

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**LAS CONSTRUCCIONES DE LA IMAGEN. LA SERIE DEL CONJUNTO
URBANO NONOALCO-TLATELOLCO DE ARMANDO SALAS PORTUGAL**



Tesis que para obtener el título de
Maestro en Historia del Arte
Presenta:

Cristóbal Andrés Jácome Moreno

Tutor:
Dr. Peter Krieger

Asesoras:
Mtra. Rita Eder
Mtra. Louise Noelle Gras Gas

Lectores:
Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein
Mtro. Álvaro Vázquez Mantecón

Ciudad Universitaria, Otoño 2008



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.

AGRADECIMIENTOS

A Peter Krieger, director de esta tesis, quien me ha marcado el camino para acercarme al otro lado de las imágenes.

A Rita Eder y Louise Noelle Gras por las observaciones y comentarios que hicieron al texto así como el apoyo brindado durante la estancia en el Posgrado de Historia del Arte.

A Deborah Dorotinsky y Álvaro Vázquez Mantecón, quienes fueron atentos lectores al trabajo y destacables maestros en los seminarios que cada cual impartió.

A Josué Martínez, primer lector del texto y cuyos comentarios fueron de suma importancia.

A Armando Salas Peralta, director de la Fundación Salas Portugal, por haberme facilitado la consulta del archivo fotográfico de su padre y el entusiasmo con el que recibió la idea de hacer una tesis sobre la serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.

A Margara Pani por haberme abierto las puertas del archivo de su padre.

A mis compañeros de Posgrado: Luis Adrián, Angélica, Cecilia, Rigel y Gabriela.

A Isaura Oseguera por compartir conmigo el interés (¿acaso obsesión?) en la fotografía de arquitectura.

A Jaime Cuadriello y Hugo Arciniega por haberme dado la oportunidad de trabajar en sus seminarios temas relacionados a este trabajo.

A mi familia, especialmente a mis papás por haberme introducido al arte y a la historia.

A Ida Rodríguez Prampolini, por quien estoy cierto de seguir trabajando en la Historia del Arte.

La realización de los estudios de Posgrado fue posible gracias a la beca otorgada por la Coordinación de Estudios de Posgrado.

Para Luis Adrián y Luis Josué

Índice

Introducción	p. 5
La construcción arquitectónica y mediática de Nonoalco-Tlatelolco	p. 7
La serie de Armando Salas Portugal	p. 15
<i>Arquitectura/México</i> 94-95: Exhibición y circulación de las imágenes	p. 24
La arquitectura en el comercio de imágenes	p. 31
Destrucción de imágenes	p. 38
Imágenes	p. 43

Introducción

El fotógrafo Armando Salas Portugal (1916-1995) fue uno de los actores principales para la construcción en imágenes de la modernidad arquitectónica en México. Fotógrafo de paisaje natural en sus inicios,ⁱ Salas Portugal se adentra en la visualidad de las formas arquitectónicas a finales de los años cuarenta con el registro de la construcción de Ciudad Universitaria, y del recién inaugurado fraccionamiento Jardines del Pedregal proyectado por el arquitecto Luis Barragán (Imágenes 1, 2).ⁱⁱ A la distancia, las fotografías del Pedregal producto de la sinergia entre la fotografía y la arquitectura, han consolidado en la historia de las imágenes arquitectónicas un discurso visual de alto valor estético, partícipes a su vez del éxito comercial del fraccionamiento debido a su presencia en medios publicitarios de arquitectura.ⁱⁱⁱ

El presente texto tiene el propósito de analizar las fotografías del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco realizadas en 1966 por Armando Salas Portugal a partir de las funciones estéticas, culturales y mercadológicas que las imágenes desempeñaron. Este estudio de caso es un acercamiento a la comprensión de las imágenes desde distintos niveles de lectura, en el que, más allá de asentar una crítica acerca de los éxitos o fracasos de la arquitectura funcionalista en México y de este magno conjunto,^{iv} se pretende abrir las posibilidades de interpretación y asimilación de sus fotografías. La base de este trabajo es cuestionarnos su representación dentro de un sistema de acción múltiple, ajeno a carácter neutral alguno.

Partiendo de la “demanda de imágenes”^v persistente en la sociedad, el estudio de los usos y contextos de las fotografías de arquitectura requiere atender a sus implicaciones simbólicas. Al igual que las fotografías de Jardines del Pedregal, la serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco proyectado por el arquitecto Mario Pani y

Asociados, fue un elemento dirigido a darle existencia cubriendo un sistema de intencionalidades programadas, específicamente su funcionalidad en los medios.

Las implicaciones que tienen las fotografías de Salas Portugal en los medios, concretamente en las publicaciones, demuestran su papel como ejemplos de comunicación espacial, transformando los edificios en imágenes comunicables.^{vi} Esta problemática conlleva a replantear nuestra conceptualización de la arquitectura moderna, cómo pensamos su conformación en tanto discurso histórico. Siguiendo a Beatriz Colomina, la arquitectura del Movimiento Moderno es moderna no sólo por el uso de materiales como el vidrio, metal o el concreto reforzado, su modernidad reside también en la relación que establece con los medios técnicos de información como la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones.^{vii} Desde esta perspectiva, las fotografías de Salas Portugal constituyen un diálogo en continuo paralelismo con la constitución de la historia de la modernidad arquitectónica. Incluso puede argumentarse que la historia de la arquitectura no la determinan sus formas y estilos sino sus representaciones. Las imágenes construyen a los edificios y los edificios se construyen en el espacio de las imágenes.

La construcción arquitectónica y mediática de Nonoalco-Tlatelolco

La presencia del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco obtuvo un lugar en los medios antes del inicio de su edificación. Dentro de la campaña electoral de Adolfo López Mateos en 1957, se organizaron Consejos de Planeación en diversas zonas del país en los cuales se discutió el problema de la vivienda. Uno de los planes anunciados para combatir su escasez y el hacinamiento urbano, generado por el creciente número de personas que emigraban del campo a la ciudad, era la creación de unidades habitacionales de magnas proporciones, en las cuales estuviesen integrados todos los servicios necesarios para su bienestar.ⁱ Esta propaganda de los futuros proyectos arquitectónicos, acaso un boceto de lo que sería la campaña publicitaria del conjunto habitacional, puede tomarse como el primer estímulo en el imaginario dirigido hacia una cultura urbana renovada, la cual acontecería en el país durante los seis años siguientes. Así, para efectos de la promoción de la renovación urbana próxima, se entendía a ésta en función de cumplir una promesa destinada a regenerar y transformar modelos de vida. No obstante, al inicio del sexenio de López Mateos la construcción de magnánimas unidades habitacionales se perfilaba como un bosquejo, el cual, para llevarse a cabo, debían de ser explotados los capitales económicos.

En el contexto de las ideas arquitectónicas, el debate internacional se dirigía a formular posibles soluciones ante el crecimiento masivo de la población mundial. En el número 130 de *L'architecture d'aujourd'hui*, a través de ejemplos de construcciones de multifamiliares en distintos países, se establece una discusión acerca de los nuevos modelos de distribución espacial para las unidades habitacionales a gran escala.ⁱⁱ Este debate no estaba exento de los países en vías de desarrollo como lo era México en aquel entonces. La planeación del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco por Mario Pani en

1958 demostraba que el país podía aportar una solución a gran escala para solventar la problemática de la habitación, recomponiendo su imagen arquitectónica a través de una coordinación distinta de los bloques modulares. Para Pani, dicha solución traía consigo un planteamiento cultural vinculado con la superación del complejo de inferioridad para afrontar la construcción de magnas obras, afrontado según él, en la construcción de Ciudad Universitaria.ⁱⁱⁱ Esta última idea tiene como base la búsqueda de internacionalismo proclamada por la ideología desarrollista, de la cual, como veremos más adelante, Nonoalco-Tlatelolco es partícipe.^{iv}

Un referente del discurso visual público a mitad del siglo XX de los terrenos sobre los cuales se construiría el núcleo funcionalista de Nonoalco-Tlatelolco se encuentra en la película *Los olvidados* de Luis Buñuel.^v Filmada en 1950, el drama urbano de Buñuel tiene como escenario las vecindades y terrenos inhóspitos de los barrios de Nonoalco,^{vi} adjuntos a lo que fuera la estación de ferrocarriles. A lo largo de la cinta, se presentan las caóticas formaciones de la organización barrial como un lugar posible para romper con la estructura civil y política imperante en la metrópolis moderna. Las imágenes de Nonoalco en *Los olvidados*, son precisamente aquellas que funcionaron como *leit motiv* para los urbanistas modernos al momento de emprender una dinámica regeneradora, una transformación con base en el modelo de la “ciudad radiante” lecorbusiana. Así, la mancha espacial localizada en Nonoalco-Tlatelolco fue uno de los principales puntos considerados en el “proceso general de regeneración”^{vii} emprendido durante el sexenio de López Mateos. La “zona central de tugurios”^{viii}, como la llamó Mario Pani, comenzaría a dismantelarse en 1959 para dar paso a “células urbanas” donde son localizables unidades de habitación.^{ix} Siguiendo el proceso de zonificación, el cual ya había llevado a cabo en el Multifamiliar Juárez,^x Mario Pani

instauró en los terrenos de Nonoalco y Tlatelolco un megaproyecto que simbolizó la regeneración urbanística en México (Imagen 3).^{xi}

El Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco fue construido en un terreno que mide aproximadamente 2 kilómetros por 500 metros. Con un total de casi 12 mil viviendas, capaces de alojar a 80 mil habitantes, se convirtió en uno de los conjuntos habitacionales más grandes de México y de América Latina. De norte a sur, está delimitado por la avenida de los Insurgentes y la prolongación del Paseo de la Reforma, mientras que de este a oeste lo circundan las avenidas Manuel González y Nonoalco. Las vialidades que atraviesan y comunican el terreno lo estructuran en 3 grandes bloques de viviendas o supermanzanas. La primer supermanzana, va de la avenida Insurgentes a Guerrero; la segunda, de Guerrero a Santa María la Redonda; y la tercera parte va de ésta a la prolongación de Paseo de la Reforma. Como parte de la reestructuración de las vialidades, el proyecto erradicó las vías férreas que durante varios años habían sido la última barrera que detenía el crecimiento de la ciudad en su parte norte.

