



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Historia del Arte

**Construcción de un testigo
Biografía cultural de la Torre Latinoamericana**

Tesis que para obtener el título de Maestra en Historia del Arte

Presenta

Fabiola Hernández Flores

Tutor

Dr. Peter Krieger

Lectores

Mtra. Rita Eder

Mtra. Sandra Rozental

México, D.F., 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A Peter Krieger, director del presente trabajo, por su tutoría tanto en mi formación académica como en todas las fases de mi propuesta, incluida su publicación.

A Rita Eder y Sandra Rozental por los comentarios y las aportaciones que realizaron al texto. En especial, agradezco a Sandra por motivarme a convertir mi curiosidad en la Torre Latinoamericana en tema de investigación.

A Oscar Flores por su atenta lectura y por darme la oportunidad de explorar temas relacionados con este trabajo en su seminario.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por otorgarme la beca para realizar los estudios de maestría.

A Nahum Calleros de la Fototeca de la UNAM, a María Eugenia Hernández del Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y a Mariana Ferruzca del Museo Mirador de la Torre Latinoamericana por facilitarme el acceso a los acervos bajo su cuidado.

A Kattia Hernández por ser la primera interlocutora de mis ideas, lectora y crítica de cada uno de mis borradores.

A María Laura y Constanza por su amistad durante la maestría. A Luis por dar rienda suelta a mis soliloquios sobre este y otros temas.

A mi familia, gracias por su generoso afecto.

Índice

Introducción	4
Un edificio comercial	11
Prototipo de modernidad	21
Candidato a patrimonio	30
Remodelación-Restauración	36
Más firme que un soldado	46
Imágenes	52
Bibliografía	59

Introducción

Durante la semana del 24 al 30 de abril de 2006, los encabezados de la sección cultural de los periódicos de mayor circulación en la ciudad de México anunciaron la celebración del 50 aniversario de la Torre Latinoamericana y dieron a conocer los avances de su remodelación iniciada en el año 2002. Como parte del evento, se realizó una ceremonia de inauguración del museo ubicado en el piso 38 y la emisión de un sello postal. Además, institutos de arquitectura, ingeniería y telecomunicaciones en México hicieron extensiva la felicitación por medio de placas que se colocaron en el recibidor de la *Torre*. Entre ellas, la que corresponde al Colegio de Ingenieros Mecánicos y Electricistas, manifiesta: “El Comité Nacional Permanente de Peritos en Telecomunicaciones (Conapel) otorga el presente reconocimiento a la Torre Latinoamericana en su 50 aniversario y por su marcada vocación para las telecomunicaciones desde su arquitectura y ubicación en la Ciudad de México”.

Como se lee en la cita anterior y otros enunciados expresados en las notas de periódico dedicados a los 50 años del edificio,¹ la apreciación de la Torre Latinoamericana en nuestros días parece eludir las diferencias entre objetos y personas, semejante a un individuo, la *Torre* ha demostrado cierta vocación, digna de reconocerse con obsequios y felicitaciones de aniversario. El presente estudio es un análisis de la remodelación de la

¹Algunos encabezados decían: “Cumple 50 años la Torre Latinoamericana, obra ejemplar de la ingeniería mexicana e icono de la capital por décadas”, *Crónica*, 29 de abril de 2006. “Torre Latinoamericana, 50 años como referente”, *El Universal*, 24 de abril de 2006. “Torre Latinoamericana, símbolo del México moderno”, *El Universal*, 30 de abril de 2006. “Renovarán la Latino”, *Reforma*, 25 de abril de 2006.

Torre Latinoamericana, donde además de las transformaciones físicas, los atributos que se le confieren sugieren que la valoración del rascacielos ha superado sus funciones originales, entre ellas, ser imagen empresarial, ejemplar de la arquitectura del estilo internacional y ser el edificio más alto de la ciudad de México hasta 1956, para convertirse en un referente de la memoria urbana.

Keith Moxey ya ha señalado que en los estudios de arte, la idea de que los objetos tienen una presencia, funciones sociales y un *status* existencial dotado de agencia se ha convertido en un lugar común, ya sea porque nos sirven como monumento de la memoria colectiva, son muestras de valor cultural, focos de observación del ritual o satisfacen necesidades personales y comunales. Dicho enfoque es reciente, propiciado sobre todo a partir del distanciamiento del concepto del arte como un texto que prevaleció durante la década de 1970, que privilegiaba la búsqueda del significado de la obra en su contexto de producción. En su lugar, las nuevas tendencias proponen estudiar el arte desde su percepción, esto es, atender las formas en que las imágenes captan la atención y generan reacciones, de modo que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social.² Si hablamos de la Torre Latinoamericana, su historia nos permite observar que sus funciones y significados han cambiado, a grandes rasgos: en 1956 la complejidad de su estructura y fachada de aluminio y vidrio lo hicieron el edificio comercial más novedoso de su tiempo; mantenerse firme tras el terremoto de 1985 lo convirtió en un sobreviviente; en 1997 fue declarado patrimonio monumental de México y en el 2002 entró en un proceso de remodelación y redefinición de usos. Incluso la

² Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico” en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, No. 6, 2009, p. 8.

historiografía de la arquitectura ha participado en la canonización de la *Torre*, ya sea por intereses ideológicos o académicos.³ Llama la atención el contraste entre las fuentes académicas que sirvieron a esta investigación, mientras los primeros textos como el de Irving Evan Myers solo reportan su construcción sin otorgarle un valor arquitectónico más allá de sus logros en cuanto a tecnología se refiere,⁴ los estudios más recientes sobre la conservación del patrimonio del siglo XX, la citan como referencia obligada, al ser obra del afamado arquitecto Augusto H. Álvarez y uno de los ejemplares de la arquitectura comercial característica de su época.⁵

Los estudios preocupados en las funciones sociales de las imágenes más allá de sus intenciones originales han hecho inminente el diálogo entre antropología e historia del arte. Así, se ha llegado al planteamiento de que la obra de arte es un conciliador social que además de contener significado produce significado, convirtiéndose en lo que ahora reconocemos como artefactos culturales.⁶ Entre las primeras propuestas de antropólogos

³ Esta observación está basada en el estudio del teórico Anthony Vidler cuyo análisis del discurso de historiadores como Sigfried Gideon, Bruno Taut y Nikolaus Pevsner demuestra que la historiografía de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX fue un agente crucial en la canonización académica de la arquitectura moderna. Anthony Vidler, *Historias del presente inmediato: La invención del movimiento arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

⁴ Irving Evan Myers, *Mexico's modern architecture*, New York, Architectural book publishing, 1957.

⁵ Algunos son: Graciela de Garay (investigación), *Historia oral de la ciudad de México: Testimonios de sus arquitectos (1990-1940)*, México, Instituto Mora/ Lotería Nacional para la asistencia pública, 1994. Anda, Enrique X. de (comp.), *Ciudad de México arquitectura 1921-1970*, Gobierno del Distrito Federal, 2001. Rodolfo Santa María González (coord.), *Inventario de edificios del siglo XX: Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, INAH, 1997.

⁶ Entre los teóricos de la imagen, Oliver Robert Scholz dice que las imágenes son artefactos complejos cuya creación, utilización y comprensión se encuentra relacionada estrechamente con la intencionalidad humana. Con ello se pretende decir que las intenciones, los planes, los deseos, las esperanzas y las convicciones expresan cierta dirección de la mente hacia el mundo. Dicho en otras palabras, las imágenes indican cierta intencionalidad, pues se relacionan con objetos o contenidos que el ser humano ha depositado en ellas. Ya que tienen un contenido y por lo tanto se refieren a algo fuera de la imagen: un objeto, una persona, un contenido o un suceso. Sin embargo, el medio de la imagen no es por sí mismo un signo. Un objeto se convierte en signo en cuanto se le coloca en un patrón de comportamiento social regulado y es empleado en forma específica

que tendieron el puente para pensar el arte como artefacto, Arjun Appadurai e Igor Kopytoff sugieren que una metodología para investigar las instancias por las cuales los objetos se convierten en lo que son, es considerar que la cultura material tiene un comportamiento conformado por trayectorias y desviaciones que marcan períodos más o menos identificables como fases de una biografía.⁷

En esta investigación tomo la metodología de la biografía cultural para bocetar el proceso de singularización de la Torre Latinoamericana, que va de ser un edificio comercial a convertirse en patrimonio monumental de México en 1997. Y aún más, en el 2002 entró en un proceso de remodelación impulsado por el empresario Carlos Slim, cuyos avances fueron publicitados en la celebración de 50 años en el 2006, cuando las notas periodísticas y reconocimientos dedicados al rascacielos emitieron expresiones que lo describen como un agente partícipe de la identidad de la ciudad de México.

Como toda biografía, el estudio que propongo es selectivo y está motivado por las formas de percibir la *Torre* en el presente. Esto es, el análisis parte del discurso generado en torno a la remodelación cuya dinámica puede plantearse como una restauración, de acuerdo con algunas reflexiones que evidencian que la restauración es una intervención física e interpretativa de los objetos que incluso puede crear nuevos relatos o una segunda historicidad para mantener su vigencia y hacerlos apropiables.⁸ Con esta premisa, mi hipótesis sugiere que en el marco de la remodelación se construye un discurso cultural,

Linda Báez Rubí, "Teorías de la imagen en Alemania" en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 97, Otoño de 2010, pp. 170-171.

⁷ Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things: Commodities in a cultural perspective*, Cambridge University Press, 1988.

⁸ Renata Schneider (ed.), *La conservación-restauración en el INAH: El debate teórico*, México, D.F., INAH, 2008.

conformado por episodios de la historia de la ciudad, del edificio y significantes propios del nacionalismo en México, que contribuye a generar y difundir en el imaginario urbano la noción de la Torre Latinoamericana como patrimonio, en calidad objeto testigo. Mi objetivo es dar seguimiento histórico a las narraciones que han acompañado al edificio y que actualmente parecen condensarse en una densidad histórica que justifican su identidad dentro de lo nacional, así como su conservación, patrimonialización, remodelación y consumo turístico promovido ya no como un edificio comercial, sino como un bien cultural. Pero si se evalúan en relación a los objetivos originales del rascacielos, también cristalizan las contradicciones inherentes al acto de convertir un edificio de oficinas y locales comerciales inspirado en modelos internacionales en patrimonio nacional.

En este sentido, el estudio se concentra en las dinámicas que han producido el valor patrimonial del rascacielos, es decir, qué personas, políticas, acciones y criterios valorativos han intervenido para que este cambio suceda. Sobre todo me interesa adaptar el concepto de ambivalencia utilizado por Lisa Breglia para problematizar la participación de la propiedad privada en la explotación del patrimonio. La premisa de Breglia en *Monumental ambivalence* es que las ruinas arqueológicas en México, a pesar de que jurídicamente son propiedad nacional, en la práctica son sitios de reclamos múltiples y en coexistencia, llámese autoridades, empresarios, custodios y habitantes aledaños. Los diversos tipos de apropiaciones hacen del patrimonio una construcción ambivalente pues generan identidades

y formas de representación a nivel local, nacional e internacional, en palabras de Breglia el patrimonio es de todos y no es de nadie.⁹

Cabe mencionar que el caso que me ocupa es una variante inversa a la presentada por Breglia, ya que de origen, la Torre Latinoamericana pertenece a la propiedad privada y son las alianzas entre Estado, empresarios e instituciones académicas quienes intervinieron para transformarla en patrimonio monumental, usan la historia de la ciudad y el edificio para fraguar una identidad pertinente con la idea de lo nacional en México. Es oportuno analizar este proceso desde las investigaciones de la historia del arte sobre la configuración de las imágenes de la nación y los problemas planteados en la antropología sobre la producción y explotación del patrimonio, pues como en otros casos, en tanto arte y patrimonio, la *Torre* está involucrada en sistemas de gusto y distinción construidos alrededor del mercado, conocimiento y jerarquías de valor. Además, las discusiones sobre la imagen de la historia del arte cobran importancia porque las diferentes representaciones de la *Torre* sugieren que su configuración visual ha contribuido en la producción de significados del edificio e incluso ha funcionado como catalizador para la configuración de identidades.

Las observaciones que presento están basadas en investigación de archivo, trabajo de campo, recopilación de testimonios emitidos por arquitectos, propietarios y autoridades gubernamentales. En el texto, la construcción histórica de la biografía cultural de la Torre Latinoamericana se desarrolla en cinco apartados. La primer parte visita los objetivos y

⁹ Lisa Breglia, *Monumental Ambivalence: The politics of heritage*, Austin, University of Texas, Oxford Press, 2006, p. 8.

circunstancias que motivaron el levantamiento de la *Torre*. El segundo momento consiste en un análisis del fotomontaje *Anarquía Arquitectónica* de Lola Álvarez Bravo de 1951, el foto reportaje “Pasos en el Cielo” de Nacho López y Esteban Mayo publicado en la revista *Mañana* en 1951 e imágenes publicitarias publicadas en la revista *Arquitectura México* en 1956, ya que son diferentes interpretaciones que manipulan o transforman el significado de la *Torre*, como se desprende del concepto de agencia y agencia secundaria de Alfred Gell¹⁰ y de las aportaciones de la historia del arte en su investigación sobre la construcción visual del espacio urbano.¹¹ Elegí estas imágenes porque me permiten contrastar las fracturas y continuidades entre los imaginarios que rodearon la *Torre* en su momento de construcción con las nuevas representaciones e historias promovidas en el contexto de remodelación.

