugerencia de que pareciera que sería hablar de algo que se da de manera autónoma y espontánea, evitando todo el proceso, circunstancias y personajes que facilitan, demandan y gestionan la generación como la realización tanto del ejecutor como el de su futura obra.

Así, también en el estudio de la arquitectura, aparecen posturas herméticas y obtusas en las que sería ésta, una materia a la cual se le aborda como única verdad y que le atribuye a su cualidad arquitectónica alcances que rebasan aquel de la obra misma.

En el libro "Historia crítica de la arquitectura moderna" (Frampton, 1981) Frampton no logra profundizar en los referentes que expone en el "regionalismo crítico" dejando huecos considerables en su análisis de las causas que llevaron a la cualidad estética de las obras arquitectónicas expuestas dejando que supongamos que es a partir de decisiones meramente autorales y formales y no más bien a partir de una postura ideológica en un contexto cultural que se gesta la producción de dichos objetos arquitectónicos.

De modo ambicioso y hegemónico, Frampton se reduce a explorar y teorizar la arquitectura desde la arquitectura misma. Por el contrario Tafuri, quien es exhaustivo crítico radical de este tipo de abordaje hermético, ejemplifica, hablando de la vogue estructuralista y algunos fenómenos que se producen particularmente dentro de la cultura artística y arquitectónica, que un cambio de estilo o movimiento está sujeto a un horizonte común creado por una actitud común ante una actual condición histórica.²

El trabajo de tesis pretende así, entender que es a partir de un contexto superior (particularmente el cultural) que se dan las pautas para que la producción arquitectónica se desarrolle de algún modo determinado.



01. Ville Savoie. Le Corbusier. Poissy. Francia. Fotografía: Gubins, Victor.
1.) Tafuri, Manfredo. (1977) Teorías e Historias de la arquitectura. Barcelona: Editorial LAIA p.12
2.) ibid. pp. 18-19



En el renacimiento y el barroco, el estudio y ejecución de la arquitectura era un entendimiento holístico. No se podía separar el arte, de la arquitectura, de la ingeniería, de la teología y de la vida misma. Ejemplos sobran como Leon Battista Alberti y su libro *Re Aedificatoria* donde trata temas de la arquitectura, la pintura, la escultura y la óptica entre otros, de Bernini ejecutando la plaza de San Pedro al igual que escribía y fungía como productor en la dramaturgia y realizaba escenografías y escultura o Guarino Guarini, cuyas cúpulas se derivaban de sus cálculos matemáticos infinitesimales e integrales que lo llevaron a explorar inclusive la divinidad bajo un enfoque y rigor matemático.

El estudio y la incidencia en la arquitectura en ese entonces era paralela a la incidencia y estudio de todo lo que no era arquitectura. Dicha situación cambia conforme el campo de conocimiento se amplía y especializa hasta que la arquitectura se vuelve sustancia de estudio solo para la arquitectura al igual que la crítica de la arquitectura se aboca a entender el mundo a partir de la misma disciplina.

De cierto modo, Manfredo Tafuri retoma dicha retórica al punto inclusive de explicar fenómenos contemporáneos específicos remontándose a su historicidad en el tiempo del renacimiento. Teoriza y critica a partir de la multidisciplinaridad. La metodología Tafuriana era consciente de la permeabilidad tanto para sí misma como para el exterior de la arquitectura y/o del mundo al verse inmersa en una serie de variables que eran completamente ajenas y atemporales de manera previsible a la disciplina en sí. Desde un modo más general y crítico, lograba discernir la causalidad de posturas arquitectónicas que para la "oposición en el ámbito teórico" eran fortuitas de la genialidad del arquitecto.

Podríamos entender la holística de Tafuri, como el preámbulo para buscar entender y conocer nuestro objeto de estudio considerando su metodología de investigación aquella herramienta óptima desarrollar para entender el problema-objeto planteado en la investigación.

02. La Scuola di Atene. 1509-1510. Raffaello Sanzio. Afresco. Stanze di Raffaello, Museo Vaticano, Città del Vaticano.

3) "Si es cierto, como ha escrito François Furet, que la fascinación que ha ejercido el estructuralismo de Lévi-Strauss sobre la izquierda francesa se debe a que "simplemente, y paso a paso, la descripción estructural de un hombre hecho objeto ha tomado, en la Historia, el lugar de la venida del hombre-dios", también es cierto que gran parte del arte moderno ya había anticipado semejante vuelco con el Dada y algunos aspectos de De Stijl y del constructivismo soviético, hasta el mismo Le Corbusier, si se examina oportunamente; y ciertamente no se puede decir que la aceptación del fin del mito del antropocentrismo humanístico no haya desembocado, para aquellas experiencias artísticas, en una nueva y más auténtica colocación del hombre respecto al mundo estructurado por él mismo." -Manfredo Tafuri en su libro "Teorías e Historia de la arquitectura" (1972). p.18



03. Foto da Primeira Feira Internacional Dada em Berlim, publicada em Dada Almanach, 1920 (Richard Hülsenbeck Edições).

“He aquí, escribe Benjamin, en vez de preguntar qué posición tiene una obra respecto a las relaciones de producción de la época, si está de acuerdo con ellas, si es reaccionaria, o si en cambio mira para deshacerlas, es revolucionaria; en lugar de plantear, o con todo, antes de plantear esta pregunta, quisiera proponer otra. Así, antes de preguntar: ¿Qué relación tiene una poesía respecto a las relaciones de producción de la época? Quisiera preguntar: ¿Cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta se refiere directamente a la función que la obra tiene dentro de las relaciones literarias de producción de una época. En otras palabras, va dirigida directamente a la técnica literaria de las obras.”

-Manfredo Tafuri, 1984 en "El proyecto histórico" p.520

Algo presente en cómo abordaba un problema Tafuri, era la visión histórica de Marx y la importancia de los contextos tanto de productividad como aquel de la cultura y la sociedad.

Tafuri pretendía evitar en la medida de lo posible abordar el objeto arquitectónico y sobretodo el proceso de proyección para poder enfocarse a entender la participación de dichas obras en un contexto más amplio. Buscar la problemática y las causas de la misma.

El estudio y preparación académica de la arquitectura dentro de nuestra facultad, ha limitado, si no mermado, a nivel licenciatura, la exploración de la teoría y la investigación. Del mismo modo, la crítica arquitectónica nacional ha hecho del quehacer arquitectónico un oficio entendido bajo preceptos tendenciosos en una línea de aproximación teórica inclinada a aquella de Frampton.

Tal es el caso del estudio la arquitectura moderna en México y de sus referentes más destacables a nivel nacional e internacional como Juan O’Gorman y Luis Barragán.

Pretendo en la investigación hacer un esbozo o intento por romper con dicho mito intentando entender la producción arquitectónica mexicana bajo un contexto de trascendencia histórica en nuestro país causado por la efervescencia cultural e ideológica del momento. Así, más allá de O’Gorman y Barragán como arquitectos, analizar el desarrollo del contexto cultural por el cual fueron influenciados; como dos de tantas piezas de una época de revolución característica por la producción intelectual, ideológica y económica tanto a nivel nacional como global a partir de un fenómeno que supera a la arquitectura; la modernidad.

El punto de análisis para abordar la tesis se da a partir de acotar la investigación a un periodo temporal en específico que va de los años veintes a los cincuentas y que a la vez se subdivide en tres periodos iguales los cuales bien se pueden diferenciar uno del otro bajo el entendimiento de que la cultura no es un concepto estático y se encuentra en constante transformación. En conjunto, treinta años los cuales despuntan por el rápido cambio en la sociedad y la enérgica producción cultural la cual pretende y conforma una identidad única nacional con la fuerza de poder repercutir y destacar como toda una época hasta nuestros días.

Así, abordar el tema de investigación desde los primeros años de la nación postrevolucionaria nos permitirá vislumbrar un primer contexto cultural que navega entre formas y toda una inercia positivista heredada por el antiguo régimen porfiriano y el nacimiento de una vanguardia ideológica y plástica que pretendía retratar las entrañas particulares de nuestro país desde una mirada romántica y nacionalista.

Un segundo contexto cultural que se distingue por el gran estímulo que representaba el necesario equipamiento urbano y modernización del país al igual que una importante influencia intelectual del resto del mundo en México, el cual se convertía en un referente de riqueza cultural a nivel internacional de los años treinta en el periodo de entreguerras.

Finalmente el periodo que va de los cuarentas a los cincuentas donde parecería que los primeros veinte años se consolidan para enfrentar un nuevo momento del país, donde destaca su interacción en un mundo industrializado y desde entonces ya globalizado; un contexto cultural marcado por la urbanización y sano momento económico del país al igual que por la repercusión cultural favorable en el país por causa de la segunda guerra mundial.

La tesis está conformada por tres grandes apartados de investigación y una serie de apuntes finales que cierran con el documento a modo de conclusiones personales.

Los primeros dos capítulos están tratados de tal modo que podamos entenderlos en dos partes; la primera desde un punto de vista meramente teórico y referencial en donde se pretenden conocer los elementos básicos de conocimiento de temas específicos para que, en consecuencia, en la segunda parte de cada capítulo, podamos aplicar dichos principios de modo práctico para el estudio aplicado en el contexto de la modernidad mexicana.

Así, el primer capítulo, "Apuntes de cultura y su aplicación para entender el contexto sociocultural del México Moderno", nos permitirá conocer en el subtema "Elementos para entender la cultura" ¿Qué es y cómo se desarrolla el fenómeno de la cultura? apoyado principalmente de los textos de Luis Echeverría para que, en una segunda parte, "El contexto sociocultural en México de la década de los veintes a los cincuentas" podamos entender el contexto cultural mexicano fuera

del ámbito arquitectónico como una referencia o panorama general de la época y a partir de la exploración en las disciplinas de la pintura y la cinematografía como productos culturales que fueron de gran relevancia en el contexto no solamente cultural sino político e histórico del país durante la época estudiada.

En el segundo capítulo, "La actividad arquitectónica desde el ámbito de la producción", pretendo hacer lo mismo, abordando el tema de cultura y la producción. Así, el primer apartado del capítulo, "La relación entre la producción arquitectónica y el proceso cultural", pretende ser una revisión de la cultura como producto y su incidencia en el desarrollo de las sociedades.

Para la segunda parte del capítulo, "La producción arquitectónica en México: De la Revolución a Ciudad Universitaria", pretendo hacer una narrativa de la producción arquitectónica mexicana bajo el supuesto de la constante incidencia de la cultura en la misma.

Finalmente, el último capítulo, "El entendimiento de la modernidad para la producción arquitectónica mexicana" es la exploración y aplicación práctica de los conocimientos adquiridos acerca de la producción y el contexto cultural, en la obra de Juan O'Gorman y Luis Barragán separados, cada uno, en un subtema propio:

"Luis mediterráneo. Luis funcionalista. El empresario Luis Barragán" y "Juan O'Gorman, de la innovación a la eficiencia y de la plástica a lo orgánico; la tropicalización del racionalismo." evidencian puntos críticos en sus carreras arquitectónicas donde hubo un fuerte cambio de ideología, producto del contexto cultural, que los orilló a un notable cambio en el modo de participar en la producción arquitectónica, definiendo el cómo interpretaron ellos el concepto de la modernidad.

Por último "Aproximación a la influencia del contexto cultural en la producción arquitectónica en México en búsqueda de la Modernidad" es una revisión general de los tres capítulos en donde pretendo formular una definición propia de lo que significa el contexto cultural y la producción y aplicarlo a las preguntas de ¿Cómo es que incide el contexto cultural en la producción arquitectónica en México de 1920 a 1950 en la búsqueda de la modernidad? a manera de conclusiones y comentarios personales

"La crítica tendrá que experimentar un salto de escala: del análisis del objeto tendrá que pasar a la crítica de los contextos globales que condicionan su configuración. La estructura de este contexto, leyes, reglamentos, comportamiento social y profesional, modos de producción, sistemas económicos, se confrontará con cada una de las obras sólo en un segundo momento; dichas obras se pondrán solamente como fenómenos particulares de una estructura más general, que es el verdadero contexto en el que la crítica pretende incidir."

-Manfredo Tafuri, 1972

II. APUNTES DE CULTURA Y SU APLICACIÓN PARA
ENTENDER EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL MÉXICO
MODERNO

El capítulo de "Apuntes de cultura y su aplicación para entender el contexto sociocultural del México Moderno" pretende proveer al lector de un escenario general del concepto "cultura" aplicado a la intención de conocer el contexto cultural de México desde 1920 hasta 1950.

Algo que se puede vislumbrar y evidenciar del término "cultura" es su versatilidad y multi-interpretación a lo largo de corrientes, ideas e historia. Finalmente, es innegable abordar la cultura como un indicador fundamental en el desarrollo de una sociedad.

En busca de la importancia de entender el fenómeno de la cultura y su incidencia dentro de la producción arquitectónica en nuestro país, he hecho una exploración más profunda del tema con el principal apoyo en el libro de Bolívar Echeverría (2002) "Definición de la cultura" y textos de otros autores e investigaciones. En su libro, Echeverría explora el término desde distintas corrientes del pensamiento, el funcionamiento o lógica de su existencia y los factores que la intervienen o en los cuales es la cultura aquella que lo hace en la sociedad y la producción.

De este modo, la primer parte del capítulo, "Aproximaciones teóricas del concepto de cultura", está conformada por siete textos que nos ayudarán a comprender aspectos específicos del fenómeno de la cultura y su incidencia en el desarrollo social; objetivo que fue crucial para desarrollar los siguientes temas de mi trabajo de tesis.

La segunda parte del capítulo, "El contexto cultural en México desde los veinte hasta los cincuenta", es el intento por hacer una breve reseña de momentos específicos y sucesos en la historia del arte de nuestro país en los cuales los objetivos perseguidos e ideologías exploradas en dichas disciplinas permitieron una renovación en el que hacer artístico mexicano que, en conjunto, fueron piezas clave en la conformación del contexto cultural no solamente nacional sino internacional.

La cinematografía como la pintura, son dos disciplinas las cuales tuvieron un gran desarrollo en la época y cuyos productos fueron consecuencia del talento nacional aunado a la apertura del país a la labor en tierras mexicanas de intelectuales extranjeros. En los productos estudiados en el capítulo, se ven reflejadas intenciones e ideologías políticas del contexto social de la época que nos atañe fungiendo como productos críticos de la realidad de un México emergente que salía de una revolución para insertarse como referente cultural en un mundo globalizado.

II.I APROXIMACIONES TEÓRICAS DEL CONCEPTO
DE CULTURA



ETIMOLOGÍA E INTRODUCCIÓN AL TÉRMINO DE LA CULTURA

“*Cultura*” es un término que a lo largo del tiempo ha tenido muchos significados y acercamientos. Es algo que parece entenderse como la condición que nos separa del resto de las especies y nos humaniza.

Su etimología hace referencia al “*cultivo*” y ha mantenido invariable su núcleo semántico. Proviene del latín “*cultus*” que a su vez deriva de la voz “*colere*” que significa cuidado del campo o del ganado.

El término aparece en la Roma antigua; es la traducción de *paideia*, palabra griega que significa “*crianza de los niños*” y se trata de un concepto. Aquel que utiliza el término latino es el orador romano Marcus Tullius Cicero (106 a.C.- 43 a.C.) en su *Tusculanae Disputationes* en donde escribe acerca de una cultivación del alma o “*cultura animi*” de modo metafórico a la actividad agrícola.

En Alemania para el siglo XIX, el concepto de cultura se define como el resultado de la actividad del “*genio*” y reduce a la civilización al mero resultado de una actividad intelectualmente calificada. Su idea de cultura está ligada a la noción del mismo “*espíritu*” del que se le había dotado al término en el clásico.

Los románticos alemanes, estaban convencidos de que el único agente que crea cultura efectiva es el pueblo y que el resto de los agentes como la burguesía y la nobleza, se reducen a aprovechar y refinar los esbozos de obras que él les entrega, cuando éstos no lo traicionan.¹

Para los ingleses en cambio, como Edward Tylor (1871) en “*Primitive Culture*”, la idea del espíritu se cuestionaba y se ponía entre paréntesis para sugerir que la cultura occidental no es una cultura sino propiamente una “*civilización*”.²

Así, Tylor reconoce que “*todas las innumerables maneras de comportarse de los seres humanos en las distintas sociedades conocidas, en sus muy diferentes modos de ser, son todas ellas igualmente válidos si se tienen en cuenta las circunstancias naturales en las que se desarrollan; cada una de estas culturas es una totalidad funcional de comportamientos específicos, totalidad que se mantiene en equilibrio mediante una variedad de estrategias que es digna de estudiarse.*”³

01. Givonane Cicerone che legge. (1464) Vincenzo Froppe. Fresco. Wallace Collection. Londres.

1) Revisar el capítulo “*La Dimensión cultural en la vida social*” en el libro “*Definición de la cultura*” de Bolívar Echeverría para profundizar en el tema: Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica

Margaret Mead (1901-1978) años después define la cultura como “el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto justo de valor sobre las condiciones de la vida, que un grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación.” Es clara, en la tendencia inglesa, que no existe una distinción ni intención de la cultura a su refinamiento ni diversidad social, mas un fenómeno fortuito meramente humano y generalizado que habla de una evolución equilibrada de una sociedad.

Velkley Richards (2002) describe la cultura a partir de su evolución (de estudio y significado) en la historia de la siguiente manera en su libro "Being after Rousseau: Philosophy and Culture in Question":

*"El término "cultura", que originalmente significaba la cultivación del alma o la mente, adquiere la mayoría de sus posteriores significados en lo escritos de los pensadores alemanes del siglo XVIII, quienes en varios niveles desarrollaron la crítica de Rousseau al liberalismo moderno y la ilustración. Además, un contraste entre "cultura" y "civilización" está usualmente implícito por estos autores, aún cuando no lo expresen así. Dos significados primarios de cultura surgen de este periodo: cultura como un espíritu folklórico con una identidad única, y cultura como la cultivación de la espiritualidad o la individualidad libre. El primer significado es predominante dentro de nuestro uso actual del término "cultura", pero el segundo juega todavía un importante rol en lo que creemos debería lograr la cultura, como la "expresión" plena del ser único y "auténtico"."*⁴

0.2 Sitting Bull and Buffalo Bill. (1885) William Notman Studios. Library of Congress. Quebec. En la imagen podemos apreciar la contraposición de dos culturas. Buffalo Bill defendió los derechos de los indios y promovió puestas en escena con una participación de la cultura nativa norteamericana. 2) Tainter en su estudio sobre el colapso de las sociedades complejas, define una civilización como el sistema cultural de una sociedad compleja, y por ello sostiene que la civilización emerge con la complejidad, existe por ella y desaparece cuando ésta se reduce lo cual le lleva a decir que el estudio del incremento y de la pérdida de la complejidad de una sociedad sirve como monitorización del fenómeno denominado civilización. Citado por Josep Antequera El potencial de sostenibilidad de los asentamientos humanos, en eumed.net // Según Stuart Piggott una civilización es "una solución al problema de vivir en una comunidad permanente y relativamente grande, en un nivel de desarrollo tecnológico y social superior al de la banda de cazadores, de la familia de agricultores, de la aldea independiente o de la tribu". Piggott, Stuart (1988) [1961]. El despertar de la civilización [The Dawn of Civilization]. Alianza Editorial. p. 13. 3) Echeverría Bolívar (2010). Definición de la Cultura. México: Fondo de Cultura Económica. pp.32-33 4) Velkley L. Richard, Being after Rousseau: Philosophy and Culture in Question. University of Chicago Press. 2002. pp. 11-30



REPRODUCCIÓN SOCIAL

“el ser está condenado a su libertad”
-Sartre

El ser humano se encuentra en una constante transformación de sí mismo para él y para la sociedad. Centrado no en los productos u objetos como fin, más sí en el proceso, el ser humano, sujeto a esta libertad, está obligado a modificarse a sí mismo aunque sea para confirmar su forma tradicional; su esencia. Esta cualidad (o virtud), marca una diferencia con el resto de las especies animales.¹

Apoyado de Marx, Echeverría lo ejemplificaría con el instinto de la reproducción sexual donde los animales repetirían el mismo patrón reproductivo y las mismas posiciones, puesto que el fin está únicamente en la necesidad de procreación. Sin embargo, para nosotros los humanos, el fin podría entenderse como otro. Aquel del acto por sí mismo. Cambiando siempre la duración, la secuencia y la forma; modificando a la materia y la naturaleza para los fines de dar cada vez nuevos placeres y experiencias a nuestra pareja sexual. El fin estaría así en experimentar nuevas sensaciones. En cambiar, pensar y reinventar: Para el hombre, la importancia radicaría en el proceso y no en el producto del mismo.

Según Marx, el proceso de trabajo o producción del sujeto social, a diferencia de lo que es el proceso de transformación que pueden realizar sobre la naturaleza otros animales, es un proceso de realización de proyectos. Producir o trabajar es llevar a efecto determinados propósitos; La materialización física de las ideas.

Lo que resalta de esta condición, es la capacidad para el sujeto de decidir cambiar dicho proceso y no estar destinado a repetirlo de manera indefinida como cualquier otro ser vivo. Al sujeto resultante del proceso, le está no sólo abierta sino impuesta la posibilidad de que ese sujeto cambie de identidad; lo mismo comunitaria que individual, que consiste en la figura concreta que tiene en cada caso el conjunto de relaciones de convivencia que constituyen al sujeto (hombre) cerrando la figura completa de su socialidad.

Este mismo principio debemos de entenderlo en la producción de cultura y objetos, pensando en su reproductividad y generalización. A esto, lo identificaremos como *“reproducción social”*. Bajo esta revelación, entenderíamos que el sujeto social transforma su identidad al introducir modificaciones cualitativas o de forma en ésta, a la identidad de la ciudad y a la figura de la comunidad. De este modo, el proceso de la reproducción social *“produce”* y *“consume”*; transforma y *“disfruta”*, instituye y *“vive”*.

El proceso de reproducción social es una constante, siempre cumplida en la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre él mediadas siempre, las dos, por otros elementos, los instrumentos y los objetos, los medios de la producción y el consumo.

En la fase productiva, un mensaje transmitido de un sujeto humano a otro se convertirá en el producto útil del *“otro”*. Así, dicho producto útil cargará con el mensaje transmitido por el otro pudiéndose leer ahora, en los dos productos, el mismo mensaje. Cuando este pensamiento lo trasladamos a una escala social de producción, el ejercicio realizado es aquel de producir y consumir objetos cuya forma está en cuestión y producir y consumir significaciones, haciendo del humano un ser *“semiótico”*.

Echeverría comenta que este proceso alcanza su desarrollo pleno en condiciones de reciprocidad en donde el *“otro”* *“recibe la invitación objetiva a alterarse a la par de estar él mismo enviando, en otro objeto, una propuesta propia de alteración hacia algún otro sujeto.”*²

Siendo concientes que esto sucede de modo simultáneo con cada integrante de la sociedad, cuando un mensaje construye e influye en la identidad, podemos concluir que la capacidad de alterar la identidad social, de modificar la figura de la sociedad del otro, tanto directamente, uno a uno, como indirectamente, a través de la transformación del conjunto de ellos, es algo que corresponde no sólo a un sujeto sino a todos y cada uno de los individuos sociales.

Bajo esta idea, cualquier tipo de acción de producción, de transformación en la naturaleza, equivaldría a enviar una determinada significación que el otro captaría para transformarla y enviarla, ya transformada nuevamente.

Bajo este supuesto, Echeverría enfatiza que, el individuo concreto, al ser el resultado asumido de un juego de reciprocidades, puede individuarse lo mismo en el aislamiento que en pareja, lo mismo en grupos pequeños de congéneres dotados de una identidad muy consistente que en otros más o menos amplios, de una identidad más bien difusa. Su individualidad será concreta en la medida en que sea capaz de percibir como efectiva la presencia de ese juego de reciprocidad y de intervenir de alguna manera en él.³

1) Para Echeverría, el sujeto social no puede sino cambiarse a sí mismo. Aun cuando aparentemente no lo hace al mantener una misma forma, respetar las mismas instituciones y el mismo orden social por largos periodos de tiempo. Ello es resultado de una repetida ratificación de ese orden, de una re-hechura del mismo.

2) Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. pp.32-33

3) *ibid.* pp.-11-112



03. Segmento de la película "Mon Oncle" (1958) escrita, dirigida, e interpretada por Jacques Tati. Italia-Francia.

La película de Tati fue una mofa de la cultura moderna y las ideas de la "máquina de habitar" Corbuseriana en contraposición con la vida sencilla del paisaje rural. En el discurso fílmico de Tati, los "props" o utilería y escenografía de los personajes y cómo interactúan con ellos fortalecen la idea del absurdo de la modernidad. Tati hace uso del "lenguaje de la modernidad" para traducirlo en imágenes que nos transmiten un mensaje que; aún en nuestro tiempo se puede entender como lo visualizaba el cineasta. Se ha hecho un mensaje estático, un legado de la modernidad.

CÓDIGO E HISTORIA

*El código de lo humano es siempre un código que se identifica o singulariza en una historia concreta.*¹

Es así que para los veintes existe, como el hombre moderno, el código de la modernidad y para el renacimiento, tanto el hombre renacentista como el renacimiento.

Cuando su contexto histórico cambia, estos términos, (logos), prevalecen como signos de la historia y del mundo concreto; sin embargo su vigencia, su esencia pura, se queda estática. Entra en un proceso de caducidad y estática de presencia permanente.

Es así que una época se convierte en un evento único e irrepetible; sin embargo que deja una estela reminicente que podemos encontrar , abordar, estudiar y reinterpretar a partir de la observancia a lo que se produjo en dicho momento y que da pauta a la evolución del periodo actual ocupado de tal acercamiento.

1) Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 114

CULTURA E IDENTIDAD

*"La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano, determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad. Es por ello coexistiva a la vida humana, una dimensión de la misma; tal cuando, en esa reproducción, se destaca la relación conflictiva (de sujeción y resistencia) que mantiene —como "uso" que es de una versión particular o subcodificada del código general del comportamiento humano— precisamente con esa subcodificación que la identifica."*¹

Aquello que se propone en el párrafo anterior es que la cultura se puede entender como un momento. Una prueba de confirmación de una atmósfera presente en la ideología y cotidianidad de un individuo en un ambiente específico; confirmación de él hacia sus otros que, de manera simultánea se confirman del mismo modo y bajo la misma entidad permeante frente a lo que Echeverría define como "otredad"; el mundo, todo aquello fuera de los individuos y productos propios de la cultura en cuestión.

*"Cultura", cultivo crítico de la identidad, quiere decir, por lo que se ve, todo lo contrario de resguardo, conservación o defensa; implica salir a la intemperie y poner a prueba la vigencia de la subcodificación individualizadora, aventurarse al peligro de la "pérdida de identidad" en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad".*²

Dicho confrontamiento se vuelve entonces la historia del acontecer; de una forma, producto de la cultura, su permanencia y alteración a partir del mestizaje constante del proceso en cada forma social al reproducirse en lo que es, intentar ser otra y cuestionarse a sí misma "abriéndose a la acción corrosiva de las otras formas concurrentes y al mismo tiempo, anudando según su propio principio el tejido de los códigos ajenos, afirmándose desestructuradoramente dentro de ellas".

La cultura, así, la entendemos como una dimensión de la vida humana; por ello está presente en todos los momentos y todos los modos de su realización; no sólo en los de su existencia extraordinaria, en los que ella es evidente, sino también en los de su existencia cotidiana, en los que ella se hace presente siguiéndola por las evidencias de su complejidad.

1) Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
2) *ibid.* pp.163-166



04. Leap into the void. 1960) Fotomontaje de Shunk Kender: Performance de Yves Klein en Rue Gentil Bernard, Fontenay aux Roses, Octubre 1960.
En la imagen, Yves Klein nos evoca esa idea de confrontación ante el mundo, ante lo inminente y sin embargo con la determinación y decisión del salto hacia el vacío.

DIMENSIÓN CULTURAL

- a) *“Cultura” / “naturaleza”*: el mundo dotado de vida espiritual, de semiosis lingüística (lo humano), frente al mundo carente de espíritu y de lenguaje propiamente dicho (lo animal).
- b) *“Cultura” / “civilización”*: lo humano espiritual, desinteresado o supraestructural frente a lo humano infraestructural, pragmático o material.
- c) *“Culturas” / “civilización”*: las sociedades en las que lo humano se encuentra en un estado más simple, primario, primitivo o subdesarrollado (amazónicas, azteca, etcétera), frente a la sociedad en la que lo humano (las técnicas) es más complejo, está más desarrollado o ha alcanzado su mayor altura (indogermana, grecorromana).
- d) *“Cultura” / “culturas”*: la forma de lo humano en general (global o universal), frente a las múltiples versiones histórico-concretas de lo humano (occidental, oriental, católica, capitalista, etcétera).
- e) *“Cultura” / “culturas o patrones de comportamiento”*: las instituciones y tradiciones (políticas, eróticas, culinarias, etcétera) constitutivas y permanentes (cristiana, citadina, nómada, etcétera), frente a los usos o hábitos sustituibles y pasajeros (deportiva, cinematográfica, del automóvil, del rock, del agua, etcétera).
- f) *“Cultura” / “mentalidad (carácter, genio, peculiaridad, estilo)”*: la cultura universal, libre, creativa, refinada, frente a la cultura situada, elemental, atada a intereses sectoriales de la sociedad (del maíz, femenina, de la pobreza, adolescente, obrera, etcétera).¹

La comprensión del término de la *“cultura”*, al estar completamente ligada a la diversidad de la cotidianidad y vida humana, requiere de campos semánticos que acoten y especifiquen a lo que dicha *“cultura”* se refiere o la intención que pretendemos al uso del término. Este mundo lingüístico y semántico es lo que se denomina la *“dimensión cultural”*. La comprensión moderna de la dimensión cultural se despliega en variados escenarios, cada uno de ellos capaz de proponer su propia acepción.