Los departamentos fueron diseñados en función de atender a familias de distintos niveles económicos. Para las familias de ingresos equivalentes al salario mínimo se construyeron departamentos económicos en los edificios más pequeños, mientras que para las familias de mayores ingresos, se ofrecía un espacio habitacional de mayor amplitud y con óptimos acabados en los edificios más altos ubicados en las cercanías de la prolongación del Paseo de la Reforma. Las viviendas para familias de ingresos intermedios ocuparon la mayoría de los departamentos, significando así un máximo índice de pobladores en Nonoalco-Tlatelolco. Esta noción de integración de las clases sociales es muestra de la ideología desarrollista promulgada en el sexenio de López Mateos, en el cual se sustentaba la visión de que el crecimiento económico es una

alianza de clases y que los logros alcanzados por el impulso de la técnica, en este caso de la constructiva, debían ser distribuidos por igual entre los estratos sociales.

En suma, se construyeron 102 edificios de departamentos, todos en forma de bloques rectangulares y de alturas que varían entre 4, 7, 8, 14 y 22 pisos. Todos los edificios tienen sus cuatro fachadas libres y varios accesos, permitiendo independencia en las circulaciones. A pesar de que la imagen general de la obra es de uniformidad y líneas rectas, incorpora algunos elementos para romper con la monotonía, como la diferencia en la altura y orientación de los edificios, amplias áreas verdes y líneas ondulantes en los andadores. Estos últimos cumplen también una función integradora, comunicando y unificando los diversos elementos; además de que, al tener techos bajos, proporcionan a los espacios abiertos una escala humana que contrarresta la dimensión apabullante de los edificios y permiten un recorrido protegido del sol y la lluvia. En suma, la conformación arquitectónica de Nonoalco-Tlatelolco es de estructuras funcionalistas, dispuestas de manera variable de acuerdo a las ideas fluctuantes en el debate internacional acerca de las posibilidades organizacionales de las edificaciones para la vivienda. En este sentido, para romper aún más con la imagen fría y homogénea de los multifamiliares, Mario Pani construyó la torre de Banobras, edificio de oficinas para el Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas.

La torre de Banobras es el edificio distintivo de Nonoalco-Tlatelolco. Debido a su gran altura y forma triangular, resignificó los códigos visuales con los que habían sido observados tanto los edificios de oficinas como los multifamiliares. Portentoso modelo del desarrollo económico y de la conquista sobre la anarquía urbana de los barrios de Nonoalco y Tlatelolco, actúa como símbolo fundacional de una nueva ciudad y de la vida de sus pobladores. Pani conocía bien la importancia que tenía las torres para otorgarle un sello identitario a los proyectos urbanos, había comprobado su fuerza

discursiva con la torre de rectoría en el campus de Ciudad Universitaria y con las torres de Ciudad Satélite. Así, la supermanzana funcionalista adquirió un sello propio que la distinguía de la urbe y a su vez la unificaba con ella.

Para la construcción de Nonoalco-Tlatelolco, el Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas aportó el 80% del total de los capitales, auspiciando la mayor parte del proyecto. Bajo la dirección del licenciado Guillermo H. Viramontes, Banobras se convirtió en la institución que invirtió el mayor capital en un proyecto arquitectónico durante el sexenio de López Mateos. Su edificio, emplazado en el conjunto multifamiliar al que patrocinó, llevaba consigo no solamente una experimentación en su forma sino también el desarrollo tecnológico de la industria de la construcción. De acuerdo con la información del propio órgano gubernamental, fue el más alto de la ciudad elaborado en estructura de concreto armado y el tercero de su tipo en el mundo.^{xii} Su altura es de 127.30 metros, divididos en 24 niveles para oficinas y un último nivel que funciona como mirador desde el cual puede observarse el conjunto habitacional en su integridad. En la punta de la torre piramidal se colocó un carrillón compuesto por 47 campanas, con el que puede tocarse desde música clásica hasta música popular. La cubierta lateral fue elaborada con mosaico de tipo italiano, teniendo en la parte superior un mural de Carlos Mérida.^{xiii} Como fachada, cuenta en su totalidad con una cortina de vidrio, la más extensa que construyera Mario Pani siguiendo la tendencia de la arquitectura internacional. Cabe señalar que en los años sesenta la cortina de vidrio había obtenido ya el estatuto de marca registrada para los edificios de oficinas. No obstante, su fuerza emblemática como uso de representación estatal y empresarial estaba desgastada y exigió a los arquitectos modernistas una resemantización.^{xiv} Atendiendo a esta demanda, Pani resignificó la cortina de vidrio sacándola del sistema cúbico modular e introduciéndola en el prisma triangular de Banobras.

Vista desde su contexto arquitectónico, la torre de Banobras podría pertenecer a lo que Charles Jencks ha llamado la arquitectura tardomoderna, la cual “toma sus ideas y formas del Movimiento Moderno hasta el extremo de exagerar la estructura y la imagen tecnológica del edificio en su afán de ofrecer un placer estético”.^{xv} Es claro ver que en el diseño de la torre insignia de Nonoalco-Tlatelolco, Pani pulsó las formas de la arquitectura moderna y optó por la redefinición de su lenguaje. Era de esperarse que luego de la *tabula rasa* llevada a cabo en Nonoalco-Tlatelolco, se erigiera un edificio monumento capaz de representar el avance tecnológico producto de las fuerzas del capitalismo modernizante. Introdujo, siguiendo una expresividad estructural, este modelo arquitectónico que no posee un precedente directo en la historia de la arquitectura moderna. Su original imagen arquitectónica, conformó el icono con el que sería identificado el conjunto habitacional, además de establecerse como imagen corporativa de Banobras. Ya desde los inicios de la construcción de Nonoalco-Tlatelolco, la máxima empresa arquitectónica del sexenio de López Mateos ocuparía como referente del futuro triunfante la torre de Banobras, referente que se insertaría inmediatamente en la cultura visual de la época gracias a su presencia en los medios.

Aunado al proceso de regeneración urbana, se encuentra el saneamiento en imágenes de la zona de Nonoalco-Tlatelolco. Un conjunto habitacional patrocinado por el estado, establece desde sus comienzos una red de representaciones y difusión, estimulados al mismo tiempo por las grandes escalas y formas originales. El primer medio que se encargó de presentar el conjunto habitacional fue *Arquitectura/México*, revista de la cual el propio Mario Pani era fundador y director. En el número 72 publicado en 1960, Pani expone los grandes males que conllevan los barrios de Nonoalco y Tlatelolco para después presentar el programa urbano redentor de la zona. Con base en un amplio despliegue de estadísticas y estudios topográficos, el arquitecto

propone cómo debería crecer la ciudad a través del saber constructivo e investigaciones urbanas. A partir de este número de la revista, el megamultifamiliar sería representado con imágenes que apuntan hacia una vialidad efectiva del área y la potencialidad adquirida por la industria de la construcción ejemplificada con la torre de Banobras. La torre-logotipo, al mismo tiempo de propagar el uso de novedosos materiales y una avanzada técnica constructiva, introducía al común de imágenes arquitectónicas una nueva versión de los edificios de oficinas. Dadas sus características, era hasta cierto punto predecible que el proyecto de la torre de Banobras captara la atención de los medios y la imagen de Nonoalco-Tlatelolco estuviera contenida en ella. En la publicidad del macroconjunto distribuida en los números subsecuentes de *Arquitectura/México*, está presente una asociación de dibujos y diagramas de la torre de Banobras con los adelantos técnicos constructivos (Imágenes 4, 5, 6).^{xvi} Es aquí donde podemos observar un vínculo directo entre la arquitectura y sus implicaciones mercantiles, problemática que atenderemos más adelante para el caso de las imágenes que han representado a Nonoalco-Tlatelolco.

La edificación del macroconjunto tuvo a su vez presencia en publicaciones internacionales. La revista francesa *L'architecture d'aujourd'hui* y la estadounidense *Architectural Design*,^{xvii} demuestran con sus números dedicados a México, ambos de septiembre de 1963, la impronta que tiene para la arquitectura y el urbanismo la labor emprendida en el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. En el plano internacional, la analogía que resulte quizás más sugestiva para el historiador de la arquitectura, sea el establecer un paralelo entre la solución urbanística llevada a cabo en Nonoalco-Tlatelolco con la creación de planes generales para ciudades como Brasilia y Chandigarh. El proyecto de Pani aparece en el número 101 de *L'architecture d'aujourd'hui*^{xviii} al lado del elaborado por el brasileño Lucio Costa y de la ya

legendaria intervención en India de Le Corbusier, externando con ello los grandes hechos arquitectónicos que servirían para adentrar a estos países periféricos en el discurso internacional de la arquitectura. Por tanto, este número de la revista funcionó como agente de construcción mediática de los tres proyectos, los cuales, dada su amplia difusión, se adentraron en la memoria colectiva como símbolos del progreso.

Dentro de esta historia mediática, paralela a la construcción de Nonoalco-Tlatelolco, se encuentran, como muestras del momento culmen de la gran empresa arquitectónica, las fotografías de Armando Salas Portugal. La serie realizada en 1966, a más de un año de que fuera inaugurado el conjunto urbano,^{xix} codificó visualmente su lenguaje arquitectónico. Bajo una mirada analítica y una alta expresividad estética, Salas Portugal creó una serie que más allá de ilustrar la arquitectura moderna mexicana en uno de sus periodos de máxima intensidad, abre caminos para la problematización de ésta.

La serie de Armando Salas Portugal

La fotografía de arquitectura tiene como principio la concordancia entre dos disciplinas que trabajan en el cálculo, análisis y concordancia del objeto arquitectónico. En la producción de esta fotografía, la técnica constructiva y la técnica fotográfica se unifican, construyendo en algunos casos efectos sinérgicos, en los cuales es difícil desplazar el campo fotográfico del arquitectónico. En el caso de Armando Salas Portugal, la comprensión de las proporciones arquitectónicas en el plano visual, es en gran medida causa de su formación profesional en la química, ciencia que demanda un alto grado de rigor y exactitud.ⁱ Por tanto, el trabajo en el pensamiento lógico y la reflexión científica fueron determinantes para la noción espacial presente en su fotografía arquitectónica.