El tercer apartado es una evaluación de las repercusiones del sismo de 1957, el terremoto de 1985 y de las políticas y acciones impulsadas a raíz del Programa del Rescate del Centro Histórico, ya que dichos eventos marcan pautas importantes en la valoración de la *Torre* como sobreviviente, testigo y patrimonio. La cuarta parte consiste en un análisis del discurso histórico construido por el proyecto de remodelación basado en las declaraciones de autoridades y propietarios, así como en los objetos e imágenes reunidos en el museo abierto en el 2006. Por último, retomo los conceptos de personalidad, objetos inalienables y fetiche¹² de estudios antropológicos de la cultura material para bocetar un panorama de las condiciones culturales que posibilitan que el discurso de restauración

¹⁰ Alfred Gell, *Art and Agency: An anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

¹¹ Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/Instituto Goethe de México, 2006.

¹² William Pietz, “The Problem of the Fetish, I” en *Res*, No. 9, spring 1985, pp. 5-17. Annette Weiner, “Inalienable Wealth” en *American Ethnologist*, Vol. 12, 1985, pp. 210-227. Sandra Rozental, “Volverse piedra: La creación de la personalidad arqueológica” en Mariana Castillo Deball (ed.), *Estas Ruinas que Ves*, Sternberg Press, 2008, pp.47-81

resulte un proyecto efectivo, capaz de transformar la percepción de la Torre Latinoamericana en otros actores.

Un edificio comercial

“¡Haga un puente!, Baker”, en la explicación del historiador de arte Michael Baxandall, ésta fue la consigna para el ingeniero Benjamin Baker cuando recibió el proyecto del puente Forth, construido en los estuarios de Inglaterra durante de década de 1880.¹³ En 1948, el ingeniero Adolfo Zeevaert debió escuchar un imperativo similar al ser contratado por La Latino Americana, Cía. de Seguros sobre la Vida, S.A. para levantar el rascacielos más alto de la ciudad de México.

Semejante al puente Forth, la Torre Latinoamericana corresponde al tipo de artefactos que no se pueden explicar siguiendo a cabalidad las intenciones del autor, sobre todo, porque no fue labor de un solo hombre. Hablamos de un proyecto cuya forma y materiales derivan de la naturaleza del encargo, así como de los problemas y soluciones que se presentaron en el camino, donde el cliente tuvo la última palabra. El objetivo de este apartado es analizar la construcción de la Torre Latinoamericana, como un artefacto, siguiendo la propuesta por Jules David Brown, autor que entre otras acepciones considera el artefacto como un resultado de causas, con ello, nos remite a preguntar las razones por las cuales un objeto tiene una configuración particular, por qué está hecho de materiales

¹³ Michael Baxandall, *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*, España, Hermann Blume, 1989, pp. 27-56.

específicos, por qué tiene color, textura u ornamentos particulares y en última instancia qué ficciones cristaliza u oculta en su apariencia.¹⁴ En virtud de que fundamentalmente, el artefacto es la aplicación de una habilidad o conocimiento para hacer algo, iniciaré por las razones del encargo.

En septiembre de 1930 La Latino Americana, Cía. de Seguros sobre la Vida, S.A.¹⁵ adquirió un edificio en la esquina de San Juan de Letrán y Madero donde operaban las oficinas principales. Este inmueble se sumaba a la lista de propiedades que la aseguradora había comprado desde su fundación en 1906, con el objetivo de tener inversiones que le permitiera mantener la solidez económica de la compañía y garantizar el patrimonio de sus asegurados. Algunos de estos predios e inmuebles eran convertidos en edificios importantes como el Pasaje Latino, el Cine Latino y la Casa Latinoamericana, otros, se vendían por resultar anticuados o para evitar rebasar los excedentes establecidos por las Leyes de Seguros, en materia de inversiones.¹⁶

Para 1947, La Latino Americana tenía aproximadamente 50 edificios en la ciudad de México. En esa época, la administración de la empresa consideró que en lugar de tener edificios de mala calidad dispersos por la ciudad, era más conveniente consolidar toda la

¹⁴ Jules David Brown, "The truth of material culture: History or fiction?" en Steven Lubar (ed.), *History from things: Essays on material culture*, USA, Smithsonian Institution Press, 1993, pp. 1-19.

¹⁵ Durante su historia, el nombre de la compañía cambió varias veces. En 1906 se fundó con el nombre de La Latino Americana, Mutualista, S.C. En 1910 se convirtió en sociedad anónima, su nombre fue La Latino Americana, Cía. de Seguros sobre la Vida, S.A. En 1951 se redujo el nombre sin cambiar la naturaleza de la sociedad: La Latino Americana, Seguros de Vida, S.A. Finalmente, en 1958, el nombre de la compañía dejó de escribirse con dos palabras y quedó como palabra compuesta: La Latinoamericana, Seguros de Vida, S.A. Teodoro Amerlinck (proemio), *La Latinoamericana, Seguros de Vida, S.A.: su historia de sesenta años 1906-1966*, México, 1966, p. 21. Cabe señalar que durante los años en que el nombre se escribió con dos palabras, en algunas fuentes aparece como Latino Americana y en otras como Latino-Americana. En el presente texto se respetará el nombre oficial de la empresa en cada época, y se precisará en los casos donde las variaciones tipográficas proceden de la fuente.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

inversión en un sólo inmueble. Entonces, se decidió aprovechar el terreno de San Juan de Letrán, avenida que tras haber sido ampliada en 1933 incrementó su valor notablemente, incluso fue considerada como la más valiosa de la ciudad de México.¹⁷

El primer proyecto era levantar una torre de 26 pisos con recubrimiento de piedra diseñada por el arquitecto Manuel de la Colina y el ingeniero Rivero de Val.¹⁸ Sin embargo, el resultado de los estudios preliminares mostró la posibilidad de levantar un edificio más alto y en 1948 los miembros del consejo consultivo; Miguel S. Macedo, José A. Escandón, Ricardo de Irezabal y Teodoro Amerlinck acordaron modificar el proyecto e invertir en la construcción del mejor edificio de su tiempo, con 43 pisos, el más alto de la ciudad. Cabe aclarar que por el mejor edificio de su tiempo, los dirigentes de la aseguradora se referían a la elevación de un rascacielos similar a los emporios comerciales de Estados Unidos, construidos desde la década de 1920 por: William Le Baron Jenney, Daniel Burnham, John Root, William Holabird y Louis Sullivan, arquitectos que desarrollaron la estética de lo gigantesco y la verticalidad, característica de Chicago y otras grandes ciudades de Estados Unidos.¹⁹

De acuerdo con el estudio de Ada Louise Huxtable, el término rascacielos se acuñó en 1890 para designar el edificio de oficinas de muchos pisos. Chicago fue el foco de desarrollo de esta arquitectura porque durante estos años se dio una singular combinación de industrialización, actividad económica y uso de suelo que hizo posible la aparición del edificio estadounidense de oficinas. Huxtable dice que el primer rascacielos o rascacielos

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸ De Garay, *op. cit.*, p. 46

¹⁹ Luis Cuevas Barajas, *Comportamiento de la estructura de la Torre Latinoamericana de la ciudad de México*, Tesis Profesional de Ingeniería, México, UNAM, 1961, p. 3.

funcional fue un fenómeno económico, la actividad empresarial era el modelo que impulsaba la innovación. El banquero inversionista era el mecenas y la eficiencia desde el punto de vista de los costos, el objetivo. Además se buscaba una obvia identificación del beneficio con el prestigio, dejar huella o construir símbolos visuales. En una famosa cita, el arquitecto Louis Sullivan dijo que “los edificios de oficinas no debían fijarse al suelo, sino que debían ser algo que se elevara orgullosamente”.²⁰

Cabe subrayar que para el momento de la construcción de la Torre Latinoamericana, el rascacielos estadounidense seguía siendo un ejercicio de especulación urbana pero en su diseño adaptó el carácter radical y reduccionista del movimiento moderno europeo partidario del estilo internacional protagonizado por Le Corbusier, Walter Gropius y Mies Van der Rohe. En la práctica, el estilo internacional en Estados Unidos fue tardío ya que se propagó después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las condiciones económicas y tecnológicas de las ciudades norteamericanas hicieron del “menos es más” moderno una fórmula para la construcción comercial a gran escala. Así, las construcciones hábiles y rentables propuestas por el estilo internacional europeo, perdieron gran parte de sus intenciones en la práctica comercial de Estados Unidos.²¹

En la ciudad de México la moda arquitectónica estadounidense ya se había importado años atrás en edificios como La Nacional (1932), primer rascacielos de México,

²⁰ Ada Louise Huxtable, *El rascacielos: La búsqueda de un estilo*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 9-30.

²¹ Según la clasificación de Huxtable, la historia del rascacielos se divide en cuatro fases o estilos: funcional, ecléctico, moderno y posmoderno. La fase moderna adaptó una dualidad de dos corrientes estéticas: lo moderno y lo modernista. Lo moderno era radical, reduccionista y reformista según los estatutos del Estilo Internacional europeo. Lo modernista se caracterizaba por su riqueza decorativa y su fidelidad a valores conservadores, fundía lo ornamental y lo exótico en lo que fue el último de los grandes estilos decorativos El Estilo Internacional llegó a Estados Unidos a través de la famosa exposición *Modern Architecture*, organizada por Henry Russell Hitchcock y Phillip Johnson en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932 y con su libro *The International Style* que tuvo gran influencia en construcciones posteriores. *Ibid.*, pp. 39-49.

el edificio Guardiola (1934) y el cine Teresa (1942), en su conjunto moldearon el carácter moderno y cosmopolita de San Juan de Letrán que para 1940 ya era una de las avenidas comerciales más lujosas del Centro Histórico.²² Con la restricción de que las características morfológicas del suelo impedían levantar un cuerpo tan alto como el *Empire Estate Building*, por ejemplo. Como se sabe, la Torre Latinoamericana está localizada en la orilla donde anteriormente estaba el lago de Texcoco (fig. 1). Aun cuando las obras de urbanización disecaron el lago, en el suelo subyacen mantos de arcilla y agua en grandes cantidades, generando un suelo inestable y peligroso para la construcción, pues los edificios cimentados sobre una base prácticamente de lodo tienden a hundirse o desplomarse por la falta de sustento. Además se trata de una zona de alta sismicidad, en tanto las mismas características del lago ejercen un efecto multiplicador, que incrementa la intensidad de las ondas sísmicas. A pesar de los riesgos, la aseguradora prefirió capitalizar el prestigio comercial de la zona en beneficio de su inversión, poner su nombre tan alto como la tecnología lo permitiera y en 1948 nombraron al ingeniero Adolfo Zeevaert, responsable del nuevo proyecto.

Para hacer un edificio como la Torre Latinoamericana fue indispensable reunir un grupo de especialistas, la reorganización del departamento de ingeniería quedó integrada por Adolfo Ernesto Zeevaert Wiechers, el ingeniero Eduardo Espinoza, el arquitecto Alfonso González Paullada y como consultores, el arquitecto Leonardo Zeevaert Wiechers y el arquitecto Augusto H. Álvarez, también se solicitó la asesoría de calculistas

²² Ver Enrique X. De Anda (comp.), *Ciudad de México arquitectura 1921-1970*, México, Gobierno del Distrito Federal, 2001.

internacionales, Karl Terzaghi y Nathan M. Newmark, de la Universidad de Illinois. Debido a la altura de la *Torre* y características de la zona, el diseño estructural fue problemático, la cimentación y los procedimientos de construcción tuvieron que estudiarse a conciencia. Finalmente, la cimentación se resolvió mediante un sistema hidráulico de flotación con pilotes de concreto y materiales ligeros (vidrio y aluminio), a fin de que la estructura del rascacielos resistiera el hundimiento general de la ciudad y la vibración de sismos de gran intensidad.

El diseño arquitectónico fue especialmente difícil tanto por las restricciones estructurales, como por la incompatibilidad entre los intereses del cliente y la ética del arquitecto. El diseño del Arquitecto Augusto H. Álvarez se adaptó a los requisitos de proyectar una torre simétrica, con materiales ligeros, muros interiores y exteriores separados del esqueleto, procurando que la modulación²³ del edificio fuera muy clara. Además, como ya era parte de su carácter arquitectónico, Álvarez quería conciliar la tecnología con los rasgos de la tradición, propuso un edificio aislado y abrir la calle de San Juan de Letrán hacia el atrio de la Iglesia de San Francisco, localizado en el centro de la manzana, esta idea quedó en boceto porque la dirección de la empresa la rechazó.²⁴

Entonces, Álvarez se concentró en un proyecto que tratara de vestir la estructura con algo más ligero, presentó el concepto del edificio con recubrimiento de vidrio, mismo que permitió que la *Torre* alcanzara más de 40 pisos y esta fue la armadura que se encargó a

²³ La modulación es un sistema que consiste en proyectar con base en un módulo. Álvarez retomó este principio de la obra del arquitecto alemán Ludwig Mies Van der Rohe y lo adaptó a su propio manejo de medidas inglesas. Este sistema se convirtió en fundamento de su arquitectura porque le permitía evitar el desperdicio de los materiales y por lo tanto un ahorro considerable para el propietario, a la vez permitía que todas las partes del edificio se relacionaran entre sí, tanto en planta como en alzado. Cruz, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ De Garay, *op. cit.*, p. 47.

