



La Arquitectura como Instrumento de Poder



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

La Arquitectura como Instrumento de Poder

Tesis que para obtener el título de arquitecta presenta:

Claudia Paola Cortés Herrera

Dra. Mónica Cejudo Collera
Arq. Luis De la Torre Zatarain
Dr. Ronan Bolaños Linares

México D.F.

Junio 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

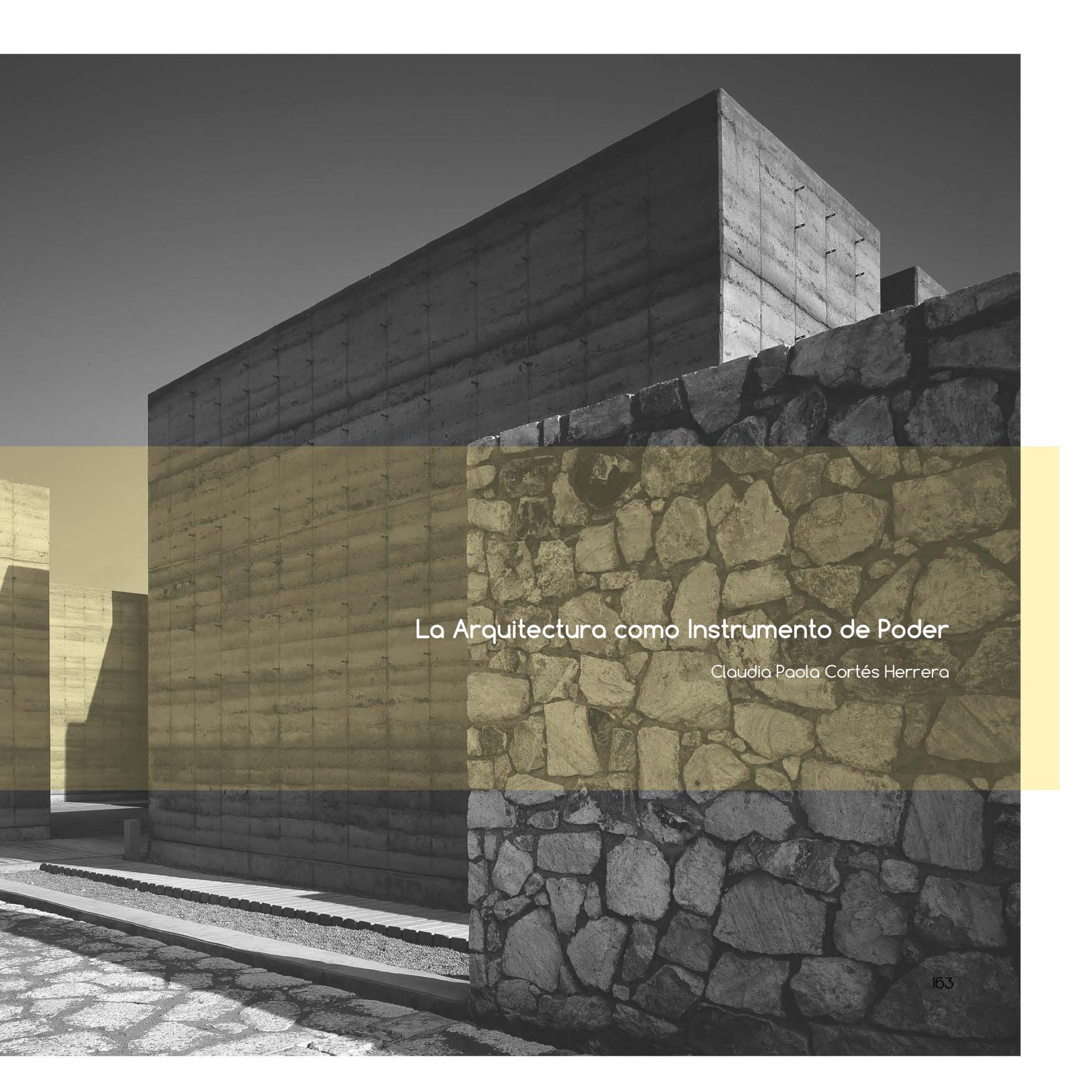


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

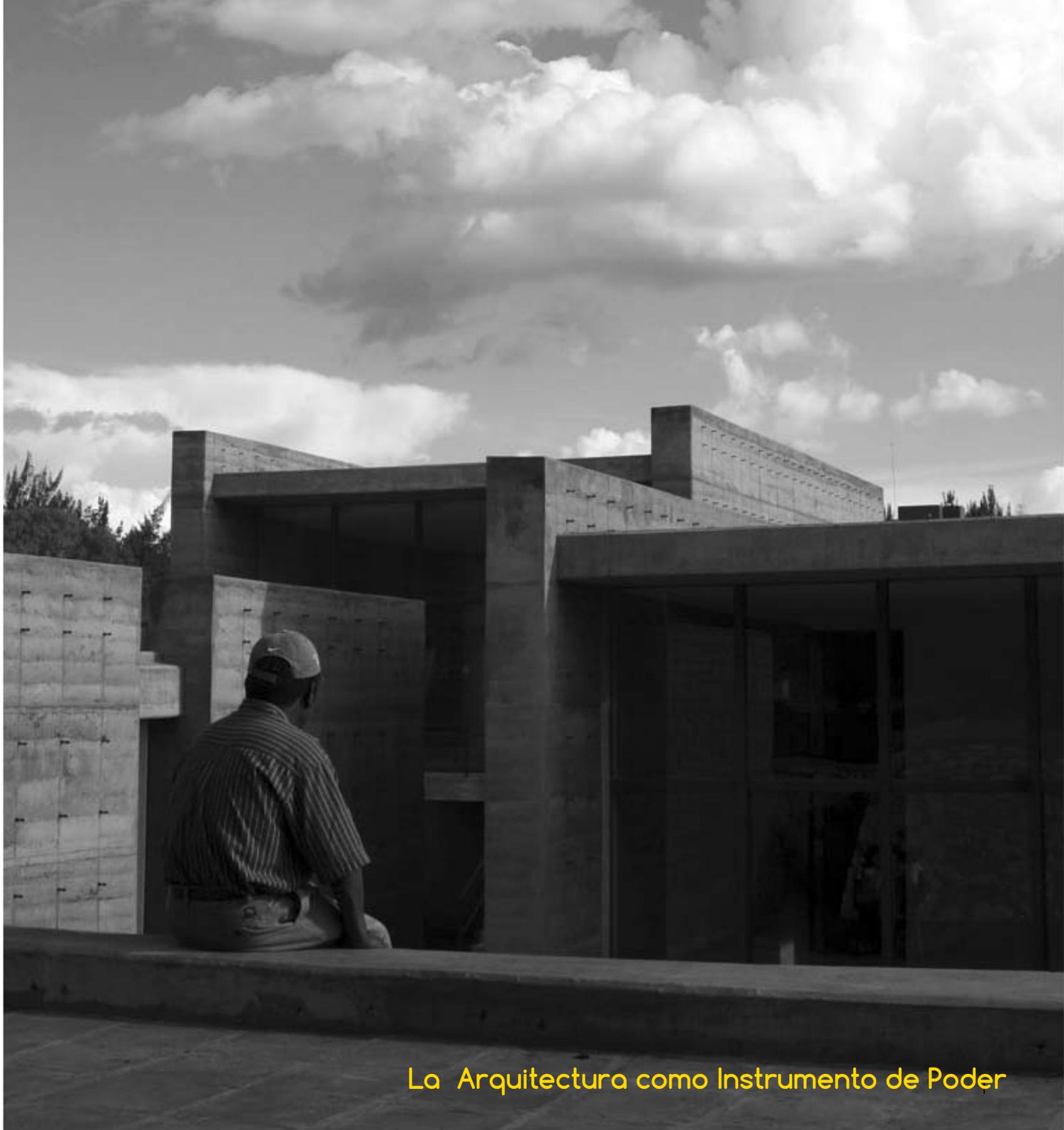
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.



La Arquitectura como Instrumento de Poder

Claudia Paola Cortés Herrera



La Arquitectura como Instrumento de Poder



A ustedes por ser mi inspiración, mi fortaleza y mi paz.
A ustedes Moni, Cosi y Mike.