Una de las particularidades de la fotografía de arquitectura es la utilización de la cámara de fuelle, la cual permite corregir la perspectiva logrando que la fachada del edificio se vea ortogonal como una proyección en elevación y el costado lateral se fugue simultáneamente. En consecuencia, bajo esta corrección óptica se logra la perspectiva isométrica, una vista clásica del dibujo arquitectónico.ⁱⁱ Si bien los medios mecánicos produjeron otro tipo de formatos para la representación de la arquitectura, persisten, en el acto de apropiación visual, directrices específicas para este campo de imágenes.

Atendiendo a la producción de fotografía arquitectónica realizada por Salas Portugal en los años sesenta, tenemos junto con la extensa serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, la interpretación visual que hiciera del Museo Nacional de Antropología, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En esta última, se encuentran inmersas piezas de las culturas prehispánicas en formas de la arquitectura moderna. La estética lograda por el fotógrafo de un arte prehispánico adentrado en el espacio museístico, adquiere un carácter escenificador para los vestigios prehispánicos, de la

misma manera que las fotografías de los vestigios en Plaza de las Tres Culturas de Nonoalco-Tlatelolco. En una de las tomas, la herencia arqueológica y la iglesia virreinal de Santiago Tlatelolco se encuentran enmarcados por columnas diagonales de acero dispuestas de forma continua sobre el pasillo de un edificio moderno (Imagen 7). Queda representada la idealización del vínculo entre el México moderno con sus raíces legendarias, bajo una cubierta estética que reviste la fuerte destrucción acaecida en el sitio arqueológico en el momento en que fue construido el megaconjunto.ⁱⁱⁱ

Más allá de esta representación estetizada de la destrucción, la serie de Salas Portugal tiene una correspondencia estrecha con imágenes de las vanguardias artísticas, especialmente al uso que éstas hicieron de la retícula, como es posible observar en la obra del neoplasticista Piet Mondrian (Imagen 8). De las fachadas de los edificios funcionalistas, Salas Portugal genera abstracciones visuales teniendo al esquema moderno de la retícula como elemento para su codificación. La retícula, descripción de la dimensión espacial moderna,^{iv} es en las fotografías de Nonoalco-Tlatelolco un reflejo de la estructura de la arquitectura funcionalista y de la redefinición del tejido urbano (Imágenes 9, 10, 11).^v A través de estas fotografías, es imposible saber las proporciones y escalas que tienen los edificios, mucho menos su conjunto, ya que únicamente observamos la superficie de lo que creemos son prismas rectangulares. El plano cerrado ó *close up* a la arquitectura es una apropiación visual a sus particularidades, específicamente a su diseño modular. La modulación, el ensamble arquitectónico cúbico, se construye reticularmente, trazando retículas en el espacio.

La serie de Armando Salas Portugal es un ejercicio de análisis y expresividad de la arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco. Con el fin de profundizar sobre problemáticas puntuales, hemos elegido dos fotografías de la serie que nos permitirán obtener márgenes de acercamiento al *corpus* general de imágenes. La primera de ellas es una

fotografía de la torre de Banobras y la segunda se trata de una toma panorámica del conjunto.

Desde un contrapicado extremo, aparece dividida simétricamente la torre de Banobras (Imagen 12). Su forma triangular está recubierta por una cortina de vidrio y sobre ésta, un tramado reticular en acero. Las líneas de la retícula conducen a lo alto de la torre, teniendo como límites los contornos del edificio y una línea horizontal en el margen superior. En el trayecto del entramado reticular hacia la cúspide, sobre su articulación en coordenadas, destaca el reflejo de una masa de nubes cuyo volumen y contraste es producto del tratamiento lumínico realizado por el fotógrafo. El método de trabajo con la luz es de una estrategia visual tal, que la cortina de vidrio además de ser elemento de refracción, es objeto de transparencia.^{vi} Así, es perceptible el armazón de columnas diagonales en concreto que se encuentran conformando la solución estructural de la torre. El cuidado de la construcción fotográfica establece una tensión entre la innovación de la técnica arquitectónica con las posibilidades emotivas del cielo. El edificio, concebido hacia las alturas, tiene la intención de integrar un icono vitalizador del paisaje urbano como son el reflejo de las nubes sobre las fachadas de cristal. Incluso, la dirección de la toma puede verse también como muestra del sistema constructivo, la manera en que se edifica un objeto arquitectónico en el espacio.

Esta fotografía de la experimentación arquitectónica, tiene una cierta correspondencia con imágenes del constructivismo ruso debido al ángulo en contrapicado que esta vanguardia aplicó a la representación de la arquitectura, palpable en el trabajo de Alexander Rodchenko (Imagen 13).^{vii} La experiencia de fotografiar el objeto arquitectónico partiendo desde su nivel inferior, genera un objeto geométrico y abstracto del cual es difícil saber su función. Tomando el caso de la fotografía de la torre de Banobras, la interrogante acerca de su función se acentúa más dadas las

características formales del edificio. Esto nos conduce a preguntarnos también por su escala real y su lugar dentro del megaconjunto, ya que es la fotografía de un edificio aislado de su contexto espacial. Si bien la abstracción de la torre se debe al ángulo desde el cual fue fotografiada, el manejo de la luz contribuye sustancialmente. La cortina de vidrio es utilizada como una membrana para la manipulación de la luz,^{viii} creando una pantalla de representaciones múltiples, dinámicas e informes sobre la superficie de la torre. De esta manera, la imagen del edificio provoca una cierta seducción a la mirada, ya que tanto su construcción visual como arquitectónica está dirigida a plantear un ejemplo de vanguardia para su contexto histórico.

Si bien las grandes pantallas de vidrio presentes en la arquitectura moderna están desligadas de la creación de una iconografía propia,^{ix} la fuerza de su discurso retórico se duplica al ponerse en contacto con la lente de la cámara fotográfica. La presencia de la cortina de vidrio en la fotografía demuestra el potencial estético que tiene este emblema arquitectónico. No es casual que se haya convertido en un objeto fotografiable, pues conjuntamente a su valoración de este recurso arquitectónico como móvil para la creación de imágenes, expone, gracias al posible uso del reflejo y la transparencia, el tema de la luz en la fotografía. Dicho tema es claramente mostrado en la interpretación de la torre de Banobras realizada por Salas Portugal, en la cual el fotógrafo hizo de la fachada del icono de Nonoalco-Tlatelolco una notable práctica de la percepción. La torre aparece como receptáculo de luz, un espejo que abre el espacio urbano y lo convierte en un elemento cinético de la estética citadina gracias al paso de las nubes.^x La ligereza del vidrio, su superficie reflejante que extiende la imagen de la metrópolis, contiene en sus posibilidades retóricas un culto a la higiene.^{xi} Después del saneamiento barrial desarrollado por los urbanistas modernos mexicanos, la representación de sus logros reformadores está en una fotografía del gran edificio cristalino, la cual tiene la

capacidad de sugerir sanidad y pureza en un área urbana infectada por el paso del malévolo Moloc.^{xii} Bajo esta perspectiva, la fotografía de la cortina de vidrio es una fuente de irrigación para sanear la intoxicada imagen de Nonoalco-Tlatelolco en la memoria colectiva. Pensada desde su función cultural, la fotografía es un mecanismo renovador, capaz de restituir en el imaginario reminiscencias de una zona condenada al olvido.

La construcción fotográfica de la torre de Banobras no se limitó únicamente a su fachada. Salas Portugal captó el edificio nuevo desde diferentes ángulos que, a manera de inventario tipológico, planteó la definición en imágenes de la experimental obra (Imágenes 14, 15, 16). En estas fotografías, hay un análisis sistemático del objeto construido, un estudio de la complejidad de su estructura y la utilización de sus materiales. Fueron fotografiadas las fachadas frontales y laterales, organizando con ello una visión general de la torre. Las diferentes tomas proponen una lectura del objeto arquitectónico, lo sitúan dentro de una secuencia que, a través de sus fragmentos, otorga una sensación de desplazamiento. Algo similar sucede con fotografías del último nivel de la torre, donde se encuentra el mirador y el carrillón de campanas (Imágenes 17, 18, 19). Aquí el fotógrafo compuso simétricamente la estructura arquitectónica tomando como eje el entrecruce de las columnas diagonales que conforman el diseño de la torre. De estas fotografías, destaca su alto contraste, logrado a través de la oposición entre la luz proveniente del exterior de la edificación y las columnas en concreto aparente. Ahí, en el punto más alto de Nonoalco-Tlatelolco, el fotógrafo colocó el tripie, la cámara, centró su mirada y tomó una fotografía. Hizo una foto panorámica del conjunto.

En la extensión de un paisaje urbano, se levantan construcciones rectangulares de diferentes escalas (Imagen 20). Su organización en el espacio es sucesiva, siguen un patrón determinado de acuerdo a sus dimensiones. Cada bloque posee retículas dentro

de sí, creando, a partir de estos planos de coordenadas, un orden arquitectónico clarificado. Las caras de los prismas están liberadas, no se yuxtaponen debido a que guardan una cierta distancia. En su amplitud se encuentra la posibilidad de percibir sus facetas, construirlos visualmente desde la tridimensionalidad que les es propia. Sobre esta distribución heterogénea de cuerpos geométricos, un gran haz de luz proveniente del cielo se dirige a las fachadas de aquellos edificios que se encuentran en el centro de la fotografía. Proveniente de una larga tradición en la historia de las imágenes, específicamente de la pintura renacentista, este recurso basado en la luz del firmamento hace que nuestra mirada se dirija a las edificaciones iluminadas, dejando para un segundo momento la mancha urbana amorfa ubicada a la izquierda del conjunto, a la cual le pertenece la oscuridad de la sombra. La composición de esta fotografía panorámica presenta en general contrastes lumínicos que resaltan la vasta gama de grises lograda por el fotógrafo, el registro tonal más amplio de la serie de Nonoalco-Tlatelolco.