Estados Unidos.²⁵ Cabe precisar que dicho proyecto se aprobó parcialmente, porque el arquitecto no estaba de acuerdo con la antena de televisión que se quería usar como remate del edificio y tampoco con las bandas de vidrio azul que se agregaron a la fachada, alterando la apariencia ligera y aerodinámica que se lograba en el diseño original que consistía en un muro cortina de vidrio y paneles de aluminio anodizado en color natural.²⁶ Además, las ventanas no debían abrirse, ya que la ventilación estaba solucionada con el sistema de aire acondicionado *Unit Train*. Probablemente por falta de recursos económicos, la aseguradora decidió no instalar el aire acondicionado y que las ventanas se abrieran también para facilitar su limpieza desde el interior.²⁷

La empresa prolongó la construcción durante ocho años ya que un edificio de tal magnitud requería una inversión importante y como no disponía de los fondos en su totalidad tuvo que esperar la venta de inmuebles de baja productividad.²⁸ Con el fin de subsanar los gastos, entre otras soluciones, en 1954 la aseguradora comenzó a recibir solicitudes de empresas interesadas en rentar oficinas y locales de la *Torre*. Algunas pidieron modificaciones que no se concedieron porque debilitaban la estructura del edificio, como incluir escaleras automáticas. Lo que si se consintió fue instalar una antena de televisión a petición de estaciones emisoras, un restaurante y un mirador, que al no estar

²⁵ Una vez terminadas las aproximaciones de cargas, momentos axiales y precisiones arquitectónicas de todos los miembros estructurales, se contrató a la *Bethlehem Steel Corporation*, empresa que 25 años atrás fundió la estructura del *Empire State Building*, para su diseño a detalle.

²⁶ *Ibid.*, pp. 47- 48.

²⁷ Amerlinck, *op. cit.*, p. 99.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

contemplados en los cálculos de la estructura que se recibió de Estados Unidos, los ingenieros tuvieron que reforzar la parte superior del esqueleto.²⁹

En virtud de que la construcción final no corresponde al diseño propuesto por el arquitecto, Álvarez no se reconoció como autor de la *Torre*, en cambio, declaró que se limitó a “vestir un esqueleto”, hacer la fachada de una estructura importada de Estados Unidos, caso excepcional en su momento, cuando la importación de acero enfrentaba una severa crisis a raíz de la Segunda Guerra Mundial.³⁰ Así, México se sumaba a la expansión del estilo internacional de los rascacielos estadounidenses, que desde la década de 1930 ya se presentaba como un fenómeno global, apelando a la estandarización de una transparencia que se presumía símbolo de las sociedades modernas: higiénica, racional, práctica, expresión del liderazgo económico, pero al imponerse en contextos locales provocó fuertes debates culturales.³¹ Irving Evan Myers, joven arquitecto norteamericano que llegó a México en 1950, fue uno de los primeros en señalar que importar la modernidad en rascacielos no era sustentable para la ciudad de México:

Cerca al cruce de Madero con San Juan de Letrán se están levantando dos rascacielos de gran número de pisos que pueden ser los precursores de la creación de un cañón semejante al del bajo Broadway de Nueva York. Uno es proyectado por Augusto Álvarez, y el otro por Carlos Reygadas. Los edificios están excelentes en

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁰ De Garay, *op. cit.*, p. 47.

³¹ Peter Krieger, *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, p. 188. En el texto “Types, Definitions, Myths and Ideologies of Us-American Modernities in West Germany after 1945” Peter Krieger analiza la dimensión simbólica de los rascacielos norteamericanos, mediante el estudio de caso de las motivaciones ideológicas que dieron lugar a los rascacielos alemanes, cuestiona la limpieza moral de la transparencia moderna; cuya imagen sirvió como estrategia de manipulación cultural. En Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Historia e identidad en América: Visiones comparativas*, Vol. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 829-840.

sus concepciones y satisfacen las necesidades de espacio centralizado para oficinas, pero no van más allá en los que a urbanización se refiere. Sus localizaciones no podrán menos que aumentar todavía más los riesgos de una zona muy congestionada ya por el tráfico.³²

Para la aseguradora, el proyecto también implicó un alto riesgo financiero y como dije tuvo que retardar la construcción por ocho años. Sin embargo, la inversión en una imagen de vidrio era deseable, particularmente en ese momento cuando La Latinoamericana tenía el objetivo de proyectarse a nivel internacional e intensificaba relaciones comerciales con organizaciones de Estados Unidos.³³ Es significativo que el arquitecto Álvarez, en sus comentarios de catalogación la describiera como: “Estructura de acero importado, la más alta de su tiempo en la ciudad de México, con mayor preocupación por el anuncio y la publicidad que la firma permitía, que por su eficiencia como edificio”.³⁴

Aun cuando la precisión en ingeniería y tecnología de la *Torre* garantizaban su estabilidad y funcionamiento, la eficiencia era cuestionable pues colocar un pedazo de Estados Unidos en el Centro Histórico no correspondía con las características del suelo y tampoco con la morfología pétreo y trazo urbano del casco colonial. De modo, que la Torre Latinoamericana fue pensada bajo un concepto muy cercano a la mercancía, un artículo de lujo, deseable desde la envoltura, dirigido al consumo cosmopolita, diseñado según el modelo de especulación urbana internacional y menos compatible con las necesidades de la

³² Myers, *op. cit.*, p. 44.

³³ Amerlinck, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ Augusto H. Álvarez, *Catálogo de edificios*, p. 36. Archivo Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

ciudad. Semejante al sentido de alienación estadounidense de los mega proyectos que conformaron el plan de modernización urbana, emprendido durante la gestión del presidente Miguel Alemán (1947-1952) y ejecutado en la capital por Ernesto Urruchurtu, Regente del Departamento de Distrito Federal. En esos años, la ciudad experimentó aceleradas transformaciones marcadas por las corrientes e influencias del extranjero, con Le Courbusier, Walter Gropius y Mies Van der Rohe a la cabeza. A fin de implementar la velocidad, higiene y técnica del *life style* de la modernidad: el Anillo Periférico, el Viaducto Piedad (1947-1955), el Centro Urbano Presidente Alemán (1947-1949), así como las ciudades fuera de la ciudad: Ciudad Universitaria (1950-1954), Ciudad Satélite (1952-1957) el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1949-1964) y el Fraccionamiento Jardines del Pedregal (1947-1968).

En marzo de 1956 terminó la construcción del rascacielos con 181.3 metros de altura final, 24,100 toneladas de peso, estructura de acero, fachada de fibra de vidrio, aluminio y acabados interiores en mármol. Jules Brown sugiere que desde su materialidad los artefactos son metáforas que nos hablan de creencias individuales o colectivas consientes y en otras ocasiones inconscientes.³⁵ El levantamiento de la primer torre de vidrio en México marcó el ingreso de uno de los tipos de arquitectura parlante de la modernidad, el rascacielos de estilo internacional, que además de presumirse viable como inversión, debía ser imagen empresarial, hito en la modernización de la ciudad de México durante la década de 1950, cuando por intereses de especulación urbana y deseos de proyección internacional gobernantes y empresarios sustituyeron la morfología de la ciudad

³⁵ Brown, *op. cit.*, p. 10.

tradicional por los negocios, el lodo y piedra aneja por vidrio comercial, sueño moderno de particulares.

Prototipo de modernidad

En el texto *Privacy and publicity: Modern Architecture as Mass Media* Beatriz Colomina señala que la arquitectura moderna es moderna no sólo por el uso de materiales innovadores como el vidrio, el concreto reforzado o el metal, también debe su modernidad a la relación que establece con los medios de información: la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones.³⁶ Como ejemplar del movimiento moderno, la Torre Latinoamericana no es la excepción y con motivo de su levantamiento encontramos una pluralidad de registros visuales que van desde fotografías aéreas, notas gráficas y publicidad difundidos en periódicos, revistas, cine y televisión.³⁷ En el caso de las imágenes publicitarias que comentaré más adelante, se manifiesta la intención persuasiva explicada por Colomina, donde la arquitectura se configura como un objeto accesible que oferta modelos de vida, con la posibilidad de transformar identidades.³⁸

Sin embargo, otras imágenes que no necesariamente pertenecen al aparato publicitario de la *Torre* nos permiten reconocer problemas relativos a la asimilación,

³⁶ Beatriz Colomina, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996, p. 73.

³⁷ En particular, los avances en la construcción de la Torre Latinoamericana acompañados por fotografías se registraron en la sección dominical publicada por *El Universal* que daba cuenta de la modernización de la ciudad de México, durante el sexenio del presidente Miguel Alemán. Los eventos más importantes del año están compilados en *Hemerografía Universal*, T. IV. 1946-1955 y T. V, 1956-1965, México, Cumbre, 1987.

³⁸ Colomina, *op. cit.*, p. 70.

aprobación o rechazo de los capitalinos frente a las transformaciones de la urbe y el arribo de estructuras modernas.³⁹ En este sentido, nos invitan a pensar en el rascacielos como un artefacto con agencia. En la definición del antropólogo Alfred Gell la agencia es un atributo de las personas y objetos que causan un evento, al integrarse al medio social los objetos se convierten en mediadores de interferencias, respuestas e interpretaciones que manipulan o transforman el sentido original de un artefacto, es decir, son motivo de agencia secundaria. La variedad de relaciones entre índices, prototipos artistas y receptores que participan en las secuencias causales de agencia que Gell propone, no es un modelo interpretativo de la obra de arte, en términos iconográficos o estéticos, es útil principalmente para razonar sobre el tipo de relaciones sociales que un artefacto establece con su entorno inmediato, de acuerdo con los significados generados en la familia de objetos que se integran en las relaciones causales.⁴⁰ En el caso que me ocupa, el nivel interpretativo de imágenes puede cubrirse con las investigaciones del espacio urbano desde la historia del arte. Sin ser exhaustiva, abordaré ejemplos convenientes para los objetivos del presente estudio.

En el fotomontaje *Anarquía Arquitectónica* (fig. 2), Lola Álvarez Bravo presenta una superposición caótica de rascacielos en contrapicado y vías de comunicación accidentadas por el pedregal que se levanta agresivo en el primer plano. Este fotomontaje es la versión final de una serie que la fotógrafa inició a principios de los años cuarenta y terminó en 1953, para ser exhibidos como fotomurales en una fábrica de Monterrey y el Palacio de Bellas Artes. *Anarquía Arquitectónica, Computadora 1 y Computadora 2*

³⁹ Peter Krieger, “Desamores a la ciudad: Satélites y enclaves” en Arnulfo Herrera (ed.), XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Amor y desamor en las artes*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001, pp. 587-606.

⁴⁰ Alfred Gell, *Art and Agency: An anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

tematizan el advenimiento de la tecnología con un tratamiento plástico influenciado por el constructivismo europeo de 1920 y 1930, al que Lola Álvarez Bravo se introdujo por medio de su amistad con Josep Renau.⁴¹ En particular, los recortes de esta obra señalan la transformación de la ciudad de México hacia una ciudad genérica, similar al *Collage Metropolis-Dream of Americanism* de 1921 de Paul Citroen, donde el artista alemán creó una composición con edificios indistintamente tomados de Chicago, Nueva York, Berlín y Londres, como refiere el historiador de arte Dietrich Neumann esta metrópoli no es un sitio específico, sino una ciudad compuesta por elementos comunes a las grandes urbes que expresan un modelo genérico de una “ciudad mundial”.⁴²

Si bien, *Anarquía Arquitectónica* aborda la lógica de la “ciudad mundial”, con los edificios de La Nacional, la Torre Latinoamericana o la Casa Latinoamericana posicionados como prototipos de construcciones mundialmente intercambiables, también denuncia las repercusiones de este modelo en el contexto local, es decir, problematiza la fragmentación y disolución de espacios simbólicos y naturales, dispuestos en la estatua ecuestre de Carlos IV y el pedregal que se confrontan con el peso avasallador de rascacielos y otros edificios comerciales. En este sentido, *Anarquía Arquitectónica* condensa el propio metabolismo de

⁴¹ Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, New York, Aperture Foundation, 2006, pp. 53-54. De manera más extensa, la serie de la fotografía se integra a la práctica del fotomontaje en México que desde la década de 1930 exaltaba la vida, moderna, la máquina, la herramienta, el trabajo y la fábrica. Entre los principales autores reconocemos a Agustín Jiménez, Emilio Amero, Antonio y Rafael Carrillo, cuyos fotomontajes tienen por común denominador el lenguaje constructivista de la vanguardia, centrado en la fragmentación, la superposición o montaje de imágenes, aplicado a diferentes intenciones estéticas y políticas, ya fuera en relación al entorno urbano o a la dependencia de la producción artística con respecto a las condiciones locales y temporales de difusión masiva. Laura González, "Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México" en Diana Weschler (coord.) *Territorios de diálogo, México, España y Argentina*, México, MUNAL, 2004, p. 24.