1

2

3

4

INTRODUCCIÓN 9

- 11 ¿Quiénes Construyen?
- 12 Arquitectura de Poder
- 13 Arquitectura Pública
- 14 Arquitectura y Cultura

ANTECEDENTES 21

- 21 **Arquitectura Educativa**
 - Obregón y Vasconcelos
 - El Maximato y O'Gorman
 - Planes Nacionales
 - Arquitectura como lenguaje político
- 22 **La llegada de la Modernidad**
 - Ciudad Universitaria
 - Traza y emplazamiento
 - Materialidad
 - El Muralismo
- 23 **Un Mismo Poder**
 - Los Arquitectos del PRI
 - La relación con el contexto
 - Espacios Autoritarios
 - La definición de lo Mexicano
 - La materialidad, las técnicas constructivas y la sociedad que las construye

TIEMPO CONTEMPORÁNEO 63

- 31 **Introducción**
- 32 **Contexto Político, Social y Económicos del México Contemporáneo**
 - El estado y la iniciativa privada
 - La democracia y los concursos
 - Explosión demográfica
 - Una sociedad híbrida y fragmentada
 - Identidad Cultural
- 33 **La Cultura en la arquitectura contemporánea**
 - La relación con el contexto
 - Espacios Autoritarios
 - La materialidad, las técnicas constructivas y la sociedad que las construye
 - Disparidad en discurso

CONCLUSIONES 113

- 4.1 **Arquitectura Pública**
- 4.2 **Ficción Arquitectónica**
- 4.3 **Relaciones de Poder**
- 4.4 **Lo Mexicano**
- 4.5 **Afinidad en Discurso**

ANEXOS

- Catálogo de Obras
- Línea del Tiempo



Palacio Sanssouci. George Knobelsdorff, Friedrich Ludwig Persius, Jan Bouman. Potsdam, Alemania

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ¿ Quiénes Construyen?

A lo largo del tiempo la arquitectura ha sido una de las formas mediante las cuales una sociedad, perteneciente a un tiempo determinado, representa sus fundamentos e ideologías. Existen ejemplos que recorren la historia desde la arquitectura bizantina hasta el Modernismo Europeo, los cuales son periodos arquitectónicos que no sólo nos cuentan una historia sobre las características que las diferentes corrientes arquitectónicas poseen sino también acerca de aquellos que las llevaron a cabo. De esta manera podemos preguntarnos quiénes han sido los actores que a lo largo de la historia han desarrollado este tipo de arquitectura que trasciende el tiempo y que cuyo lenguaje se convierte en la imagen o emblema de una nación.

La arquitectura ha tenido siempre una relación íntima con los actores poseedores del poder. No debemos olvidar que si bien la arquitectura puede ser considerada como una expresión artística de la sociedad, esta siempre se encontrará condicionada por un determinante político y económico. Aquellos capaces de desarrollarla serán aquellos cuya posición política converja con una capacidad económica suficiente para generarla¹. Debemos recordar que fue la familia Barberini quien junto con Bernini y Borromini estableció los parámetros con los que se caracterizó el Barroco romano (Figura 1), y fue Boris Iofan quien tomó por cliente a Iosif Stalin para dar inicio al periodo arquitectónico que hoy conocemos como Arquitectura estalinista o Clasicismo socialista (Figura 2). Como ellos: políticos, líderes revolucionarios, familias de nobleza y grandes empresarios, encabezan la lista de actores que junto con sus arquitectos, ingenieros y desarrolladores, han marcado el eje rector de la evolución arquitectónica que conocemos hoy en día.

¿Cuál es la razón por la que dichos actores se han empeñado en promover y desarrollar su arquitectura? Para comprender esta motivación, debemos analizar al igual que Deyan Sudjic² en el libro *The Edifice Complex: The Architecture of Power*, que la arquitectura de poder no debe ser entendida como un objetivo final, sino como un medio para un fin posterior³. La razón por la cual la arquitectura de poder es llevada a cabo tiene que ver con cuestiones psicológicas y de carácter emocional. Estas son posteriormente expresadas de manera práctica. La arquitectura ha sido moldeada por el ego, el miedo a la muerte, la ansiedad de trascender y la imposición política y religiosa de aquellos que la generan⁴. Desde empresarios y políticos, hasta los dictadores que encabezan las listas de los sociópatas más grandes de la historia, la arquitectura ha sido utilizada para dar forma a sus ideologías y formas de imposición. Si son estos los actores responsables de llevar a cabo la arquitectura de poder. ¿En dónde queda el papel del arquitecto en su producción?