Salas Portugal, codificador del paisaje natural en el arte moderno en México, establece en esta fotografía un vínculo en su producción con el paisaje urbano. Para los años sesenta, Salas Portugal era un sujeto inmerso en las conformaciones modernizadoras de la urbe, participante y testigo de sus metabolismos. De acuerdo a su curso, el fotógrafo capturó el despliegue de ejes racionales y construcciones en concreto, acero y cristal que se levantaban en la ciudad de acuerdo al aumento de los capitales, como lo demuestra la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco. Al observar el potencial estético de la fotografía, podemos dar cuenta de la impronta que dejó en el fotógrafo el nacimiento de una ciudad a otra escala, su composición sobre un espacio urbano anteriormente informe. Desde el mirador de la torre de Banobras es posible advertir el surgimiento de un nuevo orden para la zona, al tiempo que interrelacionar la

arquitectura funcionalista de los bloques de vivienda con la arquitectura tardomoderna de Banobras. Las dos versiones arquitectónicas de un mismo arquitecto, articulan un diálogo en esta imagen, exponen la relación espacial que hay entre ambos objetos y su lugar en la reconfiguración de la ciudad. Ahora, si vinculamos la fotografía panorámica con el contrapicado extremo aplicado en la torre de Banobras, encontraremos que son, dentro de una misma serie fotográfica, las caras opuestas. En la primera, el conjunto de edificios rectangulares se extiende hacia el horizonte en una sucesión de planos. Conocemos su contexto urbano debido a la amplitud en la toma y le asignamos un aspecto de pertenencia al territorio. En cambio, en la segunda imagen aparece únicamente la fachada triangular de la torre expandiéndose verticalmente en un espacio aislado, ajeno a la superficie que la sustenta. Con esta somera comparación de las dos imágenes, damos cuenta de la diferencia formal de su construcción visual. No obstante son versiones inversas arquitectónica y fotográficamente, el vínculo que las une es el contener dentro de ellas el esquema icónico de la arquitectura del siglo XX: la retícula.

Elemento de ordenación espacial y croquis de las imágenes arquitectónicas, la retícula tiene un peso fundamental en la historia de la arquitectura moderna. De hecho, se podría escribir una historia de la modernidad arquitectónica a partir del patrón reticular, estableciendo una dialéctica de sus representaciones. Como hemos podido constatar, la retícula puede servir como dispositivo cartográfico en la serie de Nonoalco-Tlatelolco de Salas Portugal. Utilizando este programa visual, podríamos tender correspondencias en las fotografías de la serie, plantear un pequeño plano utilizable en la realización de un atlas general de la arquitectura moderna. Incluso, dentro de la fotografía arquitectónica de Salas Portugal es posible trazar parangones partiendo de la retícula. Ya en las series de Ciudad Universitaria y Jardines del Pedregal, aparece una estructuración de la imagen siguiendo las cuadrículas arquitectónicas, reproduciendo su

carácter sistemático. Sin duda, esta serialidad reticular tiene en la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco un mayor registro, ya que muestra su potencial para multiplicarse en diferentes formas y escalas y servir como prototipo imperante de la ciudad recién fundada. El rectángulo fotográfico, contenedor de los rectángulos arquitectónicos, apropia la retórica de la retícula para dividir los espacios de los afortunados propietarios del conjunto residencial de aquellos barrios olvidados que lo circundan.

La “toma de establecimiento” o *establishing shot*^{xiii} de Nonoalco-Tlatelolco, representa un sistema de inclusión y exclusión propio de los proyectos regeneradores modernos, logrados con base en una zonificación previa como lo había hecho Mario Pani. Si Pani resolvía de alguna manera el problema de la vivienda al construir magnos multifamiliares en supermanzanas, tarea que comprueba el autonombamiento de los arquitectos del siglo XX como ingenieros sociales, el efecto tenía su contrasentido por ser justamente una entidad diferenciada del resto de la urbe. Así, mientras algunos *olvidados* son reubicados en cubos funcionalistas, otros, los que se encuentran fuera de la isla^{xiv} y a menor escala, persisten en el anonimato y sin miras al futuro. La experiencia de estos dos modelos arquitectónicos asimétricos, que responden a su vez a la adaptación a dos órdenes sociales distintos,^{xv} es aprehensible desde el mirador de Banobras, lugar para la observación de los logros arquitectónicos y de la masa poblacional que los habita. Dentro de la noción de estabilidad social y desarrollo económico de los años sesenta, imágenes como la panorámica de Salas Portugal cumplen una función de mostrar las dinámicas sociales clarificadas. No suficiente con la codificación visual del mayor porcentaje de bloques de vivienda, resplandece sobre el concreto la luz del cielo, reafirmando que esta ciudad donde se pone el sol, está presente la regulación de los estratos sociales producida en el sexenio de López Mateos.

En 1966, el megamultifamiliar es mostrado en los medios a través de un número doble de *Arquitectura/México* (94-95), revista de Mario Pani. La publicación, la cual presenta algunas fotografías de la serie de Salas Portugal, es el *tour de force* para la construcción mediática del conjunto. El proyecto arquitectónico fotografiado, vuelto imagen, se materializa en el contexto de las publicaciones.

i

***Arquitectura/México* 94-95: Exhibición y circulación de las imágenes**

Para los años sesenta, Mario Pani había comprobado el poder de las publicaciones. A más de dos décadas de *Arquitectura/México* en el mercado, el arquitecto tenía en claro el potencial de la divulgación del quehacer arquitectónico, su presentación a través de redes de distribución periódicas. Con la propagación de *Arquitectura/México* en los principales círculos de debate de los acontecimientos arquitectónicos de la actualidad, Pani tenía garantizado su lugar (y el de muchos otros arquitectos), en las tramas de la arquitectura moderna. En esta labor de extensión de ideas y formas, Pani comprendió como factor fundamental el uso de fotografías.ⁱ En la revista, puede verse la importancia que éstas desempeñaron para la explicación de los proyectos mostrados, pues el sustento de las obras reside tanto en el discurso escrito como visual. Pani sabía lo significativo que era crear un *corpus* fotográfico que avalara los hechos arquitectónicos, demostrar con ello su valía en contextos determinados. Así, por medio de la revista el arquitecto conformó su propia narrativa de la arquitectura, ejerciendo control sobre sus imágenes en la formulación de estrategias para su presentación.

La aplicación de los medios a la arquitectura constituye una más de las enseñanzas que Le Corbusier dejó en los arquitectos modernistas. Siendo Le Corbusier el primer arquitecto que comprendió la importancia de los medios para la representación de la arquitectura,ⁱⁱ sus seguidores más atentos, aquellos que no sólo se circunscribieron a mantener en alto los cultivados preceptos arquitectónicos y urbanísticos, advirtieron la capacidad de los *media* para poner en circulación sus propuestas. En este sentido, Mario Pani, quien había entrado en contacto con la obra del arquitecto suizo-francés durante su formación como arquitecto en la Escuela de Bellas Artes en París, se basó en la revista *L'Esprit Nouveau*ⁱⁱⁱ para la concepción de *Arquitectura/México* en 1938.^{iv} En el

mencionado caso de la construcción en medios impresos de Nonoalco-Tlatelolco, Pani sigue los preceptos del maestro, ya que éste concibió las publicaciones no sólo en tanto canales para la distribución de información de obras preexistentes, sino como un nuevo contexto de producción, en constante paralelismo con la construcción arquitectónica.^y Así, la conformación del arquitecto como generador de monopolios discursivos para la arquitectura, en los cuales Le Corbusier y Pani constituyen casos únicos en el mundo, se compone por vínculos entre los edificios y sus espacios mediáticos. El ejemplo de los itinerarios de Nonoalco-Tlatelolco en las publicaciones, es prueba de la articulación de un discurso que comprende más allá de la edificación material del proyecto. Considerando su trayectoria mediática, el megaconjunto aseguró un lugar en la historia gráfica de la arquitectura, siendo modelo de reproducción de estilos (bloques funcionalistas) y de propuestas innovadoras (torre de Banobras). Mínima sería en esta historia la presencia del llamado Estilo Internacional, paradigma de la arquitectura moderna el cual debe su éxito a la propagación de sus formas en las publicaciones. Finalmente, el fin de publicar los modelos arquitectónicos es hacerlos reproducibles y con ello volverlos canónicos.

Arquitectura/México, discurso público de Nonoalco Tlatelolco elaborado por el autor de la obra arquitectónica, es el principal instrumento de diseminación de las ideas e imágenes del proyecto. Este medio de difusión tiene, dentro de sus modos de operación, la proporción de un nexo entre los habitantes de la ciudad con la reconfiguración del barrio olvidado, contextualizar al personaje de la urbe en un nuevo segmento de su territorio racionalizado. Dicha relación presenta a su vez un discurso por partida doble del carácter público de Nonoalco-Tlatelolco. Por una parte se encuentran los espacios públicos del megaconjunto como la Plaza de las tres culturas y por otra la exhibición pública que la revista hace de esos espacios. Esta presentación duplicada,

compone una parte de las complejas relaciones que se establecen los hechos arquitectónico-urbanos en los medios, entre los cuales se encuentra el vínculo del arquitecto con el fotógrafo.