⁴² Dietrich Neumann, “La Ciudad de México y la “ciudad mundial” del cine” en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/Instituto Goethe de México, 2006, p.112.

la ciudad moderna, fragmentaria, caótica, un *collage* que incluye el pasado colonial, la naturaleza en pugna con la tecnología y las estructuras funcionalistas. Desde esta perspectiva, el fotomontaje también apunta el desplazamiento de estructuras simbólicas, anticipando la desorientación espacial provocada por las obras de modernización que intentaron controlar el crecimiento urbano con elementos estandarizados sin considerar la memoria topográfica de la ciudad.⁴³

Siguiendo las reflexiones de Peter Krieger sobre la torre como forma simbólica, bajo el influjo del estilo internacional, el prototipo del cuerpo vertical cuyo límite es el cielo adquirió una reinterpretación comercial “como fetiche de la comunidad consumista”.⁴⁴ El sentido de colectividad que por ejemplo, generaban las torres de las catedrales quedó diluido en la ambigüedad de las formas abstractas y la desorientación de la transparencia. Cuando el arquitecto Mathias Goeritz, en colaboración con Luis Barragán, concibió las Torres de Satélite, el conjunto escultórico debía determinar la identidad de la nueva ciudad modular, pero al no incorporar significados locales su potencial simbólico derivó en marcador de “sentido sin definición” susceptible a interpretaciones, entre ellas, evocación de Manhattan y propaganda del *modern life style*.⁴⁵

El imperativo de la Torre Latinoamericana fue el sentido comercial, cuyo arribo como baluarte de poder adquisitivo agudizó la transición-desorientación de la torre iglesia a la torre mercancía, en esta última, “la *skyline* funciona como topografía psíquica para la

⁴³ Peter Krieger, “Megalópolis México: Perspectivas críticas” en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis*, p. 40.

⁴⁴ Krieger, *Paisajes urbanos*, p. 209.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 212-213.

proyección de deseos y miedos”.⁴⁶ Las reacciones psíquicas de los capitalinos se hicieron patentes desde el levantamiento de la obra, en 1951, los fotógrafos Faustino Mayo y Nacho López subieron al piso 32 de la *Torre* con la misión de conseguir “ángulos curiosos” de la construcción. El reportaje “Pasos en el cielo” publicado en la revista *Mañana* abunda en las sensaciones encontradas que experimentaron los fotógrafos y su público: “Solo con alargar el brazo podía acariciarse aquella nube [...] Treinta y dos pisos abajo, en una proyección increíble de juguetería, estaba la ciudad de México [...] Abajo, la gente que acabó por descubrirlos en lo más alto del edificio, seguía con ansiedad sus movimientos. Porque aquello era, ciertamente, algo que espantaba”.⁴⁷

Debe hacerse notar que la fotografía documental de construcción de edificios surgió en el siglo XIX, de la mano de la arquitectura de hierro y la transformación visual de la ciudad por efecto de la modernización durante el Porfiriato. Fue un tipo de fotografía, al mismo tiempo documental y estética, que se enfocaba en los procesos de construcción, el fotógrafo registraba los cimientos y las estructuras tanto o más que los edificios terminados.⁴⁸ Con el advenimiento de la prensa rotativa estas fotografías también se integraron al repertorio visual de periódicos y revistas ilustradas de divulgación. Hacia 1920, el protagonismo de las fotografías en los medios impresos y los avances tecnológicos de los equipos permitieron que los reporteros gráficos se aventuraran a descubrir nuevos lugares, personas y objetos de representación, creando una estética propiamente fotoperiodística, de innovaciones formales y temáticas, así empezaron a circular imágenes

⁴⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁷ Carlos Arguelles (texto), “Pasos en el cielo”, *Mañana*, No. 426, 27 de octubre, 1951, p. 32.

⁴⁸ Laura González, *La ciudad de México: Seis paseos fotográficos*, México, Fundación Cultural Televisa, 2008, p. 30.

insólitas, chuscas y exóticas a fin de satisfacer el interés informativo y la competencia de mercado.⁴⁹

Tanto Faustino Mayo como Nacho López, activos aproximadamente desde 1940, pertenecieron a la generación de fotoperiodistas intrépidos que abordaron el temario urbano desde diferentes perspectivas y en diferentes formatos. El foto reportaje “Pasos en el cielo” de corte anecdótico tenía el objetivo de cubrir la nota de ocasión. A vuelo de pájaro, los textos de Carlos Arguelles y las fotografías en secuencia cinematográfica, característica de Nacho López, dirigen la mirada hacia la estructura del rascacielos, a los contrastes entre la “ciudad tradicional” y la “ciudad del progreso” que se observaba desde la altura de la *Torre*, y también hace especial énfasis entre “Hombres que caminan, casi corren por las viguetas, colocando remache y estructuras, y que tienen igual serenidad que un bibliotecario” (fig. 3) y; “Abajo, la gente que acabó por descubrirlos en lo más alto del edificio” (fig. 4). De este modo, la experiencia congelada de “Pasos en el cielo” hace de la Torre Latinoamericana un ejercicio de reconocimiento estético, en términos sensoriales, que intenta dar sentido a la transformación de la urbe y a las sensaciones de sus ciudadanos. Marca una clara diferencia, como Beatriz Colomina señala, entre ver un edificio como un objeto estático y experimentarlo como un evento, donde ver el ingreso de la arquitectura es tanto o más significativo que entrar en la arquitectura. Dice Colomina: “Al mismo tiempo

⁴⁹ Rebeca Monroy Nasr, “Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: Tres décadas de fotoperiodismo mexicano” en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte: La fabricación el arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp.171-189.

que los elementos de la arquitectura moderna nacieron ante los ojos: pilotes, ventanas horizontales, terrazas jardín y fachadas de cristal, moldearon la mirada moderna”.⁵⁰

La Torre Latinoamericana se inauguró oficialmente el 30 de abril de 1956, haciendo coincidir el evento con el 50 aniversario de la aseguradora. Como se había planeado, la *Torre* tuvo un fuerte impacto publicitario, el 29 de abril *El Universal* dedicó una sección dedicada a “La Latino-Americana”,⁵¹ la compañía y “el edificio comercial más importante de la República Mexicana”. En el texto del periódico se lee una semblanza de la aseguradora, digna de confianza porque a diferencia de las pocas compañías que operaban en México y que en su mayoría cubrían riesgos sobre la propiedad, en los ramos de incendios y transportes, La Latino-Americana fue pionera en seguros de vida de alta confiabilidad, avalada por personajes de prestigio como don Arturo Díaz Rertori, asegurado desde noviembre de 1906 cuya firma aparecía en los billetes del Banco de México desde años atrás. Lo más importante, mediante la inversión de las reservas acumuladas anualmente, La Latino-Americana dio “la sorpresa de que en el subsuelo de nuestra capital puede desplantarse sin temores un gran rascacielos con todas sus galas”.⁵²

Es decir, el edificio en sí mismo tenía funciones publicitarias, una suerte de sello de marca que Cristóbal Jácome define como torre-logotipo. La torre-logotipo es una estrategia de propaganda que une la arquitectura y su difusión en medios informativos, la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones con diversos objetivos, principalmente, insertar la

⁵⁰ Colomina, *op. cit.*, p. 5.

⁵¹ A sí se le denomina en el periódico *El Universal*, 29 de abril de 1956.

⁵² “Sección dedicada a la Latino –americana”, *El Universal*, 29 de abril de 1956.

imagen de la arquitectura en el imaginario y garantizar su éxito comercial.⁵³ Las Torres de Satélite, la Torre de Rectoría de Ciudad Universitaria y la Torre de Banobras son ejemplos de torre-logotipo en México, entre las que podemos incluir la Torre Latinoamericana. La sección dedicada a la *Torre* en *El Universal* reunió los mensajes publicitarios que circularon usando el rascacielos como bandera. En estos, la *Torre* funcionó como objeto de persuasión y captura de futuros asegurados para la compañía, la misma idea también se difundió en la revista de televisión *Cine Mundial*, dando a entender que a través del ahorro y la inversión, con la *Torre* a cuadro, “así vivimos mejor”.⁵⁴ En las páginas siguientes del periódico se anexaron anuncios de materiales de construcción, similares a los publicados en la revista *Arquitectura México*, donde la Torre Latinoamericana con frecuencia aparece relacionada con la modernidad tecnológica de Estados Unidos (fig.5).

En seguida, la *Torre* fue ocupada por las oficinas de la aseguradora del cuarto al octavo piso. Parte de la planta baja, esquina de Madero y San Juan de Letrán, fue rentada por la dulcería Larín y fueron pocos los comercios que siguieron, debido a las elevadas rentas y también “porque a mucha gente le alzaba el pelo la altura del edificio”.⁵⁵ El temor de habitar el rascacielos manifiesta la inexperiencia de la población frente a siniestros, particularmente incendios y sismos. La alta probabilidad de accidentes que podían causar

⁵³ Cristóbal Jácome analiza el vínculo entre arquitectura y sus implicaciones mercantiles, a través de las fotografías de Armando Salas Portugal que fueron utilizadas en la revista *Arquitectura México* para publicitar la venta de los departamentos del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlateloco. A su vez, resignificar una zona de terrenos baldíos. Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen: La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXI, número 95, otoño de 2009, pp. 85-118. En el texto “Las torres de Ciudad Satélite en México: Potencial simbólico y actualidad conceptual del artes urbano de Mathias Goeritz” Peter Krieger realiza un análisis paralelo sobre el uso publicitario de las Torres de Satélite en Krieger, *Paisajes urbanos*, pp.183-227.

⁵⁴ “Así vivimos mejor”, Colección *Revista Cine Mundial*, 1957. Fondo Filmoteca de la UNAM.

⁵⁵ De Garay, *op. cit.*, p. 47.

los edificios modernos en México ya se había denunciado en Estados Unidos, la revista *Architectural Forum* advirtió: “si el *boom* de construcciones en México se basa en transacciones financieras de gran inseguridad, la mayoría de sus nuevos rascacielos con esqueletos de hierro se basan en inseguros fundamentos físicos”, prueba de esto, fue el colapso de catorce edificios nuevos en la primer mitad de 1946.⁵⁶

El debate en torno al estilo internacional en México se suscitó más tarde, cuando la escasa ocupación y altos costos de mantenimiento de los edificios comerciales exigieron soluciones. En un espacio de *Arquitectura México* abierto a la crítica, el arquitecto Félix Candela replicó que al igual que los automóviles, los refrigeradores y las lavadoras, el diseño arquitectónico obedecía al fugaz éxito comercial de la moda, la producción de edificios como objetos de uso transitorio desatendía el contexto y sus necesidades (en la ciudad de México había más edificios de oficinas que oficinistas) sobre todo, en el camino desdibujaban las expresiones y matices culturales.⁵⁷

La Torre Latinoamericana fue el primer ejemplar y sin duda el prototipo más importante de la modernidad estadounidense en la ciudad de México. Pero también representó un espacio de confrontación entre la cultura global y las expresiones locales. A

⁵⁶ “Mexico’s Building Boom”, *Architectural Forum*, julio 1946, p. 12. Citado en Peter Krieger, “Megalópolis México”, pp. 28-29.

⁵⁷ Al debate se sumaron otros arquitectos unos a favor otros en contra: Gianni Cosco, Ricardo de Robina, Mauricio Gómez Mayorga, Horia Tanasesci, Vladimir Kaspé, Felipe Pardinás Illanes, José Hanhausen y Salvador Ortega. Al final, surgieron más preguntas que conclusiones. Sobre la crisis del estilo internacional. Ver *Arquitectura México*, números 57, 59, y 60, 1957. La postura de Félix Candela confirmaba para el caso mexicano, la alienación que el estilo internacional había generado en otros contextos, por ejemplo, Walter Ulbricht, primer ministro comunista de Alemania del Este, opinó que la modernidad norteamericana no tenía otro sentido y función que degenerar la cultura nacional, para expresar la esclavitud capitalista y promover la deshumanización. Peter Krieger, “Types, Definitions, Myths and Ideologies of Us-American Modernities in West Germany after 1945”, p. 838.

pesar de que en las imágenes comentadas la *Torre* es construida como prototipo de modernidad, sus interpretaciones obedecen a diferentes imaginarios. En *Anarquía Arquitectónica* la modernidad se expresa como un efecto aplastante; en *Pasos en el cielo*, resulta una experiencia de temor y ensoñación; mientras los anuncios publicitarios pregonan la modernidad alcanzada en la materialidad de la tecnología estadounidense. En dichos contrastes se reconoce la fascinación y repulsión que los objetos transculturales generan en su primer contacto y a su vez, abren una reflexión más profunda sobre las dimensiones culturales, estéticas y simbólicas que el rascacielos trastocó en su momento, cuando para los habitantes de la capital, el objeto del imperio comercial, la mercancía de 43 pisos de cristal todavía era un extraño.

Candidato a patrimonio

El temblor ocurrido el 28 de julio de 1957 fue el principio del éxito comercial de la Torre Latinoamericana, cuando el Ángel de la Independencia cayó de su pedestal, los edificios del Centro Histórico resultaron afectados y la *Torre* quedó intacta, muchos inquilinos de las construcciones dañadas se mudaron al rascacielos. La proeza de la *Torre* tuvo eco en el ámbito internacional, el *American Institute of Steel Construction* entregó una placa que se colocó en el recibidor del edificio, por el mérito de sobrevivir al terremoto y dar testimonio de “lo fuerte e integral que es la moderna construcción de acero”. Desde entonces y por años tener una oficina en *La Latino* resultó signo de posición, en tiempos en que aumentaba la influencia cultural de Estados Unidos.

El terremoto del 19 de septiembre de 1985 fue un episodio crítico para la ciudad y el edificio. La catástrofe del sismo confirmó la crítica a las pretensiones técnicas de la modernidad, el dramático derrumbe de bloques como el edificio Nuevo León en el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, construido hacía escasos 15 años, descubrió que la planeación urbana moderna no era garantía de un futuro mejor. Al final, los materiales constructivos de avanzada fueron los primeros en caer y llenar de escombros las calles de la ciudad, rota en estructuras físicas y expectativas colectivas.⁵⁸ Aun cuando la Torre Latinoamericana sobrevivió la catástrofe, las repercusiones del terremoto más bien fueron negativas. El Centro Histórico fue uno de los espacios gravemente afectados, el sismo derrumbó viviendas, oficinas, hoteles y locales comerciales que generaban la vitalidad económica de la zona.⁵⁹

Para 1999 el deterioro de la Torre Latinoamericana era evidente, el sol y el smog afectaron su fachada a tal grado que lucía como un bloque gris en pleno Centro Histórico. La ocupación del edificio se había reducido a 110 inquilinos y la actividad turística se calculaba en 700 visitas al día. A lo largo de los años el directorio de inquilinos había

⁵⁸ Krieger, "Megalópolis México", pp. 28-29.