Aquello que me encantaría resaltar como observación a las siguientes definiciones es el cómo las dimensiones culturales nos permiten, como humanos, entender los fenómenos desde aquellos naturales hasta aquellos que corresponden a la realidad artificial que hemos formado como especie a partir de un principio de colectividad de la *“otredad”*. Así, la dimensión de *“cultura”/“naturaleza”* nos habla del cómo el hombre se enfrenta a la otredad de la vida autónoma o al menos ajena a una concepción de dicha vida por voluntad o facto humano.

Así, hablar de *“cultura”/“mentalidad”* lo que muestra es una confrontación entre la interioridad y el mundo. Es lo que hace evidente el individualismo. La autonomía ante el dinamismo universal. Pues bien, aunque somos moldeados por aquello que Echeverría denomina la *“cultura situada”*, somos libres de explorar, a partir de estímulos propios derivados de experiencias e influencias circunstanciales y características genéticas aquellos agentes fuera de dicha *“cultura situada”* para después hacer una simbiosis entre las dos definiéndonos como personas en el mundo; únicas e irrepetibles.

Cultura entonces es aquella relación profunda que existe entre el ser y lo otro. Una relación de estímulos y decisiones con una repercusión semiológica del cómo percibimos al mundo desde nuestra comprensión.

ALTA CULTURA Y BAJA CULTURA

La actividad cultural no requiere, en principio, de un tiempo y un espacio propios; puede acompañar como una sombra o como un “aura” a cualquier actividad rutinaria.. Se da por sí misma, como un acto reflejo.

Este carácter de la cultura, que puede acentuarse casi ilimitadamente cuando su práctica se ha independizado del funcionamiento pragmático de la producción/consumo de la sociedad y ha alcanzado altos grados de dificultad técnica, (ejecutada por “artistas”/“artesanos”/“manos educadas-capacitadas para el desarrollo técnico de dicha tarea”) lleva a la confusión que tiende a negar la omnipresencia de la actividad cultural y a reducirla a su manifestación restringida como “alta cultura”.

La distinción entre baja y alta cultura se ha planteado de muchas maneras: baja cultura o cultura popular o espontánea, como un hecho tosco, no elaborado, en estado primitivo, y alta cultura o cultura de élite o educada, como un hecho refinado, tecnificado, que conoce y respeta una tradición.

“Se trata de una distinción que, a partir de una experiencia histórica real, confunde la necesidad de una autonomización de la actividad cultural con la de la reclusión de esa actividad, una vez autonomizada, en la esfera de vida de las ruling classes.”¹

Así podemos concluir que la diferencia entre ambas manifestaciones de cultura radica en la cultura que es demandada por las clases dominantes y la burguesía contra la naturalidad creativa de la espontaneidad y sensibilidad humana. Se trata de hacer valer a la cultura como demandante de la misma producción cultural entendiéndola como objetos destinados a su manipulación comercial.

En la historia, esta distinción espontánea se ha encontrado siempre sobredeterminada por el hecho de la organización jerarquizada del cuerpo social —de la separación y coexistencia de castas y clases sociales sobre la base de la repartición desigual y polarizada del poder de disposición sobre el producto o la riqueza objetiva de la comunidad.

¹) *ibid.* .p.169 // Esta distinción no pretende clasificar de modo peyorativo a la baja cultura, más simplemente discernir la cultura “en bruto” del pueblo y aquella que, de cierto modo se vuelve más confeccionada o que atiende a más factores que aquellos de la pura representación de la emoción popular.

La “sofisticación”, el “tradicionalismo” y el “exotismo” están siempre a disposición de las “upper classes” cuando requieren sustituir el refinamiento real de la cultura autonomizada. Es lo que ostentan, por lo general, bajo el nombre de “alta cultura”, ante la mirada entre atónita, envidiosa y burlona de las “lower classes”.

La respuesta se desprende de la cualidad de producto de uso cultural. Aquel objeto cultural que produce la “alta cultura” para agregarle un valor.

A partir de la actividad cultural simbiotizada con la vida rutinaria, que se expande en toda la vida cotidiana, se genera espontáneamente la diferenciación de una actividad cultural que debe realizarse de manera especial y que abre su escenario propio en medio de esa misma vida. Aparece así, de manera inherente a la vida social, la distinción entre cultura como actividad difusa y cultura como actividad concentrada.²

Lo que se está generando es la reinención de un mensaje con la capacidad de cuestionar la identidad hilada a la cotidianidad de la sociedad en específico, permitiendo su crítica, apropiación, reinterpretación y entonces finalmente su reproducción siendo aceptada como un nuevo código filtrado en la reproducción social.

Entendiendo lo ya comentado, podríamos obviar entonces que la alta cultura no podría darse sin la creatividad que acontece de manera espontánea e el cultivo crítico cotidiano de la subcodificación, sin la inventiva que aparece sin cesar repartida por todo el cuerpo social. Es aquí donde aparecen las nuevas formas, las innovaciones, los reforzamientos, las reformulaciones en la lenta historia de la concreción subcodificadora del código. Sin esta “baja cultura” no existiría la “alta cultura”, esto parece ser evidente. Pero, a la inversa: ¿puede la “baja cultura” prescindir de la “alta cultura”? O, por el contrario, ¿la “baja cultura” requiere también esencialmente, y no sólo como una referencia de lujo prescindible, de la “alta cultura”?

²) Para profundizar en el tema: *ibid.* pp. 163-172

07. La Ronda Nocturna (De Nachtwacht) La compañía militar del capitán Frans Banninck Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh (1642). Rembrandt. Óleo sobre lienzo. Rijksmuseum, Ámsterdam

La obra fue encargada a Rembrandt por la Coperación de Arcabuceros de Amsterdam para la inauguración de un banquete por motivo del arribo de la Reina madre María de Médicis. Este cuadro, actualmente icónico de la obra de Rembrandt, en su momento fue criticado y mal pagado pues, no cumplía con el gusto de los burgueses. Rembrandt estaba incursionando en nuevas técnicas de representación no aceptadas ni entendidas por los comerciantes de la épcca.



LA VIDA POR EL OJO DEL ARTE

El juego, la fiesta y el arte son realizaciones prácticas de la actividad cultura, se encuentran en el comportamiento humano dentro de la producción y el consumo de cosas, de la emisión y recepción de significaciones en estado práctico. Es en la práctica que el ser humano se comporta de manera lúdica, ceremonial y estética. Sin embargo, como sabemos, su comportamiento práctico se encuentra siempre no sólo acompañado sino *“intervenido”* por el discurso.

El acto de la fiesta, se puede entender como el momento ritual de exaltación del ser. Una ceremonia. Podría hablarse, así, de una fiesta espiritual al sucederse un momento de comunión con el espíritu humano por medio de cualquier manifestación y creencia religiosa o de una fiesta erótica, por ejemplo, en el acto que parte del cortejo y seducción; al erotismo, al acto amoroso y al de placer sexual.

Es la experiencia poética o estética, aquella en la cual el ser humano intenta revivir la experiencia de plenitud que tuvo mediante el trance en su visita al escenario festivo (espiritual o erótico) por medio del recuerdo y su sensibilidad pero pretende hacerlo sin el recurso a ceremonias, ritos ni drogas: retrotrayéndola al escenario de la *“conciencia objetiva”*, normal, rutinaria. Intenta revivirla a través de dispositivos especiales que se concentran en el oficio del artista, destinados a alcanzar una reproducción o mimetización de la perfección del objeto festivo. Aprehende de éste aquel discurso inserto por la cultura para moldearlo en aquello que produzca siendo así un comunicador del mensaje.¹

El comportamiento poético o estético resulta indispensable para la vida cotidiana, afirmándose como el más acabado de todos, y de igual modo, es la misma vida cotidiana, aquella que lo genera constantemente de manera espontánea.

Echeverría comentaría que *“gracias a él tiene lugar algo semejante a una conversión sistemática de la serie de actos y discursos de la vida rutinaria en episodios y mitos de un gran drama escénico global; algo como una transfiguración (Verklärung) de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes del escenario, la escenografía y el guión que permiten ese drama.”*

De esta manera, poetizada, estetizada por el uso que la persona hace de su cuerpo, la realización misma de su movimiento tiene lugar como la performance de un hecho *“protodancístico”*, lo mismo que la inmersión en el tiempo de ese

1) De este modo, como plantea Echeverría, *“el artista sería, así, el productor de objetos o de discursos capacitado excepcionalmente —por su disposición especial, por su dominio de ciertas técnicas— para proporcionar a la comunidad oportunidades de experiencia estética, mimesis del objeto o la palabra festivos.”* *ibid.* p. 180

movimiento como la de un hecho *“protomusical”*, la ocupación del espacio por sus desplazamientos como la de un hecho *“protoarquitectural”* y el trato con el volumen o el color de los elementos que circunscriben o que ocupan ese espacio como la de hechos plásticos de distinta especie, *“protoescultóricos”*, *“protopictóricos”*, etcétera. Poetizada o estetizada e ese drama cotidiano, el habla esboza ya los distintos géneros que los poetas sabrán desarrollar y consagrar con su arte.²

El término alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como obra de arte total) se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes.

La vida social en su conjunto, las distintas artes tanto *“formales”* como *“informales”* su presencia y nexos culturales, de manera virtual, aún cuando de manera conciente no pretendan relacionarse o inclusive se den la espalda la una de la otra, hacen, en conjunto un *Gesamtkunstwerk*. Colaboran de manera virtual e involuntaria en un solo *“hecho artístico”* difuso que subsiste bajo el hecho efectivo de su materialización en las obras de arte reales.

En la perspectiva de la simbolización espacial se desenvuelven las artes plásticas: la arquitectura, la pintura, la escultura; en la de la simbolización temporal, las artes musicales: la danza, la música propiamente dicha, y en la simbolización lingüística, las artes de la palabra: las distintas figuras de la poesía, el drama, etc.

Sin embargo, ni por sí mismas, ni en conjunto, las artes pueden repetir como drama escénico y/o narrativo la ceremonia ritual. No se puede retratar un momento de hecho fortuito. El pensar reproducirlo bajo cualquier circunstancia o disciplina sería una falacia desde el momento de ser concebido. Y como no es posible esta reconstrucción perfecta le queda a cada una de ellas tratar de mimetizar la experiencia propia de esa ceremonia ritual sólo con sus propios medios.

De modo personal, podría entender entonces la relevancia (más allá de la técnica) de una obra artística a partir de qué tan fiel es su expresión del momento ceremonial. De lo que la pieza, sea plástica, musical, atmosférica, performativa, etc. puede comunicar y su poder de exaltación en el espectador. Algo que para Roland Barthes (1980) en su libro *“La cámara lúcida”*, haciendo referencia al punto de emotividad en una fotografía, podría entenderse dentro del término del *“Punctum”*; Así, verlo

2) *ibid.* p. 181

como la espontaneidad presencial que produce el ritual de la confrontación (objeto producido vs espectador) ante un objeto ya premeditado y procesado a partir de la apropiación del impulso o estímulo primario de la ceremonia y la confrontación del artista que lo ha incitado a pretender reproducirlo (momento ritual y/o exaltación vs artista), en el público espectador que vive por primera vez dicho ritual pero ahora por medio de la expresión-objeto del artista hacia el público sin la noción primaria de la confrontación original.

Es hasta ese momento donde podemos entender a la colectividad de objetos artísticos como un solo ente tratando de explicar la ceremonia; La arquitectura puede mimetizar ciertos aspectos de la experiencia festiva porque la música, porque la poesía están mimetizando otros. Si no lo hicieran, la arquitectura sería diferente. Hay una repartición de funciones que está implicada en la constitución de cada una de las artes, una división del trabajo de la construcción de algo, un drama escénico global, un *Gesamtkunstwerk* que nunca se construye efectivamente, que no llega a existir realmente, que sólo existe bajo la forma de lo supuesto o lo virtual.

*“Cada una de las artes está obligada, así, a “deformar” la figura perfecta de lo que debería ser una traducción completa, como drama escénico global, de la ceremonia festiva; está obligada a hacerlo porque tiene que elegir uno de los ejes de simbolización, el espacial, el temporal o el de la palabra, para desarrollar su propuesta de experiencia estética. Y está obligada, además, a hacer de esa “deformación” una virtud, a trabajarla de tal manera que haga superflua toda añoranza de la perfección traicionada”.*¹

Es de este modo que cada una de las disciplinas artísticas expresa y le sobrepone significaciones a momentos o aspectos determinados del mundo en base a sus herramientas y procesos particulares. En el caso de la poesía, por ejemplo, todo lo que se experimentó en la ceremonia festiva como una síntesis de lugares, de colores y movimientos, tiene que ser “traducido” a la sola dimensión de la palabra, y así hacer de éste una “convicción” de que así, en su “traducción a poesía”, es como está presente de mejor manera en la experiencia estética.

“La poesía no necesita de colores para darnos una cierta experiencia de la plenitud del color o de la plenitud del sonido; es precisamente el uso poético del lenguaje el que nos va a entregar la experiencia del color festivo sin ver un color para nada y la del tiempo concreto sin escuchar el menor sonido; será a través del juego de las palabras que se sustituya la experiencia de la plenitud del color y del sonido; en ella lo plástico —lo espacial— y lo musical —lo temporal— están siendo sustituidos por la palabra, por lo lingüístico.

La música, por su parte, sin palabras, sin ningún manejo del espacio, es capaz

*de entregarnos significados espaciales o lingüísticos, que corresponderían a las otras perspectivas de simbolización; propone a su propio eje de simbolización, el del tiempo, como el eje capaz de sustituir al espacial o al de la palabra. La experiencia de la plenitud plástica o la plenitud lingüística, la música nos la da con sus propios medios, la sucesión de los sonidos, usados en una mimesis del tiempo concreto ritualizado.”*²

El juego, la fiesta y el arte son realizaciones prácticas de la actividad cultura, se encuentran en el comportamiento humano dentro de la producción y el consumo de cosas, de la emisión y recepción de significaciones en estado práctico. Es en la práctica que el ser humano se comporta de manera lúdica, ceremonial y estética. Sin embargo, como sabemos, su comportamiento práctico se encuentra siempre no sólo acompañado sino “intervenido” por el discurso.

Es por medio del conjunto de traducciones e interpretaciones que el mundo de la cultura se explica desde distintos ángulos y texturas, haciendo de las artes el instrumento primario de la materialización de la cultura; Una atmósfera o ente intangible convertido en algo concreto.



08. Escena de 'Die Walküre,' en el 'Ciclo del Anillo para el MET de NY' de Wagner, dirigida por Robert Lepage .2012 (Ken Howard/Metropolitan Opera).

1) *ibid.* p.187

2) *ibid.* p.187-188



09. *L'incredulità di san Tommaso*. (1601-1602)
Michelangelo Merisi da Caravaggio. Óleo sobre tela.
Bildergalerie, Postdam.



10. Mars et Venus (1770). Louis Jean François Lagrenée.
Óleo sobre tela. The Getty Center, Los Angeles.
A lo largo de la historia del arte, el hombre ha sido capaz de transferir emociones a objetos inanimados; A traducir el ritual como algo narrativo y que rinde cuentas de un hecho pasado. Por el arte ha pasado la descripción y entendimiento de la humanidad.

II.II CONTEXTO SOCIOCULTURAL EN MÉXICO DE LOS
VEINTES A LOS CINCUENTAS



01. El abrazo. 1980. Jorge González Camarena. Acrílico sobre lienzo. Museo Soumaya, Cd. de México. Una interpretación que se podría tener al apreciar la pieza de Camarena, sitándola en el contexto de cultura, esa que ella de la muerte de culturas independientes y ajenas la una de la otra para dar pie al nacimiento de la cultura mexicana.

Para que sucediera la conquista de los aztecas por los españoles, se tuvieron que desarrollar una serie de hechos y condicionantes de naturalezas diversas que en un punto se encontraron para concluir en el sometimiento de una cultura por otra y el nacimiento de una mezcla de las dos.

España llegó a América por la competencia colonialista europea y la expansión de territorios de las para entonces, potencias. Mientras tanto en Tenochtitlán, los aztecas construían un imperio sometiendo a los pueblos vecinos. La religión católica impulsaba y era partícipe de la política renacentista al igual que los responsables de la cosmogonía de las culturas prehispánicas. El que se pudiera dar la conquista en el caso específico mexicano como se dio no habría sido posible si los factores que intervenían en el contexto sociocultural y económico de ambas culturas hubieran sido distintos.



02. Los fusilamientos del 3 de mayo. 1814. Francisco de Goya. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid. Sin duda una de las piezas más relevantes en la obra de Goya. La pieza narra el hecho histórico de la matanza en la montaña del príncipe Pío de Madrid. La desgarradora escena describe uno de los capítulos más oscuros de la Guerra Española por la Independencia del régimen Napoleónico.

La independencia de México no habría sido posible si España no se hubiera encontrado en la lucha por su propia independencia de la invasión francesa y si los conspiradores no hubieran tenido acceso a un bagaje social, político y culto influenciado por las ideas de la revolución francesa y las ideas independentistas de Simón Bolívar.

“la historia de los sujetos humanos sigue un camino y no otro como resultado de una sucesión de actos de elección tomados en una serie de situaciones concretas en las que la dimensión cultural parece gravitar de manera determinante.”¹



Paco Ignacio Taibo II (2007) en su "Biografía narrativa de Pancho Villa", comenta la anécdota dada un centenario después de la independencia que cuenta que Pancho Villa y Francisco I. Madero se conocieron dentro de su celda de cárcel.

Uno por sus convicciones políticas y el otro por robar vacas que mataba para surtir su carnicería.

Analizando a los dos personajes entendemos cómo aquel de las convicciones políticas era un "privilegiado económica y socialmente" que a partir de su contexto y el resultado del mismo; cultural, académico, político e ideológico pudo formular y transmitir un mensaje a su compañero quien provenía de un contexto prácticamente opuesto, lo que hacía de Villa un individuo sin ninguna convicción política previa.

¿Qué hizo a Madero ser el idealista revolucionario y a Villa ser un ladrón de vacas? y ¿En qué momento Villa toma una postura ideológica revolucionaria?

Pues bien, todo podría reducirse al contexto propio de cada uno de estos individuos. Sin embargo, existía un contexto cultural más general en el que ambos confluían: La actualidad de México corriendo los finales del siglo XIX, la revolución industrial, el telégrafo, el positivismo, el capitalismo, la primera guerra mundial... Los dos eran influenciados y vivían en una serie de eventos que tenían trascendencia directa en su manera de pensar. A la vez; se encontraban reinterpretando y recomunicando dichos estímulos proponiendo nuevas aportaciones a la cultura e ideología mutua próxima. Estaban construyendo un contexto sociocultural que definiría el rumbo y forma de la revolución mexicana. Estas ejemplificaciones se pueden mostrar tanto en un escenario político como en los escenarios culturales: En las artes.

1) Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. p.21
03. *Comité de Francisco I. Madero antes de la caída de Ciudad Juárez*. 1911. El Paso Public Library
Con el número 14, Francisco Villa quien fue seguidor de Madero hasta su muerte. Al centro con el número 19, Francisco I. Madero.



04. Rendición de Cuauhtemoc a Cortés. 1893. Joaquín Ramírez. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, México

Para abrir la presentación del IX Coloquio de historia del arte en 1986, Beatriz de la Fuente, directora del instituto de investigaciones estéticas diría en su discurso;

“Al comenzar el siglo, México no era aún una totalidad social y cultural homogénea, y los mexicanos no teníamos una conciencia clara de nuestra identidad como nación. Durante las primeras décadas, nuestro país fue el escenario de un proceso de búsqueda de sí mismo, que es perceptible en las diversas expresiones de la creatividad artística: la pintura, la literatura, el teatro, la música, la danza, el cine... Este afán se inició con el redescubrimiento por los mexicanos de las ricas vetas presentes en nuestra raíz precolombina y popular y en nuestra herencia occidental. La turbulencia política y social aportó el impulso y el fermento, y el proceso se mantuvo activo varias décadas y condujo a los logros extraordinarios que conocemos.”¹

En consecuencia de una ideología e inercia propia y regional, que se va gestando desde el siglo XVIII a lo largo del siglo XX, se reformulan, maduran y se concretan. Hechos históricos como ideologías que podemos entender tanto en una escala interina como a nivel global reformulan las pautas que darán la forma del México moderno. Un México que para los primeros años del siglo veinte se disputaba entre el arraigo a su historia y las vanguardias de la alta cultura internacional y que, para la segunda mitad de siglo trabajaría en la consolidación de la nación;



05. Pintura Mural. David Alfaro Siqueiros

una nación inmersa dentro del mundo de la modernidad y la globalización.

Me parece fascinante el descubrir los diferentes actores y hechos inauditos que se conjugaron en la modernidad de nuestro país. Un país que para artistas extranjeros que trabajaron en él, como el maestro Sergei Einsestein, se trataba de un "país inaudito en donde suceden cosas inauditas".

Existe un diálogo fructífero entre las expresiones musicales cultas, vernáculas o indígenas que se pueden rastrear a lo largo de la historia musical en México. En algunas épocas ese diálogo se pierde o pasa inadvertido, sin embargo en otros, como durante los años veintes, es evidente sea tanto en la música popular como en la clásica o culta.

Este mismo fenómeno se puede aplicar a cualquier manifestación artística que, evidentemente comparte el espacio también con los productos comerciales. Tienen una raíz que data de finales del siglo, se fortifica en la revolución mexicana y da sus máximos frutos en los siguientes cuarenta años.

Justo Sierra (1902) quien es probablemente el pionero en la construcción de la ideología nacionalista mexicana moderna dice:



06. Paisaje Zapatista (El Guerrillero). 1915. Diego Rivera. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, México. Mientras Diego Rivera exploraba las vanguardias europeas en París, México se encontraba en plena revolución. Rivera pretendía una Revolución desde las trincheras de las artes.

“Los mexicanos somos hijos de los dos pueblos y de las dos razas; nacimos de la conquista; nuestras raíces están en la tierra que habitaron los pueblos aborígenes y el pueblo español. Este hecho domina nuestra historia; y a él debemos nuestra alma.”

La década de los años veinte y treinta sería el producto tanto de la Revolución en su etapa armada como de nuestra incomunicación como país y la Primera Guerra Mundial; México se habría vuelto sobre sí mismo para buscar las raíces de su identidad. En esta indagación de los orígenes, unos redescubrieron las raíces indígenas de México: así los artistas plásticos del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, identificaron a México con el indígena (el Manifiesto de 1922). Otros sin excluir a esa raíz étnica, recuperaron la española.

La generación “*azul o modernista*”, está conformada por todos los artistas e intelectuales entre 1860 y 1874 en México. Fue esta generación la que vivió una dicotomía ideológica. Por un lado, la tendencia a las vanguardias y artistas europeos y cosmopolitas; por el otro una tendencia a lo local y nacionalista para buscar en lo propio las raíces de la expresión artística.

Dicha generación vive la primera conexión con el mundo de la primera fase del capitalismo. Tienen la facilidad de recibir libros, periódicos y revistas del extranjero. Comienza a aparecer la necesidad de internacionalizar sus propias producciones. El apego a Europa representa el escenario propicio para hacerse de un nombre. Son tiempos donde París y Madrid son el centro y fuente de las vanguardias e influencias.

1) Discurso del IX Coloquio de historia del arte en 1986, Beatriz de la Fuente en el Instituto de Investigaciones Estéticas



07. La ejecución del Emperador Maximiliano. 1867. Édouard Manet. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres
Maximiliano es uno de los personajes más controversiales y a los que menos justicia se les ha hecho en la historia oficial de nuestro país. Basta decir que existen documentos históricos que comprueban que es Maximiliano el responsable de la aparición del mariachi. (El término proviene de la palabra en francés "mariage")



08. Fotografía tomada en la Revolución mexicana. Agustín Cassasola. México.

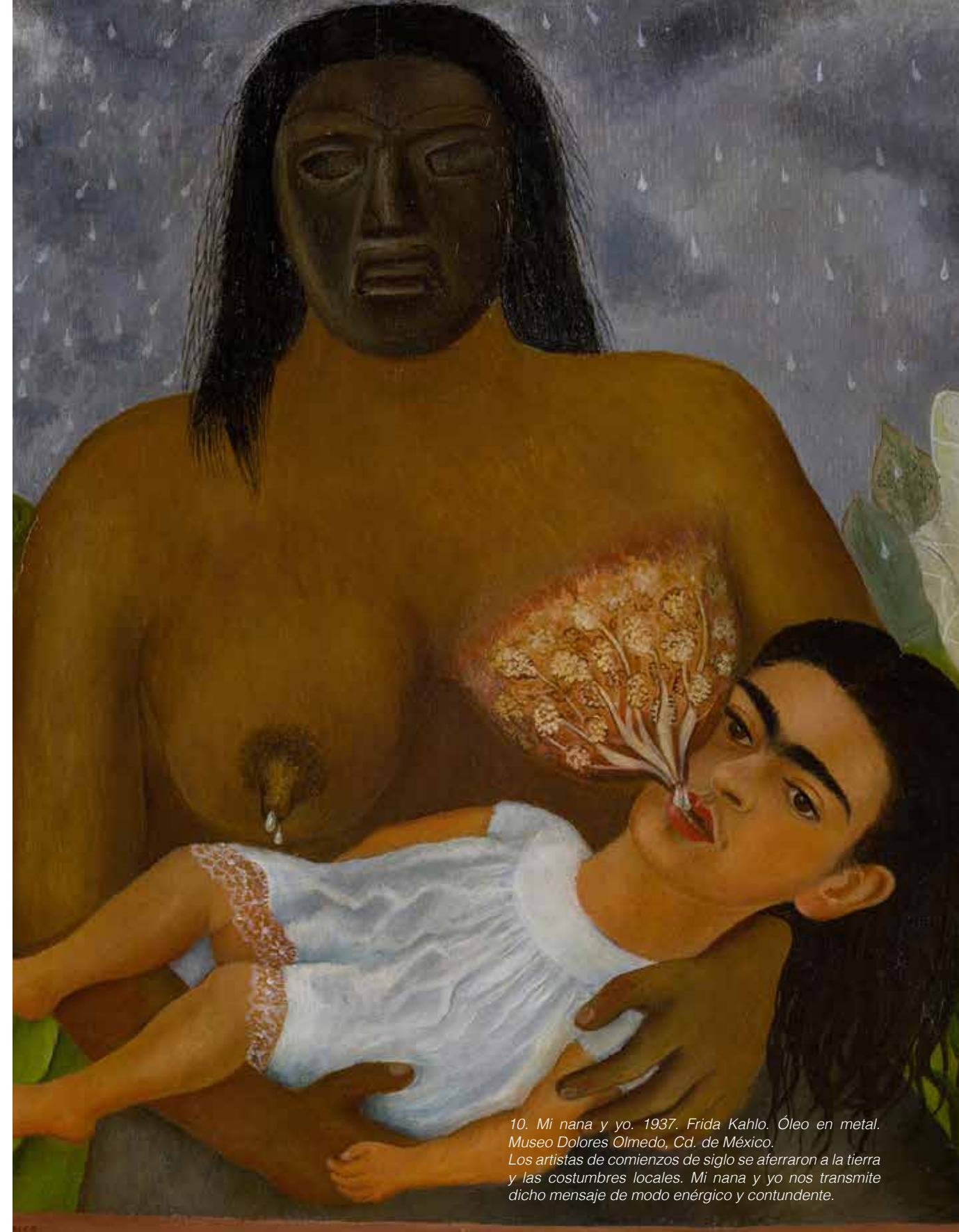
Tanto el arte como la arquitectura post revolucionaria temprana (20's) como aquella desarrollada treinta años tarde, superando la integración plástica, aquella considerada por autores como "regionalista" o en su defecto, la pintura mural revolucionaria o "indigenista" son una continuación de lo que se iba gestando desde finales del siglo XIX; Una pintura y arquitectura con descripción histórica. Un rescate del folklore mexicano y sus tradiciones que se veía reflejado en cualquier manifestación cultural. Sus autores y demandantes siguen en el mismo ímpetu de búsqueda de una tipología nacional. Es la ideología nacionalista que trasciende y evoluciona. Es el contexto sociocultural permeando la producción.