Mario Pani, arquitecto y editor; Armando Salas Portugal, fotógrafo, construyen el objeto mediático a través del cual será mostrado el conjunto urbano. El número 94-95 de *Arquitectura/México* expone la correlación entre ambos autores, cómo un arquitecto tiene la capacidad de instrumentalizar las imágenes del fotógrafo en su publicación y el fotógrafo comprender las propuestas espaciales del arquitecto. Presenciamos, al ver la publicación, un diálogo de representaciones: la arquitectura en la fotografía, la fotografía en la revista de arquitectura. Esta dialéctica entre medios, que tiene como fondo la correspondencia entre dos autores, es un fragmento de lo que Reinhold Martin ha llamado el complejo organizacional.^{vi} Esta organización compuesta por medios, imágenes y discursos que intervienen en la arquitectura, era bien conocida por el arquitecto-productor y el fotógrafo catalizador de las imágenes de sus productos. Ambos sabían la composición del discurso arquitectónico mediático, donde al ser fotografiado el conjunto habitacional, se tenía agendada su publicación en la revista. La fotografía y su publicación, pueden considerarse como otro de los momentos del programa arquitectónico, planteamiento general al que recurren muchos arquitectos en la gestación de un proyecto. En el caso de *Arquitectura/México* 94-95, la interpretación visual realizada por Salas Portugal del megamultifamiliar, constructora del objeto arquitectónico perteneciente al fotógrafo, regresa a manos del arquitecto. En la revista, las imágenes son contextualizadas dentro del renglón editorial del arquitecto, los usos que éste ha optado por otorgarles. Pani adscribe las fotografías a su ideología arquitectónica, las regula dentro del *modus operandi* de la publicación. Podría argumentarse que, al aplicar el principio de selección de las fotografías de Salas

Portugal para el número 94-95 de *Arquitectura/México*, el arquitecto-editor estaba construyendo una nueva arquitectura de las imágenes. Exhibidas junto con fotografías de Guillermo Zamora,^{vii} las fotografías que Salas Portugal tomara de Nonoalco-Tlatelolco son el instante final de la regeneración en imágenes de la zona urbana. Desde la presentación del proyecto en 1960, había iniciado un despertar reformador de la imagen del lugar en el que se construiría el multifamiliar, una renovación que concluye al publicarse un número doble dedicado a mostrar el producto y sus beneficios. Era el turno de mostrar entonces, bajo una alta expresividad, la transformación acontecida. Así, la estetización de la arquitectura presente en las fotografías de Armando Salas Portugal que habitan las páginas de la publicación, representan el último paso en imágenes de la saneación de Nonoalco-Tlatelolco. Como fue mencionado anteriormente, la empresa de reconfigurar el imaginario del sitio, estuvo ligada a la introducción de la torre de Banobras en la cultura visual de la época. Por ello, no resulta extraño que la portada del número 94-95 de *Arquitectura/México* sea la fotografía realizada por Salas Portugal de la fachada del edificio (Imagen 21).

La membrana cristalina en el rectángulo fotográfico, está inmersa en formato rectangular de la revista. El símbolo de Nonoalco-Tlatelolco fotografiado por Salas Portugal, es expuesto como presentación del discurso impreso que Mario Pani concibió para el gran proyecto. Al ocuparse como portada, esta toma en contrapicado de la torre de Banobras adquiere el estatuto de imagen dominante dentro del *corpus* de imágenes de la serie, es la ventana de acceso a las formas abstractas y estructuras reticulares que la componen. Convertida ahora en “una imagen para todos, al mismo tiempo y en todas partes”,^{viii} la fotografía de la torre de Banobras es aprehensible para quien observa la revista, establece un puente entre el nuevo edificio y el espectador de la arquitectura. Al haber sido utilizada como presentación, consolida el papel de agente visual primario en

el cambio de imaginario sobre Nonoalco-Tlatelolco. Activa, gracias a su fuerza estética, aquellas imágenes que habían estado fluctuando en la memoria colectiva a través de los diversos medios que construyeron al conjunto como la gran obra transformadora. En el contenido de la publicación, las fotografías de la torre de Banobras tomadas por Salas Portugal conciben al objeto arquitectónico como un ente desplazable, que se autoconstruye a través de las diferentes variantes que ha hecho de éste el fotógrafo (Imágenes 22, 23). Las imágenes, acompañadas de frases como “Símbolo de una ciudad nueva” y “Simplicidad y lógica en la estructura”, son también el soporte del discurso escrito de la revista en el cual se describen los avances técnicos alcanzados en la construcción de Banobras. La edición de la publicación a cargo de Mario Pani, tenía la necesidad de justificar la experimentación estructural aplicada en este edificio corporativo, inscribir su innovación en el panorama arquitectónico. De hecho, una vez que entró en los medios la torre-logotipo, estaba creándose un lugar dentro de la historia de la arquitectura. Por tanto, la publicación de las fotografías de Salas Portugal en el número dedicado a Nonoalco-Tlatelolco, operan dentro de un sistema legitimador de las propuestas arquitectónicas. Mario Pani estaba al tanto de las novedades constructivas de su época, sabía que una forma como la del edificio de Banobras era capaz de competir con la vanguardia de su tiempo y asegurarse así un lugar dentro del canon constructivo. Por otra parte, el arquitecto conocía las críticas que para los años sesenta ya se habían hecho de los postulados urbanos propuestos por Le Corbusier, los cuales aplicó en Nonoalco-Tlatelolco. Ya en 1961 con la publicación del libro *The Death and Life of Great American Cities* de Jane Jacobs, se avizoraba la defunción de la ideología constructora de la arquitectura moderna.^{ix} Pero quizás la crítica más sugerente a nivel visual a la arquitectura y al urbanismo moderno en los años sesenta, sea la película *Playtime* (1966) de Jacques Tati. Película que muestra una megaciudad donde todos los

edificios son idénticos, basados en una lógica modular abrumadora causante de un sentido de pérdida espacial debido a su homogeneidad.^x Los bloques uniformes presentes en *Playtime* tienen una correspondencia con los edificios habitacionales de Nonoalco-Tlatelolco, cuya percepción general obtenemos gracias a la toma panorámica de Salas Portugal. Si bien esta fotografía no aparece publicada en *Arquitectura/México* 94-95, Pani atiende a la crítica de la arquitectura funcionalista llevada a grandes dimensiones ofreciendo en el número monográfico imágenes aéreas de gran impacto. Con estas fotografías en blanco y negro, la bicromía por excelencia del canon arquitectónico moderno,^{xi} el arquitecto valida la arquitectura de su proyecto urbano y pone a disposición del público el sistema utilizado para rehabilitar zonas renegadas de la ciudad.

En la carta editorial de la revista, Pani se refirió a Nonoalco-Tlatelolco como un acto de fe en el destino nacional.^{xii} Bajo esta perspectiva esperanzadora, el arquitecto concibe al máximo logro arquitectónico del sexenio de Adolfo López Mateos, el cual debía de permanecer como testamento de carácter moral para un país. Por tanto, este número de la revista es a su vez un documento que da cuenta de los beneficios heredados por un presidente. Justamente, la presentación de ese legado es la fotografía de un edificio del estado dirigido a las alturas, icono de la industria de la construcción que alude a la proyección de un país al futuro triunfante. El contrapicado, ángulo fotográfico que mira de abajo hacia arriba, sugiere la visión del progreso, es una visualización ascendente análoga a la idea del desarrollo, así como la transparencia del edificio lo es a la transparencia del sistema político mexicano. En buena medida, *Arquitectura/México* opera desde la ideología de instituciones oficiales, pues son los órganos centrales de la producción arquitectónica. Incluso, no sería extraño el hecho de que el número 94-95 de la revista haya sido patrocinado por Banobras,^{xiii} ya que la

institución pública debía de darse a conocer en un panorama general de la arquitectura. Siendo Banobras un edificio perteneciente al estado, su presencia en publicaciones refiere a un cierto tipo de propaganda, lo cual nos hace pensar en la fotografía del edificio tomada por Salas Portugal como un elemento de la iconografía política del sexenio de López Mateos.^{xiv}

Imágenes itinerantes, las fotografías de la serie de Nonoalco-Tlatelolco realizadas por Salas Portugal desempeñan una agencia activa. A través de *Arquitectura/México*, su vitrina de exhibición, las fotografías publicitan diversos discursos, cumplen con distintas intencionalidades, perdiendo neutralidad alguna. De hecho, podemos afirmar que ninguna imagen difundida en los medios es neutral, pues su papel en ellos es precisamente el de transmitir mensajes en diferentes niveles.

El tránsito de la información visual en los renglones de los espacios mediáticos, adquiere un carácter propagandístico que, en el caso de la arquitectura, adentra sus ideas y formas a un sistema en el cual se ponen en circulación capitales simbólicos. En el borde entre la concepción artística y el espectáculo mediático, la fotografía de arquitectura posee un valor de cambio fluctuante en la era de la (re)producción de masas y la industria cultural.^{xv} La arquitectura en la publicación, vista desde el plano propagandístico, es una mercancía que alcanza una mayor sofisticación en función de su potencial estético, tal como sucede con las fotografías de Salas Portugal de la serie Nonoalco-Tlatelolco.



La arquitectura en el comercio de imágenes

En el número 94-95 de *Arquitectura/México*, aunada a la publicación de las fotografías y del texto descriptivo de Nonoalco-Tlatelolco, son propagados un considerable número de anuncios publicitarios. En su mayoría, se trata de publicidad de los materiales constructivos que hicieron posible la edificación del megaconjunto, que ahora, al servirse de la imagen del gigante de concreto, convierten a éste en un objeto de consumo de alto rendimiento. Dentro de estos anuncios que recurren a la imagen de Nonoalco-Tlatelolco como impulso económico, destaca, por sus recursos iconográficos, el del Banco Internacional Inmobiliario S. A (Imagen 24).

Recortadas sobre un fondo azul, aparecen cinco figuras de fácil reconocimiento: el esquema geográfico del territorio mexicano, un conjunto de casas habitación dispuestas de forma variable, la ilustración de un hombre de tez clara (estereotipo del hombre de clase media-alta), vestido de traje que sostiene sobre su mano derecha el modelo de una casa y en su izquierda un maletín, la silueta de las torres de Ciudad Satélite y el diseño de la torre de Banobras. Estos elementos visuales, conformadores de la iconografía comercial del Banco Internacional Inmobiliario, son factores dirigidos a promover créditos para la adquisición de bienes inmuebles, cuyo fin es otorgar capitales simbólicos. De acuerdo con Pierre Bourdieu, los productos de lo que él llamó el sistema de producción cultural, tienen dos acepciones: como mercancía y como objetos de carácter simbólico.¹ Este sentido doble puede percibirse claramente en el anuncio publicitario. El artículo de consumo, la casa, es materia práctica, de uso directo, la cual construye a su vez al hombre de éxito. Erguido y de rostro sonriente, el hombre dirige su mirada hacia la derecha, la dirección del progreso. Los dos alcances imbricados en la producción cultural, son reafirmados al incluir en la publicidad a las torres de Ciudad

Satélite y a la torre de Banobras. Construcciones significativas del paisaje urbano de la segunda mitad del siglo XX, representan en esta publicidad el auge de la industria de la construcción, auge ligado a la creación de una mejor calidad de vida en México.