⁵⁹ Años atrás el crecimiento desmesurado de la población urbana ya había reclamado por parte de las autoridades la implementación de dispositivos que protegieran los inmuebles históricos de la zona centro. La demarcación del Centro Histórico quedó dividida en dos perímetros que comprenden 668 manzanas. El perímetro "A" corresponde al área que ocupaba la ciudad prehispánica y su extensión hasta la guerra de Independencia, comprende 219 manzanas en una superficie de 3.7 km². El perímetro "B" tiene una superficie de 5.4 km², y corresponde al crecimiento de la ciudad durante el siglo XX. El 11 de abril de 1980 el perímetro "A" fue declarado por decreto presidencial "Zona de monumentos históricos" y el 18 de diciembre de 1987, "Patrimonio de la Humanidad" por la *United Nations, Educational Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), pero los procedimientos de control de restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) así como los programas del gobierno no eran suficientes para revertir el deterioro económico, el abandono, la contaminación así como la ocupación de calles y plazas por comerciantes ambulantes, situación agravada por el sismo y la crisis económica de los años ochenta. Ver Jorge Gamboa de Buen, "Introducción", *Centro histórico de la Ciudad de México: Edificios 1988-1994*, México, D.F., Arquitectura & diseño/Enlace/Gobierno de la Ciudad de México, 1993.

cambiado, las oficinas eran ocupadas por la Asociación de Banqueros de México, Computel, la Constructora Clip, la agencia de noticias France Press, la Óptica Lux, el salón de belleza Cielo, Radio Fórmula, Radio Red FM, Transc de América, el Sindicato Nacional de Trabajadores de Elevadores Otis, y Vardeis Ortopedia.⁶⁰ La decadencia del rascacielos también se refería al desprestigio causado por arrendatarios que encubrían negocios fraudulentos,⁶¹ dicha mala fama comenzaría a revertirse en el año 2002, cuando el mega-empresario Carlos Slim introdujo otras empresas.

La intervención de Slim en el destino de la *Torre* fue parte de un largo proceso relacionado con las políticas neoliberales que el presidente Carlos Salinas de Gortari aplicó para incentivar la participación de la propiedad privada en el rescate del Centro Histórico. Como resultado del primer programa de inversión, de 1989 a 1993, se sometieron a restauración 558 inmuebles. Más tarde, la desaparición de edificios posteriores a 1900 hizo urgente revisar la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* decretada en 1972, a fin de prevenir y combatir la destrucción de los edificios construidos durante el siglo XX.⁶² En el inventario publicado en 1997, se incluyó la Torre Latinoamericana, catalogada como edificio monumental representativo de una época. Por disposición del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se prohibió modificar el diseño estructural de la fachada, las bandas azules y el aluminio característico del edificio.⁶³

⁶⁰ José Alberto Castro, “La Torre fue como la nariz de la ciudad; hoy enfrenta su gradual deterioro, a la espera de tiempos mejores” en *Proceso*, No. 1178, 30 de mayo de 1999, s.p.

⁶¹ Entre otros negocios ilícitos, en 1999 fue famoso el caso de “Cardini”, un brujo que daba consultas en el séptimo piso de la *Torre* y extorsionaba a sus pacientes. “Defraudan a marginados con la brujería”, *El Universal*, 1 de noviembre de 1999.

⁶² Para 1997 sumaban más del 60% de los inmuebles dentro del perímetro “A” del Centro Histórico.

⁶³ Santa María, *op. cit.*, pp. 188-189.

Desde 1956, la *Torre* perteneció íntegramente a la aseguradora hasta el año 2002 cuando Carlos Slim adquirió ocho pisos. Dicho movimiento fue tan complejo como sugerente, sobre todo por las circunstancias del intercambio. Por un lado, la propietaria no había podido solventar el deterioro del edificio, al mismo tiempo la inversión de particulares en el rescate del Centro Histórico incrementaba y la urgencia de salvar las construcciones del siglo XX, promovida por el ámbito académico e instituciones de protección, atribuyó a la *Torre* un valor patrimonial. En términos de Appadurai el intercambio es una contienda de valores, es más una lucha simbólica que solo un acuerdo comercial, donde los significados de los objetos son reordenados y producidos a fin de generar enclaves o desviaciones. Según las opciones que aporta el modelo de Appadurai las desviaciones pueden derivarse de un momento de crisis y a la vez ser una estrategia para inducir la mercancía a nuevas rutas de mayor disponibilidad o restringir el uso comercial.⁶⁴ La intervención de Slim fue una desviación que como efecto inmediato solventaba la crisis económica, su inversión hizo predecibles otras acciones como la restauración de la fachada y la remodelación de espacios interiores. A largo plazo, el nombre de Slim permitía especular sobre la participación de otros empresarios y otros usos, probablemente más exclusivos. Entre las propuestas al aire se hablaba de viviendas, una plaza comercial y un hotel.

El carácter de exclusividad obedece al principio de apropiación selectiva y desequilibrio que ha prevalecido en el Programa de Rescate del Centro Histórico,

⁶⁴ Appadurai, *op. cit.*, pp. 17-29.

orquestado por el gobierno, la iniciativa privada, personajes de la iglesia y periodistas⁶⁵ que han hecho del “rescate” una operación de limpieza, orden y embellecimiento de las cualidades materiales del perímetro “A”,⁶⁶ corredor que en los últimos años ha ido ganando rentabilidad económica para los empresarios inversionistas. Sin embargo, esto se realizó sin ocuparse de la segregación social que las intervenciones generaron para los habitantes de antaño y aún más; desatendiendo los barrios de mayor deterioro: La Merced, Candelaria, Mixcalco y Tepito carentes de servicios y vastos en problemas sociales y urbanos.⁶⁷

En el marco de esta apropiación privada, Slim anunció su interés en la Torre Latinoamericana en el 2001, poco después de pactar con el presidente Vicente Fox y con Andrés Manuel López Obrador, Jefe de Gobierno del Distrito Federal, sumarse al proyecto de rehabilitación del Centro Histórico, que dicho sea de paso negociaron la inversión en el patrimonio hasta convertir el corredor Paseo de la Reforma-Centro Histórico en un paraíso fiscal.⁶⁸

⁶⁵ El 14 de agosto de 2001, Andrés Manuel López Obrador, Jefe de Gobierno del Distrito Federal y Vicente Fox Presidente de la República crearon el Consejo Consultivo del Centro Histórico, conformado por el empresario Carlos Slim; el cardenal Norberto Rivera; el arzobispo de la iglesia ortodoxa, Antonio Chedraui; el cronista Guillermo Tovar y de Teresa; el director del periódico *El Universal*, Juan Francisco Ealy Ortiz, y los periodistas Ricardo Rocha y Jacobo Zabłudovsky. Los integrantes nombraron a Slim responsable del Consejo.

⁶⁶ Durante el 2002 en el perímetro “A” se realizaron obras de renovación de la red de agua potable, en el 2003 se limpiaron y remodelaron las fachadas de 615 inmuebles. Posteriormente, se inició una tercera etapa orientada al mejoramiento del mobiliario urbano y la reubicación de vendedores ambulantes. Virginia Cabrera Becerra, “Política de renovación en centros históricos de México” en *Centro H: Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, No. 1, agosto 2008, p. 38.

⁶⁷ Principalmente pobreza, inseguridad, analfabetismo, desempleo, marginalidad, prostitución, drogadicción, hacinamiento domiciliario y servicios deficientes de agua, luz y drenaje. Sobre las políticas que han favorecido el desequilibrio entre la rentabilidad inmobiliaria y la segregación socio-espacial en la renovación de los centros históricos de la ciudad de México y Puebla véase Cabrera, *op. cit.*, pp. 26-39.

⁶⁸ Para el 2003, los corporativos Grupo Carso y Fundación Telmex liderados por Carlos Slim ya habían comprado y restaurado 62 edificios en el Centro Histórico, con una inversión calculada en 600 millones de pesos. En su mayoría edificios antiguos con valor patrimonial que fueron revitalizados para uso empresarial y habitacional. Raúl Monge, “La apropiación” en *Proceso*, No. 1405, 5 de octubre de 2003, s.p.

Hasta este momento el discurso patrimonial que merodeaba a la *Torre* obedecía a criterios ambivalentes en el sentido que Lisa Breglia interpreta el término ambivalente dentro del rubro legal y político. En su estudio sobre la genealogía legal del patrimonio en México, contrasta la legislatura con sus modificaciones y usos; dejando ver que la categoría de patrimonio es un constructo moldeable, no solo en cuanto a la diversidad de especificaciones y matices que implica proteger y abarcar la complejidad de recursos naturales y culturales del territorio; también es manipulable en relación a las políticas e intereses de diversa índole que entran en juego en la explotación del patrimonio.⁶⁹ Entre los criterios ambivalentes que Breglia menciona, aplicables a la valoración actual de la Torre Latinoamericana, hablamos del patrimonio como protección, revitalización, inversión, retribución y también un medio de publicidad política, prácticas que a su vez produjeron que otros actores intervinieran en el edificio, por principio el INBA y empresas asociadas con Slim. De acuerdo con estas circunstancias, más que una transformación contundente de edificio empresarial a patrimonio, sugiero observar este proceso como la producción de una esfera de valor, que involucra tanto los significados del patrimonio en la estructura cultural del momento como los del edificio en su historia, e hibridizan la jerarquía cultural de la *Torre*. Seguía siendo un edificio comercial, pero las cualidades geográficas e históricas que había adquirido lo hacían candidato a patrimonio económicamente negociable y redituable.⁷⁰ El problema o reto fue teatralizar su ascenso cultural para estos fines.

⁶⁹ Breglia, *op. cit.*, pp. 29-96.

⁷⁰ Appadurai define candidatura como la intersección de factores temporales, sociales y culturales que hacen una cosa potencialmente intercambiable como mercancía. Nicholas Thomas añade que la intersección de valores no se limita a la condición de mercancía, abarca un contexto de propiedades más amplio donde los objetos adquieren un valor singular. En este caso los dos puntos de vista sirven para dar sentido a la posibilidad de que una mercancía se comercialice como patrimonio. Ver Appadurai, *op. cit.* y Nicholas

Remodelación-Restauración

Como dije al inicio de este ensayo, la celebración de los 50 años de la Torre Latinoamericana hizo evidentes una serie de intervenciones que habían comenzado desde el 2002. La remodelación se concentró en los últimos pisos de la estructura, en el piso 37 se instaló una tienda, una cafetería, una escalera de caracol que conecta estos servicios con el mirador y un elevador que va del piso 37 al 42. Los telescopios del mirador se cambiaron por otros más modernos y el piso 38, antes ocupado por un acuario, se destinó a un museo dedicado a la historia de la torre y el terreno donde está construida.

De acuerdo con las declaraciones de la familia Amerlinck, dueños del inmueble por parte de la Inmobiliaria Torre Latinoamericana y La Latinoamericana de Seguros, estos avances tenían el objetivo de combatir el deterioro del edificio y hacerlo más funcional, pero a largo plazo habían planeado junto con el Grupo Carso redefinir “la vocación de la Torre Latinoamericana”.⁷¹ En este sentido, mi argumento es que la remodelación también opera como la restauración de un discurso cultural en tanto “la nueva vocación” estuvo sujeta a una serie de valoraciones históricas del edificio, que tuvieron eco por medio de diferentes personajes y medios de comunicación. La idea sobre la restauración como una actividad capaz de transformar el valor cultural de los objetos, me fue sugerida por un debate reciente entre restauradores de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) cuyas experiencias

Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, London, Harvard University Press, 1991.

⁷¹ “Cumple 50 años la Torre Latinoamericana, obra ejemplar de la ingeniería mexicana e icono de la capital por décadas”, *Crónica*, 29 de abril de 2006.

iluminan una serie de prácticas que se pueden pensar a partir de una restauración. En los estudios publicados se discute sobre la restauración como la interpretación de la historia de un objeto, como una intervención que genera conocimiento, define usos y posibles mercados.⁷² Renata Schneider apuntó que la restauración recupera, incluso descubre la dimensión intangible de un objeto, refiriéndose a los mensajes artísticos e históricos que lo hacen auténtico.⁷³ Primero, me interesa cómo se construye la dimensión intangible de un edificio a partir de su historia.

La historia de la Torre Latinoamericana adquirió voz desde los periódicos que daban cuenta de la celebración de los 50 años. Incluían una reseña de su construcción destacando que es un ejemplar de la ingeniería mexicana y en algunos casos se relataban anécdotas sobre los sismos. Estos argumentos fueron tendenciosamente repetidos por el Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas en la inauguración del museo. Destacó que la *Torre* era fiel testimonio del gran crecimiento de México “porque con él, México dejó atrás su etapa rural y emerge a la urbanización, al país industrial y a una nueva etapa de desarrollo”. Abundó que la ingeniería antisísmica que se usó en su edificación, estaba vigente; y lo demostró al soportar los sismos de 1957, 1985 y otros que han sacudido a la capital.