Sin duda una carga emocional que tuvieron algunos de los más grandes intelectuales mexicanos de inicios del siglo XX es aquella de la Revolución Mexicana. Desde una perspectiva (sumamente intuitiva y sin interés de profundizar) dicha carga en algún momento tendría un resultado que se vería reflejado en sus obras de los futuros años. De este modo, aunado a las circunstancias sociales y políticas del porvenir, dicho acontecimiento sigue siendo un directo referente sociocultural, como la cicatriz de la herida que ya ha curado pero que se ve apenas uno se despierta por las mañanas. Se entiende entonces el regresar a las raíces, el regresar a la tierra y a las haciendas de los abuelos; el regresar a la Revolución y a la infancia.

¿No es acaso comprensible negar y borrar memorias crudas y luego verlas con nostalgia y querer recuperarlas al ver aquel mundo haberse desvanecido? ¿No es aquella siempre la conclusión de aquellos que dejan de ser jóvenes para volverse viejos cuando anuncian que los tiempos han cambiado? Así es posible entonces pensar, tal vez, que en su juventud, los arquitectos modernos buscaban, en sus obras, negar sus pesadillas, casarse con vidas nuevas para en su madurez, verse en la penosa conciencia de regresar como aquel que escapa por varios años y regresa a su pueblo originario, con sed del tiempo perdido, a plasmarlo en sus composiciones de piedra, pigmentos, celuloide, tinta...

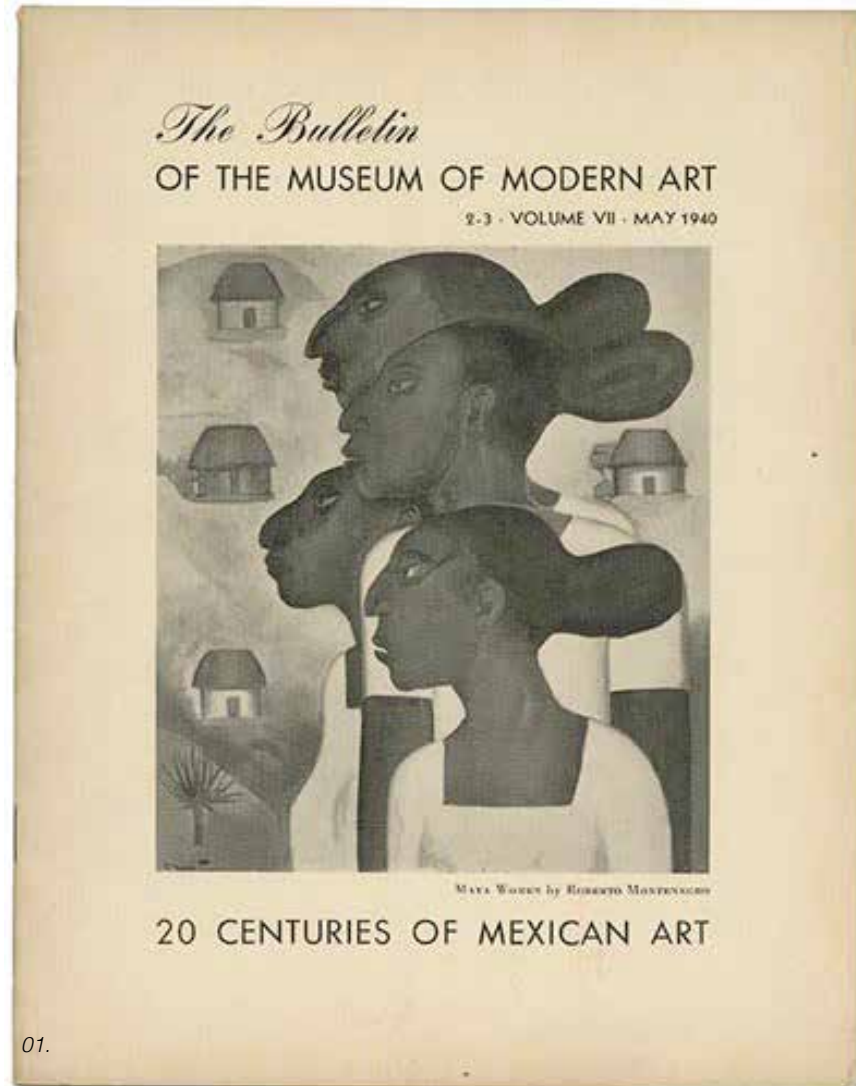


09. Imagen de la película "Alá en el Rancho Grande" 1936. Dirigida por Fernando de Fuentes. México.



10. Mi nana y yo. 1937. Frida Kahlo. Óleo en metal. Museo Dolores Olmedo, Cd. de México. Los artistas de comienzos de siglo se aferraron a la tierra y las costumbres locales. Mi nana y yo nos transmite dicho mensaje de modo enérgico y contundente.

LA PINTURA MEXICANA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL



01. Boletín publicado por el MOMA en mayo de 1940. Volumen VII: 20 Centuries of Mexican Art.

1) Alejandro Ugalde: *The Presence of Mexican Art in New York between World Wars: Cultural exchange and Art Diplomacy.* tesis de doctorado, Nueva York, Columbia University, 2003, 580pp.

2) Ugalde, Alejandro, "Renacimiento mexicano y vanguardia en el Nueva York de entreguerras." en Sepúlveda, Luz María, (2013-) *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX.* Tomo VI. México: CONACULTA

En 1932-1933 Diego Rivera fue el comisionado para ejecutar el mural principal del Rockefeller Center después de su aclamada retrospectiva en el MOMA la cual recibió a más de 56,000 visitantes mientras que José Clemente Orozco pintaba una serie de murales en el nuevo edificio de la New School for Social Research y la exposición llamada "Mexican Arts", exposición de arte y artesanías promovida por el MET en otoño de 1930, era itinerada por dos años a través de los Estados Unidos siendo vista por medio millón de espectadores.

Para 1936 los artistas mexicanos fueron distinguidos como los únicos invitados extranjeros al First American Artists Congress... La escena artística nacional de los años veinte y treinta había tomado una gran importancia en la ciudad de Nueva York.

1940. *Twenty Centuries of Mexican Art* se inaugura en el Museo de arte moderno de Nueva York. (MOMA). Un compendio de las principales etapas de la historia del arte mexicano, desde la época precolombina hasta la pintura moderna de Rivera, Orozco, Tamayo y Siqueiros. Es este magno evento el que consolida la presencia del arte mexicano en la gran manzana. ¹

Manhattan consolidaba al mercado de arte más rico del mundo y el renacimiento mexicano se volvía un referente a nivel internacional.

La atmósfera entre guerras a nivel internacional esparcía un pensamiento de decadencia de la cultura occidental europea y ensayos de críticos como Anita Brenner, Waldo Frank, John Dewey... generaban una postura romántica y de idealización de la riqueza histórica y cultural de México al igual que su folklore aunado a las condiciones precarias y los rezagos de la revolución mexicana.

El interés en el arte mexicano induciría a numerosos artistas extranjeros a visitar México en busca de inspiración.

"En Nueva York de los años veintes y treintas, además del arte francés, alemán y quizás, ruso, ninguna otra escuela contemporánea fue tan influyente como la mexicana" ²

Para la generación de artistas de la revolución mexicana, existe una razón a su rechazo del arte europeo y su arraigo a lo nacional y difusión en Norteamérica; desde la época del porfiriato se abrían convocatorias y concursos para promover la movilización de artistas a las grandes ciudades europeas como París y Roma.

El canon académico europeo era considerado como necesario y aquel de calidad en cuanto a la cultura artística del momento, prescindible y necesario para la formación artística. Esto se vio mermado al inicio de la Revolución y las posibilidades de viajar a Europa eran reducidas.

Dicho factor combinado con los sentimientos nacionalistas de la revolución

mexicana permitió una postura de producción cultural regionalista y un “desprecio” por las posturas europeas al igual que abrió los ojos, para aquellos artistas que buscaban experiencia y prácticas en el extranjero, a considerar como destino principal la ciudad de Manhattan, a cual empezaba a destacar como un fuerte escenario para las artes a nivel internacional.

“El nuevo discurso nacionalista no dudaría en descontar como no mexicano la mayoría del arte producido durante la época colonial y el siglo xix en la Academia de San Carlos. En contraste, el arte precolombino, el popular y el posrevolucionario fueron exaltados como los portavoces del espíritu nacional. Esta construcción histórica y estética constituiría el llamado Renacimiento mexicano.”³

La estética pictórica mexicana fue campo fértil para la experimentación, la crítica y la consolidación de nuevas propuestas en constante evolución. Aparecerían identidades como las de Rufino Tamayo quien se deslindaba del “*Renacimiento Mexicano*” pero que se mantenía al margen del “*indigenismo*” y lograba una concreción de las vanguardias modernistas con lo regional marcando una clara diferenciación a los muralistas como Rivera y Siqueiros.

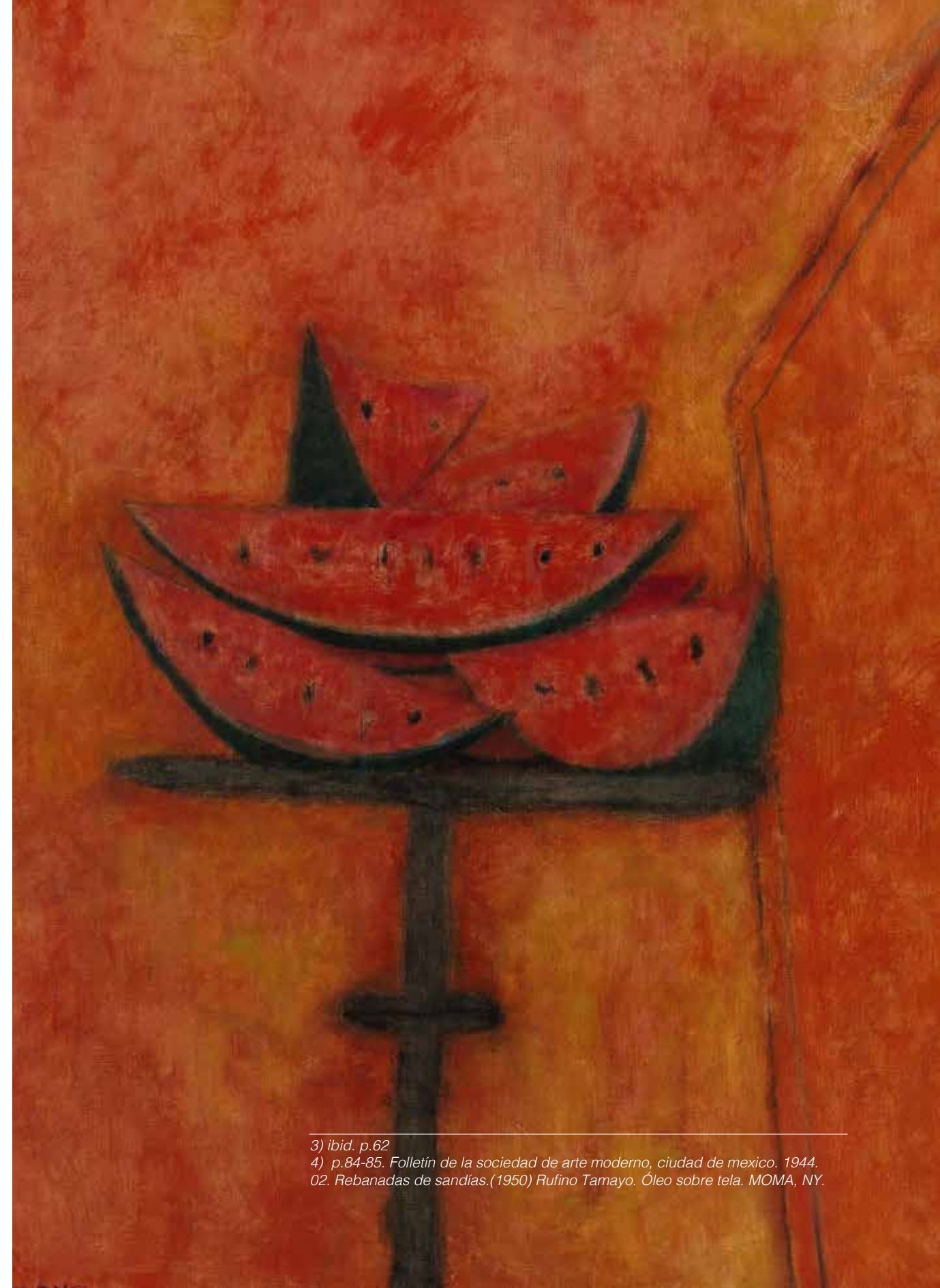
Para la década de los cuarenta, habría nuevamente una influencia muy fuerte europea por los exiliados de la segunda guerra mundial en el continente americano.

En México, un grupo de artistas, intelectuales y mecenas habían empezado a trabajar en la “internacionalización” de la escena artística local; A mediados de los años cuarenta se funda la Sociedad de Arte Moderno a la cabeza de Jorge Enciso como presidente en la ciudad de México. Entre sus integrantes se encontraban Miguel Covarrubias, Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida, Juan Soriano, Manuel Álvarez Bravo y Luis Barragán.

La Sociedad, respondía a los cambios que estaban sucediéndose en el mundo a raíz de la segunda guerra mundial. Se creía, como lo referenció Alejandro Ugalde, que dada la “*extinción de los centros artísticos europeos tradicionales*”, México, que era un “*país con una increíble vida artística y personalidad única*”, debía “*asumir la responsabilidad de proteger y promover el arte*” y al hacerlo, convertirse en un “*centro de la cultura internacional*”.⁴

Así, para 1944, se monta la exposición de Pablo Picasso que incluía 50 óleos y 40 dibujos provenientes de colecciones mexicanas y estadounidenses organizada en colaboración con el MOMA, siendo así la primera exposición vanguardista de tal magnitud en México y todo América Latina.

Aunque los seguidores de la Escuela Mexicana continuaron produciendo obras mexicanistas, para la década de los cincuenta, la escena nacional se había transformado en un espacio más cosmopolita que estaría denominado por una nueva generación, conocida a posteriori como la Ruptura.



3) *ibid.* p.62

4) p.84-85. Folletín de la sociedad de arte moderno, ciudad de México. 1944.
02. Rebanadas de sandías.(1950) Rufino Tamayo. Óleo sobre tela. MOMA, NY.



¡Qué viva México!

Fue en el año de 1931 que el director soviético, Sergei Eisenstein y sus más estrechos colaboradores, el fotógrafo Édouard Tissé y Gregorio Alessandro quien era su asistente de dirección llegan al país, financiados por el escritor americano Upton Sinclair, para rodar una película sobre el "México insólito". Como extranjeros, Eisenstein y su equipo son guiados e influenciados por los pintores mexicanos y la cúpula artística del país; Diego Rivera, Siqueiros y Orozco quienes fueron de gran ayuda y compañía para el cineasta ruso.

El director Soviético habría tenido ya primeros acercamientos a la cultura mexicana desde 1920; una serie de eventualidades como la escenografía de una obra de teatro llamada "El Mexicano" de Jack London en el año de 1920, las narrativas de sus compatriotas que ya habían visitado México, una estrecha relación política con fuertes agendas culturales entre el gobierno de Alemania, La Unión Soviética y nuestro país entre 1920 y 1930, y las fotografías de tierras mexicanas, entre ellas aquellas tomadas por Tina Modotti publicadas alrededor de 1928 en Europa (la cual algunos críticos consideran como una fuerte influencia en la concepción y estética para la obra de Eisenstein en el país latinoamericano) llevarían al director a obsesionarse con producir un documento fílmico que marcaría la historia de la cinematografía no solamente mexicana sino internacional. ¹

Aurelio de los Reyes supone que la información y noticias por medio de revistas y colegas cercanos a Eisenstein, fomentaron una selección de cuatro temas específicos para la trama del futuro proyecto cinematográfico relacionados con la política y el folklore; el Día de Muertos, la Villa de Guadalupe, el tema de la hacienda pulquera y el título de la película. ²

El 10 de diciembre llegó a la ciudad de México acompañado por su equipo de filmación. De sus primeras declaraciones a un reportero se desprende que efectivamente todavía no tenía idea de cómo iba a ser su película:

"Durante un mes aproximadamente me dedicaré a estudiar el ambiente mexicano, y después procederé a la manufactura de la película basada en el asunto local. Tras este estudio decidiré si la obra la basamos en un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo, documentándome previamente en visitas que realizaré al Distrito Federal y regiones inmediatas, al Istmo de Tehuantepec y a Yucatán, pues no omitiré por ningún motivo las famosas ruinas de Chichén Itzá, y mi interés por el folklore local es enorme" ³

Eisenstein y su equipo rodaron por dos meses de norte a sur y de este al oeste del país cuando sobrevino la gran depresión americana y con el rodaje inconcluso tuvieron que abandonar el país.

La idea final del guión comprendía a la película como una sinfonía musical y gráfica. El mismo Eisenstein, comparaba la película como una pintura mural que abarcaba una visión de México a través del tiempo:

"Como esas pinturas, nuestra película retratará la evolución social de México desde la antigüedad al presente cuando emerge como un país moderno y progresista, de libertad y oportunidades." ⁴

Así, la película está compuesta de seis historias no indecentes: El prólogo al que tituló "Calavera" y que marcaría el paralelismo entre el pasado y el presente de México enmarcado por ruinas arqueológicas en Yucatán, la "Sandunga" el cual es un relato de una boda indígena en Tehuantepec, "Maguey" que narra los desencuentros entre campesinos en una hacienda porfiriana, "Fiesta", que ilustra la preparación de un torero en su camino al ruedo, "Soldadera" episodio dedicado a reivindicar a la mujer revolucionaria inspirado en la obra de José Clemente Orozco y complementado con tomas originales de la Revolución Mexicana y el epílogo que mostraba al México contemporáneo en contraste con las viejas tradiciones.

Eisenstein, con su perfeccionismo sacrificó el presupuesto y además se creó muy mala fama con Sinclair -que fungía como productor del filme-, así que tuvo que ceder cuando se ordenó la cancelación del rodaje. De este modo, el capítulo "Soldadera" nunca se filmó y Sergei nunca pudo ver su obra terminada.

Todo el material fílmico estuvo resguardado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York restringiendo su edición hasta finales de los años setentas que Grigory Alexandrov logra editar la versión más cercana a la idea original del director soviético. En total se filmaron 195,000 pies de celuloide y existen 112,000 resguardados como material inédito.

Sergei Eisenstein moldeaba la imagen de México para el mundo que perduraría en el imaginario colectivo hasta nuestras fechas y el cual daría forma a la cúspide del cine de oro nacional. "¡Qué viva México!" Es una obra con un fuerte contenido y crítica social en donde Sergei Eisenstein realiza un ideario de la provincia y de México que llegaría a formar parte de la cultura a nivel internacional en 1930. En palabras de Pech Casanova, Eisenstein, *"modeló imborrablemente la provincia como el cruce donde confluyen paraíso, purgatorio e infierno, al hacer las tomas de su gran obra inconclusa."*

1) Leer "El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: Conjeturas" de Aurelio Reyes y publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. para profundizar en la narrativa del nacimiento de la película. // de los Reyes, Aurelio. "El nacimiento de ¡Que Viva México!", *anales del instituto de investigaciones estéticas*, núm. 78, 2001

2) *ibid.* p. 160

3) Sergei Eisenstein en una entrevista a su arribo a México para el periódico "El Universal", diciembre 9 de 1931, México D.F. p. 1

4) Serguei Eisenstein, "Primer bosquejo de ¡Que viva México!", en *El sentido del cine*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1986, p. 149.







EL CINE DE ORO MEXICANO: 1930-1960

“De 1930 a 1960 el cine contribuyó a conformar una imagen de México que actuó en forma significativa sobre el imaginario popular. Los mexicanos aprendieron a definirse y a moldearse a sí mismos mediante los íconos y las conductas que la pantalla cinematográfica les transmitía. Formas de pensar, de comportamiento y aun de vestir fueron ampliamente aceptadas por provenir de las películas y de personajes calificados como “ídolos del pueblo”. Esa región con divinidades perecederas continúa en uso hoy en día y admite aun la inmortalidad de sus exponentes más celebrados; Sara García, Joaquín Pardavé, Fernando Soler, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Infante, Tin Tan, El Santo.”¹

01. Actores: María Félix (I), Indio Fernández and Dolores del Río (D) Hablando juntos durante la grabación de la película "La cucaracha" (Foto por Frank Scherschel/The LIFE Picture Collection/Getty Images)

Crédito: Frank Scherschel / contributor

Fue desde la pantalla grande que los grandes estereotipos transformaban a la sociedad reflejando patrones de comportamiento que siguen siendo vigentes hasta nuestros días como el machismo y la sumisión de la mujer en contra de la tenacidad intimidante, como aquella que proyectaba la imagen de María Félix.

1) Jorge Pech Casanova en "La Confección de una imagen nacional: cine mexicano de 1933 a 1962 p.86



02. El automóvil gris. 1919 Dirigida por Enrique Rosas. México.

La película del automóvil gris nos permite ver una ciudad fantasmal que ahora solamente se puede evocar viendo documentos históricos como éste. En la película que fue rodada con elementos que no eran de ficción, vislumbramos el claro mensaje del director por transmitir las injusticias e irregularidades que se vivían en el periodo de la revolución.

Es importante resaltar la importancia de la historia del cine mexicano para poder entender la época moderna nacional y la ideología de la misma pues los inicios de la industria del cine nacional se empalmaron con sucesos históricos importantes que definían el rumbo de país y a esto se aunaba el indudable talento de artistas, camarógrafos, escenógrafos, realizadores, músicos y guionistas. Es bajo esta fórmula de elementos que se consolida una imagen colectiva de México y del mexicano que se difunde de modo interno como en Latinoamérica y el mundo hasta nuestros días.

La época de oro del cine mexicano da inicios el 20 de diciembre de 1915 en el penal de Lecumberri cuando se filma el fusilamiento de Ángel García Chao y cinco hombres más, condenados por asaltantes; Filmación que daría fin a la película de "El automóvil gris" de Enrique Rosas en 1919, la primer gran película del cine mexicano.

Durante el siguiente medio siglo, el cine mexicano se desarrollaría como nunca después lo haría tanto en su industrialización como en los niveles comerciales y artísticos. En la década 1930, con un fuerte peso en la producción cinematográfica nacional que habría generado la película de Eisenstein y gracias al surgimiento de un grupo de directores, técnicos y actores que supieron aprovechar las posibilidades planteadas por Rosas en "El automóvil gris", se consolidaría la madurez, para que el cine mexicano experimentara un auge que se extendió durante tres décadas.

Comenta Jorge Pech Casanova en su texto "La confección de una imagen nacional: cine mexicano de 1933 a 1962" que "la primera mirada del cine mexicano al proceso revolucionario fue de rechazo a las atrocidades cometidas en ambos bandos". El cine documental tomó un gran papel para retratar el México, merced de la revolución en los campos de batalla desde 1910 hasta 1930.

En 1919, la mirada de Enrique Rosas (En el automóvil gris) era ya una dura crítica a las autoridades porfiristas y la corrupción.

Para 1933 Fernando de Fuentes también hace uso de la cinematografía para retratar una revolución mexicana cruda y llena de oportunismo con tres películas: "El prisionero 13", "El compadre Mendoza" en el mismo año y para 1935, "¡Vámonos con Pancho Villa!".

De modo paralelo a la crítica de Fuentes, existía una ola de artistas que proponían explorar en la estética legada por Eisenstein y que fungiera como sustento fílmico a las prédicas nacionalistas difundidas desde la Secretaría de Educación dirigida por Narciso Bassols.

En 1934 el Indio Fernández debuta en la película "Janitzio", musicalizada por Silvestre Revueltas y fotografiada por el norteamericano Jack Draper y en 1936, Redes, dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel ambiciona generar un poema cinematográfico que resalte los rostros del México rural.

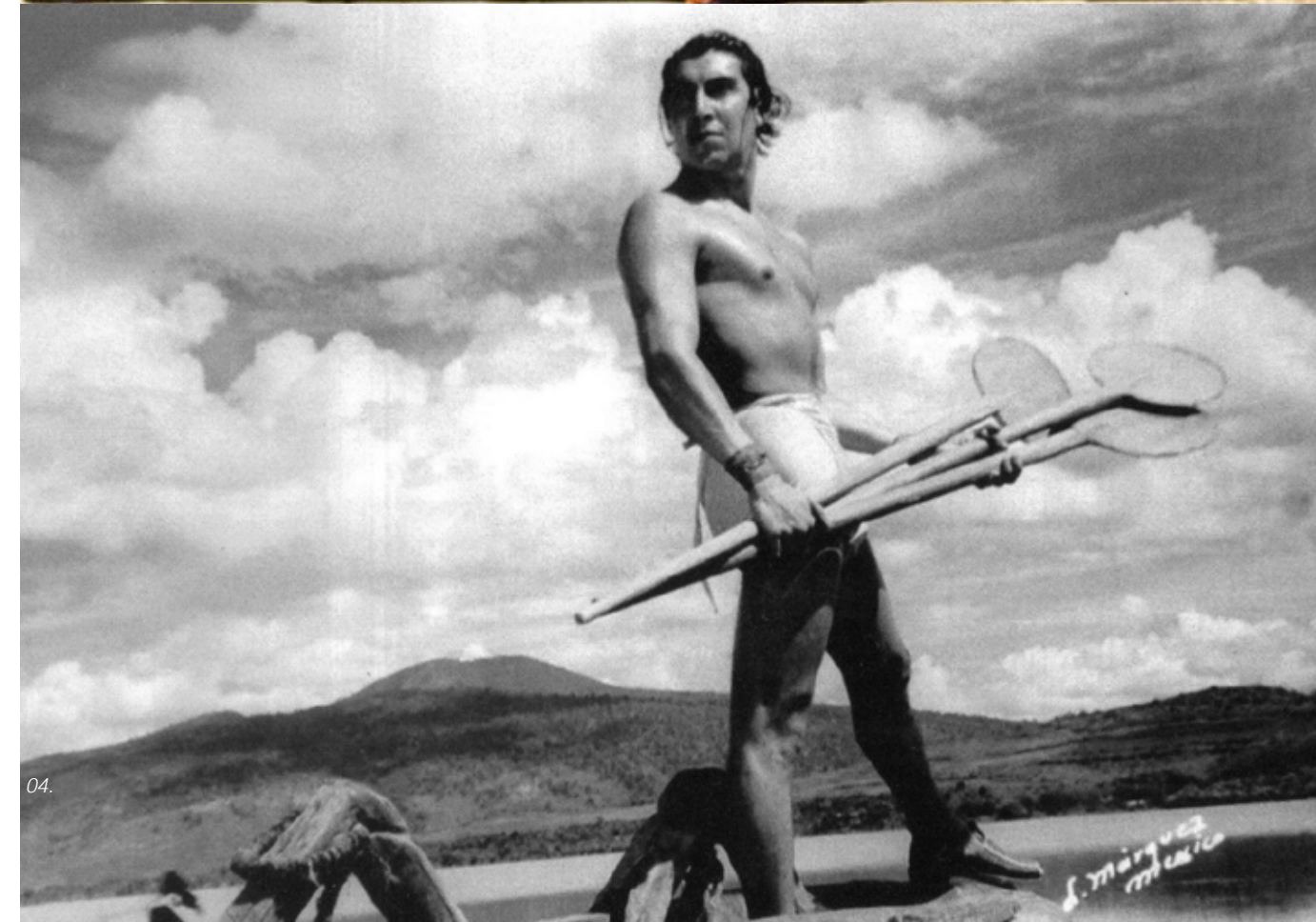
Referente a la filmografía del Indio Fernández y a las mujeres que comparten el reparto, Julia Tiñón explica:

La primera (la naturaleza) aparece como una estructura básica y avasallante, sin lógica ni tiempo, a la que le suceden los acontecimientos sociales, políticos, militares, sin afectar(la) demasiado (...) No hay en ella un proceso, menos aún un progreso (...) La naturaleza tiene, si acaso, un tiempo cíclico, al que caracteriza la repetición, por eso en ella actúa la fatalidad: es el territorio del destino (...) En el marco de este conflicto observamos que la mujer aparece identificada con esta naturaleza de Fernández, que es inclemente y dura. Sólo puede pasar a un estado superior de ella misma con la ayuda de su pareja, el varón, que es el agente de la cultura y de la historia. El hombre la dirige y condiciona como se maneja el barro para hacer una obra de arte (...) Lo usual en los personajes femeninos de Fernández es que sean los encargados de mantener la tradición, la liga con la tierra. ²

2) *ibid.* p.97

03. Cartel de la película "Vámonos con Pancho Villa" (1936) dirigida por Fernando de Fuentes.

04. Emilio "el Indio" Fernández en la película Janitzio (1934) dirigida por Fred Zinnemann



De ahí, la cinematografía nacional se centró en profundizar y deformar algunos temas y explorar otros. De cierto modo, consolidaba también lo que serían los patrones conductuales del mexicano.