En el contexto de la revista, el anuncio de los créditos del Banco Internacional Inmobiliario remite a la posición de las obras de Mario Pani en el campo de los productos mercantiles. Adentrada su arquitectura en el sistema de producción y circulación de bienes simbólicos, Pani se establecía en un campo de poder, en cual los proyectos provenientes de una concepción estética, por ejemplo Banobras, son mayormente efectivos en la producción de símbolos dominantes que mantienen su lugar en el punto más alto del orden social.ⁱⁱ Esta posición depende también de la relación que el arquitecto productor de bienes simbólicos establezca con otros arquitectos,ⁱⁱⁱ pues con base en un principio comparativo, el arquitecto posiciona su figura en la escala social, basada en los beneficios derivados de sus obras. El productor está sujeto a la estabilidad de la economía, los deseos del estado y la demanda de los consumidores.^{iv} Las exigencias del mercado demarcan su campo de operación, en el que la mercancía, es decir la arquitectura, se presenta siempre como objeto redituable. El consumo de espacio en la publicidad es una promesa, una oferta destinada a crear estilos de vida que mantiene en funcionamiento al mercado. Para los años de Nonoalco-Tlatelolco, los años sesenta, ya se había establecido en los países en vías de desarrollo la producción masiva de mercancías y una lógica en su circulación. En medio de los impulsos comerciales de la época, las imágenes publicadas en *Arquitectura/México* 94-95 estimularon el despertar económico vía las relaciones de compra y venta de espacios racionales.

De acuerdo con Beatriz Colomina, “en la era de los medios de comunicación de masas el cliente no es simplemente quien paga el edificio o quien vive en él. El cliente es también el crítico, el periodista, el vecino, el lector, el político; en una palabra, el

público en sentido amplio”.^v Así, el atender a una publicación de arquitectura expresa un acto de consumo, en el cual la seducción visual que pudieran producirnos las imágenes está ligada a una estrategia de persuasión comercial. La arquitectura como un objeto accesible^{vi} inmerso en los flujos de capitales, ofrece, a través de sus estilos y modelos, la posibilidad de transformar identidades. Quienes perciben las imágenes arquitectónicas absorben y evalúan a través de ellas sus propias necesidades, deseos y rutinas.^{vii} Los medios, principales reflectores de los capitales simbólicos, operan en el caso de la arquitectura a manera de vitrinas que ofertan la oportunidad de pertenecer a un mejor campo social.

Arquitectura/México, transmisor del capital simbólico contenido en Nonoalco-Tlatelolco desde 1960, tiene, con las fotografías de Salas Portugal en su número 94-95, una plusvalía estética^{viii} del producto gracias a la mirada analítica y subjetiva del fotógrafo. El lenguaje visual de Salas Portugal, adentrado en un amplio contexto publicitario, incrementa el valor de la mercancía arquitectónica, le confiere un potencial plástico que determina la efectividad de su uso persuasivo. Desde las series del fraccionamiento Jardines del Pedregal, el fotógrafo conocía la función comercial de sus imágenes, el rol fundamental que éstas desempeñaban en el marketing de nuevos productos arquitectónicos. A su vez, en la cultura de mercancías dispuestas a renovar estilos de vida, las fotografías de Salas Portugal eran conocidas por hacer de los productos formas atractivas. Si bien la arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco ya demandaba su explotación visual *per se*, Pani en tanto arquitecto y publicista del conjunto, necesitaba de un catalizador de imágenes con el que pudiera crear una identidad arquitectónica, forjar con base en fotografías una marca registrada. Este ensamble entre el arquitecto-publicista, el fotógrafo, la propia fotografía y el espacio

arquitectónico, son en la publicación un objeto público que define la posición de los actores en el campo de la producción cultural.^{ix}

En el sistema gradual de la producción cultural, un producto como Nonoalco-Tlatelolco tenía desde su inicio un éxito asegurado. El proyecto fue encomendado a la firma de un arquitecto perteneciente al mundo de la alta construcción, conocedor de las formas de moda y ejercitado en la creación de discursos publicitarios. Contaba con *Arquitectura/México*, su producto mediático, el cual aparecía como catálogo de venta de sus ideas y formas. Las principales fotografías, tomadas por uno de los mejores fotógrafos de arquitectura, operaban, con la impronta estética que solía caracterizarlas, como anuncios. Finalmente, todas las distintas formas de exposición eran anuncios.^x En este sentido, la imagen propagandística que muestra a la vivienda como mercancía, no es la exhibición del interior de los espacios donde se desarrollaría la vida del usuario, sino la puerta de acceso a esa posibilidad de vida: Banobras.

El procedimiento adquisitivo de vivienda en Nonoalco-Tlatelolco, la adaptación a un modelo de vida y por tanto a un sistema económico, estaba ubicado en la torre de Banobras. Este objeto arquitectónico, fiel representante de la capacidad del estado para erigir magnos proyectos, era la institución encargada de estructurar modelos de vida a través de la venta de espacios habitacionales en Nonoalco-Tlatelolco. Las propiedades eran adquiridas por medio del edificio que se había constituido como máximo logro constructivo de una economía sustentable y su imagen, sugerente estructura arquitectónica, era el modelo ideal para la promoción y venta de los espacios recientemente ingresados al mercado. Vista por su arquitecto como “un signo del México contemporáneo”^{xi}, la torre de Banobras exteriorizaba en los medios la ley del consumo y el ingreso. Así, la cortina de vidrio en la fotografía de Salas Portugal publicada en la portada de *Arquitectura/México*, es el aparador de las mercancías

arquitectónicas, una imagen que contiene un valor de cambio ligado a productos espaciales y capitales simbólicos. Observada en la revista desde dos filtros, la lente del fotógrafo y la propuesta editorial-publicitaria del arquitecto, la torre de Banobras es vehículo por el cual se determinará la posición social de los habitantes. Una vez adquirida la revista significaba de alguna manera acceder a los posibles modos de vida que Nonoalco-Tlatelolco ofrecía. La fotografía del corporativo posee la seducción visual necesaria para estimular el deseo de pertenecer a los estratos sociales que el conjunto ofrece. Pero, ¿de qué manera una abstracción del objeto arquitectónico, en el que se elimina por completo la figura humana, es un referente habitacional? Tal parece que la agencia simbólica de la fotografía reside justamente en la exclusión de referentes visuales concretos, pues así se crea una idealización, acaso una ficción, del espacio habitable.^{xii} Además, la fotografía de Salas Portugal es tan sólo una relectura del edificio, una imagen dentro de una serie de imágenes que habían codificado visualmente la estructura experimental de la torre como referente mercantil. Lo que vemos en este ejemplo es cómo una arquitectura de alta tecnología tiene la capacidad no sólo de reconfigurar una zona urbana en la memoria colectiva, sino de circunscribir a ésta a un campo de flujos económicos. El emblema de Nonoalco-Tlatelolco es un impulso para la movilización de capitales, su pertenencia a la industria de la alta construcción constituye por sí mismo un aspecto persuasivo en el mercado de la vivienda moderna. Emplazada dentro del conjunto urbano, la relación que la torre de Banobras mantiene con el resto del multifamiliar está ligada a la idea de que el despegue del crecimiento económico podía ir de la mano con la vida de los ciudadanos. De acuerdo con la fotografía de Salas Portugal, al levantar la mirada era posible seguir la vía ascendente del desarrollo.

Como fue señalado con anterioridad, Banobras oferta diferentes tipos de mercancías habitacionales en Nonoalco-Tlatelolco. En función del poder adquisitivo del

usuario, su lugar en el multifamiliar es más alto, es decir, le corresponde habitar los edificios de mayor altura. Partiendo de que la casa es un mecanismo de clasificación, un sistema de categorías, un sistema para tomar fotografías y lo que determina a estas fotografías son las ventanas,^{xiii} en la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco tomada por Salas Portugal se muestra un conjunto habitacional jerarquizado a través de las dimensiones de los espacios reticulares. Esta fotografía expone la adaptación a una organización arquitectónica de los diferentes estratos sociales, en especial la clase media^{xiv} beneficiada por el “milagro mexicano”, la cual hace de las zonas regeneradas de la ciudad, zonas rentables. La diferencia de altura entre los edificios es muestra también de la pluralidad de capitales simbólicos posibles en Nonoalco-Tlatelolco. Pese a ser concebido el conjunto como un núcleo urbano donde las distintas clases sociales estuviesen integradas, el contraste de escalas arquitectónicas expresa que el sistema de inclusión social es a la par principio de exclusión. En la imagen panorámica que nos expone la distribución masiva de los alcances que ha tenido el desarrollo económico, vemos en la distinción de niveles de los edificios, las interrelaciones de poder existentes en Nonoalco-Tlatelolco. La asimetría entre los bloques de viviendas y sus cuatro fachadas liberadas, faculta a los habitantes con un rango espacial más elevado, el hacer uso de la observación de sus inferiores desde la altura correspondida, obteniendo con ello un cierto control sobre su territorio diferenciado. Estas interrelaciones quedan sujetas a un poder mayor, el ejercido de manera diagonal desde el mirador de la torre de Banobras y del cual la fotografía panorámica de Salas Portugal es reflejo.