La remodelación marca una nueva etapa en la vida de este edificio insignia para la capital y el país, porque fue, es y será, el referente del desarrollo futuro de nuestra ciudad.

⁷² Renata Schneider (ed.), *La conservación-restauración en el INAH: El debate teórico*, México, D.F., INAH, 2008.

⁷³ Renata Schneider, “La noción de autenticidad y sus diversas repercusiones en la conservación del patrimonio en México” en Renata Schneider (ed.), *op. cit.*, p. 117.

[...]

Muchos de los que nacimos aquí y otros que nacieron en el interior de la República, tenemos grandes recuerdos y experiencias; además de que es un referente cultural, recreativo para los habitantes de la ciudad [...] al ser, el mirador, uno de sus puntos preferidos para contemplar la grandeza del Distrito Federal, junto con la Basílica de Guadalupe, la Catedral, el Bosque de Chapultepec, Xochimilco y el Ángel de la Independencia.⁷⁴

Importa mencionar que el discurso sobre el desarrollo de la ciudad que pronunció Alejandro Encinas estaba respaldado por la exposición *La Ciudad y la Torre a través de los siglos* donde se reunieron una serie de imágenes del sitio que ocupa el edificio, la casa de las Fieras de Moctezuma, el Convento de San Francisco y piezas arqueológicas encontradas en la construcción del rascacielos. Además, fotografías de otros edificios emblemáticos del Centro Histórico, la Catedral de México, el Palacio Legislativo, el palacio de Bellas Artes, el Ángel de la Independencia, el Monumento a la Revolución en orden más o menos cronológico hasta llegar a la construcción de la Torre Latinoamericana y los sismos de 1957 y 1985.

En los argumentos de Encinas y en los objetos del museo hay un giro importante en la revaloración de la *Torre* comenzando por cómo se percibe la ciudad desde su altura. Michel de Certeau nos dejó la lección de que Manhattan vista desde el piso 110 del *World Trade Center* se vuelve un texto, semejante a una pintura y el observador, en un lector que

⁷⁴ Jefatura del Gobierno del Distrito Federal, Boletín 526, miércoles 26 de abril de 2006. Sitio de internet <http://www.comsoc.df.gob.mx/noticias/boletines.html?id=428880> consultado el 13 abril 2010.

organiza en torno a su mirada las texturas de la megalópolis.⁷⁵ La ciudad de México, desde la dominación panóptica, también se transforma en el horizonte de lectura de cada espectador. De regreso al origen del edificio, cuando Nacho López y Faustino Mayo subieron al piso 32, la ciudad parecía una “proyección increíble de juguetería”. En 1999, la ciudad todavía era pequeña desde el piso 38: “[...] donde los visitantes dominan la febril actividad de la urbe, disminuidos autos y personas, multitudinarias manifestaciones y los impresionantes embotellamientos del Eje Lázaro Cárdenas y el Periférico”.⁷⁶ Según los ojos del entonces Jefe de Gobierno, el mirador era un punto para “contemplar la grandeza del Distrito Federal”. El camino hacia esa grandeza se puede apreciar en el discurso del museo, que invita a observar edificios legendarios del Centro Histórico en su mayoría de carácter nacional. El discurso históricamente es problemático porque en las primeras intenciones del edificio no había lugar para celebrar el pasado de la ciudad ni consideración a los bienes nacionales, basta recordar que para la cimentación de la *Torre* se vació una cantidad enorme de subsuelo. Sin embargo, en el desarrollo de la ciudad de México contado por Encinas y el museo, la primera indiferencia a lo nacional es eludida en la ambivalencia de lo monumental,⁷⁷ al igual que el Palacio legislativo, el Ángel de la Independencia o el Monumento a la Revolución, la Torre Latinoamericana es un “referente cultural de la capital y el país”, que no es lo mismo a ser un edificio comercial o un referente urbano.

⁷⁵ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Habitar, Cocinar*, México, UIA, 1994, pp. 103-115.

⁷⁶ Castro, *op. cit.*, s. p.

⁷⁷ Para Lisa Breglia, los monumentos en su capacidad de aportar identidad también son ambivalentes, ya que en los discursos patrimoniales se involucran con relaciones de identidad local, nacional e internacional, incluso en un mismo campo se gestan formas de representación multivocales a partir de los mismos referentes.

Los estudios sobre patrimonio en México y otros contextos han demostrado que la construcción del patrimonio es un ejercicio de poder condicionado generalmente por los grupos dominantes, asistidos por especialistas e instituciones para traducir, incluso reinventar la historia y la cultura material como testimonio de un origen histórico del presente. El trabajo citado de Lisa Breglia, *Monumental Ambivalence*, problematiza la constitución del patrimonio en el contexto de la privatización, auspiciada por las políticas liberales y neoliberales. En su análisis etnográfico de la zona arqueológica de Chichen-Itzá, hilvana los procesos mediante los cuales el Estado, la propiedad privada, organismos internacionales y habitantes de la zona reevalúan y reutilizan la cultura material del pasado produciendo formas de apropiación e intervención ambivalentes, en tanto el patrimonio representa la herencia nacional y global simultáneamente. Néstor García Canclini critica agudamente las alianzas entre el Estado y empresas privadas que abusan de iconos que remiten al patrimonio en México (pirámides, cerámicas prehispánicas o construcciones coloniales) como recurso de promoción turística para simular que los bienes que insertan en la idea de patrimonio tiene un pasado fundante y un valor cultural incuestionable.⁷⁸

En el caso de la Torre Latinoamericana, la reinvencción de su pasado por medio de la integración de signos prehispánicos y coloniales, en un primer momento tuvo esa función fundadora que junto a las fotografías en blanco y negro de la ciudad tejen una historia excepcional, idílica sin personas y sin enfrentamientos sociales. Los mapas presentados en el museo, que a primera vista se utilizan para localizar geográficamente la *Torre*, más bien funcionan como mapas mentales que van asociando el rascacielos, con referentes asentados

⁷⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 150.

en el imaginario. Tal es el caso de la imagen que recibe al espectador, el paisaje-mapa de las cumbres y cuerpos de agua que rodeaban la ciudad de Tenochtitlán, inusitadamente aparece intervenido con la figura de la *Torre* (fig.1). Lo mismo sucede con la representación de la ciudad colonial, aquí el vínculo queda establecido con iconos del virreinato: el Palacio Real, la Catedral, la Casa de Cabildo, la Universidad y la Alameda (fig. 6); visualmente, la *Torre* pasa a través de los siglos en sentido literal. Reducir las distancias históricas a su mera iconicidad también permite eludir las distancias ideológicas, así el Palacio de Bellas Artes de don Porfirio Díaz (fig. 7) y el Monumento a la Revolución (fig. 8) liman asperezas y, sin contextualización de por medio, son emparentados como eventos constructivos junto a la Torre Latinoamericana (fig. 9). Como abordaré a continuación, del 2006 a la fecha estas insinuantes elucubraciones de la historia han salido del museo, quizá cobrando fuerza, y el discurso curatorial ha sido modificado hasta crear la noción de un objeto-testigo.

Al parecer, los interesados en la promoción turística de la Torre Latinoamericana decidieron explotar la memoria del lugar y cada vez hacen declaraciones tan emotivas como contundentes, de pronto parece que momentos cruciales de la historia de México emanan del cruce entre la calle Madero y el Eje Lázaro Cárdenas. Si consideramos en palabras de Flavio Abed, representante de la Secretaría de Turismo del gobierno capitalino: “Aquí estaba el zoológico de Moctezuma: su casa de las fieras y su casa de las aves, de las cuales tomaban pieles para sus ornamentos. El penacho del emperador lo hicieron con quetzales que estaban aquí”⁷⁹ o según Rodrigo Amerlinck: “Aquí se instalaron los

⁷⁹ “Nueva cara para la Torre Latinoamericana”, *La jornada*, 19 de mayo de 2008.

franciscanos, se hizo el primer convento de América, de esta esquina salió la colonización para toda la Nueva España”.⁸⁰

En la reinauguración del museo en enero de 2010, Amerlinck comentó: “Aquí pueden conocer la historia de lo que ya no existe de cómo se fundó la ciudad, de cómo fue creciendo, de cómo este lago en medio del cual estamos se fue desecando y dio lugar a calles, a construcciones, doscientas ochenta fotografías dan cuenta de ese cambio del que no pueden faltar otros edificios”. En la nueva muestra hay un espacio dedicado particularmente al terremoto de 1985, la fotografía de Andrés Garay en gran formato de la Torre Latinoamericana sobre las ruinas de la ciudad (fig. 10) fue complementada con la grabación del periodista Jacobo Zabudovsky narrando en directo la devastación de calles y edificios.⁸¹ Por supuesto, el periodista fue el invitado de honor en la reinauguración, entre otras aseveraciones se dijo que la Torre Latinoamericana era: “Testigo mudo de la historia y la tragedia que ha rodeado a la capital azteca [...] A las 7:15 de la mañana del 19 de septiembre de 1985, este edificio no sufrió ningún daño, alrededor todo se destruyó y este edificio ha visto también el rescate del Centro Histórico”.⁸²

Todo este conjunto de objetos, personas y actos performativos entre periódicos, inauguraciones y programas de televisión haciendo que la Torre Latinoamericana se

⁸⁰ Serie *Grandes construcciones* transmitida en Canal 11, episodios disponibles en sitios de internet http://www.youtube.com/watch?v=W3Ap_xOmOc y http://www.youtube.com/watch?v=_MmY25WNIkw consultados el 28 marzo de 2010.

⁸¹ Aun cuando no me pude detener en una comparación detallada de las dos propuestas curatoriales, en las entrevistas que realicé al personal del museo me informaron que las fotografías son las mismas de la exposición anterior, se modificó el diseño gráfico del montaje y definió un espacio para los terremotos. Vista de la primera exposición disponible en sitio de internet <http://www.ociopuro.org/torre/museo/index.html> Sobre el espacio remodelado ver <http://www.nextceos.com/torrelatino/> consultado el 16 de abril de 2010.

⁸² Las declaraciones de este párrafo fueron tomadas de una reseña de la inauguración disponible en sitio de internet <http://www.youtube.com/watch?v=RIWGkXiXCA> consulta: 16 de mayo de 2010.

convierta en patrimonio para el imaginario colectivo, han aportado una densidad histórica al edificio, que nos recuerda que la identidad mexicana está anclada a un glorioso pasado azteca y a la sucesión de los tiempos de la Colonia, Independencia y Reforma como etapas históricas evolutivas con matices de progreso. Esta fórmula fue instaurada desde la creación del nacionalismo decimonónico en el siglo XIX y su obra clave *México a través de los siglos*,⁸³ primer historia oficial de México donde el pasado fue unido e interpretado para dar sentido y legitimidad al régimen de Porfirio Díaz, historia efectiva por su difusión en los libros de texto y también porque fue la fuente esencial de las representaciones que dieron imagen a la Nación moderna mexicana, a nivel nacional e internacional.⁸⁴

Aun cuando en el devenir de México, la historia oficial del siglo XIX ha sido objeto de diversas interpretaciones, sus imágenes siguen presentes, por ejemplo, en las esculturas y monumentos del Paseo de la Reforma. También, los efectos del relato fundador son

⁸³ *México a través de los siglos* se considera la primera historia general de México, publicada en segmentos de 1884 a 1889. La obra fue dirigida por Vicente Riva Palacio en 1881 y se dividió en cinco tomos: T. I, *Historia Antigua y de la conquista* (desde la antigüedad hasta 1521) por Alfredo Chavero; T. II, *Historia del Virreinato (1521-1807)* por Vicente Riva Palacio; T. III, *La guerra de Independencia (1808-1821)* por Julio Zárate; T. IV, *México Independiente (1821-1855)* por Juan de Dios Arias, continuada por Enrique de Olavarría y Ferrari; T. V, *La Reforma (1855-1867)* por José María Vigil.

⁸⁴ A través de la pintura histórica de la Academia de San Carlos, la narrativa de las esculturas del Paseo de la Reforma o los pabellones de México en las ferias internacionales, como se desprende de las investigaciones de Tomás Pérez Vejo, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez Guadarrama y Mauricio Tenorio Trillo. Tomás Pérez Vejo, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: Dos ejemplos de uso de las imágenes como herramientas de análisis histórico” en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 50-74. Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en IX Coloquio de Historia del Arte, *El Nacionalismo y el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, pp. 113-167. Angélica Velázquez Guadarrama “La historia patria en el Paseo de la Reforma: La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato” en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Historia e identidad en América: Visiones comparativas*, Vol. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 333-344. Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998.

vigentes, recientemente la “selección azteca” representó el orgullo nacional en el mundial de fútbol. La construcción de la historia identitaria de la *Torre* no recupera en sentido estricto la lógica discursiva de *México a través de los siglos*, sino los significantes asentados en el imaginario de lo nacional (empezando por el título *La Ciudad y la Torre a través de los siglos*) interpretados a la luz de otro orden del tiempo. A diferencia de la historia moderna, orgullosa de su presente con miras al progreso, el discurso de restauración de la *Torre* no explicita la perspectiva del presente y tampoco abre las puertas del futuro sino de pasados perdidos, re-inventados con imágenes e intensificados por el trauma de los sismos, que hacen del edificio un testigo, y con ello complican su comportamiento. Los objetos e historias inconexas que en 2006 sirvieron para dar un carácter excepcional al rascacielos, más allá de sus virtudes técnicas, parecen haberse convertido en pasado vivido en el presente, en memoria.