Después de Fernández se romantizó la idea del charro cantor con Jorge Negrete, María Félix y Pedro Infante, dirigidos por distintos directores de los cuales despuntaban con gran potencial comercial personajes como Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez.

La distribución a nivel internacional de éste género cinematográfico se vería favorecida ya que, en un periodo de guerra y disputas sociales que se traducían en documentos fílmicos, no había un género que compitiera.



05. Pedro infante en la película "Dos tipos de cuidado" (1952) dirigida por Ismael Rodríguez.

Entre los años 40's y 50's el tema de lo rural se desgastaba y las propuestas en un escenario urbano se centraban en discursos sociales y moralistas que perdían ya impacto ante el público por su excesiva sensiblería como "Nosotros los pobres". Comenzaba el cine de las ficheras y aquellos azares del cine de horror de bajo presupuesto y películas con personajes como El Santo.

Luis Buñuel llega a México en 1946 y graba la película "Los olvidados" generando gran polémica y rechazo a nivel nacional en paralelo a el premio del jurado de Cannes y una gran recepción internacional. Era una propuesta de crítica a la sociedad mexicana no idealizada sino la de una sociedad reprimida y pobre.

En 1949 aparece el personaje de Tin Tan interpretado por Germán Valdés que, de un modo satírico y genial posiciona al personaje del "mexicano" pero ahora en un contexto internacional y con problemáticas ya ajenas a la Revolución superada sino más bien a la adaptación a la modernidad y el capitalismo. México dejaba de mostrar la identidad arraigada a su folklore, se convertía en una sociedad más en vías de desarrollo.



06. Germán Valdés en "El Rey del Barrio" (1949) dirigida por Gilberto Martínez Solares.



07. Fotograma de "Los olvidados" (1950) dirigida por Luis Buñuel.

III.
LA ACTIVIDAD ARQUITECTÓNICA DESDE EL ÁMBITO DE LA
PRODUCCIÓN

Para entrar en materia, (después de la experiencia de tratar de ilustrar cómo se desarrollaba el contexto cultural en el capítulo anterior), el capítulo 2, "La actividad arquitectónica desde el ámbito de la producción" pretende introducirnos a conocer cómo se fue desarrollando el que hacer arquitectónico de nuestro país en el rango temporal acotado por el tema de estudio al que hemos denominado "modernidad".

Bajo esta lógica, el capítulo está dividido en dos grandes apartados:

"La relación entre la producción arquitectónica y el proceso cultural" funciona como una introducción que a la vez trata de cerrar las ideas del primer capítulo; En éste, pretendo que se comprenda la cultura y el fenómeno de la producción desde un mismo nivel jerárquico de entendimiento y comprender que es a partir de la demanda de una sociedad con un contexto cultural determinado que objetos y autores específicos surgen, no por circunstancias aisladas o ajenas, sino porque son productos formados por la misma sociedad. Productos que tanto inciden como se influenciados por su realidad y experiencias; por su contexto cultural.

El segundo apartado, "La producción arquitectónica en México: De la Revolución a Ciudad Universitaria" es un intento por narrar el desarrollo de la producción arquitectónica nacional de modo cronológico a partir de tres breves textos que son producto de tratar de acotar el tiempo bajo mi entendimiento de tres contextos culturales diferentes que existieron en el país durante 1920 y 1950, consecuencia del desarrollo de la historia tanto nacional como mundial que inciden directamente en lo que hoy comprendemos como el periodo de la modernidad en la producción arquitectónica mexicana.

III.I

LA RELACIÓN ENTRE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA
Y EL PROCESO CULTURAL

producción.

(Del lat. productiō, -ōnis).

1. f. Acción de producir.
2. f. Cosa producida.
3. f. Acto o modo de producirse.
4. f. Suma de los productos del suelo o de la industria.

Definición de la Real Academia Española

Proceso por medio del cual se crean los bienes y servicios económicos. Es la actividad principal de cualquier sistema económico que está organizado precisamente para producir, distribuir y consumir los bienes y servicios necesarios para la satisfacción de las necesidades humanas.

“La Economía política comienza por la mercancía, por el momento en que se cambian unos productos por otros, ya sea entre individuos aislados o entre comunidades de tipo primitivo. El producto que entra en el intercambio es una mercancía. Pero lo que lo convierte en mercancía es, pura y simplemente, el hecho de que a la cosa, al producto, vaya ligada una relación entre dos personas o comunidades, la relación entre el productor y el consumidor, que aquí no se unen ya en la misma persona.” (...) “La economía no trata de cosas, sino de relaciones entre personas y, en última instancia, entre clases; si bien estas relaciones van siempre ligadas a cosas y aparecen como cosas. Aunque ya algún que otro economista hubiese vislumbrado, en casos aislados, esta conexión, Marx fue el primero en descubrir todo su valor para la economía en conjunto, simplificando y aclarando con ello hasta tal punto los problemas más difíciles, que hoy hasta los propios economistas burgueses podrán comprenderlos.”

Federico Engels (1859) en “Carlos Marx: Contribución a la Crítica Económica Política” en el primer fascículo, Berlín, Franz Duncker.

Un factor de cambio que parecería vital para impulsar a una sociedad a un punto de creación y de desarrollo intelectual es el ser precedida por conflictos políticos, económicos o sociales; Parecería indispensable encontrarse en un momento en el que desaparece el confort para cuestionar, crear y experimentar soluciones que puedan re instaurar un estilo de vida digna y sin embargo en el cual la producción, la economía, la política y la cultura son los medios latentes que permiten dicho desarrollo.

Carlos Marx (1859) dice, en su Contribución a la Crítica de la Economía Política, que *“en cierta fase de su desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes [...] De formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas. Y se abre así una época de revolución social.”*¹

Esto puede sugerir el modo en como opera la sociedad. Tal vez no sea la sociedad entera la que pide una revolución. Sin embargo, como si existiera algo invisible que flotara en el aire y todos lo percibiéramos por igual, se empiezan a vislumbrar claras certezas generalizadas y se da una coyuntura social, el requerimiento de una reforma a la cotidianidad se vuelve un tema recurrente, como individuos entramos en un tipo de sintonía con los otros, nos volvemos susceptibles de recibir mensajes de cambio a la vez que nosotros transmitimos mensajes propios; Inicia la producción. Sin embargo los objetos producidos cuentan con la misma esencia. Una raíz generalizada. Dicha raíz, es la del “ser social”, la cual para Marx, es aquella que determina la conciencia del hombre, opuesto a la idea de que sea ésta la que determina su ser. Lo que se está creando es ideología colectiva; un nuevo rumbo y cambio en la historia. Una confluencia de intelectos, un encuentro de personas.



01. Integrated Ford Asamble Line. Foto de archivo Ford. 1913

"No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia."
Carlos Marx

Las vanguardias, el cambio de rumbo e ideología de una disciplina artística se va dando a partir del producto simbólico que empiezan a encontrar productores y objetos producidos particulares y que logran difundir y transmitir logrando convencer a más de su postura y visión sobre un objeto o caso de estudio. Esto de modo simultáneo a que ellos reciben información y mensajes previos de la misma sociedad dinámica en la que ellos se encuentran. Así, el objeto cultural creado y su participación/repercusión política es fundamental en una renovación ideológica colectiva.

"la forma de un objeto sólo transforma a aquel sujeto que, transformándose él mismo al transformar a otros, requiere que los otros, al transformarse a sí mismos, los transformen." ²

La arquitectura y las artes son productos donde se cristaliza la cultura de la sociedad en un tiempo determinado pero sobretodo son también partícipes culturales activos portadores de un mensaje. Tanto la arquitectura como las artes son procesos transformados y transformadores. Información y materia que pasaría por un filtro autoral condicionado por factores económicos, políticos y sociales de manera tanto particular como generalizada y que de modo simultáneo son también factores de cambio para sus mismos condicionantes. Se encuentran en un sistema donde la producción colectiva logra una hegemonía. Son objetos culturales; productos de una serie de toma de decisiones y circunstancias que no recaen en un solo individuo "el ejecutor" sino en la sociedad que lo demanda.

En definitiva, es la sociedad y la cultura la que solicita y requiere de objetos para satisfacer sus necesidades y a la vez va forma a ejecutores que puedan producirlos.

La realidad cultural da muestras de pertenecer orgánicamente, en interioridad, a la vida práctica y pragmática de todos los días incluso allí donde su exclusión parecería ser requerida por la higiene funcional de los procesos modernos de producción y de consumo.

1) Marx Carlos escrita por Engels, F. (1859) Contribución a la crítica de la economía política. Moscú: Editorial Progreso. p.8

2) Echeverría Bolívar (2010). Definición de la Cultura. México: Fondo de Cultura Económica p.100

3) "Es conveniente dejar claro, decía Bolívar Echeverría (2001), que las señas de presencia de la dimensión cultural de la vida humana desbordan todo intento de concebir a ésta como un conjunto de hechos específicos que tuvieran una vigencia independiente o exterior respecto de la realidad central o básica de la vida humana."// ibid. p.20
0.2 Frida Kahlo, Diego Rivera y Juan O'Gorman en la última fotografía de Frida en vida, manifestación contra la intervención estadounidense en Guatemala. Colección Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo
03. Le Corbusier. 1953. Willy Rizzo. Fotografía a color. Museo Nacional de Arte Moderno, París.



Esto nos permite entender cualquier tipo de estilo arquitectónico como una mera consecuencia de la realidad cultural. No como una propuesta sino como el reflejo del tiempo que se vive. Objetos que surgen y cuya esencia depende de la dinámica social vigente. Es así que la genialidad formal del racionalismo es consecuencia vil de la forma cultural propia de ese entonces y lo que se producía. Sin embargo, no existe una misma visión ni una sola realidad. La producción de racionalismo entonces sería tan variada como sus productores.

La dimensión cultural de la existencia social no sólo está presente en todo momento como factor que actúa de manera sobredeterminante en los comportamientos colectivos e individuales del mundo social, sino que también puede intervenir de manera decisiva en la marcha de la misma historia. La actividad de la sociedad en su dimensión cultural, aun cuando no frene o promueva procesos históricos, aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre, en todo caso, la que les imprime un sentido.⁴

“La historia tiene la realidad atroz de una pesadilla; la grandeza del hombre consiste en hacer obras hermosas y durables con la sustancia real de esa pesadilla. O dicho de otro modo: transfigurar la pesadilla en visión, liberarnos, así sea por un instante, de la realidad disforme por medio de la creación.”⁵

-Octavio Paz

“La imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones.”⁶

-Roland Barthes

Dicha historia y creaciones recaen en dos niveles del hombre; Aquel hombre de nombre propio; el autor y al hombre colectivo que constituye el proceso cultural a partir de sus aportes individuales. Bajo este supuesto, el artista, como reflexiona Paz, transmuta su fatalidad, personal o histórica, en un acto libre. A esta operación la denominaría creación; y su fruto: cuadro, poema, tragedia. Sin embargo el autor se forma. El autor es otro objeto que es producto de la sociedad: El resultado de sus experiencias y vivencias. De su geografía, su historia, su familia, sus amistades; su cultura. De todos aquellos estímulos, eventos y circunstancias que moldean su forma de ver el mundo y así de crear y ser creado de manera simultánea.⁷



04. Cartel de Propaganda- Lilya Brik. 1924. Alexandr Rodchenko. Litografía

4) Echeverría (2010) propone que es la cultura propia de cada región aquella que moldea a cualquier proceso o producto y lo ejemplifica con una pregunta muy acertada: “El “socialismo real”: ¿Ha sido la misma cosa en Alemania o en China que en Rusia o en Cuba?” Asevera así, que la dimensión cultural “no sólo es una condición que adapta la presencia de una determinada fuerza histórica a la reproducción de una forma concreta de vida social [...] sino un factor que es también capaz de inducir el acontecimiento de hechos históricos.”// *ibid.* p.23

5) Paz Octavio (1950) *Laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos p. 114

6) Barthes Roland (1987) *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. p. 1

7) Paz en *Las Peras del Olmo* (1957) comentaría que “toda creación transforma las circunstancias personales o insólitas; Que, “ [...]El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles.”



05. El taller del pintor. 1854-1855. Gustave Courbet. Óleo sobre tela. Musée D'Orsay, Paris.

“La crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias.” ⁸

Barthes Roland (1987) En La muerte del autor.

En su texto, Barthes Roland condenaría la existencia del autor como determinante para la crítica de su obra. Nos dice que al creer en el autor, uno piensa inmediatamente en dicho ente como el pasado de su propio libro, en donde se supondría que el autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Sin embargo, bajo una visión de la modernidad, el escritor nacería en acto simultáneo que su texto; en donde no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto estaría escrito eternamente aquí y ahora.

Lo que Echeverría definiría como el “proceso de reproducción social”, Barthes lo ejemplifica con el escritor quien dice “se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original y cuyo único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas.” ⁹

De este modo, el proceso de trabajo o producción del sujeto social, a diferencia de lo que es el proceso de transformación que pueden realizar sobre la naturaleza otros animales, es un proceso de realización de proyectos. Producir o trabajar es llevar a efecto determinados propósitos. Propósitos impuestos por entes ajenos al control del autor.

Lo que resalta de esta condición, es la capacidad para el sujeto de decidir cambiar dicho proceso y no estar destinado a repetirlo de manera indefinida como cualquier otro ser vivo. Al sujeto resultante del proceso, como lo describe Echeverría, le está no sólo abierta sino impuesta a posibilidad de que ese sujeto cambie de identidad. ¹⁰

En el medio cultural mexicano, específicamente el literario, para finales de los años treinta, apareció una nueva generación de escritores. Dicha generación fue desde sus inicios notoria por su violencia que proyectaba una nueva sensibilidad y actitud hacia su oficio y su entorno. Tienen como ideología, aquella de que la poesía no le puede dar la espalda a los acontecimientos y movimientos políticos y sociales que iban construyendo su tiempo, sin caer tampoco en la creencia de que sería la literatura la “secreción automática de esos hechos históricos”, como lo

describiría Alberto Ruy Sánchez en su libro "Una introducción a Octavio Paz".

Se trataba de una nueva poesía “ni llanamente “social” ni poesía inocentemente “pura” sino una nueva, más rica y menos esquemática desde su concepción.” Poesía en la cual sus poetas “[...] eran los herederos de treinta años de vanguardias artísticas en el mundo. Herederos que se consagrarían como el rostro de la cultura literaria mexicana de, por lo menos, las siguientes siete décadas.” ¹¹



06. Octavio Paz en el barrio de Mixcoac

8) Barthes Roland (1987) *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

9) *Ibid.* p.5

9.1) Para Echeverría, “El proceso de reproducción social es siempre y en todo caso, la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre él mediadas siempre, las dos, por otros elementos, los instrumentos y los objetos, los medios de la producción y el consumo.”

10) “La identidad del sujeto humano-lo mismo comunitaria que individual- consiste en la figura concreta que tiene en cada caso el conjunto de relaciones de convivencia que lo constituyen, la figura completa de su socialidad.” Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica p.57

11) Ruy Sánchez, Alberto. (1990) *Una introducción a Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica p.21

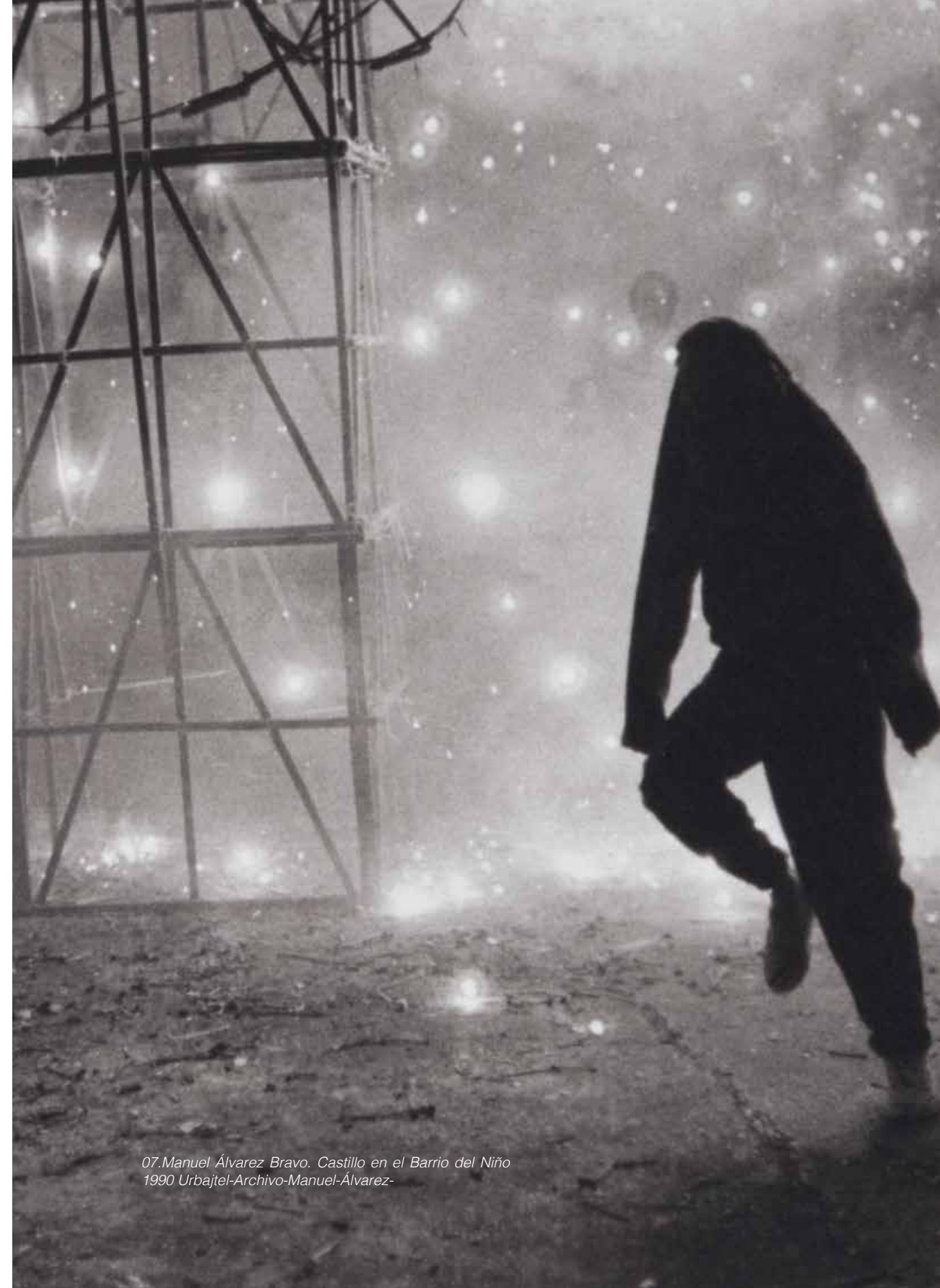
La modernidad en México sería una coyuntura en la que el contexto sociocultural produciría objetos en búsqueda de la identidad colectiva. Objetos culturales que se apoyarían de otros, crearían, transformarían y perdurarían como referentes de nuestra historia. Trazarían nuestra historia más reciente, reinterpretarían la historia de antaño, crearían patrimonio. Formarían la identidad del mexicano moderno.

*"El carácter de los mexicanos es un producto de las circunstancias sociales imperantes en nuestro país; la historia de México, que es la historia de esas circunstancias, contiene la respuesta a todas las preguntas. La situación del pueblo durante el periodo colonial sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable. Nuestra historia como nación independiente contribuiría también a perpetuar y hacer más neta esta psicología servil, puesto que no hemos logrado suprimir la miseria popular ni las exasperantes diferencias sociales, a pesar de siglo y medio de luchas y experiencias constitucionales. El empleo de la violencia como recurso dialéctico, los abusos de autoridad de los poderosos-vicio que no ha desaparecido todavía-y finalmente el escepticismo y la resignación del pueblo, hoy más visibles que nunca debido a las sucesivas desilusiones posrevolucionarias, completarían esta explicación histórica."*¹²

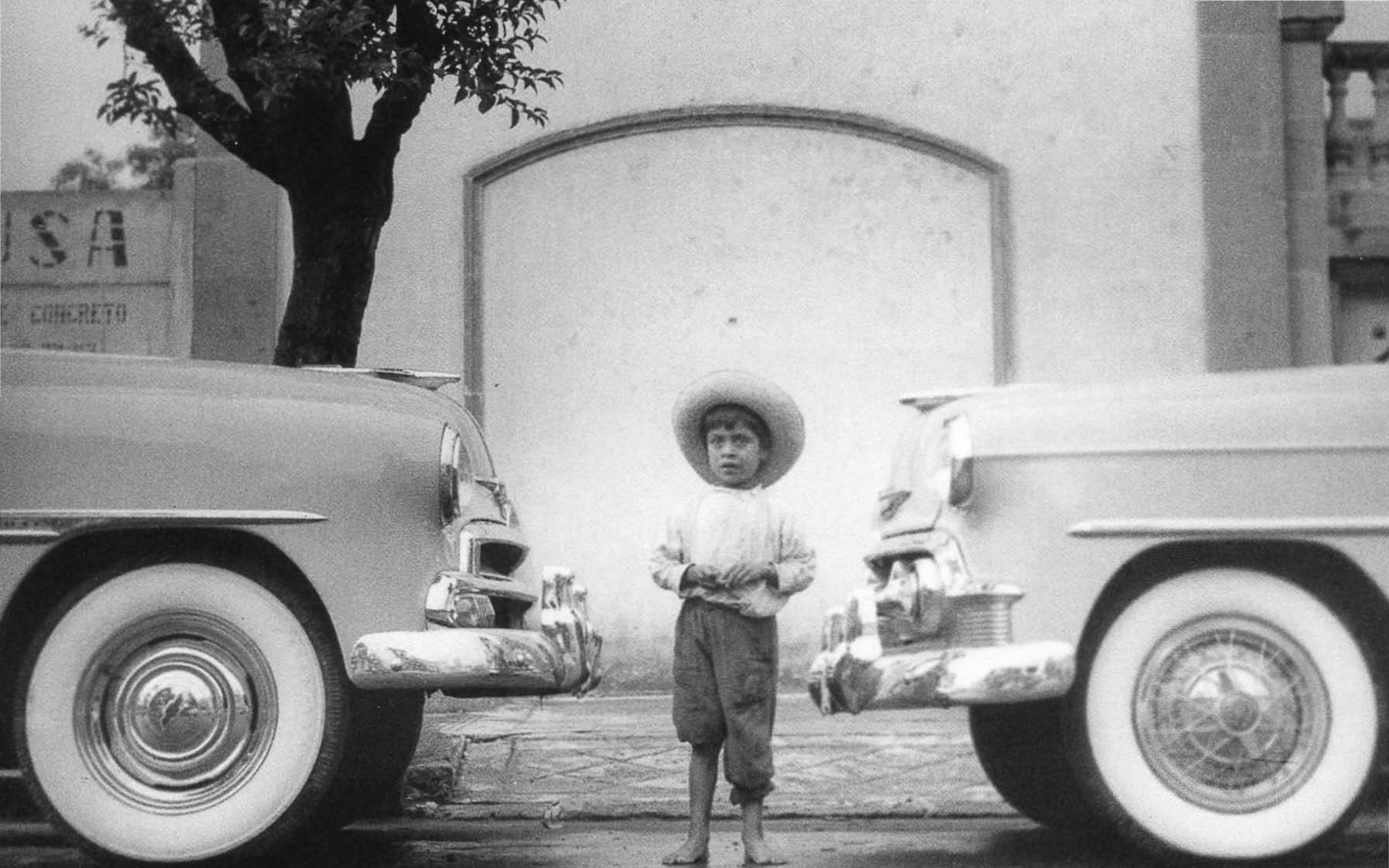
Se dice que el hombre como actor productivo de una sociedad, no puede producir algo más que la reinterpretación de otros objetos ya producidos que confluyen en su entorno a la vez que ellos transforman el mismo entorno con sus mensajes y productos. Me es entonces imprescindible entender dicho contexto sociocultural determinado y cómo éste se transforma en otro y, la trascendencia que tiene en la producción humana de la sociedad.

Si un mensaje construye e influye en la identidad, podemos concluir que la capacidad de alterar la identidad social, de modificar la figura de la sociedad del otro, es algo que corresponde no sólo a un sujeto sino a todos y cada uno de los individuos sociales. Así, como deduce Echeverría en su libro "Que es la cultura", "todos los individuos sociales intervienen, los unos en la existencia de los otros, transformándose entre sí, tanto directamente, uno a uno, como indirectamente, a través de la transformación del conjunto de ellos."

12) Paz Octavio en "Los hijos de la Malinche." Laberinto de la soledad. México: Cuadernos Americanos 1947



07.Manuel Álvarez Bravo. Castillo en el Barrio del Niño
1990 Urbajtel-Archivo-Manuel-Álvarez-



08. Hector García. "Entre el progreso y el desarrollo." México. 1950

III.II

LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA EN MÉXICO:
DE LA REVOLUCIÓN A CIUDAD UNIVERSITARIA

Del Porfiriato a Vasconcelos y la corriente del Art deco

Para críticos como Pérez-Gómez, la modernidad es algo que México hereda de Europa en el siglo XIX. Par él, *“La abertura hacia la modernidad procede, probablemente, de Francia, y se materializa a través de un interés hacia el desarrollo intelectual francés en el siglo XIX.”*¹

La arquitectura del siglo XIX en México da inicio bajo el mandato del general Porfirio Díaz. Es por ello que, a la arquitectura de dicha época se le da el nombre de Porfirista y destacaba por la fuerte influencia europea que perseguía el régimen del presidente a lo largo de sus 34 años de dictadura. Esta corriente de incuestionables avances tecnológicos y de infraestructura se ven sustituidos por una nueva postura; la revolucionaria, la cual inicia el periodo moderno.

Fernanda Canales (2013), en su tesis doctoral, *“La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos.”*, comenta acerca de la arquitectura mexicana en los primeros años del siglo XX, *que “la industrialización favoreció igualmente una reestructura tanto urbana como social. El desarrollo de obras de infraestructura fue un proyecto paralelo a la construcción de edificios icónicos que consolidaron el tejido urbano.”*² Con el nuevo siglo, llegó la construcción en acero que estructuralmente dotaba de nuevas posibilidades espaciales y con ellas el edificio de Correos de Adamo Boari, el Palacio Legislativo de Émile Bénard, las estaciones de trenes, mercados y las casas de la colonia Roma.

En paralelo, es desde el Porfiriato que existía ya un impulso, también en la arquitectura, de la búsqueda de pertenencia como producción nacional. Así, mientras unos hablaban de una arquitectura moderna a partir del dominio de la ciencia, como Manuel Gargollo y Parra en 1869, otros exploraban la asimilación de elementos del pasado indígena. (Cosa que no solamente ocurría en la arquitectura sino en las artes, aún así, bajo un esquema academicista europeo).

La historiadora Louise Noelle (1983), comenta que *“se introdujeron las nuevas teorías arquitectónicas: Juan Agea trae los tratados de Reynaud y de Viollet Le Duc y Carlos M. Lazo las teorías de Pillet”*:³ sin embargo, de modos seccionados e impuros vinculados directamente a la búsqueda del progreso produciendo una tipología arquitectónica ecléctica.

Ante este fenómeno, Carlos Obregón Santacilia ha dicho que el siglo XIX en México termina en 1910, con el inicio de la lucha armada y lo previo a 1910 se puede denominar, entre su eclecticismo, como *“afrancesado”*.⁴

Junto con la Revolución, arriba el ímpetu por una reformulación del carácter de lo mexicano. Desde el gobierno, personajes como José Vasconcelos, primer Secretario de Educación Pública, promueve la participación de la arquitectura en dicha encomienda.

José Vasconcelos, en conjunto con sus compañeros del Ateneo de la Juventud, en la búsqueda de una arquitectura moderna construyen el que sería conocido como el Renacimiento Arquitectónico Mexicano, con el estilo neocolonial como la primer corriente de la Revolución mexicana.