Si observamos con atención las azoteas y las fachadas de los edificios en la imagen general del conjunto, daremos cuenta de que la arquitectura ha sido habitada. A poco más de un año de haberse inaugurado Nonoalco-Tlatelolco, las pruebas visuales refieren un éxito comercial del proyecto. Según la información oficial, durante los diez

primeros días de ponerse a la venta las propiedades, se logró vender una vigésima parte del monto calculado, razón por la cual se afirmó que el proyecto era una punta de lanza para vigorizar la economía nacional.^{xv} Nonoalco-Tlatelolco había cumplido su cometido, depurando la zona urbana de *olvidados* con la construcción de gigantes de concreto que sirvieran a su vez como propulsores de capitales económico-simbólicos.

Destrucción de imágenes

En 1968, a treinta años de haber sido fundada *Arquitectura/México*, aparece nuevamente en la portada de la revista Nonoalco-Tlatelolco (Imagen 25). El número conmemorativo del trigésimo aniversario de la publicación, presenta una vista aérea que cubre la mayor parte del conjunto, reforzando con ello la impronta que este magno proyecto significa para la arquitectura moderna en México. El 2 de octubre de ese mismo año, durante una manifestación de miles de estudiantes en la Plaza de las tres culturas, se llevó a cabo una de las mayores masacres que haya presenciado el país. Este acontecimiento, represor de un movimiento estudiantil que reclamaba justicia, libertad y respecto a los derechos humanos, ha marcado la visión que se tiene de Nonoalco-Tlatelolco en la memoria colectiva (Imagen 26). El mismo escenario que señalaba la culminación de un sueño, la condecoración de la revolución institucionalizada, era testigo su crisis ideológica, el inicio de su decadencia. A dos años de publicarse las fotografías de Salas Portugal que reconfiguraban la imagen que se tenía de una zona urbana relegada, el trayecto visual transformador se ve abruptamente interrumpido por un genocidio. En consecuencia, la agencia de las imágenes de Salas Portugal tienen una vida corta. Su desempeño activo como dispositivos estructuradores de un nuevo imaginario fue desechado, demeritado nuevamente dentro de los temas públicos. El conjunto que debía de pertenecer al canon de los grandes hechos constructivos debido a todo el aparato mediático que lo rodeó, pasó al imaginario asociado a la destrucción. Esta imagen del conjunto, se reforzó debido al derrumbamiento de algunos edificios a causa del sismo de 1985. Las imágenes de la destrucción fueron altamente sugestivas para los medios, sobre todo por tratarse de edificios con las dimensiones de los ubicados en Nonoalco-Tlatelolco.

Si reuniésemos las imágenes de los distintos momentos del área urbana, daríamos cuenta en una primera instancia de un proyecto que ha fracasado. Pero esta apreciación simbólica de las imágenes reduce la complejidad de las mismas. La imagen arquitectónica, más allá de ser un determinante para otorgar validez o no a los proyectos, es un dispositivo para plantear diversas problemáticas que operan en la arquitectura. Son las imágenes las que construyen a la arquitectura, las que la hacen transportable, accesible y en el caso de su destrucción, la salva en la memoria de los tiempos.

¹ La relación de Armando Salas Portugal y el paisaje natural fue un aspecto en el cual el fotógrafo tuvo especial interés. Además de la extensa cantidad de fotografías, Salas Portugal escribió sus impresiones de los paisajes naturales en México. Véase al respecto Armando Salas Portugal, *Los Antiguos Reinos de México*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1986, México. Armando Salas Portugal, *Las comarcas silvestres y el mundo campesino del Distrito Federal*, Museo de Arte Moderno, México, 1990. Armando Salas Portugal, *El pedregal de San Ángel*, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2000. Carmen Tostado, "Armando Salas Portugal: Biografía de un viajero", *Armando Salas Portugal. México*, Lunwerg, Fundación Salas Portugal, México, 2005.

¹ Aproximaciones a las fotografías de Jardines del Pedregal realizadas por Armando Salas Portugal se encuentra en Keith L. Eggener, *Luis Barragán. Gardens of El Pedregal*, Princeton Architectural Press, 2001, New York. Laura González Flores, "De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal", en *Morada de lava. Armando Salas Portugal, Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, México.

¹ Un paralelo en la historia de los usos de las imágenes de la arquitectura moderna puede encontrarse en las fotografías de Julius Shulman sobre la obra del arquitecto Richard Neutra. Tanto las fotografías de Salas Portugal como las de Shulman fueron utilizadas con fines propagandísticos para la venta de estilos de vida a través de la arquitectura. Al respecto véase Oriol L. Lucero "Vender Los Ángeles: el empleo de modelos en la fotografía arquitectónica de Julius Shulman", *Los Ángeles Obscura: La fotografía arquitectónica de Julius Shulman*, Fisher Gallery, Universidad de Southern California, 1998, California, pp. 36-42. Un estudio acerca de la amplia campaña publicitaria del Pedregal y el desarrollo del fraccionamiento se encuentra en Alfonso Pérez-Méndez, Alejandro Apton, *Las Casas del Pedregal. 1947-1968*, Gustavo Gili, 2007, Barcelona.

¹ La crítica realizada a la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco ha cumplido en fechas recientes con una moda internacional que pone en entredicho las megaconstrucciones funcionalistas. Se suma a la justificación de esta crítica la masacre estudiantil del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las tres culturas y la caída y demolición de algunos de sus edificios producto del terremoto de 1985. Las aseveraciones que tienden a condenar la construcción del conjunto demuestran los restringidos márgenes de comprensibilidad sobre los cuales opera generalmente el debate de la arquitectura moderna en México, reduciendo sus problemáticas complejas a afirmaciones unívocas y esquemáticas. Al respecto, Miquel Adrià, *Mario Pani. La construcción de la modernidad*, Gustavo Gili-CONACULTA, México, 2005, p. 19. Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana: la arquitectura después de la Revolución Mexicana*, Gustavo Gili, México, 1995, p. 228. Ana Elena Mallet, "De la crisis perenne a la modernidad suspendida: El conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco", *Farsites/Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente*, San Diego Museum of Art,

Centro Cultural Tijuana, Fundación Televisa, Adriano Pedrosa, Julie Dunn (eds.), San Diego, California, 2005, pp. 176-178.

¹ Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, 1999, México, p. 7.

¹ Hélène Lipstadt, "Architectura Publications, Competitions and Exhibitions", *Architecture and its image. Four Centuries of Architectural Representation*, Canadian Centre for Architecture, 1989, Montreal, p. 119.

¹ Beatriz Colomina, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1996, Massachusetts, p. 73. Si bien en la arquitectura del Movimiento Moderno tuvo un fuerte vínculo con los medios, en el siglo XVI la arquitectura entró en contacto con las tecnologías de la información, que para la época era la imprenta. Véase Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, 2003, Madrid.

¹ Domingo García Ramos, "Urbanismo", *Arquitectura/México*, núm. 83, Septiembre 1963, p. 281.

¹ *L'architecture d'aujourd'hui*, "Hábitat", núm. 130, Février-Mars, 1961.

¹ Peter Krieger, "Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional", *Mario Pani*, Louise Noelle (comp.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, México, p. 250.

¹ Agradezco a la Mtra. Rita Eder el haberme observar la presencia de la ideología desarrollista en las ideas de Mario Pani y su reflejo en el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.

¹ Además de *Los olvidados*, la imagen de Nonoalco-Tlatelolco en el cine mexicano hasta antes de la regeneración urbana es la de un lugar marginal, propicio para mostrar la desintegración social y los desencuentros afectivos. Véase *Distinto amanecer* (Bracho, 1943) y *Víctimas del pecado* (Fernández, 1951). Agradezco al Mtro. Álvaro Vázquez Mantecón el sugerirme otras cintas que refieren al carácter anárquico de la zona donde se construiría el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.

¹ Una reflexión *in extenso* de *Los olvidados* y la ciudad se encuentra en Julia Tuñón, "Ciudad, tradición y modernidad en la película 'Los olvidados'", *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX* en Peter Krieger (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, pp. 127-158.

¹ Mario Pani, "Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Regeneración urbanística de la ciudad de México", *Arquitectura México*, núm. 72, 1960, p. 185.

¹ *Ibid.*

¹ Manuel Larrosa, "Conceptos expresados durante las charlas de Mario Pani", *Mario Pani Arquitecto*, UAM-Atzacapotzalco, 1999, México, p. 29.

¹ Mario Pani, *Los Multifamiliares de Pensiones*, Editorial Arquitectura, 1952, México, p. 58.

¹ Peter Krieger, "Importación e implantación del modernismo: unidades habitacionales funcionalistas en la ciudad 'collage' de México" en Helga von Kügelgen (ed.) *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea / Indigenes Erbe, Europäische Traditionen und der europäische Blick*, Frankfurt/Main, 2002, Vervuert, p. 583.

¹ Guillermo H. Viramontes, Discurso pronunciado en la inauguración del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco el 20 de noviembre de 1964, *Conjunto Urbano "Presidente López Mateos" (Nonoalco-Tlatelolco)*, Publicaciones del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, S. A., México.

¹ Datos obtenidos de *Arquitectura/México*, no. 94-95, 1966.

¹ Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, México, p. 154.

¹ Charles Jencks, *La arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 8.

¹ Los espacios de exhibición de Nonoalco-Tlatelolco no sólo fueron las publicaciones. En el número 81 de *Arquitectura/México* se encuentra una reseña de la exposición "El problema de la vivienda en México" llevada a cabo en el Hotel María Isabel de la capital. En esta exposición se mostraron planes rectores dirigidos a solventar el problema de la vivienda entre los que se encontraba Nonoalco-Tlatelolco. "La movilización de recursos para la vivienda. Una exposición que registra El problema de la habitación en México", *Arquitectura/México*, núm. 81, 1963.

¹ *L'architecture d'aujourd'hui*, "Mexique-Actualités", núm. 109, Septembre, 1963. *Architectural Design*, "Mexico", núm. 9, September, 1963.

¹ *L'architecture d'aujourd'hui*, "Cités nouvelles. Centres Urbains", núm. 101, avril-mai, 1962.

¹ El Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco fue inaugurado el 20 de noviembre de 1964, pocos días antes de que finalizara el sexenio de Adolfo López Mateos.