En la medida que la *Torre* es testigo de lo que ya no está, la ciudad lacustre, el convento de San Francisco y el derrumbe de 1985, es inalienable en términos de perduración histórica. El sentido de su historia es totalmente invertido, si hace 50 años conquistó el cielo, ahora conquista el subsuelo. El renacimiento de la experiencia del temblor remueve estructuras simbólicas que materialmente no se pueden reparar ni reponer “para aquellos que perdieron familia, amigos y hogares, el escombros simboliza una tumba para los recuerdos”,⁸⁵ mismos que refuerzan la necesidad de conservar y acudir a la *Torre*, edificio sobreviviente, tumba en sus cimientos.

⁸⁵ Krieger, *Paisajes urbanos*, p. 96.

Probablemente, aquí también están urdiendo relaciones híbridas de memoria e historia como formas de inalienabilidad y comercio, cercanas a las que Elizabeth Ferry observó en Guanajuato, donde tras la extinción de la plata, cuya extracción durante siglos fue la principal derrama económica de la zona, autoridades y habitantes han dado un giro comercial y ahora ofertan la ausencia del mineral. Por medio de la riqueza arquitectónica que el flujo de la plata dejó en la ciudad; así como a través de la memoria y anécdotas de los descendientes de mineros y guanajuatenses que por herencia participan de ese pasado glorioso.⁸⁶ Reconocer las dinámicas que se organizan a partir de la memoria depositada en la Torre Latinoamericana requiere más tiempo de observación y trabajo de campo, también para esclarecer su relación con los nuevos usos del edificio.

Por el momento, es posible advertir que la transmisión de los discursos patrimonialistas han transformado las formas de percibir la Torre Latinoamericana. El turismo ha incrementado notablemente⁸⁷ y al edificio asisten otros actores sociales con intereses nacionales, ecológicos o nostálgicos. En el 2008, la organización *Pase usted* convocó en el piso 28 de la Torre Latinoamericana foros bimestrales de reflexión entre especialistas, los temas fueron el Bicentenario de la Independencia, sustentabilidad, ciudad y educación. El 6 de junio de 2009, la asociación civil *Verdf* iluminó en tonos verdes, azules, morados y rojos los cuatro costados de la *Torre* para difundir una conciencia ecológica. En un programa de radio, las locutoras invitaban a visitar la Torre

⁸⁶ Elizabeth Emma Ferry, "Memory as Wealth, History as Commerce: A Changing Economic Landscape in Mexico" en *Ethos*, Vol. 34, No. 2, 2006, pp. 297-324.

⁸⁷ En temporada baja la *Torre* recibe aproximadamente 1,000 visitas por día y en alta 3, 900. El 80% es turismo nacional.

Latinoamericana porque es “como trasladarse en el tiempo, desde que entras al elevador, desde la ropa y el peinado de la elevadorista todo parece atrapado en los cincuenta”.⁸⁸

Entre los habitantes de la *Torre*, hay para quienes el edificio sólo es un lugar de trabajo, y otros, sobre todo los que tienen contacto con el turismo expresan cierto orgullo y están ampliamente informados. Los comentarios del señor Francisco Rodríguez López, con apenas quince días de haber sido contratado como vigilante, son un avance de que el discurso testimonial comienza a moldear y reproducirse en otros actores:

Digamos que este el edificio ya tiene muchos años desde 1957 que fue inaugurado. Y te digo, este que ha aguantado dos, tres temblores el del 85 y el de 1957. Y eso te digo porque gente que ha caminado por aquí igual me ha comentado si te acuerdas mijo que esto, yo le digo que yo todavía no estaba [...] Y ya ves que mas sin embargo en nuestro pilar está señalado cómo fue que se derrumbó gran parte de aquí alrededor y mas sin embargo esta Torre Latinoamericana quedó.⁸⁹

Más firme que un soldado

Las descripciones de la Torre Latinoamericana como persona también emergieron de la remodelación y el remozamiento de la fachada, autoridades y dueños diagnosticaron que “El emblemático rascacielos se había puesto como viejito fuera de moda”⁹⁰ pero no “necesitaba una cirugía mayor”.⁹¹ Pensar en una cirugía ya implica un cuerpo vivo, según la definición del *Diccionario de la Lengua Española* una cirugía es la “parte de la medicina

⁸⁸ *Buenos días Santa Fe*, transmitido en Ibero 90.9, 30 de abril de 2010.

⁸⁹ Entrevista realizada el 4 de mayo de 2010.

⁹⁰ “Nueva cara para la Torre Latinoamericana, *La jornada*, 19 de mayo de 2008.

⁹¹ “Renovarán la Latino”, *Reforma*, 25 de abril de 2006.

que tiene por objeto curar las enfermedades por medio de una operación”.⁹² Para algunos, la vejez es una enfermedad que se puede curar con una “Nueva cara para la Torre Latinoamericana”,⁹³ en este sentido hablamos de una cirugía plástica “cuyo objetivo es restablecer, mejorar o embellecer la forma de una parte del cuerpo”.⁹⁴ Para sus 50 años el edificio ya parecía una persona rejuvenecida que “se yergue victoriosa en la esquina de Madero y San Juan de Letrán, haciendo gala de su esbeltez”.⁹⁵ También hubo quien identificó la personalidad de la *Torre* en su nueva cara: “En su 50 aniversario, la “Latino” sigue de pie, más firme que un soldado de guardia y cada día más joven [...] para que con medio siglo de vida siga siempre muy campante”.⁹⁶

De acuerdo con mi investigación, desde su origen, la descripción del rascacielos más cercana a un cuerpo antropomorfo se refería a un “esqueleto vestido” tan inerte como el acero y el cristal. Sin embargo, la analogía entre cuerpo humano y estructuras arquitectónicas es anterior al levantamiento de la Torre Latinoamericana y lleva tiempo realizándose, con diferentes matices. El arquitecto Mies Van der Rohe, en su búsqueda de la esencia de la arquitectura, definió el rascacielos como una estructura de “piel y huesos”, el concepto recuperaba el fundamento platónico de rechazo a la apariencia, el edificio al igual que el organismo humano debía revelar la verdad del todo, la correspondencia natural entre exterior e interior, entre piel y huesos.⁹⁷ La expresión “vestir un esqueleto” de Augusto Álvarez llevaba implícito el desacuerdo frente a la banalización de estos principios

⁹² Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª edición, España, RAE, 2000, p. 482.

⁹³ *La jornada*, 19 de mayo de 2008.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ “Torre Latinoamericana, 50 años como referente”, *El Universal*, 24 de abril de 2006.

⁹⁶ “Torre Latinoamericana, símbolo del México moderno”, *El Universal*, 30 de abril de 2006.

⁹⁷ Véase Fritz Neumeyer, *Mies Van der Rohe: La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968*, Madrid, El croquis editorial, 1995.

teóricos, consecuencia del desgaste comercial de las estructuras producidas en serie. Para la restauración, el paralelismo con el cuerpo humano atribuido a la Torre Latinoamericana partía del hecho arquitectónico y aceptaba otras connotaciones cercanas a las relaciones sociales y afectivas que un individuo establece con su entorno; en sus 50 años, la *Torre* lucía un aspecto juvenil, algo así como una piel con vida.

En los estudios antropológicos hay múltiples ejemplos de objetos que despiertan o son embebidos de una sustancia vital, aunque no siempre por las mismas causas. Entre las comunidades maoríes, Annette Weiner habla de jades y mantos iluminados con algo de persona porque absorben las cualidades individuales y colectivas de un linaje, incluidos el origen mítico o sagrado, así como la jerarquía social y política que se adquiere y transmite a las siguientes generaciones por línea materna. Perder un objeto disminuye el vínculo con las identidades ancestrales y debilita la fortaleza del grupo en el presente, en este sentido se trata de posesiones inalienables pues su preservación garantiza el futuro de una comunidad.⁹⁸ William Pietz, en el problema del fetiche, coincide con Weiner al observar que en el contexto ritual se producen objetos animados tanto en sociedades occidentales como no occidentales, tratándose de sociedades africanas se refiere a ídolos, hablando del cristianismo se trata de imágenes sagradas o reliquias. El fetiche es un problema porque la sustancia vital que emana no deriva de una divinidad, ni de una densidad histórica, surge de un momento de transición y crisis entre sistemas culturales y su poder está contenido en su materialidad misma.⁹⁹ Toda vez que el fetiche fija un evento desconcertante o traumático

⁹⁸ Annette Weiner, "Inalienable Wealth" en *American Ethnologist*, Vol. 12, 1985, pp. 210-227.

⁹⁹ Pietz rastrea el origen del fetiche desde la teología medieval del siglo XVI y XVII en la discusión-condenación de objetos de hechicería. Su investigación continúa en los relatos de mercaderes europeos del siglo XVII y XVIII que intentaban establecer intercambios comerciales con sociedades africanas, la

adquiere el poder de reproducirlo y forjar una identidad que lo liga consustancialmente al individuo que lo porta. Desde la perspectiva de occidente, el carácter inalienable del fetiche es irracional y perverso.

En un contexto más cercano, Sandra Rozental formula que la imposición del neoliberalismo es otro tipo de encuentro violento capaz de liberar la sustancia de los objetos para apaciguar estados de inestabilidad y ansiedad de un grupo, como el Monolito de Coatlichan cuya personalidad arqueológica despertó al ser intercambiado por promesas de modernidad no cumplidas.¹⁰⁰ Aunque habría que hacer un análisis más concienzudo del diálogo entre la *Torre*, los objetos inalienables, los fetiches y la personalidad arqueológica; el sujeto testigo que me ocupa comparte rasgos con los anteriores: en tanto patrimonio es inalienable, está fundado en una densidad compuesta por significantes históricos combinados con la memoria de momentos traumáticos, no tiene soporte espiritual más que huesos de acero y piel de cristal, también, es producto de un momento de crisis entre sistemas de significación tan divergentes como lo moderno y lo posmoderno.

En la amplia bibliografía que tematiza el fracaso de las utopías modernas, historiadores y antropólogos han reiterado que nuestro presente vive una crisis del tiempo, que al perder la certeza del futuro moderno ha hecho de la memoria el paliativo de la incertidumbre posmoderna. El culto a la memoria materialmente es el culto al patrimonio, desde Pierre Nora, François Hartog hasta Néstor García Canclini encontramos que desde la

inconmensurabilidad monetaria que éstas atribuían a sus ídolos, para el pensamiento ilustrado fue signo de perversión social, sexual y estética. Así, el fetiche se convierte en contenedor de lo irracional, de la economía del salvaje y justificación del colonialismo. William Pietz, "The Problem of the Fetish, I" en *Res*, No. 9, spring 1985, pp. 5-17.

¹⁰⁰ Sandra Rozental, "Volverse piedra: La creación de la personalidad arqueológica" en Mariana Castillo Deball (ed.), *Estas Ruinas que Ves*, Sternberg Press, 2008, pp. 47-81.

década de 1980 la industria del patrimonio mnemotécnico se ha expandido por Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.¹⁰¹ Con el problema de que las industrias culturales maquillan las huellas materiales del pasado con significados hechizos, para García Canclini las representaciones culturales, desde los relatos hasta los museos producen “fetiches históricos” que nunca representan los hechos, son siempre re-presentaciones, teatro, simulacro.¹⁰² La cirugía de la Torre Latinoamericana es compleja porque además de una cirugía física y otra que podemos llamar semántica (de una mercancía que a su vez representa un lugar de memoria de la sobrevivencia) ha producido un ser social, tal vez promiscuo.¹⁰³ “Firme como un soldado” y “campante como un jovencito”, interesado en establecer relaciones sociales con actores modernos, capitalistas, empresarios, turistas pero al condensar una historia entrañable también atrae sujetos nacionales, ecológicos o nostálgicos.

Este acercamiento a la sustancia animada de la Torre Latinoamericana es más una especulación en voz alta que un ejercicio concluyente. Puede ser un fetiche de la posmodernidad que enfrenta estructuras de otros tiempos según sus propios términos. Un “ánima del lugar”, un héroe de leyenda arrastrado al presente por la industria del patrimonio.¹⁰⁴ También puede ser una personalidad arqueológica, híbrido entre el fetiche y lo inalienable, que al involucrar otros actores expresa una crisis más profunda y deseos de reparar la fragmentación del tiempo con invenciones de identidad, reproducción y continuidad. La campaña publicitaria de *Sears* con motivo del Bicentenario constata la

¹⁰¹ Ferry, *op. cit.*, p. 313.

¹⁰² García, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰³ Sobre la promiscuidad de los objetos véase Thomas, *op. cit.*, pp. 27-30.

¹⁰⁴ De Certeau, *op. cit.*, pp. 139-145.

intención por parte de empresarios de que la Torre Latinoamericana acompañada por una joven o una madre cruce el umbral entre pasado, presente y futuro, entre modernidad estadounidense y una posmodernidad que la quiere ver mexicana, aunque sea como torre-logotipo (fig.11). Quizá, ésta sea la versión comercial de una reflexión que ya se venía anunciando en otros espacios, donde la transición de la *Torre* al imaginario del presente, también sugiere un momento para pensar en la posibilidad de dar un giro al aura de los objetos culturales que Walter Benjamin vio destruirse en su reproducción,¹⁰⁵ paradójicamente la reproducción de una mercancía nos acerca a su aura, a veces con cualidades y despliegues antropomorfos: reflejo (fig. 12), sombra (fig. 13) o persona (fig. 14).

¹⁰⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, pp. 46-49.