Para Edward R. Burian, *“José Vasconcelos, era “un apreciador de las Bellas Artes”, y Antonio Caso, “un apreciador de la ética”*. Comenta Burian (1998), en su introducción al libro *“Modernidad y arquitectura en México”* que *“Vasconcelos sostenía que el modelo para la sociedad mexicana posrevolucionaria debía ser el de un “nuevo Ulises”, por contraste con lo que él llamaba el “anglosajón pragmático”, es decir el trabajador adiestrado en el oficio, al tiempo que proponía un sistema educativo basado en el aprendizaje por el aprendizaje y se puso a la cabeza del movimiento mural mexicano.”*⁵

En la entrevista de Burian, Pérez Gómez comentaría que *“Caso se interesaba principalmente por los temas morales y éticos. Por su parte, Vasconcelos confiaba en que una educación estética serviría para reconciliar los diferentes puntos de vista de la gente y para unificar las intenciones políticas en México, cuyo resultado acabaría redundando, a la postre en una forma de vida más coherente.”*⁶

1) Pérez- Gómez, Alberto en la entrevista para la introducción al libro *“Modernidad y Arquitectura en México”* R. Burian, Edward (1999). p.14

2) Canales, Fernanda. *La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. 2013. p.31*

3) Noelle, Louise. *Una Aproximación a la Arquitectura Contemporánea Mexicana. Process Architecture. No. 39, Tokio, Julio de 1983. pág. 18.*

4) López Uribe, Cristina: en *De Anda, Enrique X y Salvador Lizarraga. Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de Textos 1922-1963. México, UNAM, 2010 p.256*

5) . R. Burian, Edward (1999). *“Modernidad y Arquitectura en México”*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. p.22

6) *Ibid.* p.23

Nacho Lopez, Ciudad de México,



01. Nacho López. "Hombre infla un globo frente a Bellas Artes." Ciudad de México 1956

Fernanda Canales contextualiza de cierto modo el nacimiento del movimiento indigenista (léase también muralismo-integración plástica arquitectónica) con el hecho del asesinato del presidente Álvaro Obregón en 1928, la guerra cristera, las grandes deudas de los bancos estadounidenses y la urgencia de exhibir una opinión favorable de México tras las revueltas.

Podría ser esta, una razón por la cual la ideología de Vasconcelos empata tan bien ante las circunstancias.

Vasconcelos veía en el arte un poderoso mecanismo político. Su visión produjo un impacto profundo en todo el arte de tinte político de la era posrevolucionaria, particularmente en el movimiento muralista bajo la Presidencia de Plutarco Elías Calles, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Para entrada la década de los veinte, era claro que el México del siglo XX ya no se identificaba con las formas del pasado. Se creó la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) en 1919 y con ésta, se abogaba por la búsqueda de la profesión como *“una empresa social-colectiva de carácter industrial”* en boca de su actual presidente para esa época, Alfonso Pallares.

A esto se aúna la inmigración española en los años veinte y junto con ella, nuevas ideas e influencias arquitectónicas. La influencia de los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura transformó el pensamiento arquitectónico al promover una sinceridad con la época y con la sociedad.

Un crítico de la arquitectura era el pintor Diego Rivera a su regreso a México en 1921 después de residir en París; Él se proclamaba en contra de la arquitectura denominada por la fotógrafa Esther Born, *“Hollywood Spanish”* o el *“neocolonial”* Para el año de 1922, Rivera, junto con Siqueiros, Orozco y Xavier Guerrero, lanzan su manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México.

Acerca de la época, Juan O’Gorman (1952) comentó en su artículo *“La crisis de la arquitectura Mexicana”* que *“en México, por el año 1924, se planteó el problema de cuál era el camino a seguir en materia de arquitectura. Lo que se hacía entonces como una novedad, era una arquitectura del llamado estilo colonial que la gente de México llamó colonial californiano y que en Estados Unidos se llamaba Mexican Ranch Style.”*⁷

Ante dicho tipo de arquitectura y las creciente necesidad de encontrar soluciones que respondieran al equipamiento urbano de la época, se consolidaba una arquitectura de pretensión antihistórica. Es así que para 1925 se desarrollaba la corriente del art decó.

Fernanda Canales, hace referencia al art decó en México como la corriente arquitectónica que dio las pautas de la arquitectura moderna sin perder el gusto por la ornamentación, lo artesanal y el léxico nacionalista que permeaba la sociedad.

Según Víctor Jiménez (1996), en *“La arquitectura del Art Decó”*, *“Obregón Santacilia y Villagrán lo emplearon como escalón para pasar de la arquitectura académica a la cubista”*, mientras otros lo asumieron como un estilo seguro, ideal para combinar las formas que revivían lo colonial, lo prehispánico, el cubismo, el expresionismo o el lenguaje académico.⁸



02. *“Los tres grandes.”* De izquierda a derecha, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera en una rara imagen de 1949. (Foto archivo gráfico de: El Nacional/iINEHRM)

7) Frente Nacional de Artes Plásticas. O’Gorman, Juan. *La crisis de la arquitectura Mexicana*. Noviembre de 1952, no. 2. México, p 8.

8) Jiménez, Víctor. *La Arquitectura del Art-Decó*, en *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX, Lecturas Mexicanas*, Conaculta, México, 1996, pág. 114.



03. Robert Capa. Exiliados. Archivo de la Valija Mexicana. Francia. 1939

FREE COFFEE & DOUGHNUTS
FOR THE UNEMPLOYED

FREE SOUP

PARKING



04. Bettmann Corbis. "Men waiting outside Al Capone soup kitchen". 1930 Chicago, Illinois.

Antonio Toca define al art déco como un término ambiguo, cuya obra arquitectónica “fue relegada al limbo de un período de transición o de una mera curiosidad estilística”. Al respecto decía: “...la producción arquitectónica de los veinte tenía una variedad de características formales distintas: expresionismo, constructivismo y funcionalismo coexistían con el moderne o zigzag, como entonces se llamaba a lo que más adelante recibiría el nombre definitivo de art déco.”⁹ En cambio, para Rafael López Rangel el art déco fue el estilo de la civilización industrial.¹⁰

Para este periodo, Fernanda Canales plantea que “la reconstrucción de la estructura social en México coincidió con el derrumbe de las ideas colonialistas tras la primera Guerra Mundial, en base al gran mercado mundial recién creado por Estados Unidos. Lejos de los compromisos ideológicos y sin una separación de las artes mayores y las menores, la idea de una sociedad moderna se planteó igualmente a través de un vestido, joyería, una cigarrera, un edificio o una revista. La imagen de actualidad aunada a la de confort se apoyó en la creación de líneas estilizadas bajo una idea de elegancia accesible.”¹¹

Enrique X. de Anda en su libro “Art déco, un país nacionalista, un México cosmopolita”, planteó que el “art déco representó el tiempo de ser modernos sin comprometerse con el vértigo de las vanguardias”. Es bajo estos factores que aparecen edificios como el interior del Palacio de Bellas Artes proyectado por Federico Mariscal (1934), los edificios Jardín (1931) y Basurto (1945) proyectados por Francisco J. Serrano. De Anda, continúa, explicando que, “El déco, sin argumentar otra cosa que su cualidad de producto moderno y apartándose obviamente del discurso ideológico, satisfizo a una población urbana que tendió a inventar su propio costumbrismo distinto al de sus abuelos del Porfiriato.”¹²

Arquitectos como Juan Segura, incursionaron en la creación de nuevos programas y tipologías rechazando la clasificación de su obra como art déco y considerándola, más bien, como una solución económica e industrial a las demandas de la sociedad. Villagrán atribuyó a dicho arquitecto, el anticipar una nueva etapa mientras que Enrique Yáñez creía que era el fundador de toda una escuela en su libro “Del Funcionalismo al Post-Racionalismo, Ensayo sobre la Arquitectura Contemporánea en México”¹³

Juan Segura participó en la producción del conjunto Isabel (1929) y el edificio Ermita (1930), uno de los edificios más altos de la ciudad en esa época; con un programa complejo en el que integraba comercios, cine, tres tipologías habitacionales y una zona recreativa común.

9) Toca, Antonio. Juan Segura, orígenes de la arquitectura moderna en México. Burian, Edward. op. cit., p. 176.

10) . López Rangel, Rafael. Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933, La Escuela Superior de Construcción, UAM, México, 1984, pág. 29.

11) Ibid. pp.45-46

12) De Anda, Enrique X. Art Déco, un país nacionalista, un México cosmopolita, Museo Nacional de Arte, México, INBA 1997, pág. 42.

13) Canales, Fernanda citando a Yáñez, Enrique en “Del Funcionalismo al Post-Racionalismo, Ensayo sobre la Arquitectura Contemporánea en México”, Editorial Limusa, UAM, 1990, pág. 127.



05. Edificio Ermita. Edificio proyectado por Juan Segura. México D.F. 1930

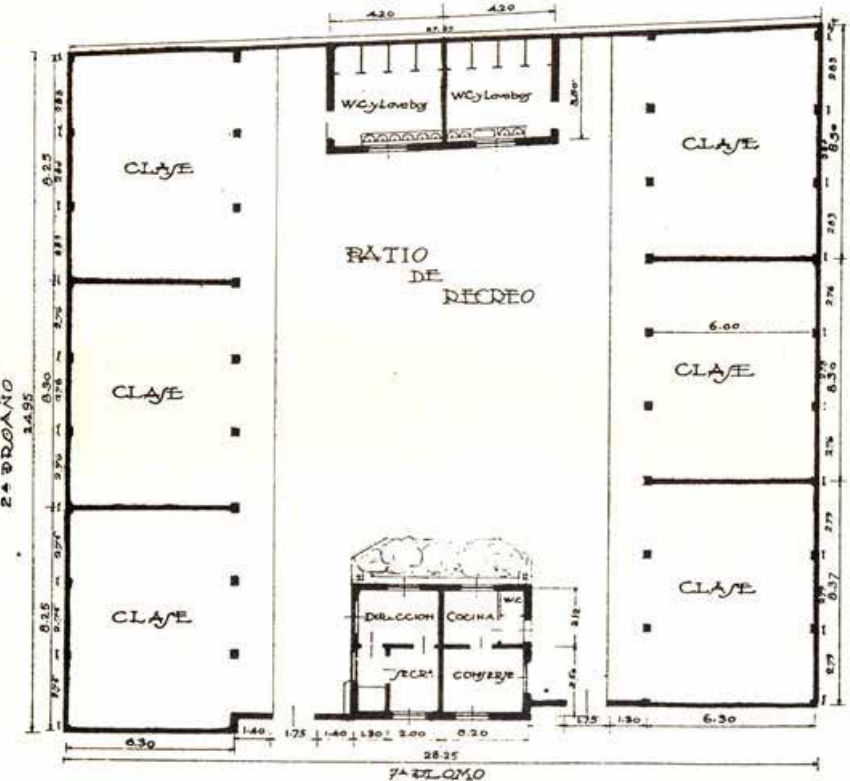
Modernidad, educación y el racionalismo

Es el Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en Popotla, diseñado por Villagrán, aquel considerado como el primer edificio moderno del país. Mario Pani describía el edificio de Villagrán como *“el primer edificio que en nuestra ciudad puede considerarse moderno”*, al igual que Enrique del Moral la consideraba *“la primera obra de espíritu moderno construida en el país.”*¹⁴ En el siglo XX, Villagrán García fue considerado el teórico moderno más importante de la Universidad Nacional.¹⁵ por sus aportes de investigación y praxis a la Facultad de la casa de estudios.

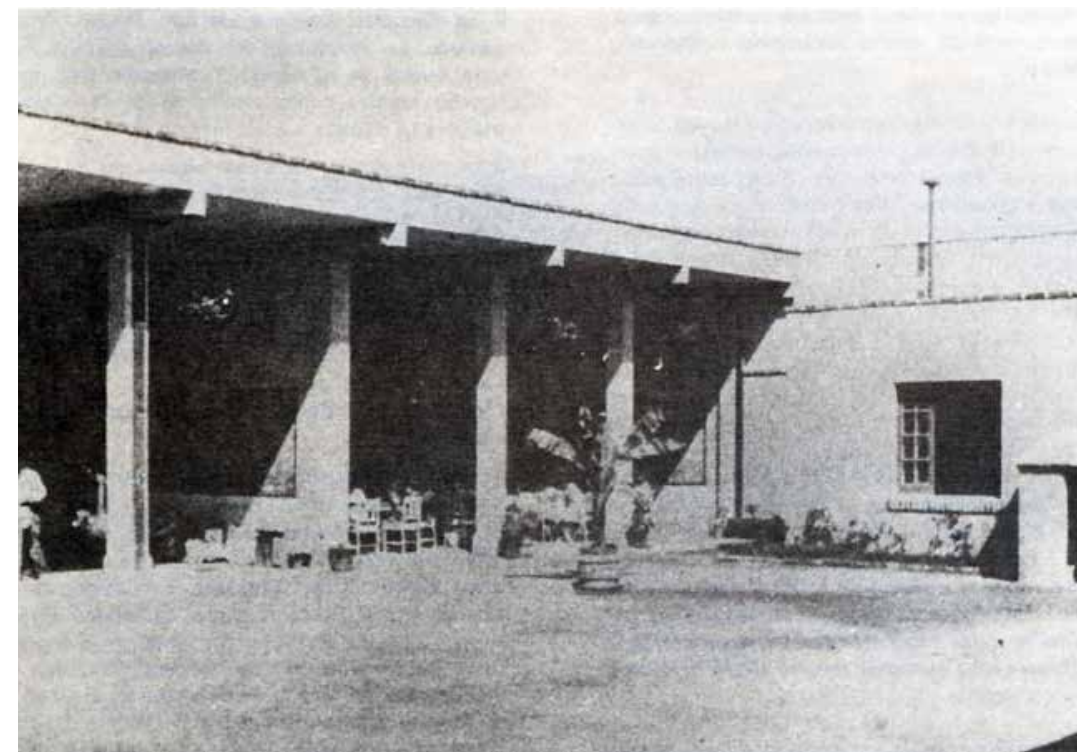
Críticos como Paul Heyer, reconocieron que el edificio *“marcó una nueva época caracterizada por edificios orientados hacia el servicio social.”*

Fernanda Canales en su tesis doctoral, comenta que, el deseo de una transformación arquitectónica nació de la mano a una renovación educativa donde *“la materialización de dicha voluntad se ejemplificó en la creación de las Escuelas al Aire Libre realizadas en 1925 por Zárraga, Vicente Mendiola y Roberto Álvarez Espinosa”*. Fernanda explica que, a diferencia del un modelo de claustro conventual como otras propuestas proyectuales de la época, las Escuelas al Aire Libre eran estructuras ligeras, abiertas y de acuerdo a una lógica de economizar los recursos en donde se sustituyeron materiales tradicionales por técnicas industrializadas.¹⁶

En una comparativa que hace Fernanda Canales, se comenta que, si bien, las escuelas y el edificio de Villagrán ya expresaban una racionalidad en sus plantas y su sistema constructivo, que se podrían entender como la *“semilla de la modernidad”*, aún contaban con la influencia del lenguaje neocolonial de la época Vasconcelista.¹⁷ Sin embargo, Juan O’Gorman es aquel que, con su frase *“máximo de eficiencia por el mínimo de medios”* rechaza de modo radical dicho lenguaje.



01. Planta de escuela al aire libre. 1925



02. Escuela al aire libre. 1925

14) Pani, Mario. *Revista Arquitectura México*, no.55, sept 1956, pág. 130 y 132.

15) Pérez-Gómez, Alberto. *Ibid.* p.36

16) *ibid.* pp.50-51

17) *Ibid.* p.51



03. Casa Cecil O'Gorman. 1929

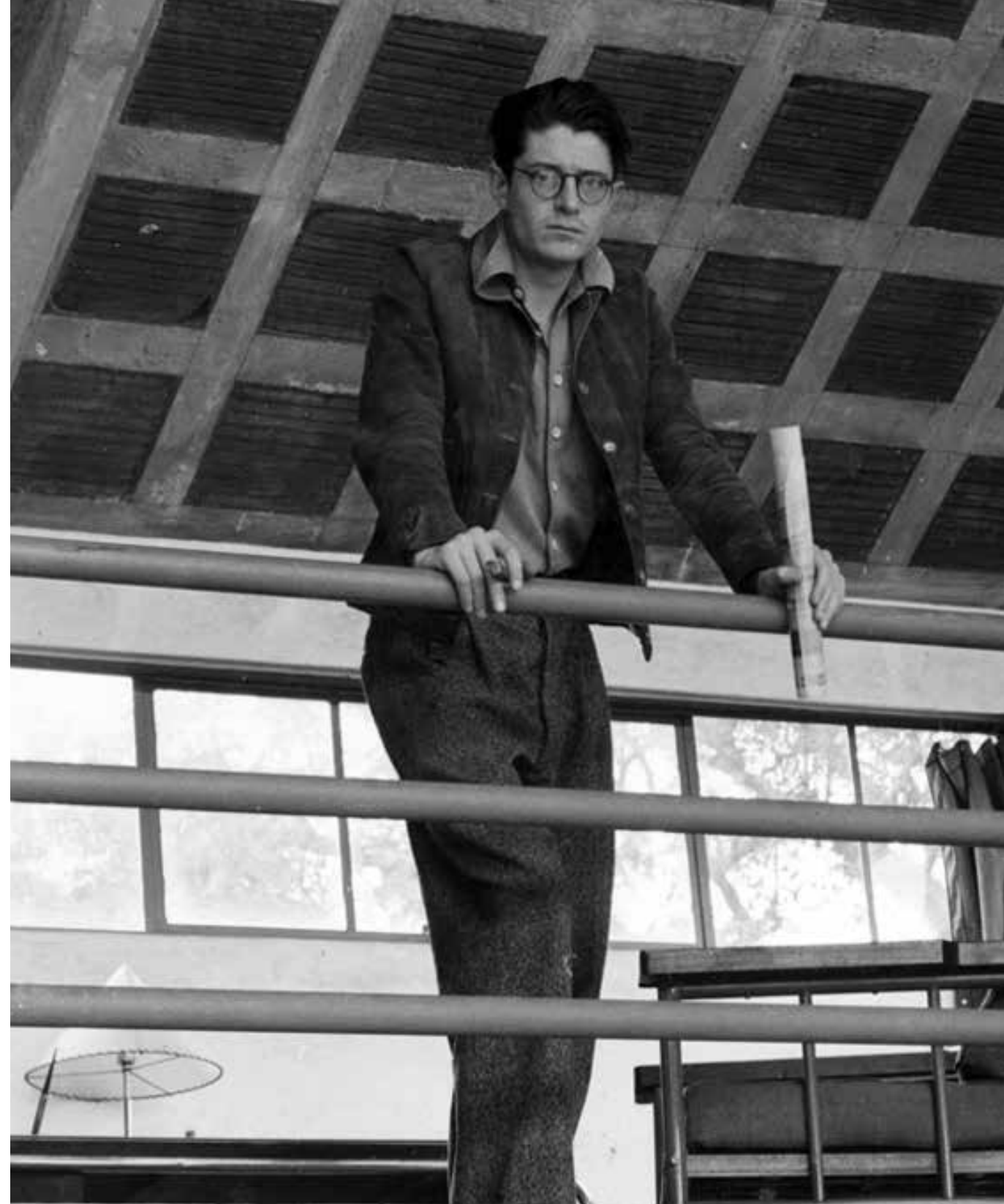
Es clave hacer la pregunta del por qué fue que México fue un terreno fértil para adoptar los principios e una arquitectura moderna y su evolución tan particular. En parte se debió a la carencia de servicios e infraestructura como a la ideología que se apegaba a aquella que había sido el legado de la Revolución que empataba con el credo Corbuseriano de *“Arquitectura o Revolución”*. Sin embargo para Perez-Gómez, *“lo que los primeros arquitectos mexicanos modernos tomaron de Le Corbusier y en general del funcionalismo, fue un conjunto reducido de mecanismos compositivos que ya funcionaban allí a través de las escuelas de Beaux-Arts”* en la cual se despoja al proyecto de sus ornamentos, se mantienen los mismos mecanismos, pero se sigue trabajando en planta sobre una hoja de papel cuadrículado.¹⁸

Para Juan O'Gorman, el lenguaje del racionalismo se trataba de la razón y de la ciencia en favor de la sociedad con la cual se podía recomenzar a construir el país. O'Gorman se aferró a dicho tipo de arquitectura interpretándola en lo que denominaría la corriente del *“pobrismo arquitectónico”* donde no podía desperdiciarse *“ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol”*.¹⁹ José Vasconcelos, en su campaña antiporfirista expresó: *“Levantar palacios en un país donde faltan escuelas, he ahí una rara anomalía”*.²⁰

18) Ibid. p.32

19) Juan O'Gorman hablando de su trabajo en las escuelas encomendadas por la SEP, en 1932, citado por Vargas Salguero, Ramón, *Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Histórico*, no.20-21, INBA, México.

20) Periódico El Universal, 10 de febrero de 1922, citado en: Vargas Salguero, Ramón. *Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción, UNAM, México, 1984. p. 17*



04. Juan O'Gorman en casa estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo 1930

El país atravesaba por una época donde se vivía una euforia constructiva para equipar a un país carente de servicios y con grandes injusticias sociales.

Alberto Pérez Gómez comenta que, Hannes Meyer creía que el arquitecto debía ser responsable de una arquitectura tecnológica de la ciencia, *“que fuera capaz de proponer una alternativa para la forma de vida del futuro, que impulsase o implicase una transformación en la conciencia humana.”*

Para él, *“tanto O’Gorman como Hannes estaban convencidos de que podía hacerse una arquitectura a partir de la conciencia social y en relación a un programa político.”*

“La idea de que una arquitectura realmente funcional, racional, era la que mejor podría satisfacer los requerimientos básicos de la población mexicana, fomentando además la igualdad social, forma parte del legado de Hannes Meyer.”²²

La transformación de la ciudad de 1918 a 1930 no tuvo precedentes; el área urbana se triplicó y la población aumentó casi al doble mientras el automóvil iniciaba la conquista de las calles.²³



05. Hannes Meyer 1930

22). *Ibid.* p.25

23) Olsen, Patrice Elizabeth. *Artifacts of Revolution. Architecture, society and politics in Mexico City, 1920- 1940.* Rowan & Littlefield Publishers, Inc., USA, 2008, p.102.



07. Hospital Manuel Gea Gonzalez. 1942

El exilio, nuevas influencias y mercados.

Para la Segunda Guerra Mundial, México tuvo un momento de auge económico y de acogida a los exiliados. Para 1938 arribaron de Europa arquitectos como Candela, Vladimir Kaspé, Max Cetto, Clara Porset ... un exilio que permaneció hasta los años cincuenta con Mathías Goeritz, Eric Coufal o Hans Hartung. Diversos críticos y teóricos de la arquitectura modernista en México, entre ellos Daniel Garza o Burian, distinguen que existe un aporte invaluable al desarrollo de la arquitectura, al igual que como hemos visto en las otras artes, durante la primera mitad del siglo XX, por dicho fenómeno social.

Acerca del carácter mexicano que se podría cuestionar de las obras de la época, Perez Gómez comenta que, *“México siempre ha mostrado una gran confianza en la fuerza de su cultura. No existe paranoia alguna con respecto a la influencia foránea- Los mexicanos creen que lo que ocurre en México es mexicano.”*

El intercambio cultural de ese tiempo fue de gran riqueza y promovió experimentaciones, oportunidades y situaciones de colaboración inéditas que permitieron la gran libertad expresiva de la arquitectura mexicana definiendo la ciudad del México moderno. Esther Mac Coy, historiadora de arquitectura estadounidense, describió a México como el lugar más fortuito y propenso a la experimentación, receptivo hacia lo nuevo y con una gran tradición de mano de obra artesanal.²⁴

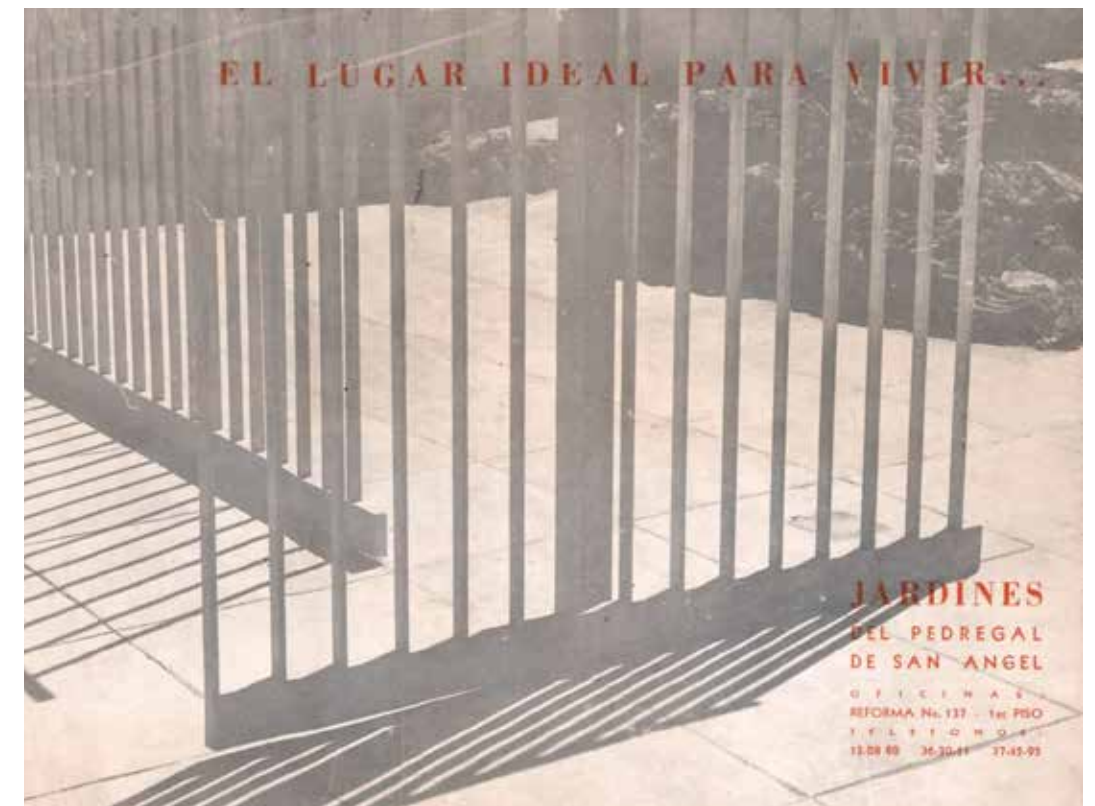
Fernanda Canales comenta que con el fin de la Segunda Guerra Mundial se generó en todo el mundo la necesidad de recuperar los valores tradicionales, específicos de cada cultura, olvidados por el fervor de la técnica. Tras la guerra, el maquinismo se percibió ya no como herramienta de un futuro mejor sino como peligro latente. La idea de destruir el pasado y generar una arquitectura nueva dejó de ser atractiva tras los efectos devastadores de la destrucción bélica.

Para los cuarentas, el presidente Manuel Ávila Camacho promovió los Planes Nacionales edificatorios para dotar al país de los soportes necesarios de infraestructura que serían continuados por la presidencia de Miguel Alemán. De igual modo, la construcción de la vivienda tuvo relevancia puesto que se consolidaron dos sistemas innovadores para esos tiempos en el país; los fraccionamientos residenciales y las unidades habitacionales o “multifamiliares”.

Los fraccionamientos eran financiados por inversión de particulares y empezaron a surgir desde los años treinta pero se vuelven constante en lo relativo a la

producción de espacios de habitación en la década de los cuarenta. El ejemplo obligado fue aquel del fraccionamiento “Jardines del Pedregal” promovido y proyectado por el arquitecto Luis Barragán al sur de la ciudad de México, en terrenos de formaciones rocosas producto de la erupción del Xitle. (1945).²⁵

Garza Usabiaga dice, *“Barragán estipuló que las residencias debían de ser inconspicuas hacia el exterior, separadas de la calle o avenida por un muro de piedra volcánica. Su estilo constructivo debía de ser exclusivamente moderno.”* No se permitían referencias historicistas ni tampoco la arquitectura colonial californiana. Barragán recurrió a la casa Kauffman de Frank Lloyd Wright como publicidad para representar la residencia ideal del Pedregal, y en 1950 se finalizaron un par de casas “muestra” encomendadas al arquitecto Cetto. Estas obras parecen contemplar en su solución una reflexión de la arquitectura de Neutra, especialmente de su casa Kaufmann realizada entre 1946 y 1947.²⁶



08. Publicidad de Jardines del Pedregal de San Ángel. México D.F. 1952

24) McCoy, Esther, *Mexico Revisited*, Zodiac, Milán, Octubre de 1963. p.120

25) Garza Usabiaga, Daniel. *Arquitectura en México después de la Revolución*. en Sepúlveda, Luz María (cod.) *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX. Tomo VI*. 2013. CONACULTA. México. D.F. p.137

26). *Ibid.* p.138



09. Max Cetto- casa Cetto, Jardines del Pedregal, México D.F. 1949 Foto- Eliot Elisofon, 1951 via LIFE

Para el año de 1948 se erige el multifamiliar Centro Urbano Presidente Alemán, por el arquitecto Mario Pani con la búsqueda de un perfil habitacional moderno y urbano bajo la inspiración lecorbusiana. La unidad contaba con una serie de establecimientos dedicados a comercios y servicios así como instalaciones para el deporte y recreación entre las que se encontraba una alberca.