- ¹ Salas Portugal estudió de 1935 a 1937 en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA) para químico perfumista con especialización en aceites esenciales.
- ¹ Laura González, "Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México", *Fotógrafos Arquitectos*, CONACULTA-INBA, Fomento Cultural Banamex, 2006, México, p. 36.
- ¹ Peter Krieger, "City of Islands. Images and Conscience of Modern Urban Structures in Mexico City", *Curare*, núm. 12, enero-julio 1998, p. 119.
- ¹ Rosalind Krauss, "Reticulas", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 23.
- ¹ Agradezco a Luis Adrián Vargas Santiago el compartirme su reflexión sobre la conformación reticular de la arquitectura y la urbe gracias a la proporción de su texto "Imágenes aéreas y visualidad moderna: la ciudad de México en los años treinta", Posgrado en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, junio 2007.
- ¹ Sobre la transparencia en la arquitectura moderna, véase Adrian Forty, *Words and buildings. A vocabulary for modern architecture*, Thames and Hudson, London, pp. 286-288. Simón Marchán Fiz, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Siruela, Madrid, 2008.
- ¹ Véase Margarita Tupitsyn, *The soviet photograph 1924-1937*, Yale University Press, 1996.
- ¹ Reinhold Martin, *The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space*, MIT Press, Massachusetts, 2003, p. 228.
- ¹ Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, México, p. 159.
- ¹ *Ibid.*, p. 176.
- ¹ *Ibid.*, p. 169.
- ¹ Klaus Humpert, "La gran época de la urbanización del mundo", *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Peter Krieger (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, México, p. 55.
- ¹ Agradezco a la Dra. Deborah Dorotinsky el haberme sugerido este término para la apreciación de la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco.
- ¹ Peter Krieger, "City of islands. Images and Conscience of Modern Urban Structures un Mexico City", *Curare*, núm. 12, enero-junio 1998, pp. 106-123.
- ¹ Adrian Forty, *op. cit.*, p. 248.
- ¹ El propio arquitecto se acercó al quehacer fotográfico con una serie de arquitectura colonial religiosa en la ciudad de Oaxaca. Véase "Oaxaca. El valor arquitectónico de las obras del pasado", *Arquitectura/México*, núm. 26, 1949, pp. 18-19.
- ¹ Beatriz Colomina, *op. cit.*, p. 220.
- ¹ *L'Esprit Nouveau* fue la revista fundada por Le Corbusier en 1920, la cual tuvo una divulgación internacional.
- ¹ Louise Noelle, "La revista 'Arquitectura/México'", *Mario Pani*, Louise Noelle (comp.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2008, p. 317.
- ¹ Beatriz Colomina, "Architectureproduction", *This is not Architecture. Media constructions*, Kester Rattenbury (ed.), Routledge, 2002, London, p. 213.
- ¹ Reinhold Martin, *The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space*, MIT Press, Massachusetts, 2003, p. 15.
- ¹ Guillermo Zamora fue, junto con Salas Portugal, el fotógrafo de arquitectura moderna de mayor importancia en México. Sus fotografías ocupan un considerable número de publicaciones, en especial *Arquitectura/México* debido a su contratación por parte de Mario Pani.
- ¹ Mario Carpo, *op. cit.*, p. 8.
- ¹ Charles Jencks, *op. cit.*, p. 6.
- ¹ La crítica internacional coincide en citar la película *Playtime* de Jacques Tati como uno de los primeros referentes que pusieron en entredicho los postulados arquitectónicos y urbanos del Movimiento Moderno. Véase al respecto, Dietrich Neumann, *Film Architecture: Set Designs form Metropolis to Blade Runner*, Prestel Publishing, New York, 1999, pp. 140-147. Graham Cairns, *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 120. Bruce Neumann, *Film Architecture*, Prestel-Verlag, 1996, New York, p. 8.
- ¹ Robert Elwall, *Building with light. The international history of Architecture Photography*, Merrel Publications, 2004, London, p. 194.
- ¹ Mario Pani, Carta Editorial de *Arquitectura México*, no. 94-95, 1966, México.

¹ Agradezco a la Mtra. Louise Noelle Gras apuntar este comentario acerca de la publicación del número monográfico de Nonoalco-Tlatelolco.

¹ Agradezco al Dr. Peter Krieger la sugerente idea de entender la fotografía de la torre de Banobras como elemento de la iconografía política del sexenio de López Mateos.

¹ Beatriz Colomina, "Architectureproduction", *This is not Architecture. Media constructions*, Kester Rattenbury (ed.), Routledge, 2002, London, p. 215.

¹ Pierre Bordieu, *The field of the cultural production: essays on art and literature*, Columbia University, New York, 1993, p. 113.

¹ Garry Stevens, *The favores circle. The social foundations of architectural distinction*, MIT Press, 1998, Cambridge, Massachusetts, pp. 87-88.

¹ Pierre Bordieu, *op. cit.*, p. 131.

¹ Garry Stevens, *op. cit.*, p. 93.

¹ Beatriz Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, 2006, Madrid, p. 112.

¹ Beatriz Colomina, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1996, Massachusetts, pp. 70.

¹ Pierluigi Serraino, "Framing icons: Two Girls, two audiences. The photographing of Case Study House #22", *This is not Architecture. Media constructions*, Kester Rattenbury (ed.), Routledge, 2002, London, p. 132.

¹ Peter Krieger, "Corrección e inspiración. Reflexiones en torno a una monografía sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 90, Primavera de 2007, p. 241.

¹ Pierre Bordieu, *op. cit.*, p. 119.

¹ Beatriz Colomina, "La casa exhibicionista", *A fin de siglo. Cien años de arquitectura*, Russell Ferguson, (ed.), Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1998, Los Ángeles, p. 151.

¹ Mario Pani, "Estructura económica y destino de Ciudad Tlatelolco", *Arquitectura México*, núms. 94-95, 1966, México, p. 107.

¹ En contraste a las fotografías de Armando Salas Portugal, el 27 de Septiembre de 1965 la revista *LIFE. En español* publica un número especial dedicado a México en el cual aparecen fotografías a color del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco siendo recorrido por personas.

¹ Beatriz Colomina, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, 1996, Massachusetts, p. 311.

¹ En 1964 el ingeniero Jesús Robles Martínez, entonces director de Banobras, afirmó lo siguiente: "Desde que se inició la venta intensiva de los departamentos (...), las familias capitalinas de la clase media acuden a la Unidad Tlatelolco a comprar departamentos por valor promedio de cinco millones de pesos diariamente, en un movimiento que por sí solo habla de la gran aceptación que el Conjunto Habitacional ha tenido entre los sectores sociales de la capital". "El buen éxito de la venta de los departamentos y locales del Conjunto Urbano 'Presidente López Mateos'", *Obras para México*, no. 11, segundo semestre de 1964, p. 9

¹ *Ibidem.*

IMÁGENES



Imágenes 1, 2. Armando Salas Portugal, Fotografías de las casas muestra en el fraccionamiento Jardines del Pedregal de los arquitectos Luis Barragán y Max Cetto, 1949-1950. Fundación Salas Portugal.



Imagen 3. Estudio de zonificación del área de Nonoalco-Tlatelolco realizado por el arquitecto Mario Pani. *Arquitectura México*, no. 72, 1960.



Imágenes 4, 5, 6. Publicidad de materiales asociados a la construcción de Nonoalco-Tlatelolco publicados en *Arquitectura/México* entre 1960 y 1965.



Imagen 7. Armando Salas Portugal, Fotografía de la Plaza de las Tres Culturas desde un edificio anexo, 1966. Fundación Salas Portugal.



Imagen 8. Piet Mondrian, *New York City*, 1941-1942, Óleo sobre lienzo, 119 x 114 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, Paris. http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian_nyc.jpg.html





Imágenes 9, 10, 11. Armando Salas Portugal, Exteriores de los edificios habitacionales del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1966. Fundación Salas Portugal.

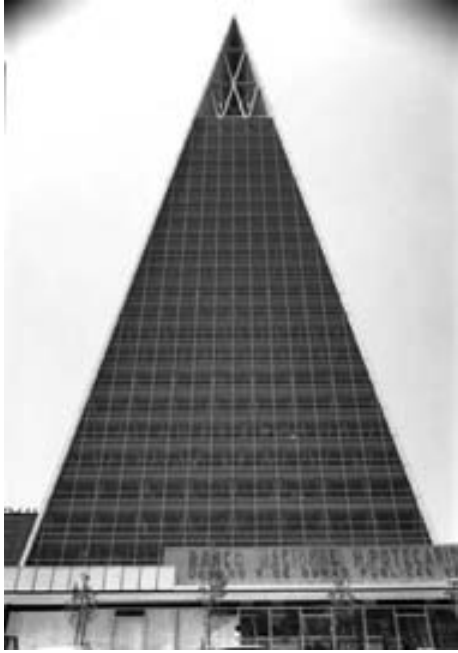


Imagen 12. Armando Salas Portugal, Fachada del edificio de Banobras, 1966. Fundación Salas Portugal.



Imagen 13. Alexander Rodchenko, *Balconies*, 1925, Plata sobre gelatina, 29 x 23 cm., Museum of Modern Art, New York. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4975&page_number=25&template_id=1&sort_order=1





Imágenes 14, 15, 16. Armando Salas Portugal. Torre de Banobras vista desde diversos ángulos, 1966. Fundación Salas Portugal.





Imágenes 17, 18, 19. Armando Salas Portugal, Nivel superior de la torre de Banobras, 1966. Fundación Salas Portugal.



Imagen 20. Armando Salas Portugal, Vista panorámica del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1966. Fundación Salas Portugal.



Imagen 21. Portada de *Arquitectura/México* 94-95, 1966.



Imágenes 22, 23. Fotografías de la torre de Banobras tomadas por Salas Portugal y publicadas en *Arquitectura/México* 94-95, 1966.



Imagen 24. Publicidad del Banco Internacional Inmobiliario publicada en *Arquitectura/México* 94-95, 1966.



Imagen 25. Portada del número 100 de la revista *Arquitectura/México*, 1968.



Imagen 26. 2 de octubre de 1968, día de la represión estudiantil por parte del ejército mexicano en la Plaza de las Tres Culturas.