Imágenes



1. Leoncio Verde Mata, *Tenochtitlán 1519*, 2005 (detalle). Museo Mirador Torre Latinoamericana.



2. Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México*, ca. 1950. Museo Nacional de Arte. Colección Olivier Debroise.



3. Fotografía tomada del reportaje “Pasos en el cielo” realizado por Faustino Mayo y Nacho López. Publicado en la revista *Mañana*, 27 de octubre de 1951, p.37. Hemeroteca Nacional.



4. “Pasos en el cielo”, p. 43. Hemeroteca Nacional

Tubería de Cobre
lo más moderno y económico en conducción de agua!

Nueva York

México

El nuevo edificio de 55 pisos **Empire State** situado en la esquina de las calles 42 y Avenida Lexington, en la ciudad de Nueva York.

Tubería de 4 pulgadas, que conduce agua caliente de 200 de los tres bloques de almacenamiento en los pisos del edificio Empire State.

Tuberías maestras de conducción de agua caliente y fría, y tuberías de drenaje y ventilación de la Torre Latinoamericana.

Para TUBERÍA DE COBRE
INGENIERÍA PRÁCTICA
Vea a su Distribuidor

NACIONAL DE COBRE, S.A.
PRIMERA EN COBRE, LATA, SOLDADURA

PLANTA Y DISEÑO ÚNICO
FONDO 138 No. 719
CALLE MEXICALTÉ, MEX. 06-10-27

Moderno y bello edificio de la "Prudential Insurance Company of America", en Chicago, E.U.A. Arquitectos—Hoen & Murphy, Accesorios de Alumbrado—Day-Rite Lighting, los Paneles para Alumbrado de Corning Glass Works.

El famoso edificio de la Torre Latinoamericana, símbolo de progreso en la floreciente Ciudad de México, Ing. Civil Adolfo Zaverucha, Ingeniero Eléctrico Sotelo, S. A.; Instalaciones Prácticas, S. A., poseedor para alumbrado de Corning Glass Works.

Dos grandes Compañías usan los Paneles de Alumbrado Corning para una iluminación perfecta

Estos dos modernos y hermosos edificios son muy diferentes en su diseño, sin embargo, ambos tienen una cosa en común, ya que están completamente iluminados con los nuevos paneles de alumbrado Corning.

El edificio de la "Prudential" en Chicago tiene instalados los Paneles Corning—conocidos con el nombre de "Luna Panel", Modelo No. 79—en una extensión de 48 kilómetros para proporcionar luz suave y brillante. El famoso "La Torre Latinoamericana", símbolo de progreso en la floreciente ciudad de México, está equipado con 3500 paneles del maravilloso cristal Para-Lite Corning, modelo 4345, con diminutas rejillas químicas y fotográficamente reveladas en el mismo cristal para suministrar una iluminación suave y a la vez eficaz para las oficinas de empleados y jefes. Estos son solamente dos de los muchos y magníficos edificios que están empleando los Cristales de Alumbrado Corning para obtener una iluminación perfecta, exacta de resplandores y sombras. Ud. puede contar en los Paneles de Alumbrado Corning siempre que desee una brillante, regulada o una luz uniformemente difundida en los lugares más importantes.

La División Internacional de la Corning Glass Works y sus distribuidores se ofrecen a ayudarle a planear e instalar la iluminación más eficaz para armonizar con la arquitectura moderna.

Para la forma detallada sobre las Cidades de Alumbrado Corning, escriba a uno de nuestros distribuidores o su director correspondiente.

CORNING GLASS WORKS
División Internacional
Departamento de Ventas para Extranjeros 154
718 West Avenue, New York 19, N. Y., U.S.A.

QUINTANILLOS, S.A., México, D.F. • INSTALACIONES ELECTRICAS SOTOLA, S.A., México, D.F.
ELECTRO EQUIPOS, S.A., México, D.F. • FINATEL, S.A., Monterrey, N.L.

5. Anuncios de *Arquitectura México*, No. 56, diciembre, 1956.



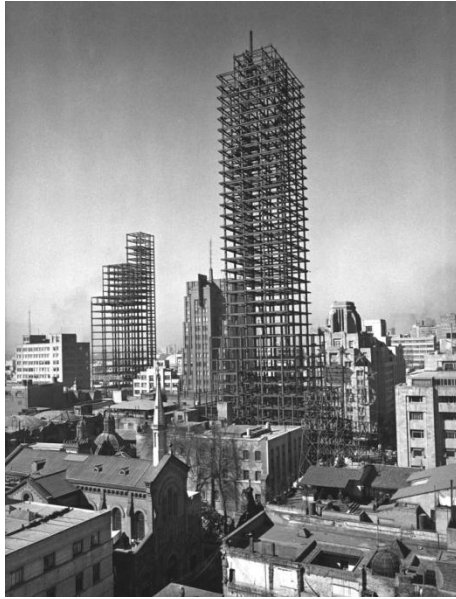
6. Juan Gómez de Trasmonte, *La ciudad de México en 1628* (copia modificada del original). Museo Mirador Torre Latinoamericana.



7. Anónimo, Teatro Nacional (Bellas Artes) en construcción, entre 1912-1920. Museo Mirador Torre Latinoamericana.



8. Guillermo Kahlo, Estructura del Monumento a la Revolución, s/f. Museo Mirador Torre Latinoamericana.



9. Juan Guzmán, Estructura de la Torre Latinoamericana, 1952, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Museo Mirador Torre Latinoamericana.



10. Andrés Garay, Escombros del edificio Super Leche, México, D.F. 1985. Publicada en *La Jornada*, septiembre, 1985. Museo Mirador Torre Latinoamericana.



11. Anuncios de campaña “Pasión por el Bicentenario”, *Sears*. En sitio de internet www.sears.com.mx. Consulta: 14 de septiembre de 2010.



12. Juan José Ochoa, *Torres gemelas*, 2006 en Laura González, *La ciudad de México: Seis paseos fotográficos*, México, Fundación Cultural Televisa, 2008, s.p.



13. Hans Paul Brauns, *La sombra de la torre latino recostada en la ciudad* (detalle), en Theda Acha (coord.), *ABCDF: Diccionario gráfico de la Ciudad de México*, México, Fundación Cultural Televisa, 2001, p. 558.



14. Spencer Tunick, *México Revillagigedo*, 2009 en Isadora Oseguera-Pizaña (coord.) *Ciudadinos*, México, D.F., Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2009, p.17.

Bibliografía

- Amerlinck, Teodoro (proemio), *La Latinoamericana, Seguros de Vida, S.A: Su historia de sesenta años 1906-1966*, México, 1966.
- Acha, Theda (coord.), *ABCDF: Diccionario gráfico de la Ciudad de México*, México, Fundación Cultural Televisa, 2001.
- Anda, Enrique X. de (comp.), *Ciudad de México arquitectura 1921-1970*, Gobierno del Distrito Federal, 2001.
- Appadurai, Arjun (ed.), *The social life of things: Commodities in a cultural perspective*, Cambridge, University Press, 1988.
- Báez Rubí, Linda, “Teorías de la imagen en Alemania” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 97, Otoño de 2010, pp. 170-171.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Hermann Blume, España, 1989, pp. 57-90.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Breglia, Lisa, *Monumental ambivalence: The politics of heritage*, Austin, University of Texas, Oxford Press, 2006.
- Brown, Jules David, “The truth of material culture: History or fiction?” en Steven Lubar (ed.), *History from things: Essays on material culture*, USA, Smithsonian Institution Press, 1993, pp. 1-19.
- Cabrera Becerra, Virginia, “Política de renovación en centros históricos de México” en *Centro H: Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, No. 1, agosto 2008, pp. 26-39.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano I: Habitar, Cocinar*, México, UIA, 1994.
- Colomina, Beatriz, *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*, Cambridge, MIT Press, 1994.
- Cruz González Franco, Lourdes, *Augusto H. Álvarez: Vida y obra*, México, UNAM, 2004,

- Cuevas Barajas, Luis, Comportamiento de la estructura de la Torre Latinoamericana de la ciudad de México, Tesis Profesional de Ingeniería, México, UNAM, 1961.
- Ferrer, Elizabeth, *Lola Álvarez Bravo*, New York, Aperture Foundation, 2006.
- Ferry, Elizabeth Emma, "Memory as Wealth, History as Commerce: A changing economic landscape in Mexico" en *Ethos*, Vol. 34, No. 2, 2006, pp. 297–324.
- Gamboa, Jorge, "Introducción", *Centro histórico de la Ciudad de México: Edificios 1988-1994*, Arquitectura & diseño/Enlace/Gobierno de la Ciudad de México, 1993.
- Garay, Graciela de (investigación), *Historia oral de la ciudad de México: Testimonios de sus arquitectos (1990-1940)*, México, Instituto Mora/ Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1994.
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F., Grijalbo, 1992.
- Gell, Alfred, *Art and Agency: An anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- González, Laura, "Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México" en Diana Weschler (coord.), *Territorios de diálogo, México, España y Argentina*, México, MUNAL, 2004, pp. 22-29.
- _____, *La ciudad de México: Seis paseos fotográficos*, México, Fundación Cultural Televisa, 2008.
- Jácome Moreno, Cristóbal Andrés, "Las construcciones de la imagen: La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXI, número 95, otoño de 2009, pp. 85-118.
- Krieger, Peter, "Types, Definitions, Myths and Ideologies of Us-American Modernities in West Germany after 1945" en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Historia e identidad en América: Visiones comparativas*, Vol. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 829-840.
- _____, "Desamores a la ciudad: Satélites y enclaves" en Arnulfo Herrera (ed.), XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Amor y desamor en las artes*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001, pp. 587-606.

- _____, “Megalópolis México: Perspectivas críticas” en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/Instituto Goethe de México, 2006, pp. 27-54.
- _____, *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.
- Huxtable, Ada Louise *El rascacielos: La búsqueda de un estilo*, Madrid, Nerea, 1988.
- Monroy Nasr, Rebeca, “Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: Tres décadas de fotoperiodismo mexicano” en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte: La fabricación el arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp.171-189.
- Moxey, Keith, “Los estudios visuales y el giro icónico” en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, No. 6, 2009, p. 8.
- Myers, Irving Evan, *Mexico’s modern architecture*, New York, Architectural Book Publishing, 1957.
- Neumann, Dietrich, “La Ciudad de México y la “ciudad mundial” del cine” en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/Instituto Goethe de México, 2006, pp.109-126.
- Neumeyer, Fritz, *Mies Van der Rohe: La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968*, Madrid, El croquis editorial, 1995.
- Oseguera-Pizaña, Isadora (coord.), *Ciudadinos*, México, D.F., Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2009.
- Pérez Vejo, Tomás, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: Dos ejemplos de uso de las imágenes como herramientas de análisis histórico” en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 50-74.
- Pietz, William, “The Problem of the Fetish, I” en *Res*, No.9, spring 1985, pp. 5-17. .

- Ramírez, Fausto, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en IX Coloquio de Historia del Arte, *El Nacionalismo y el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, pp. 113-167.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª edición, RAE, España, 2000.
- Rozental, Sandra, “Volverse piedra: La creación de la personalidad arqueológica” en Mariana Castillo Deball (ed.), *Estas Ruinas que Ves*, Sternberg Press, 2008, pp. 47-81.
- Santa María González, Rodolfo (coord.), *Inventario de edificios del siglo XX: Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, INAH, 1997.
- Schneider, Renata (ed.), *La conservación-restauración en el INAH: El debate teórico*, México, INAH, 2008.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998.
- Thomas, Nicholas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, London, Harvard University Press, 1991.
- Velásquez Guadarrama, Angélica, “La historia patria en el Paseo de la Reforma: La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato” en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Historia e identidad en América: Visiones comparativas*, Vol. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 333-344.
- Vidler, Anthony, *Historias del presente inmediato: La invención del movimiento arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- Weiner, Annette, “Inalienable Wealth” en *American Ethnologist*, Vol. 12, 1985, pp. 210-227.

Hemerografía

Arquitectura México, No. 56, 1956

Arquitectura México, No. 57, 1957.

Arquitectura México, No. 59, 1957
Arquitectura México, No. 60, 1957.
Crónica, 29 de abril de 2006.
El Universal, 11 de marzo, 1951.
El Universal, 29 de abril, 1956.
El Universal, 1 de noviembre de 1999.
El Universal, 24 de abril, 2006.
El Universal, 30 de abril, 2006.
Hemerografía Universal, T. IV. 1946-1955 y T. V. 1956-1965, México, Cumbre, 1987.
La jornada, 19 de mayo de 2008.
Mañana, No. 426, 27 octubre, 1951.
Proceso, No. 1178, 30 de mayo, 1999.
Proceso, No. 1405, 5 de octubre, 2003.
Reforma, 25 de abril, 2006.

Archivos

Archivo Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Filmoteca, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sitios de internet

Grandes construcciones, http://www.youtube.com/watch?v=W3Ap_xOmOc y <http://www.youtube.com/watch?v=MmY25WNIkw>

Jefatura del Gobierno del Distrito Federal, Boletín 526, miércoles 26 de abril de 2006. <http://www.comsoc.df.gob.mx/noticias/boletines.html?id=428880>

El museo de la Torre Latinoamericana reabre sus puertas <http://www.youtube.com/watch?v=RIWGkXIiXCA>

Museo Torre Latino, <http://www.ociopuro.org/torre/museo/index.html>

Torre Latino. Mirador, <http://www.nextceos.com/torrelatino/>

www.sears.com.mx