Los multifamiliares situados en av. Coyoacán y Félix Cuevas fueron el primero en seguir dicha tipología al cual le continuó el Multifamiliar Presidente Juárez inaugurado en 1952, el cual esta previsto, en el diseño original, con alrededor de 1000 unidades de habitación distribuidas en un edificio de 13 pisos, cinco edificios de 10, cuatro de seis y nueve de cuatro. El conjunto se distinguía por los elementos decorativos realizados por Carlos Mérida haciendo un ejercicio novedoso y contestatario de integración plástica al establecido por Rivera y Siqueiros.

Mario Pani, en una conferencia en la tribuna de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en 1957 expone su convicción en que la idea del multifamiliar contaba con el propósito social “de fomentar la convivencia sin segregaciones.” como un elemento de un proceso civilizatorio como fruto de la convivencia social la cual era, además, pilar del espacio social y punto de partida para la creación de una sociedad.

En los proyectos de estas unidades, existía una constante preocupación por separar las zonas de vivienda del mundo del automóvil generando lo que el mismo Pani denominaría “espacios vitales” conformados por áreas verdes y de recreación y reposo, para que el hombre pudiera descansar, pensar y reflexionar como “la única forma civilizada y culta de entender y vivir la vida humana.”²⁷

27) Mario Pani, “México. Un problema, una solución”, texto de la conferencia sustentada por el arquitecto Mario Pani, el día 12 de septiembre de 1957, en la tribuna de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, p.47.



10. Mario Pani. Centro Urbano Presidente Alemán. México D.F. 1948



10. Diego Rivera y Juan O'Gorman. El Anahuacalli. Ciudad de México. 1964

La simbiosis de lo regional y lo moderno: Del Anahuacalli a Ciudad Universitaria

El Anahuacalli (1944-1964) es la primera construcción moderna que se comienza a levantar en el Pedregal. Diego Rivera siempre se encontró atraído por la arquitectura; disciplina que se encuentra como constante en la carrera del autor. Es el Anahuacalli un edificio carente de ornamentación y con la desnudez del cemento armado. Se vislumbra en ésta, la tendencia del lenguaje modernista del pintor. Sin embargo, para Rivera, su edificación era un antagónico ante la posición racionalista. Garza comenta, *“Contra el desarraigo del internacionalismo de la arquitectura moderna, la apuesta de Rivera fue por el clásico americano. El Anahuacalli es el primer ejemplo de esta solución, misma que encontrará resonancia en la obra de varios arquitectos mexicanos durante la década de los cincuenta y sesenta principalmente.”*²⁸

De cierto modo la Anahuacalli se convierte en un nuevo regreso a la arquitectura mesoamericana que representaba fuerza y salud en la ideología del muralista el cual aseveraba que el funcionalismo lecorbusiano era tóxico y peligroso, además de ser imperialista.

La pesadez de la masa y la disposición de volúmenes del Anahuacalli son reminiscentes, en lo formal, de la arquitectura prehispánica. Esta conexión se vuelve explícita con un recubrimiento pétreo labrado con perfiles mesoamericanos. Ocultos bajo esta superficie se encuentran algunas soluciones espaciales claramente modernas. Tal es el caso del vestíbulo del segundo piso, que cuenta con tres grandes ventanas articuladas longitudinalmente; un ambiente que recuerda al estudio del pintor en su casa de San Ángel. Garza Usabiga comentaría que, *“El retorno a a la arquitectura precolombina por parte del pintor es, en el mejor de los casos, anacrónico y resulta, en el peor, un tanto inquietante en su asociación con la “salud” y la “fuerza”.”*²⁹

Pérez Gómez comenta que, *“Siempre se establece un tipo de conexión explícita o implícita entre el patrimonio precolombino y el México moderno. (...) En ciertos aspectos, es una especie de historia mítica del país, cuyos orígenes han de ser actualizados después de un confuso periodo de arquitectura colonial e influencias foráneas durante el siglo XIX”* que a partir del proyecto de Ciudad Universitaria, me parecería que se homogeinizan, de cierto modo, concretizando la modernidad arquitectónica mexicana.³⁰

28) Diego Rivera citado en Rafael Lopez Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1986 p.34

29) . *Ibid.* p.141

30). *Ibid.* p.41

Para la década de los cincuentas se culminó el proyecto de Ciudad Universitaria. Una multiplicidad heterogénea de la práctica arquitectónica moderna en México que, en palabras de Garza era como *“un discurso y fenómeno homogéneo, sin posturas encontradas ni antagonismos”*.

En su construcción intervinieron 150 arquitectos, ingenieros y artistas y un total de seis mil trabajadores de la construcción. El arquitecto Carlos Lazo fue el director del proyecto a partir del modelo realizado por Mario Pani y Enrique del Moral. La ubicación era en un lote de siete millones de metros cuadrados en el Pedregal de San Ángel y las obras concluyeron en 1953.

El conjunto apunta a una solución moderna con principios lecorbusianos en la mayor parte de sus edificios como por ejemplo el Edificio de Humanidades o la Facultad de Ciencias. Sin embargo, si por algo destaca Ciudad Universitaria es por el acercamiento regional e historicista en su solución que parecería seguir el llamado de Rivera para un regreso a la arquitectura mesoamericana.

Como ejemplos se encuentran los frontones, la Biblioteca Central de Juan O’Gorman, el estadio universitario construido por Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas y Jorge Bravo con un sistema constructivo local, basado en la compensación de masas de tierra o la disposición de los planos a modo de terrazas que irían subiendo desde la Facultad de Medicina hasta concluir en Rectoría.

Para Garza, *“El edificio de la Biblioteca Central es un caso indiscutible que confirma lo dicho por Jorge Alberto Manrique sobre Ciudad Universitaria, como representación de la culminación del proceso de la arquitectura moderna en México y su lenguaje nacionalista. Esto es apreciable en el uso del ejercicio de la integración plástica- según el modelo imperante del muralismo- en algunos edificios de Ciudad Universitaria, especialmente aquellos desprovistos de un acento regional, cercanos al lenguaje de la arquitectura moderna internacional.”*

Es importante destacar las críticas que se le apuntaron a la Ciudad Universitaria y su llamada integración plástica, la cual, para algunos no se trataba de nada más que un fachadismo con tendencias de retórica política, ajena a la integración de las artes en vanguardias como la holandesa De Stijl o la “búsqueda plástica” de Le Corbusier.

Entre aquellos escépticos o antagonicos se encontraba el artista Mathías Goeritz y David Alfaro Siqueiros quien exploraba sus propias investigaciones de arte moderno con su mural en movimiento “La Universidad del Pueblo” en el edificio de Rectoría proyectado por Mario Pani, del Moral y Salvador Ortega.

Es de este modo que la modernidad mexicana se concretiza en el proyecto de Ciudad Universitaria.



11. Juan O’Gorman, junto con el arquitecto Gustavo Maria Saavedra y Juan Martínez de Velasco . Biblioteca Central de Ciudad Universitaria. Ciudad de México. 1956



12. Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas. Estadio Olímpico Universitario de la UNAM. México D.F. 1952



12. La ciudad de México. 1949. Juan O'Gorman. Óleo sobre tela. Monumento a la Revolución, Cd. de México.

ESTO AQUÍ SE REPRESENTA EL CORAZÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO
TAL Y COMO SE VE DESDE ARRIBA DEL MONUMENTO DE
LA REVOLUCIÓN EN LA DIRECCIÓN AL ORIENTE...

IV.
EL ENTENDIMIENTO DE LA MODERNIDAD PARA LA
PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA MEXICANA



En búsqueda de la modernidad

Si el capítulo dos fue un análisis general de la producción arquitectónica mexicana en la modernidad, el capítulo tres, “El entendimiento de la modernidad para la producción arquitectónica mexicana”, es una revisión particular a dos autores que han sido consagrados en la historia de la arquitectura nacional como altos representantes e innovadores de nuestro país en específico del contexto cultural mexicano en la modernidad.

Si en efecto los objetos arquitectónicos que se les adjudican, han tenido una trascendencia por su valor estético, por la efervescencia y por las polémicas críticas de las cuáles fueron protagonistas convirtiéndose en referentes a nivel internacional, me parece necesario resaltar que son objetos cuya demanda y ejecución responden a un fenómeno que rebasa a sus autores como individuos siendo objetos arquitectónicos cuyas particularidades son consecuencia del contexto cultural en el que se encontraban.

De este modo, sin que mi intención sea aquella de demeritar la obra de dos grandes exponentes de la producción arquitectónica nacional ni de su visión personal del mundo y de su tiempo, pretendo abordarlos como dos arquitectos en los cuáles se pueden encontrar de manera visible puntos de inflexión en su trayectoria laboral e historia personal que dieron pauta a un cambio en sus discursos al verse influenciados por el cambiante contexto cultural de la sociedad y de sus propias circunstancias y relaciones.

En “Luis mediterráneo. Luis funcionalista. El empresario Luis Barragán” abordo tres momentos en la obra del arquitecto tapatío; El primero es aquel de su primer viaje a Europa y su residencia en Guadalajara en donde sus productos arquitectónicos denostaban un arraigo a las haciendas tapatías y la arquitectura mediterránea descubierta en su año sabático como joven viajero.

El segundo momento, determinado por su cambio de residencia a la ciudad de México después de volver al viejo continente y a la ciudad de Nueva York de modo consecutivo, traducándose en la producción de obras arquitectónicas de talla funcionalista en la creciente metrópoli mexicana.

Finalmente un tercer momento después de consolidarse como un empresario de bienes raíces años después y retomar el regionalismo, profesando su rechazo al racionalismo para convertirse en el mítico acreedor del Pritzker Luis Barragán.

El segundo apartado, “Juan O'Gorman, de la innovación a la eficiencia y de la plástica a lo orgánico; la tropicalización del racionalismo.” es una disección del discurso e ideales políticos de O'Gorman a lo largo de su profesión. La revisión de su ideología a partir de sus manifiestos y ensayos.

01. Autorretrato, 1950. Juan O'Gorman. Temple sobre masonite. Museo Nacional de Arte, Cd. de México.

Así, “De la innovación a la eficiencia” nos muestra el pensamiento de un joven O’Gorman quien después de aprehender y reinterpretar la teoría Corbusiana bajo el ideal de una arquitectura que satisficiera de modo óptimo a la necesidad de equipamiento del país, abandona el ejercicio arquitectónico desilusionado de la comercialización y malinterpretación de la misma por sus colegas arquitectos.

El segundo apartado, “De la plástica a lo orgánico” es un compendio recorrido desde sus ideas como muralista hasta los manifiestos escritos por O’Gorman en la década de los cincuentas en los cuales, después de la experiencia del Anahuacalli y de la Biblioteca Central, experimenta con su propia casa una recuperación de elementos estetas prehispánicos y naturales para la generación de su propia definición de “arquitectura orgánica”.

Alberto Ruy Sánchez (1990) dice en su libro “Una introducción a Octavio Paz” que “observar y tratar de comprender la alquimia transformadora de la vida y obra de un poeta es siempre una aventura y una búsqueda. Es reconocer que hay un misterio, es avanzar en los indicios para resolverlo pero es también aceptar que siempre permanece una parte del misterio.”¹

Es así como uno también encuentra la fascinación al desentrañar a un arquitecto, a un artista. El probar disecar su personaje y ver más allá de lo evidente de modo voyeurista encontrando claves aquí y allá de su obra. Y así, como concluye Ruy Sánchez, ver surgir el placer de comprenderla.

O’Gorman y Barragán con un acercamiento directo a vanguardias y artistas plásticos de reconocimiento internacional, homologan entre diversas disciplinas y pensamientos para proyectar en las obras en las que participan, su propio entendimiento de la modernidad que los llevó a separar de la estética convencional de la época aferrándose de la historia y raíces culturales y geográficas mexicanas.

Su producción arquitectónica era un camino hacia el orto modernismo. El modernismo de un México que durante treinta años se reinventaba en búsqueda de su propia identidad.



02.



03.

02. Luis Barragán y Mathías Goeritz en casa estudio Barragán
Mathías Goeritz sería el primero que utilizaría el término de arquitectura emocional, al cual Barragán se referiría más adelante. Mathías fue una fuerte influencia en Barragán.

03. Lo que para Barragán serían Orozco, Chucho Reyes, Goeritz, etc., para O’Gorman lo serían Diego Rivera, Frida Kahlo, Villagrán, Wright...
Juan O’Gorman y Diego Rivera fotografiados en la fachada de la Casa Estudio de Diego y Frida en 1931. La fotografía fue tomada por Guillermo Kahlo. Archivo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Cd. de México.

1) Ruy Sánchez, Alberto (2014). Una introducción a Octavio Paz: Fondo de Cultura Económica. México. p.32

IV.I

LUIS MEDITERRÁNEO. LUIS FUNCIONALISTA.
EL EMPRESARIO LUIS BARRAGÁN

Luis mediterráneo

Marco Michelis, en el capítulo, Los años de Formación del libro “La revolución callada”, comenta que, “los años de formación de Barragán resultaron del todo ajenos a los fermentos que agitaban la cultura y la arquitectura internacional de los primeros años veinte. Fermentos que ya habían alcanzado la capital mexicana, alimentando una nueva fase del debate sobre la política cultural nacionalista lanzada en 1920 por el ministro de educación José Vasconcelos que, en arquitectura se había traducido en el redescubrimiento de los fastos de la arquitectura colonial”.¹

Como veremos en este apartado, dicha formación primaria daría las pautas para una observancia particular de la estética arquitectónica, lejana de primera fuente, a los principios de composición predominantes en la capital.

Barragán nació en el año de 1902 y se formó como ingeniero en la Escuela Libre de Ingenieros.

Es para el año de 1925 que hace un viaje a Europa en donde conoció al arquitecto paisajista francés Ferdinand Bac, quien lo influenció de una manera importante. Los textos de Bac, como Les Colombières, L'art des jardins y Jardins enchantés, son libros de los cuáles Barragán hace referencia y considera que fueron un impulso de inspiración, revelándole la potencialidad del paisaje como escenario de relatos imaginarios y románticos.

Tras haber pasado antes por España e Italia, Luis llegó a París. Este año se llevó a cabo la Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels modernes, donde participaron protagonistas de la vanguardia (arquitectónica) como Le Corbusier, Robert-Mallet Stevens y Frederick Kiesler. Sin embargo, testimonia en su biografía, Ignacio Díaz Morales, que Barragán a su regreso se habría referido al evento “en la forma más peyorativa que te puedas imaginar”. El mismo año, después de conocer el Jardín que Ferdinand Bac habría hecho, se acercó a su literatura la cual Barragán en sus propias palabras describiría como “hacer arquitectura con el único aporte de un elemento nostálgico”.

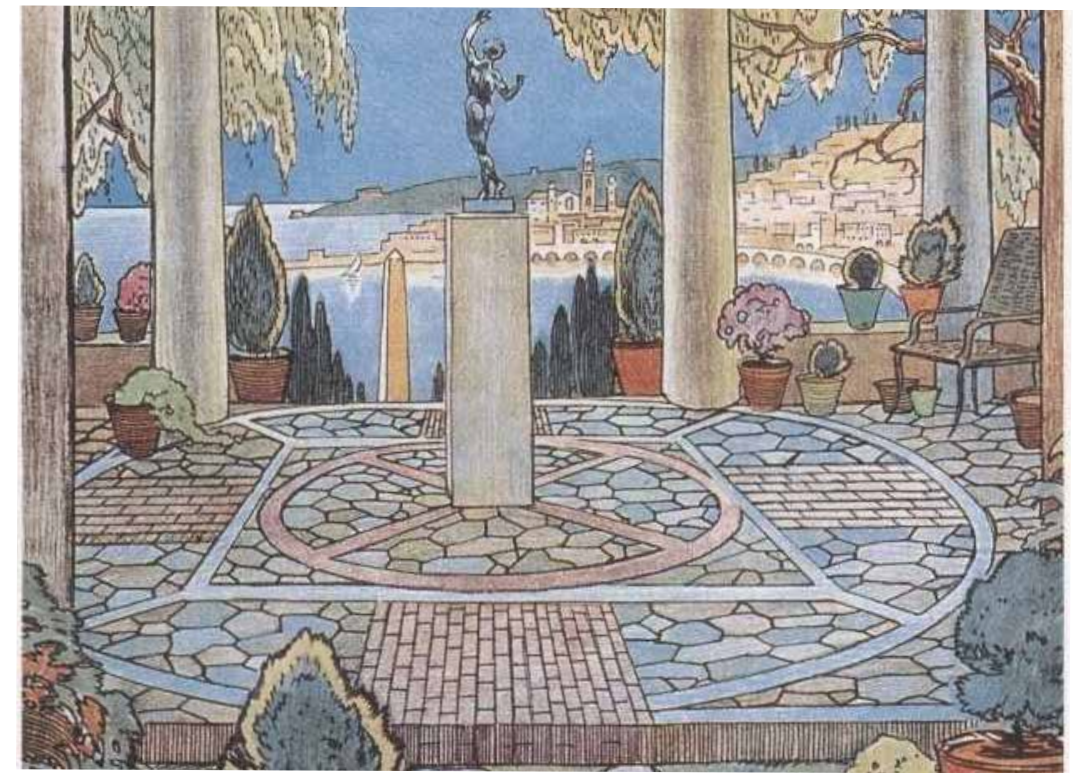
“Fue hasta los años treinta que se vino a conocer aquí el movimiento de Le Corbusier y de todos esos individuos que me llegaron de Francia. Los leí con cuidado, e inclusive hice una cierta difusión entre amigos, pero yo tuve también otro descubrimiento: el de unos jardines hechos por un señor, Ferdinand Bac, que no era sino escritor y arquitecto, de los cuales traje unos ejemplares que regalé, entre otros a Nacho Díaz Morales y a Palomar. Para mí ese gusto por los jardines fue un tipo de liberación de muchas cosas tradicionales porque en la jardinería se

puede ejercer la imaginación y eso le ayuda a uno a olvidarse un poco del academicismo de la arquitectura y permite mucho más libertad.”
-Luis Barragán en una entrevista por Alejandro Ramírez Ugarte 1962

Acerca de Bac, Michellis escribe que, entre la euforia modernista por la novedad y la disciplinada obediencia a los códigos normativos de los estilos históricos, reivindicaba (Bac) la existencia de una tradición cultural-la del “arte mediterráneo”-, íntimamente ligada al territorio en el cual ésta había tomado forma, sustrayéndose a nuestra visión del transcurrir de la historia.

Para Marco de Michelis, “Los escritos de Bac, aún más que sus jardines, proporcionaron al joven Barragán una clave esencial para poder interpretar las emociones profundas surgidas al atravesar los países de la Europa mediterránea durante el año apenas transcurrido: los jardines de las villas italianas, los paisajes de Andalucía y, sobre todo, los patios sombreados, las piletas de agua y los jardines de la Alhambra y del Generalife en Granada.”³

Del mismo modo, tuvo una fuerte sensibilidad por el arte; en la pintura surrealista y moderna como De Chirico y la clásica italiana o española como Goya.

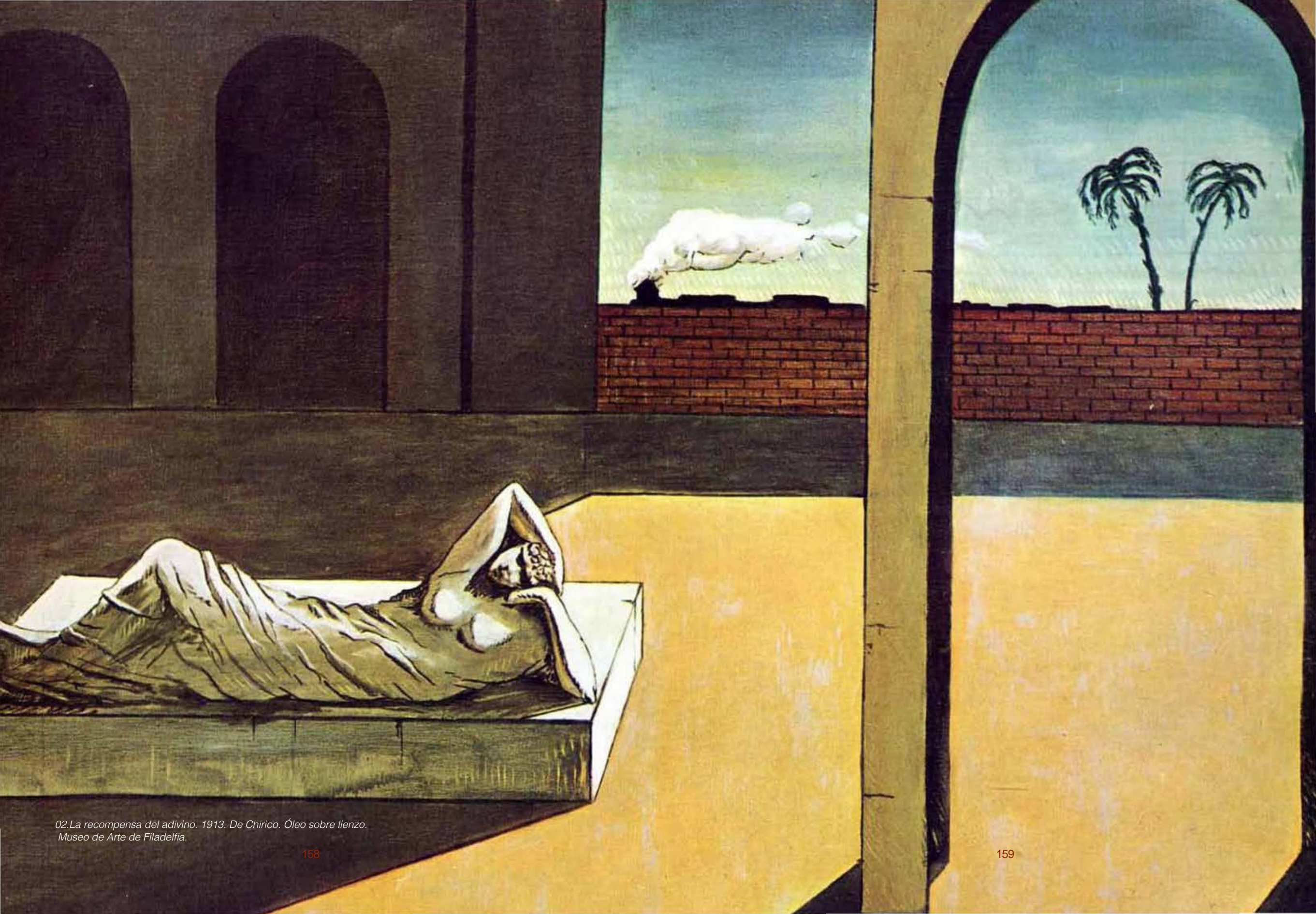


01. Diseño de Les Colombières, por Ferdinand Bac. “Les colombières. Le Belvédère avec la Vue sur Menton.” Ferdinand Bac. 1923

1) Zanco, Federica. (2001) Luis Barragán. La revolución callada. Italia: Gustavo Gili. p.45

2) Entrevista titulada: Los jardines de Luis Barragán. por Alejandro Ramírez Ugarte. México D.F. 1962

3) Ibid. pp.45-46



02. La recompensa del adivino. 1913. De Chirico. Óleo sobre lienzo.
Museo de Arte de Filadelfia.

A su regreso, Luis se encontró con una Guadalajara que se contraponía a partir de los temas de las tradiciones y los orígenes con el cosmopolitismo de la Ciudad de México.

José Clemente Orozco que, en ese momento ya residía en Nueva York, era presentado como la alternativa mexicana a Diego Rivera el cual era recurrido por el gobierno central.⁴

Dicho ímpetu tapatío se veía reflejado en la producción arquitectónica de personajes como Rafael Urzúa, Pedro Castellanos, Ignacio Díaz Morales y Luis, cuyos objetos resaltaban, por tanto elementos esenciales en la arquitectura popular de Jalisco como los materiales y el color de la tradición prehispánica como con ideas e imágenes provenientes de la *“arquitectura mediterránea”*, la norafricana, y andaluza; en especial la hecha texto de Ferdinand Bac.⁵

La primer casa realizada por Barragán fue en el año de 1927-28 para Emiliano Robles León. Entre los solicitantes de sus primeras obras, se encontraban personajes como Efraín González Luna, intelectual católico y político influyente, traductor al español de Kafka y de Joice *“comprometido en primera línea en el frente cristero”* y el cual, en descripción de Michellis, era *“protagonista de la batalla por una cultura mexicana libre de referencias populistas al folklore local y capaz de confrontarse con la esencia peculiar de la “mexicanidad”*.

La influencia de Orozco en Barragán, quien planteaba la interrogante de la profundidad esencial de la verdad de la historia y del tiempo presente y que afirmaba que *“el arte del nuevo mundo no puede basarse en las antiguas tradiciones del viejo mundo.”* siendo así que, *“Aunque en el arte de todas las razas y de todos los tiempos haya un valor moral común, humano, universal, cada nuevo ciclo debe actuar independientemente, debe crear, dejar su propia producción, su contribución individual al bien común.”*⁶ moldearon la perspectiva de Barragán hacia la arquitectura de su época.

En la opinión de Barragán, *“todo arquitecto tiende de interpretar y desarrollar la arquitectura resultante de la época en que vive”* o, como lo comentaría con Ramírez Ugarte en 1962, *“la arquitectura tradicionalista no es aquella producida en el estilo de otra época, ya que esto filosóficamente debe considerarse que no es tradicional porque esa arquitectura que él está copiando de esa época cuando se hizo era contemporánea [...] La tradición es hacer la arquitectura de su época, según la vida de la época, conforme a la cultura de la época”* y para Barragán, México era una ciudad moderna por excelencia en donde se tendría que producir arquitectura contemporánea.

4) Es bajo este escenario que, para Michellis se suscitaba un *“dilema repetido sobre la existencia o menos de una cultura y de una tradición intrínsecamente nacionales, fuera del folklore oficial de la “mexicanidad”*.

5) *ibid.* p.46

6) González Gortázar, Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán, *op. cit.*, p.35



03. Casa Aguilar. Luis Barragán. Guadalajara 1929

Luis Funcionalista

“En México, el primero, el más importante y admirable es el espíritu de modernidad, la contemporaneidad de las autoridades civiles que han aceptado y pedido a los arquitectos llevar a cabo obras de arquitectura contemporánea en todas las obras públicas. Este es un fenómeno único en el mundo puesto que mucha otros países inclusive no han entrado aún en la arquitectura moderna.”
-Luis Barragán. Entrevista sobre el cuestionario. Clyve Bamford Smith 1968

Por medio de Orozco, en su viaje a Nueva York, Barragán pudo conocer a Kiesler y junto con él, familiarizarse con el movimiento holandés De Stijl. Aunque existen estudios que historiadores como Michellis marcan como imprecisos, se especula acerca de una fuerte influencia, sobre todo en las composiciones de figuras geométricas simples, como aquella del Film Guild Cinema en Nueva York, en las proyecciones de Barragán, como en el Cine Jalisco, en Guadalajara.

Después de una arquitectura que nadaba entre estéticas mediterráneas y locales Jaliscienses, Barragán llega a la ciudad de México en un contexto de vanguardias modernas en el año de 1935. Una ciudad donde la capital federal vivía un momento de ferviente actividad.

En la presidencia de Calles en 1924, caracterizada por un impulso decidido hacia la modernización económica y cultural del país, la arquitectura era el reflejo de una creciente influencia de las tendencias modernistas europeas y estadounidenses.⁷

"He viajado a la capital. Ahí hay otros aires, otros tiempos. En el centro está el futuro de este país. Guadalajara sigue siendo la pequeña niña que no quiere crecer. Aquí pocos lo vemos y muy pocos lo aceptamos, pero lo moderno se está ganando su puesto y el indigenismo populachero se está calmando. Eso no es lo nacional, nuestro ayer no es una novela trágica de blancos y negros. Orozco siempre ha tenido razón."
-Luis Barragán, "Elección de estilo", 3 de julio de 1934

El contexto productivo permitía el crecimiento de las colonias Juárez, Cuauhtémoc, Roma y Condesa, junto con las de San Ángel, San Rafael, Tacubaya, Hipódromo y Chapultepec donde los arquitectos recurrían de manera extensa a las nuevas formas de arquitectura internacional junto a las habituales del resurgimiento neocolonial.



04. Esta foto de 1937 muestra a Luis Barragán (izquierda) y a Jose Clemente Orozco en un andamio de frente de las ocho beatitudes en Amatitan, Jalisco. Foto cortesía de Ezequiel García.

7) Zanco, Federica. (2001) Luis Barragán. La revolución callada. Italia: Gustavo Gili. p.56



05 Film Guild Cinema, Frederick Kiesler 1929. Recinto arquitectónico del movimiento DeStijl, el juego geométrico hace referencia al sistema óptico de las cámaras fotográficas.

Es así que Barragán se vio inmerso en una dinámica comercial con una clientela solicitante de un lenguaje “casi del todo carente de inflexiones regionales” y el cual tenía evidente apego a los modelos expuestos en el MOMA de Nueva York “International Style” en 1932.

"La médula de lo moderno está en la ciencia y en la industria. Ambas no desvelan visiones nuevas sobre la naturaleza. Ahí debemos buscar, junto con las enseñanzas de nuestros antiguos. Cuando platicué con Bac, entendí su miedo a los tiempos nuevos y por qué se refugió en el regazo de la belleza de ayer. Esa tampoco ha de ser la solución, Bac hizo cosas muy bellas pero sin armonía en el espíritu de hoy. Por siempre guardaré esas pláticas y esos jardines del querido amigo Bac."

-Luis Barragán. 1932 .Escritos y conversaciones

Entre el año de 1936 y 1937, dentro del perímetro del Parque México, Luis Barragán proyecta un edificio bifamiliar. En el edificio, Barragán soluciona el volumen de la casa sobre una explanada pautado por pilares del marco estructural en concreto armado, con acabados lisos y grandes ventanas metálica al ras de la fachada, finas baranda y cornisas y en la parte superior, aberturas que encuadraron las vistas hacia el parque. Era una evidente retórica de la Ville Savoye y de la estética Corbusiana; La plástica y estética ejercida en Guadalajara se había convertido en una estética racionalista como aquella que se producía en la capital.

Comenta Barragán permanecería fiel al modelo europeo, sobretodo al Corbusiano, hasta finales de los años treinta proyectando en mayoría pequeños condominios residenciales, concentrados en particular en la Colonia Cuauhtémoc, sobre la avenida Mississippi, la calle Elba y sobre el frente curvilíneo de la Plaza Melchor Ocampo, que componían un fragmento coherente de la ciudad moderna. Para Michellis, periodo en el que Luis probaría asimismo “la estrecha dependencia que vinculaba los programas constructivos del arquitecto con aquellos de adquisición inmobiliaria de vastas áreas edificables en las nuevas zonas residenciales de la capital.”⁸

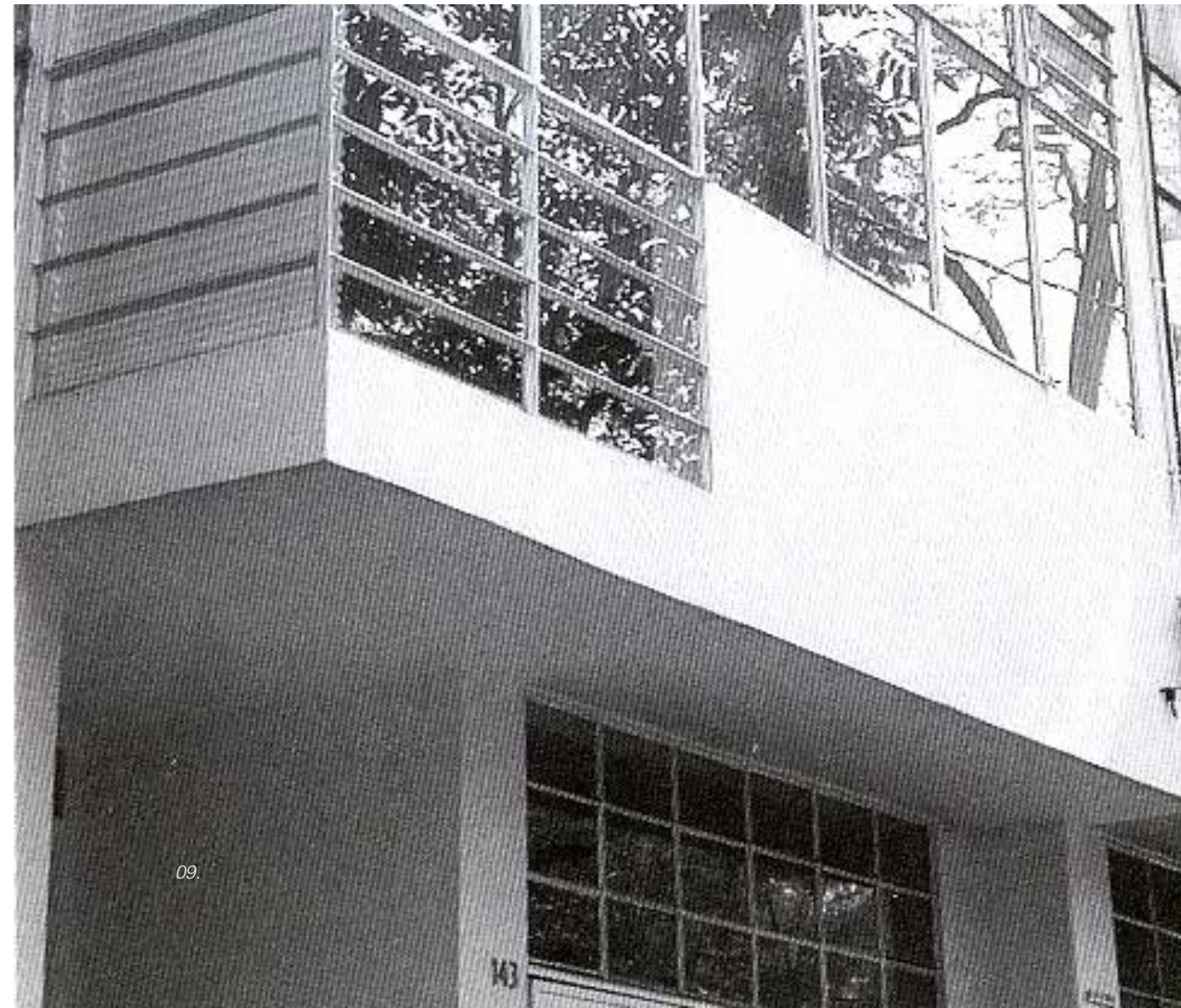
Para el año de 1940, Barragán junto con José Creixell, proyectó el edificio de apartamentos para Lorenzo Garza y cuatro talleres para artistas, sobre la glorieta de la Plaza Melchor Ocampo, denominada la obra más compleja de su periodo “modernista”.⁹

8) *ibid.* pp.60-61

9) *ibid.* p.62



06. Modelo de la Ville Savoye de Le Corbusier en la exposición "International Style" en el MOMA de Nueva York. 1932
Fotografía de Archivo. ·15. Febrero 9 a marzo 23 de 1932.



07.,08.,09. Fotografías de la casa para dos familias y cuatro estudios para artistas. Proyecto de Luis Barragán y José Creixell. 1936-1937 ciudad de México.



El empresario Luis Barragán

*“Se ha afirmado una serie de factores que estimamos como reveladores de una consciencia mexicana aplicada a las formas y el concepto arquitectónico moderno a la vez que nacional... en las construcciones más recientes se advierte la tendencia a incorporar la tradición mexicana en materia de habitación... Los materiales nuestros... vuelven a usarse con un sentido decorativo nuevo, rico en calidades arquitectónicas, texturas y color. Revelando tal vez insatisfacción en el grado de expresión de lo nacional logrado con la sola arquitectura, en el arreglo de los interiores es frecuente hallar muebles, imágenes, figurillas de barro, elementos arqueológicos, con los que se trata de redondear el carácter mexicano de la vivienda... en una agradable y lógica urgencia de hacer compatible la tradición trascendente con los dictados de la arquitectura moderna”.*¹⁰

-Enrique Yañez (1951) para la introducción del libro "18 Residencias de arquitectos mexicanos./18 Homes of Mexican Architects."

En el año de 1951, el Instituto Nacional de Bellas Artes organiza la primera “Exposición de Arquitectura Mexicana Contemporánea”, publicando a la vez el libro “18 Residencias de arquitectos mexicanos./18 Homes of Mexican Architects.” Dicha publicación subraya que a lo largo de las dos décadas que van de 1930 a 1950, la arquitectura como las artes, cambiaban de rumbo nuevamente para regresar al rescate de la mexicanidad y se veía reflejado en las nuevas propuestas producidas en su “contemporaneidad”.

Para ese año, la mayoría de las obras en Ciudad Universitaria estaban por concluirse y Luis Barragán se había consolidado ya como un promotor inmobiliario desde 1945 con los Jardines del Pedregal.

Es relevante el destacar que en el contexto de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el rescate de la “mexicanidad” es protagonista de un debate intelectual entre el “indianismo o la hispanidad” como expresión de dos interpretaciones opuestas de las raíces de la identidad nacional.¹¹

Barragán, invertía en sus propios proyectos y la estética en sus diseños arquitectónicos había cambiado una vez más. Con una importante participación de la producción y enseñanza de la arquitectura en Guadalajara, la Escuela Tapatía, quien había invitado a personajes como Mathias Goeritz a impartir clases, se declaraba en contra de la estética racionalista para dar pie a la búsqueda de una arquitectura placentera y arraigada a las raíces y cultura mexicana.

"Debemos recuperar lo que la arquitectura ha sido y tiene que volver a ser, si queremos que el hombre siga cultivándose y no sea víctima del consumismo. En esta difícil época de injusta distribución económica habrá que dar la prioridad e importancia que requiere al sentido social de la arquitectura. Se deberá respetar la tradición y las características regionales usando los materiales del lugar, entendiéndolos en su calidad, sitio, oportunidad, textura y forma. Es condición que reafirmará la identidad del hombre, sus raíces y su origen."

-Carta de Guadalajara 1958. Texto firmado por Barragán, Ignacio Díaz Morales y Rafael Urzúa, Guadalajara, Jalisco.

El acercamiento de Barragán al pintor Chucho Reyes y a Mathías Goeritz, al mismo tiempo que el racionalismo era reinterpretado por los hacedores arquitectos tanto a nivel nacional como internacional exigía de productos que respondieran a las exigencias de un nuevo contexto cultural.¹¹

"El arte mexicano es maravilloso y rico en color. Me interesa aplicar el "sentido" de esta arquitectura a la producción moderna. México tiene un "espíritu moderno", entre los más importantes del mundo, que se refleja en áreas como la Ciudad Universitaria. Se trata de edificios que representan el espíritu moderno de México y que toman el sentido de la arquitectura popular mexicana, en las grandes pinturas murales de espíritu bizantino representando las tradiciones de la vida local. No me considero un innovador. Ser tradicionalista es ser fieles a la arquitectura contemporánea. Los mayas construían arquitectura maya; los coloniales la arquitectura colonial. Imitando la arquitectura extranjera se practica una arquitectura anti tradicional."

-El Arte de Hacer o cómo hacer el arte. entrevista. Mario Schjetnan Garduño. 1980/1

10) *ibid.* p.93

11) *Fergusson, *Mexico Revisited*, op. cit. , pp. 330-31.

12) "Yo creo que Chucho Reyes ha sido maestro de todas las personas que nos interesamos por la plástica contemporánea, como pueden serlo Rivera, Soriano y Siqueiros -Quienes llaman maestro a Jesús Reyes Ferreira-. Es el pintor que mejor nos hizo comprender el color mexicano e influyó definitivamente en nuestro gusto."-Luis Barragán. Entrevista. Elena Poniatowska. 1976



14. Luis Barragán con maqueta del contexto urbano del proyecto inmobiliario "Jardines del pedregal".

IV.II

JUAN O'GORMAN, DE LA INNOVACIÓN A LA EFICIENCIA Y
DE LA PLÁSTICA A LO ORGÁNICO; LA TROPICALIZACIÓN
DEL RACIONALISMO



01. Proyecto de monumento al nacimiento de Venus. (1976) Juan O'Gorman. Temple en panel.

"No hay que olvidar que los hombres sólo son animales racionales, y que proceder por cualquier sistema que no sea el del máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo, es no actuar racionalmente."

-Juan O'Gorman, de su discurso en el Congreso de Arquitectos Mexicanos

"Conviene recordar lo admirable y fantástica arquitectura de Bomarzo cerca de Viterbi, en la que las habitaciones de los guardianes son cabezas de gigantes. El arquitecto decidió que las bocas fueran puertas de entrada y los ojos, ventanas. En ella tenemos un ejemplo de integración de la fantasía, la poesía, la arquitectura y la escultura."

-Juan O'Gorman, 1951

De la innovación a la eficiencia

La prolífica carrera de Juan O’Gorman se caracteriza por su andar entre pintura y arquitectura, por su ideología política y por la diversidad de su lenguaje arquitectónico.¹

Juan O’Gorman nació en Coyoacán y tuvo una educación en escuelas jesuitas. Inició sus estudios en medicina y luego decidió cambiarse a arquitectura. En 1927 se graduó en la Escuela de arquitectura de la Universidad Nacional de México. Los últimos dos años como estudiante trabajó para tres arquitectos, Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García y Carlos Tarditi; pioneros en la arquitectura moderna.²

José Villagrán, teórico/profesional de la época, fue una importante influencia para él y fue quien le inculcó las teorías de Le Corbusier de las cuáles era ferviente defensor. Para 1924, O’Gorman habría leído hasta cuatro veces, comenta él mismo en una entrevista, el libro de Hacia una arquitectura y se esmeró en aplicar selectivamente dichas teorías en los proyectos de doce casas “funcionalistas” entre 1928 y 1937.

Como Villagrán, O’Gorman resaltaba los aspectos como la ingeniería, los programas sociales, las viviendas para obreros y la naturaleza política de la arquitectura.

En el contexto de un México “obsesionado por el tiempo y por el programa de afirmación racial postulado por el régimen postrevolucionario” en el marco de un programa político para el arte que se materializó en el muralismo, O’Gorman fue nombrado arquitecto jefe del departamento de construcción de escuelas de la Secretaría de Educación, durante los años treinta. Fue bajo esta circunstancia que O’Gorman tuvo la oportunidad de proyectar y construir treinta escuelas de educación primaria y una escuela técnica en la Ciudad de México.³

1) Max Cetto habla de la obra más reciente de O’Gorman como “el polo opuesto a la objetividad clásica, a la razón, a la norma establecida, al detalle impecable (donde, según Mies van der Rohe, se encuentra Dios), ya que en ella imperan la confusión, la contradicción, la locura y la disolución.” // R. Burian, Edward (1998) *Modernidad y arquitectura en México*. Barcelona: Gustavo Gili. p.130//Un comentario así no puede ser sino desconocer la trayectoria de un ejecutor al igual que su discurso, el cual fue cambiante en búsqueda de la misma esencia: encontrar la arquitectura para la vida moderna mexicana.

2) *ibid.* p.133

3) *ibid.* p.132



02. Escuela primaria Melchor Ocampo. Juan O’Gorman. La Concepción, México D.F. (1932)



03. Escuela primaria Colonia Argentina (1932) Juan O’Gorman. | Archivo DACPAI-INBA

En los años treinta, para O’Gorman, la arquitectura era una respuesta funcional a las necesidades humanas.⁴

O’Gorman, gran allegado a Diego Rivera y Frida Kahlo, se sentía política y emocionalmente vinculado a las ideas planteadas en el movimiento muralista mexicano y con preocupación por una cultura originalmente mexicana. La vocación por la pintura de O’Gorman, nace, en sus propias palabras, desde que era niño al mismo tiempo que descubre su amor por México.⁵

En el año de 1929, O’Gorman construye su propio estudio en un terreno que compra en San Ángel en donde demostró sus teorías funcionalistas y Diego Rivera compró una parte de la propiedad, encargándole un estudio y casa para Frida, que fueron terminados para el año de 1931. Los colores tradicionales utilizados en las fachadas de estos edificios, conjugan la arquitectura con la cultura propia del lugar; esto como confluencia entre las teorías funcionalistas y el compromiso de O’Gorman de proyectar una arquitectura con características de la cultura mexicana.

O’Gorman proyectó un edificio en el cual la tecnología y la máquina fungen como elemento expresivo empleando el trabajo manual y local barato y haciendo uso de elementos que conferirían a la casa su particular arraigo al espacio donde se erigiría.

“El suponer que no se puede hacer arquitectura moderna de verdadero estilo, con el adobe, tejamanil, teja, zacate, varas, piedra y lodo, etc., es negar un aspecto muy importante de ña realidad y de las necesidades de México”

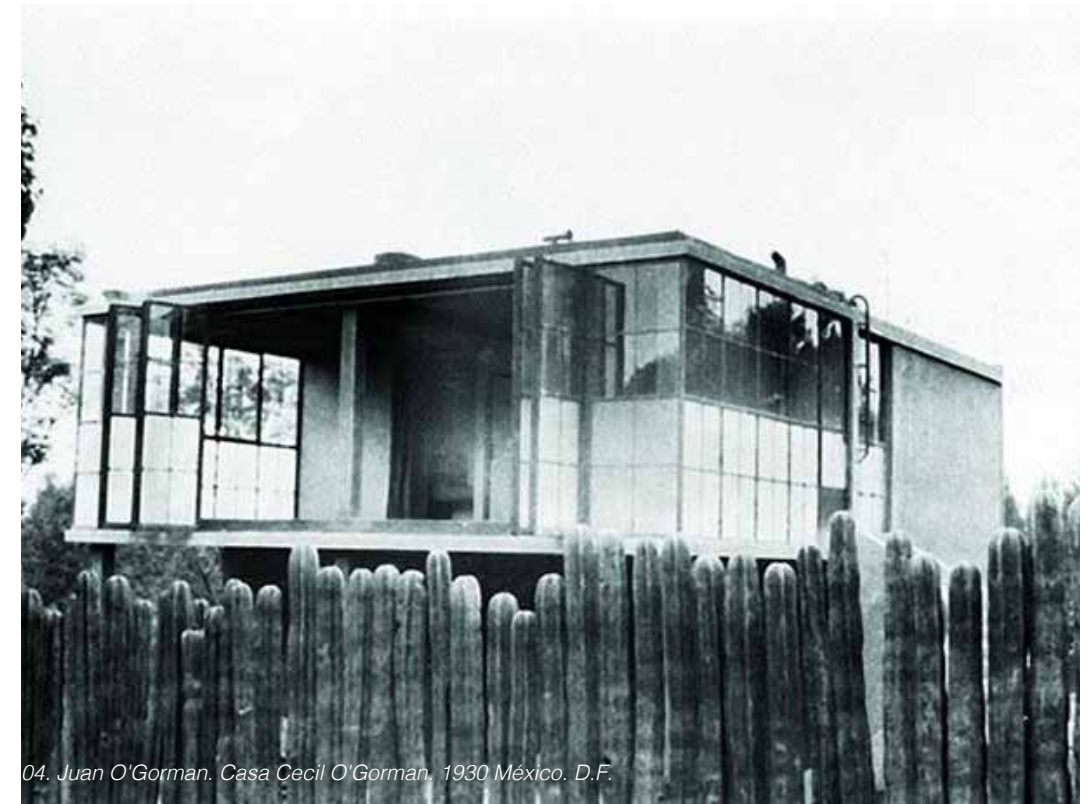
-Juan O’Gorman Conferencia leída en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en el ciclo de conferencias organizado por el Depto. de Arquitectura del INBA, julio de 1954

Durante los años treinta, la cúpula intelectual y artística nacional, motivados por el contexto cultural que se vivía, emplearon el arte popular como medio de identificación con los temas indígenas mexicanos, *“planteamiento que coincidía con el gobierno del país, del cual recibió sus mejores beneplácitos”*⁶

4) Haciendo referencia a las escuelas proyectadas, en su participación en las pláticas del 33, O’Gorman defendía la aplicación de las teorías Corbusianas diciendo que “la arquitectura tendrá forzosamente, que hacerse más internacional, por la sencilla razón de que cada día que pasa, el hombre se hace más universal. Pero, ¿no es éste el papel de la educación? Gracias a esos factores, en México podremos gozar del confort y del bienestar que proporciona la tecnología.”//Discurso de O’Gorman, “Arquitectura contemporánea”, en la conferencia de la Sociedad de Arquitectos, Ciudad de México, 1933. Rodríguez Prampolini, Ida. Juan O’Gorman: Arquitecto y pintor, pp.69-77.

5) “Dos de las más grandes influencias para O’Gorman, fueron el maestro Antonio Ruiz a quien expresa gran estima y gratitud y Frida Kahlo, de quienes diría, “son para mí, los artistas que recogen de primera mano la expresión popular del ex-voto y la convierten en fuente de inspiración de sus obras personales. La calidad estética de los cuadros de estos dos artistas proviene más de la alta emotividad, sensibilidad y amor por el país que del dominio de la técnica y la sabiduría del dibujo.” // ibid. p.49

6) R. Burian, Edward (1998) Modernidad y arquitectura en México. Barcelona: Gustavo Gili. p.140



04. Juan O’Gorman. Casa Cecil O’Gorman. 1930 México. D.F.

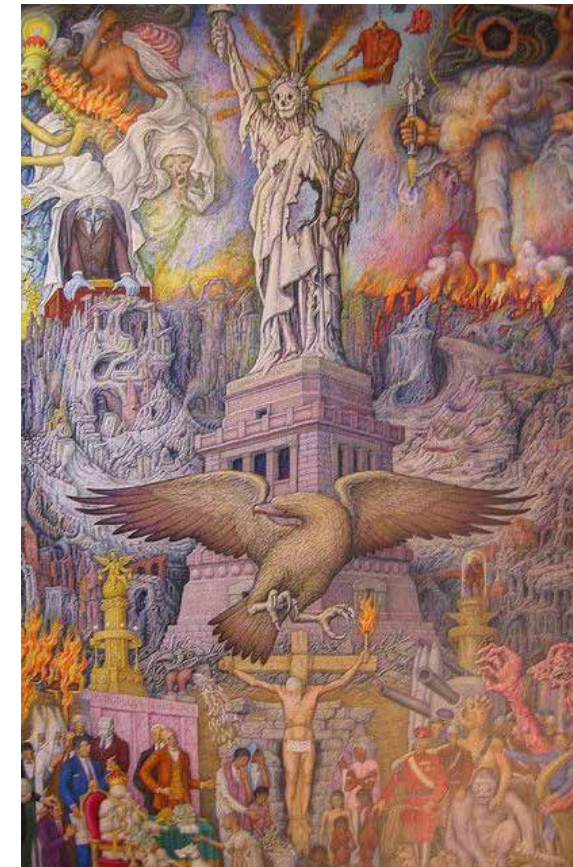


05. Juan O’Gorman. Casa-Observatorio para Luis Enrique Erro. 1933. México D.F.

Insatisfecho al ver en lo que se convertía la producción arquitectónica en el país, se dedicó a la pintura mural y de caballete, aproximadamente entre 1936 y 1948.

En la década de los cincuentas, O’Gorman condena fuertemente la producción arquitectónica nacional de la época. En su texto, “Qué es la arquitectura de nuestra época”, expresa lo que para él significa el funcionalismo y las razones por las cuáles no se puede denominar con este término a la arquitectura que se producía:

“El funcionalismo se basa en el concepto mecánico de “Máximo de eficiencia por mínimo de esfuerzo”. Idea útil sobre todo en países pobres donde las condiciones ideológicas exigen el mejor uso de sus recursos y el ahorro del trabajo de sus hombres. Razón de peso tanto en lo que concierne a los problemas estructurales de su construcción, como a su distribución puesto que se realiza en todos sus géneros, como se han edificado siempre (por ingenieros especialistas) las fábricas, los edificios industriales y las máquinas.” (...) “Esta arquitectura de hoy es una arquitectura de engaño y de mentira, pues parece funcional y económica, pero no lo es. Esta arquitectura moderna ha tomado prestados los elementos al funcionalismo para hacer con ellos efectos artísticos. Desde el punto de vista de su función mecánica, esta arquitectura del llamado estilo internacional, es deformación del funcionalismo, puesto que en el funcionalismo la forma es una consecuencia de la función utilitaria constructiva y en la arquitectura moderna la forma tiene como principal objeto el producir efectos artísticos, pero mediante el empleo de formas derivadas del funcionalismo, desentendiéndose en mayor o menor grado de la estricta utilidad de su distribución y de la economía de su construcción.” “Como yo no creo en esas patrañas sudoestéticas, me pronuncio contra la falta absoluta de lógica y de sentido común, que a mi juicio, deben ser la base de la arquitectura.”⁷



06. Pintura de caballete por Juan O’Gorman

7) Rodríguez Prampolini, Ida. Juan O’Gorman: Arquitecto y pintor, p.97



07. Frida Kahlo y Diego Rivera en casa-estudio proyectada por O'Gorman. 1937. México D.F.



08. La strage degli innocenti. Di Giotto. primeros años del 1320 d.C. Fresco sobre muro. en la iglesia de Asis. Italia.



09. La historia de Michoacán, Juan O'Gorman. (1942) fresco sobre muro. Biblioteca Pública Federal Gertrudis Bocanegra. Pátzcuaro, Michoacán.

De la plástica a lo orgánico

"Considero decisivos en la vida de cualquier pintor y de quien se dedique al arte, los primeros años del lugar en el que vive. La influencia de la geografía en la mente de un pintor es, quizá, más importante que la influencia de la historia en virtud de que la geografía es lo que los ojos ven a su alrededor".

-Juan O'Gorman

La pintura mural de O'Gorman está planificada y concebida al modo de los frescos italianos del trecento. Los textos empleados por O'Gorman, determinaban acciones concretas de los habitantes de los muros que, ajenos a un contexto espiritual y religioso de santos y mártires, eran personajes de la historia del hombre y de la nación.¹

Para O'Gorman, siempre fue claro, como premisa que su producción hablara acerca del lugar y el contexto en el que se encontraba, fuera en lienzos, murales o espacios arquitectónicos.

En 1951, O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco se encargan de proyectar el edificio de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria. El anteproyecto, era una idealización de la arquitectura precolombina que constaba de un volumen piramidal, sin embargo, dicha propuesta fue rechazada y se tuvo que replantear, bajo el esquema del estilo internacional imperante el resto del nuevo campus. Aún así, los murales y el vestíbulo del proyecto le confirieron al recinto el carácter de uno de los hitos simbólicos de la arquitectura moderna mexicana.²

En la década de los cincuenta, O'Gorman ejecutó un proyecto para sí mismo en el terreno del Pedregal inspirado en los jardines "grutescos" del renacimiento italiano, referencias e imágenes precolombinas como mascarones monumentales en donde regía la plástica y la integración al contexto bajo una retórica local. El proyecto se solucionaba, en planta, fundiéndose con su entorno en curvas orgánicas de modo perimetral, sin embargo, los principios compositivos seguían siendo racionales al igual que el uso de elementos industriales y arquitectónicos convencionales como el sistema de ventanas.

O'Gorman había hecho una re-evaluación del funcionalismo Corbusiano y se inclinaba favorablemente por la arquitectura orgánica de Wright de quien aplaudía la relación que proponía entre "el ser humano en su contenido geográfico e histórico". O'Gorman redefiniría el término diciendo que sería "una relación directa con la geografía e historia del lugar..., una relación armónica del hombre con la tierra."³



10. Juan Guzmán, Los arquitectos Juan Martínez de Velasco y Juan O'Gorman con la maqueta de la biblioteca de Ciudad Universitaria, México, 1951

1) Ida R. Prampolini, lo describiría diciendo que "emplea la integración del individuo a una comunidad y la introducción de letrados alusivos a acciones particulares."// Rodríguez Prampolini, Ida. Juan O'Gorman: Arquitecto y pintor. p.54

2) Banham, R. *Theory and Design in the First machine Age*, pp.320-330.

3) Burians comenta que para O'Gorman, "la representación de culturas ancestrales proporciona un medio de reclamar el poder de una cultura virtualmente desaparecida y de una religión que son "seguras" en la medida en que pertenecen a un pasado mítico".// R. Burian, Edward (1998) *Modernidad y arquitectura en México*. Barcelona: Gustavo Gili. p.149

O'Gorman desarrollaría una fuerte amistad con Wright a quien consideraría el más grande de los arquitectos modernos. Smith, C. B., Builders in the sun: Five Mexican Architects, p.viii.

Juan O'Gorman escribe un ensayo llamado ¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México? en donde define distintos términos que, nos permiten ver su obra y la arquitectura a partir de su entendimiento:

3. Por realismo debemos entender la tendencia en la arquitectura de realizar expresiones de arte partiendo de la realidad como reflejo de las aspiraciones nacionales y como medio para lograr una armonía con el medio físico natural y regional. La arquitectura realista procura realizar la armonía del hombre con la tierra donde vive. Esta tendencia pretende el desarrollo de la tradición o si se quiere, la actualización de la tradición para llegar a las variantes locales de carácter regional.

4. Por arquitectura orgánica debemos entender la tendencia de la arquitectura de realizar expresiones de arte dentro del realismo, pero fundamentalmente orientada a encontrar en su forma la armonía con el medio físico y con el carácter de la naturaleza y paisaje de la región a donde se hace. La arquitectura orgánica pone el acento en su relación con la naturaleza y puede entenderse como un realismo naturalista. p.87 "la arquitectura orgánica procura actualizar lo tradicional de la región y lugar donde se realiza, convirtiéndose en vehículo de armonía entre los hombres que participan de la misma tradición. este concepto se basa en la relación de la geografía y e la historia con la cultura, representa una continuidad viva de la tradición humanista que rechaza los conceptos comerciales y de la moda en la expresión estética arquitectónica."

Ensayo acerca de la arquitectura orgánica, que se refiere a la casa ubicada en Avenida San Jerónimo No. 152, San Angel, D.F.

Pienso que la producción tanto arquitectónica como pictórica de O'Gorman aunada a su discurso desde los veinte hasta los treinta, tiene un hilo conductor bien definido que le da sentido a toda su obra; el arraigo a la tierra para la cual está proyectado.

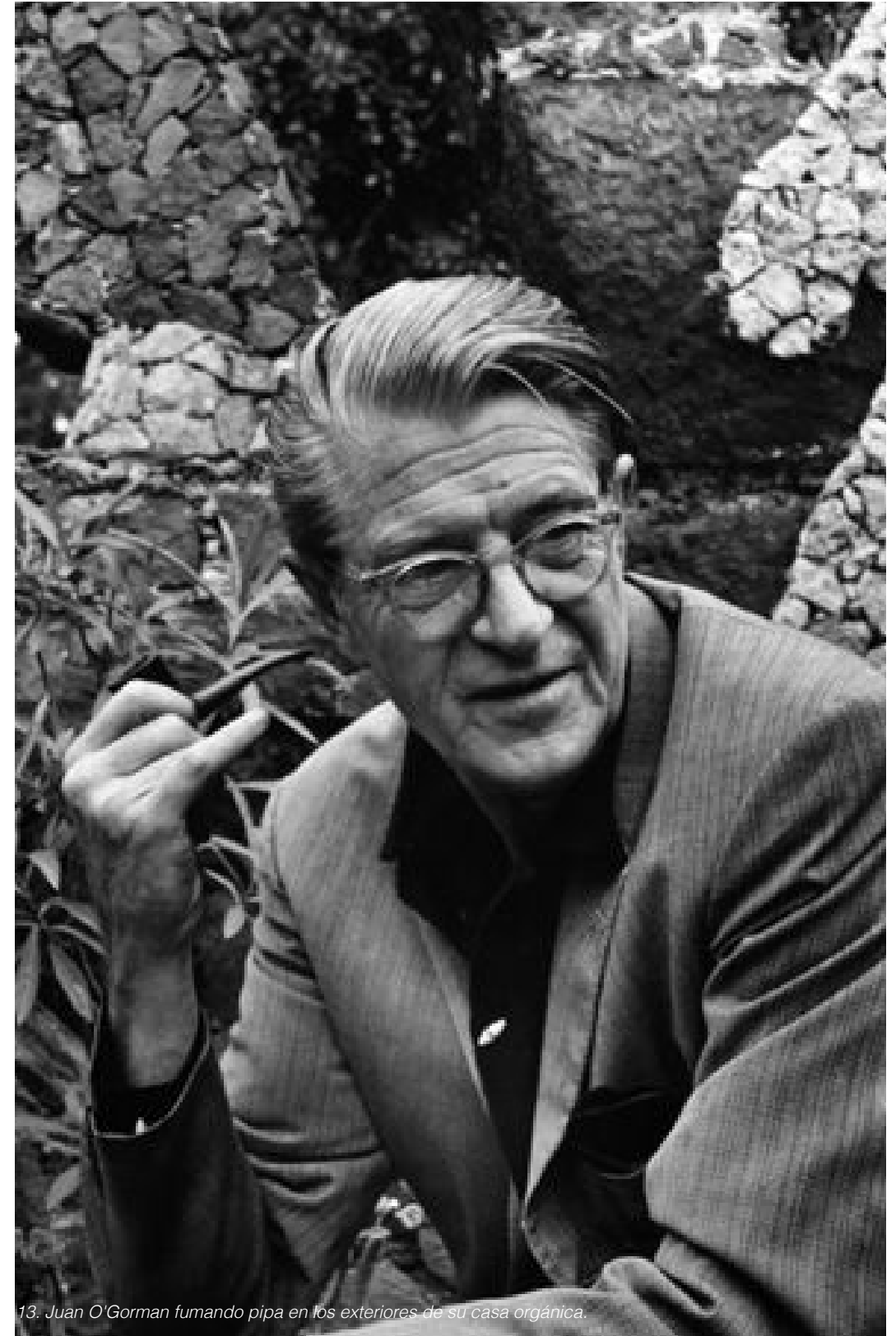
En su obra, es evidente el cambio radical de estética arquitectónica, más no de la ideología que la regía. El contexto social del México posrevolucionario de los treinta, exigía productos que satisficieran la necesidad de modernización e infraestructura a la cual la obra de O'Gorman respondía al verse en la circunstancia de poder proyectar sus escuelas; treinta años después, el mismo contexto demandaba productos que satisficieran la necesidad del arraigo a la nación, a la cual O'Gorman le fue fiel en su obra desde sus primeras casas funcionalistas hasta su casa orgánica del Pedregal.



11.,12. Juan O'Gorman en interior de su casa orgánica en el los Jardines del Pedregal.

“Al realizar esta casa se trató de integrar plásticamente su arquitectura al paisaje en la forma más humana posible, sin camuflajes, sin esconderla, es decir, sin copiar la forma de los elementos naturales que forman el marco donde está construida. Este ensayo de arquitectura orgánica, aparte de ser la casa de habitación de su autor, se hizo como una protesta a la moda arquitectónica imperante hoy en México y que se manifiesta en edificios con formas de cajas y cajones de vidrio del llamado estilo “internacional”, que es arquitectura de importación extranjera. La casa se realizó-repetimos- con el principal propósito de ser un grito de protesta en favor del humanismo en el desierto mecánico de la “maravillosa civilización” que hoy vivimos y que trata de destruir toda expresión que tenga como base la naturaleza humanista del hombre.”

-En “Juan O’Gorman!, Luna Arroyo Antonio, opus cit., p. 295



13. Juan O'Gorman fumando pipa en los exteriores de su casa orgánica.

V.
APROXIMACIÓN A LA INFLUENCIA DEL CONTEXTO CULTURAL EN LA
PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA EN MÉXICO:
EN BÚSQUEDA DE LA MODERNIDAD

Acerca de la cultura y la producción cultural.

Mi definición de cultura no podría entenderse ajena a la producción. Ambos son fenómenos que ocurren desde que hacemos referencia a la historia del hombre; conjugándose para dar respuesta a la necesidad de la identidad del individuo en una sociedad y de la sociedad ante el mundo como identidad colectiva.

Así, “cultura” es el sentido de arraigo e identidad que influye y promueve el proceso de producción de objetos y conceptos de una sociedad. A su vez, “cultura” se convierte en un legado tangible en el desarrollo social del grupo humano en cuestión a lo largo de su historia; hecho que nos permite entender a dicho grupo y su desenvolvimiento en periodos específicos en su comprensión dentro de una historia (suya y de otros) desde el punto de vista de su interacción de los mismos con otras sociedades y estímulos.

Bajo este entendimiento, la cultura se vuelve entonces causa y efecto; fenómeno dinámico y cambiante como cambiante es la sociedad a partir de su interacción con la realidad que parte de aquella existente por sí misma y aquella realidad segunda que se crea desde el momento que ésta (la sociedad) y, en específico el individuo, la hace suya.

Así, aquella segunda realidad “apropiada” por la sociedad y la cual rige los procesos propios de la misma, es lo que se podría denominar como contexto cultural; El entendimiento o lectura subjetiva que una sociedad hace de la realidad objetiva desde su propia perspectiva formada por una experiencia y evolución colectiva como grupo social, resultante de sus experiencias y reflexiones, producto del interactuar como individuos en contextos ajenos a ellos mismos como aquellos geográfico-naturales o como aquellos sociales generados al interactuar con otras culturas. En conjunto, aquello que Bolívar Echeverría denomina como “otredad”.

Producción entonces, es el fenómeno y proceso lógico de generar conceptos (objetos o ideas) con un valor determinado por la misma sociedad para coexistir y relacionarse con otros conceptos ya existentes en la realidad objetiva. Así, se conforma un sistema de relaciones sociales a partir del intercambio de dichos conceptos, aquellos producidos por la sociedad con los existentes en la otredad (realidad objetiva). Como consecuencia, es válido decir que se produce conocimiento, conceptos, lenguaje, objetos, cultura...

Productos que al relacionarse requieren, en un sistema social, de un valor determinado por la cultura de la misma sociedad. Si nos aferramos

a este supuesto, es en el momento que un concepto adquiere un valor para la sociedad que lo produjo, que entonces compete e interactúa en el mundo de la economía con el valor adquirido con otros productos con valores adjudicados iguales o diferentes dentro del mismo sistema social.

En consecuencia, si tenemos una lectura de la cultura a partir de los conceptos que produce podemos entender que existen distintos tipos de cultura determinados por distintos valores adquiridos; Es entonces cuando aparecen la “alta cultura” y la “baja cultura”. Cuando aparece la producción cultural bajo un esquema material que está sujeto al valor otorgado a productos culturales de la sociedad.

Cualquier manifestación artística, es la producción de conceptos que pretenden reinterpretar, expresar y/o abordar la realidad leída bajo los preceptos del contexto cultural en el que existen y bajo los elementos de su propio lenguaje; de este modo una pieza musical, como la poesía, como la pintura, ... pueden entenderse como un acontecimiento de asimilación de instantes o estímulos propios del fenómeno cultural percibidos por los ejecutores (artistas) que se traducen en un producto cultural con características particulares. Dichos productos, al ser analizados en conjunto, pueden leerse a modo de encontrar una coherencia consecuente de los estímulos sucedidos en el contexto cultural en el que fueron desarrollados.

Como la cultura incide en otros fenómenos, del mismo modo la “otredad” siempre incide en la cultura. De este modo podría decir que la economía, la política y la cultura se encuentran en el mismo nivel de entendimiento de un modo co-dependiente.

Acerca del contexto cultural en México de 1920 a 1950

En la tesis, fue vital entender la clara incidencia de la ideología política y de las circunstancias históricas, sociales y económicas, no solamente del país sino del mundo entre los años 1920 y 1950 para poder comprender la evolución de la cultura y por consecuencia de los productos culturales que se producían en el país y así, su incidencia en la producción arquitectónica nacional de la época.

En el documento, se pueden identificar tres etapas del desarrollo en la producción cultural en México de 1920 a 1950 bien marcados tanto en la pintura, como en la cinematografía y la arquitectura, configurando, en conjunto, un claro panorama del contexto cultural general que, comparándolas entre ellas, coinciden en muchos puntos de interés aunque no necesariamente en el mismo orden cronológico y sí, las tres, con un eje claro; aquel de la búsqueda de la modernidad.

La pintura durante treinta años fue la disciplina artística que más influyó en las otras artes; su movimiento del “Renacimiento mexicano” o el llamado “muralismo” tuvo una incidencia no solamente plástica sino política e ideológica en el país. Durante los veintes, tuvo un impulso político promovido por José Vasconcelos, convirtiéndola en una herramienta política de primera mano. Los muralistas como Rivera y Siqueiros, plasmaron en muros una idealización de las raíces mexicanas; del pueblo rural e indígena. La causa fue un país devastado por la Revolución que buscaba proyectar una identidad nacional no solamente en el interior sino en el extranjero. La influencia de las vanguardias artísticas europeas en la construcción de un estilo nacional, se vio reflejada de modo inmediato por la presencia de pintores, como Diego Rivera, en la capital francesa durante la revolución.

En paralelo, la arquitectura era vital para la consolidación del nuevo México que se buscaba proyectar. Su inercia por la necesidad del equipamiento urbano era ya de una ideología que estaba en maduración desde el ímpetu de posicionar al país como un país moderno y de tecnología promovido por el gobierno Porfirista. Sin embargo, al consumarse la Revolución, al igual que en la pintura, existió una ruptura con el Academicismo Europeo que regía durante el régimen y se buscó conformar, desde la política, una nueva ola estética que pudiera testificar y reflejar una nueva modernidad e ideología nacionalista, proyectando la modernidad de un México emergente con cultura, historia y raíces propias.

Desde el corazón intelectual de la arquitectura, fueron debatiéndose la vigencia de estilos europeos y nuevas influencias en boga. El funcionalismo Le Corbusiano era la respuesta a dicho requerimiento, promoviendo una arquitectura de vanguardia, al servicio de la tecnología y con la eficiencia

requerida para hacer más con los menos recursos llegando para los treinta como la respuesta arquitectónica y estilo predominante durante la siguiente década hasta llegar a un manierismo y mero capricho estético.

Sin embargo, mientras el indigenismo y la utopía rural junto con el equipamiento urbano de la capital se explotaba en la pintura, la cinematografía durante el mismo periodo (1920-1930) tuvo una perspectiva mucho más cruda de la realidad. La nueva arte llegó al país apenas terminadas las revueltas de la revolución y proyectó con ojos críticos las problemáticas sociales por las que cruzaba el pueblo mexicano. Para los primeros cineastas, como Enrique Rosas, la Revolución era un periodo de abusos tanto del gobierno emergente como de los alborotadores. Películas como “Vámonos con Pancho Villa” (1936) de Fernando de Fuentes, tenían como trama aquellas injusticias y cambios de bando que tanto sucedían en una época de poca certidumbre. Fue a partir de la película de “¡Que Viva México!” de Sergei Eisenstein (1932) que se idealizó la vida de provincia, cambiando de rumbo la que sería una futura mirada al país desde el ámbito cinematográfico; Para los treinta, la cinematografía se encargaría de producir la estética del imaginario colectivo más influyente hasta nuestros días tanto a nivel nacional como mundial de lo que representa México con la época de oro del cine Mexicano y la caracterización idealista del paisaje rural (explotada por la pintura la década anterior) con la aparición de la figura del charro.

Hacia la década de los cuarentas hubo un punto de ruptura generalizado. El bien recibido “indigenismo” en la plástica mexicana se empezó a cuestionar y empezaron a surgir nuevas propuestas plásticas. El funcionalismo se desvirtuó y dejó de ser un elemento de primera necesidad para convertirse en una moda de la burguesía mexicana y el mercado del México folklórico, lugar de galantes charros del mundo cinematográfico dejó de ser relevante ante nuevas problemáticas consecuentes del posicionamiento del país en un mundo globalizado y con una urbanización en rápida ebullición. Las ciudades habían aumentado su densidad en pocos años, el país vivía un auge económico y existió una nueva influencia del pensamiento europeo gracias a la inmigración por causas de la Segunda Guerra mundial.

Un claro reflejo de aquella conciliación y homogeneización de intercambio y colaboración cultural aunado al equipamiento alcanzado por los programas políticos durante hace ya dos décadas, se vio reflejado en la construcción de la Ciudad Universitaria. Es en este momento que para mí, la identidad nacional para el hombre moderno mexicano se vio alcanzada.

Acerca de Barragán y O’Gorman

El trabajo de investigación concluye con la mirada a dos casos particulares en el ámbito arquitectónico; la producción arquitectónica en la cual se leen los nombres de Luis Barragán y Juan O’Gorman.

Aunque de primera mirada, los objetos arquitectónicos en los que participaron pareciera distante y ajena, la producción de los mismos se vio influenciada por los cambios en el contexto cultural tanto a nivel nacional como internacional con patrones muy similares; el cómo influenció el contexto cultural en la generación de dichas obras y en la visión particular de la arquitectura por estos dos personajes, comprueba la tesis acerca del cómo la producción de la arquitectura se ve totalmente influenciada por un contexto cultural determinado.

En el caso de Luis Barragán, los veintes fueron para él ajenos al contexto que se vivía en el Distrito Federal al encontrarse en Guadalajara y tener la oportunidad de viajar a Europa. Dicho acontecimiento le permitió verse involucrado en el proceso de producción de obras con una estética diversa a aquella que se producía en la capital. De primera mano, su acercamiento a Ferdinand Bac y a José Clemente Orozco, quien debatía las ideas de Diego Rivera, produjeron en él una visión un tanto escéptica a la ideología muralista y al racionalismo durante las décadas de los veintes. Fue hasta los años treinta que se mudó a la ciudad de México que, por la alta demanda de construcciones de talla funcionalista, (en boga por la relevante muestra de arquitectura internacional celebrada en el MOMA de Nueva York) Luis Barragán en conjunto con arquitectos como Max Cetto, empezó a encontrar en el estilo racionalista una fuente de recursos económicos creciente que como resultante, culminó en el diseño de múltiples edificaciones firmadas bajo el nombre del arquitecto tapatío que se apegaban a dicha estética.

Sin embargo, para la nueva década, empezaría a ser un debate generalizado en el ámbito de la arquitectura, la producción de arquitectura que no correspondía ni al contexto geográfico ni histórico del país. Luis Barragán por vez consecutiva, a la par del cambio de ideas generalizadas en la sociedad se expresaba como inconforme con las solicitudes de los clientes de objetos arquitectónicos de talla funcionalista y decidió abandonar el ejercicio de la profesión por un periodo de tiempo para consolidarse como empresario promotor de bienes raíces que satisfacerían las nuevas demandas produciendo un negocio de alta rentabilidad para el arquitecto tapatío. O’Gorman por su parte, influenciado y de cierto modo apadrinado por la enérgica participación política de Diego Rivera y las inquietudes teóricas de Villagrán, dentro de un contexto social y político con necesidades específicas que atender en su momento, tuvo la oportunidad de participar en

un programa de infraestructura educativa como diseñador promovido por el mandato en curso; valiéndose de los principios LeCorbusianos para proyectar objetos arquitectónicos de equipamiento urbano, como las escuelas, que satisfacían las necesidades y solicitudes del gobierno durante los años treinta.

Con el gobierno como cliente solicitante con al clara intención de desarrollar equipamiento urbano tanto en la urbe capitalina como en el país, O’Gorman logró participar en la producción de diversos edificios públicos y gubernamentales, ganando fama y reconocimiento que le permitían el acercamiento a solicitantes particulares donde el arquitecto podía diseñar nuevos objetos arquitectónicos bajo la lógica de la estética racionalista, en ese momento en creciente demanda.

Para cuando el funcionalismo alcanzó una popularidad tal que no correspondían ya a los fines políticos que O’Gorman perseguía, decidió abandonar la práctica y dedicarse a la pintura por completo.

Para los cincuenta, la proyección de un rescate por las culturas prehispánicas, principalmente promovido por Diego Rivera, permitió un nuevo dinamismo cultural en la cúpula intelectual del país, el cual ahora se aferraba a los costumbres y tradiciones mexicanas nuevamente. Dicha sinergia, cautivó a inversionistas y ejecutores, dentro de los cuáles nuevamente aparecieron tanto O’Gorman como Barragán.

El complejo habitacional de los jardines del Pedregal fue la respuesta a dicho arraigo a la tierra y como consecuencia del mismo complejo y demanda, se ordenó el desarrollo de Ciudad Universitaria. Bajo este esquema cultural, ambos arquitectos se vieron influenciados nuevamente para profundizar en la concepción de una arquitectura que respondiera a satisfacer los nuevos gustos.

Es de este modo que Juan O’Gorman logra proyectar para sí mismo su casa en el Pedregal como confirmación tajante a la demanda cultural.

Por su parte, Barragán, se inclinó también a una retórica historicista y folklórica reflejada en su obra con colores y elementos compositivos que hacían alusión a la arquitectura de las viejas haciendas tapatías.

Por su posicionamiento en las cúpulas intelectuales y artísticas del país, ambos arquitectos se encontraron en la circunstancia de poder ser aquellos que definirían un nuevo rumbo en la estética arquitectónica del país.

La influencia del contexto cultural en la producción arquitectónica mexicana del siglo XX: En búsqueda de la Modernidad.

La modernidad mexicana la podemos encontrar desde el barroco churrigueresco en el siglo XVIII donde existía una reinención estética a partir del adiestramiento técnico de los trabajadores indígenas en el país. La estética barroca mexicana, respondía entonces a la poca preparación técnica y arraigo cultural de los participantes en la producción de los edificios coloniales.

La primer mitad del siglo XX fue un momento de revolución intelectual que influyó de manera general en cualquier manifestación humana. Así, los finales del siglo XIX cargaban consigo vanguardias artísticas que expresaban y manifestaban nuevos métodos, críticas y conceptos en una nueva sociedad.

Esta, comúnmente llamada, segunda revolución industrial, fue en definitiva incidente en la forma del desarrollo cultural en México a lo largo del periodo de la modernidad.

La construcción e importación de nuevos métodos de transporte y la apertura del México Porfirista hacia el mundo permitió un mayor intercambio intelectual y cultural con el viejo mundo. Así tanto arquitectos como artistas eran becados y financiados por el mismo gobierno para aprender, en Europa, acerca del “buen gusto” en las Bellas Artes con la intención de regresar a México y aplicarlo para la producción de objetos que reflejaran la historia y raíces mexicanas.

Bajo el positivismo Porfirista, en México existía ya una declarada intención por producir una identidad de un México de vanguardia tanto tecnológica como artística.

Nuevos materiales y procesos de producción se convertían en nuevas técnicas constructivas y tipologías arquitectónicas al igual que nuevas corrientes del pensamiento y filosóficas producían nuevas teorías y conceptos.

Bajo esta analogía, hablar del renacimiento arquitectónico de Vasconcelos por ejemplo, me parece hablar solamente de un enfoque diferente para abordar el mismo ímpetu de destacar a México como nación independiente y con la cultura suficiente para tener su propia identidad.

La arquitectura de esta época, en consecuencia responde al mismo llamado urgente por satisfacer la necesidad tanto de un equipamiento urbano de identidad propia pero que ahora debía responder también a un contexto cultural y político diferente de aquel del régimen apenas derrocado; permitiendo, como consecuencia, la inserción de un estilo de pretensión antihistoricista.

Es así que en los años veintes y treintas, para un país con poca educación lo que se requerían eran escuelas. Para un país iletrado al cual se le quería educar, surgió un movimiento pictórico muralista con claros ideales políticos. Para un país que trataba de rescatar su cultura se generaban documentos fílmicos que la romantizaran. La década de los cuarentas fue aquella de una asimilación entre lo nacional y lo internacional. El contexto cultural de México, permitió la llegada de pensamientos y técnicas del extranjero, fomentando nuevas exploraciones estéticas y experimentaciones en la arquitectura.

Para mí, todos estos productos conforman en gran medida aquello que hoy en día reconocemos como la modernidad arquitectónica mexicana pero cuya maduración como corriente podemos encontrar de manera clara en la producción y culminación de ciudad Universitaria.

La década de los cincuentas cuyo contexto cultural responde a un México en un mundo globalizado y de acelerado crecimiento urbano, es la década que dio pie a que la arquitectura mexicana respondiera de manera uniforme con técnicas innovadoras de procedencia extranjera que homologaban con procesos y materiales tradicionales que atendían a una localidad en específico en un estilo y teoría arquitectónica propia; no racionalista ni regionalista, más sí un poco de las dos, alcanzando finalmente la modernidad mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

I. Introducción

Tafari, Manfredo. (1977) *Teorías e Historia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial LAIA p.12, p.18, p.19

II. Apuntes de cultura y su aplicación para entender el contexto sociocultural del México Moderno

"La Dimensión cultural en la vida social" en el libro "Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica

Josep Antequera *El potencial de sostenibilidad de los asentamientos humanos*, en eumed.net

Piggott, Stuart (1988) [1961]. *El despertar de la civilización [The Dawn of Civilization]*. Alianza Editorial. p. 13.

Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Velkley L. Richard, *Being after Rousseau: Philosophy and Culture in Question*. University of Chicago Press. 2002.

Discurso del IX Coloquio de historia del arte en 1986, Beatriz de la Fuente en el Instituto de Investigaciones Estéticas

Ugalde, Alejandro, "Renacimiento mexicano y vanguardia en el Nueva York de entreguerras." en Sepúlveda, Luz María,(2013-) *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. Tomo VI. México: CONACULTA

Folleto de la sociedad de arte moderno, ciudad de Mexico. 1944. p.84-85.

de los Reyes, Aurelio. "El nacimiento de ¡Que Viva México!", *anales del instituto de investigaciones estéticas*, núm. 78, 2001

Sergei Eisenstein en una entrevista a su arribo a México para el periódico "El Universal", diciembre 9 de 1931, México D.F. p. 1

Serguei Eisenstein, "Primer bosquejo de ¡Que viva México! ", en *El sentido del cine*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1986, p. 149.

Pech Casanova Jorge en "La Confección de una imagen nacional: cine mexicano de 1933 a 1962 p.86

III. La actividad arquitectónica desde el ámbito de la producción

Marx Carlos escrita por Engels, F. (1859) *Contribución a la crítica de la economía política*. Moscú: Editorial Progreso.

Echeverría Bolívar (2010). *Definición de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica

Paz Octavio (1950) *Laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos

Barthes Roland (1987) *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós

Paz, Octavio, en *Las Peras del Olmo* (1957)

Ruy Sánchez, Alberto. (1990) *Una introducción a Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica

Pérez- Gómez, Alberto en la entrevista para la introducción al libro "Modernidad y Arquitectura en México"

Canales, Fernanda. *La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y los medios impresos*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. 2013. p.31

Noelle, Louise. *Una Aproximación a la Arquitectura Contemporánea Mexicana*. *Process Architecture*. No. 39, Tokio, Julio de 1983. pág. 18.

López Uribe, Cristina: en *De Anda, Enrique X y Salvador Lizarraga. Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de Textos 1922-1963*. México, UNAM, 2010 p.256

R. Burian, Edward (1999). "Modernidad y Arquitectura en México". Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Frente Nacional de Artes Plásticas. O'Gorman, Juan. *La crisis de la arquitectura Mexicana*. Noviembre de 1952, no. 2. México, p 8.

Jiménez, Víctor. *La Arquitectura del Art-Decó*, en *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*, *Lecturas Mexicanas*, Conaculta, México, 1996, pág. 114.

Toca, Antonio. *Juan Segura, orígenes de la arquitectura moderna en México*. Burian, Edward. op. cit., p.176. 10) . López Rangel, Rafael. *Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933*, *La Escuela Superior de Construcción*, UAM, México, 1984, pág. 29.

De Anda, Enrique X. *Art Déco, un país nacionalista, un México cosmopolita*, Museo Nacional de Arte, México, INBA 1997, pág. 42.

Canales, Fernanda citando a Yáñez, Enrique en "Del Funcionalismo al Post-Racionalismo, Ensayo sobre la Arquitectura Contemporánea en México", Editorial Limusa, UAM, 1990, pág. 127.

Pani, Mario. *Revista Arquitectura México*, no.55, sept 1956, pág. 130 y 132.

Juan O'Gorman hablando de su trabajo en las escuelas encomendadas por la SEP, en 1932, citado por Vargas Salguero, Ramón, *Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Histórico*, no.20-21, INBA, México.

Periódico *El Universal*, 10 de febrero de 1922, citado en: Vargas Salguero, Ramón. *Orígenes de la arquitectura técnica en México, 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción*, UNAM, México, 1984. p.17

Olsen, Patrice Elizabeth. *Artifacts of Revolution. Architecture, society and politics in Mexico City, 1920- 1940*. Rowan & Littlefield Publishers, Inc., USA, 2008, p. 102.

McCoy, Esther, *Mexico Revisited*, Zodiac, Milán, Octubre de 1963. p.120

Garza Usabiaga, Daniel. *Arquitectura en México después de la Revolución*. en Sepúlveda, Luz María (cod.) *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. Tomo VI. 2013. CONACULTA. México. D.F. p.137

Mario Pani, "México. Un problema, una solución", texto de la conferencia sustentada por el arquitecto Mario Pani, el día 12 de septiembre de 1957, en la tribuna de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, p.47.

Diego Rivera citado en Rafael Lopez Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1986 p.34

IV. El entendimiento de la modernidad para la producción arquitectónica mexicana

Ruy Sánchez, Alberto (2014). *Una introducción a Octavio Paz: Fondo de Cultura Económica*. México. p.32

Luis Barragán en una entrevista por Alejandro Ramírez Ugarte 1962

Zanco, Federica. (2001) *Luis Barragán. La revolución callada*. Italia: Gustavo Gili. p.45

Entrevista titulada: *Los jardines de Luis Barragán*. por Alejandro Ramírez Ugarte. México D.F. 1962

González Gortázar, Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán, op. cit, p.35

Zanco, Federica. (2001) *Luis Barragán. La revolución callada*. Italia: Gustavo Gili. p.56

Riggen, Antonio (2000) *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis.

Enrique Yáñez (1951) para la introducción del libro "18 Residencias de arquitectos mexicanos./18 Homes of Mexican Architects."

El Arte de Hacer o cómo hacer el arte. entrevista. Mario Schjetnan Garduño. 1980/1

*Fergusson, *Mexico Revisited*, op. cit. , pp. 330-31.

Luis Barragán. Entrevista. Elena Poniatowska. 1976

R. Burian, Edward (1998) *Modernidad y arquitectura en México*. Barcelona: Gustavo Gili

Discurso de O'Gorman, "Arquitectura contemporánea", en la conferencia de la Sociedad de Arquitectos, Ciudad de México, 1933.

R. Burian, Edward (1998) *Modernidad y arquitectura en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

Banham, R. *Theory and Design in the First machine Age*, pp.320-330.

Rodríguez Prampolini, Ida (1982) *Juan O'Gorman. Arquitecto y pintor*. México: UNAM