1. Ranciére, Jacques (2000). *The Politics of Aesthetics*. p.2-47
2. Deyan Sudjic escritor y crítico de arquitectura s en el Reino Unido. Es director del Museo de Diseño en Londres y cofundador de la revista de arquitectura Blueprint.
3. Sudjic, Deyan (2005). *The Edifice Complex. The Architecture of Power*.
4. Montaner, Josep María (2013). *Arquitectura y Política*.



Figura 1.
Plaza de San Pedro. Roma, Italia. Año de Construcción 1656-1667. Gian Lorenzo Bernini



Figura 2.
Pabellón Soviético, Exposición Universal de París 1937. Boris Iofan.

Como ya hemos visto antes, el arquitecto a lo largo de la historia no ha sido el único personaje obsesionado con construir y representar sus ideas. La historia de la arquitectura se encuentra entrelazada por dos agentes primordiales. El primero: el arquitecto, quien es la persona cuyas capacidades y conocimientos adquiridos le permiten ejecutar una obra; y el segundo: los personajes cuyos roles dentro de una sociedad poseen las cualidades económicas y de poder suficientes para generarla. Al entender esta cohesión de personajes debemos plantearnos un segundo cuestionamiento sobre dicha relación: ¿Aquellos en cuyas manos está el construir, están siempre de acuerdo con las funciones simbólicas de lo que construyen? Es decir, ¿si un arquitecto diseña y construye un espacio en donde otro personaje imprime y refleja sus ideales, quiere decir que el arquitecto y dicho personaje poseen las mismas intenciones?

Tomando ejemplos de la historia podríamos generar una serie de desacuerdos con lo que esta pregunta establece. Al entender y analizar el lenguaje de Albert Speer dentro de sus diseños hechos para el Reich y compararlos con los ideales de imposición, provocación y majestuosidad que su cliente Adolf Hitler representaba, podemos determinar una relación clara entre las intenciones del diseño arquitectónico y los esquemas de intimidación que Hitler utilizaba como tácticas previas a un enfrentamiento. (Figura 3) La escala, los recorridos, el encerramiento son cualidades representadas en la arquitectura de Speer que fueron tomadas de las tácticas militares del ejército nazi.

Pero ¿qué tan clara sería esta empatía de intenciones al analizar la reciente remodelación de la Alameda del Norte realizada por el arquitecto Felipe Leal como un proyecto de inclusión y mejora para la ciudad y compararla con la verdadera intención del estado por blanquear y desalojar a todas las actividades que de manera ilícita se llevaban a cabo en el sitio? Venta al menudeo, clases de baile y de pintura formaban parte del programa arquitectónico con el que la comunidad aledaña había generado una pertenencia dentro del sitio y que acorde al proyecto debían ser eliminadas (Figura 4).

A pesar de que las intenciones con las que estos dos espacios fueron diseñados difiere, ambos fueron desarrollados para generar un supuesto beneficio en común para la sociedad que los sustentaba. Sin embargo, lo que se establece aquí es una disparidad entre las intenciones que imprimen sobre los espacios los dos actores que hemos establecido ya como necesarios para producirlos. Podemos entender que las intenciones del arquitecto Felipe Leal radicaban en la inclusión, pero el resultado de su diseño coaccionó la expulsión de sus usuarios establecida antes por el estado⁵. Y si bien los propósitos de cada actor eran contrarios la responsabilidad del resultado corresponde a ambos.

A partir de este tipo de reflexiones surge el planteamiento de esta tesis. Hemos establecido la existencia de una relación entre agentes de poder y arquitectos necesaria para poder generar arquitectura (de manera más específica la arquitectura que moldea y relata nuestra historia). La pregunta que surge aquí es si la arquitectura que construimos hoy en día es responsable de ideales que nuestros agentes de poder establecen en la actualidad o si es que esta condición se ha modificado.

5. Foucault, Michel (2008). *Vigilar y Castigar*, nacimiento de la prisión.



Figura 3.
Vistas Interiores Cancillería del Reich 1939. Albert Speer.

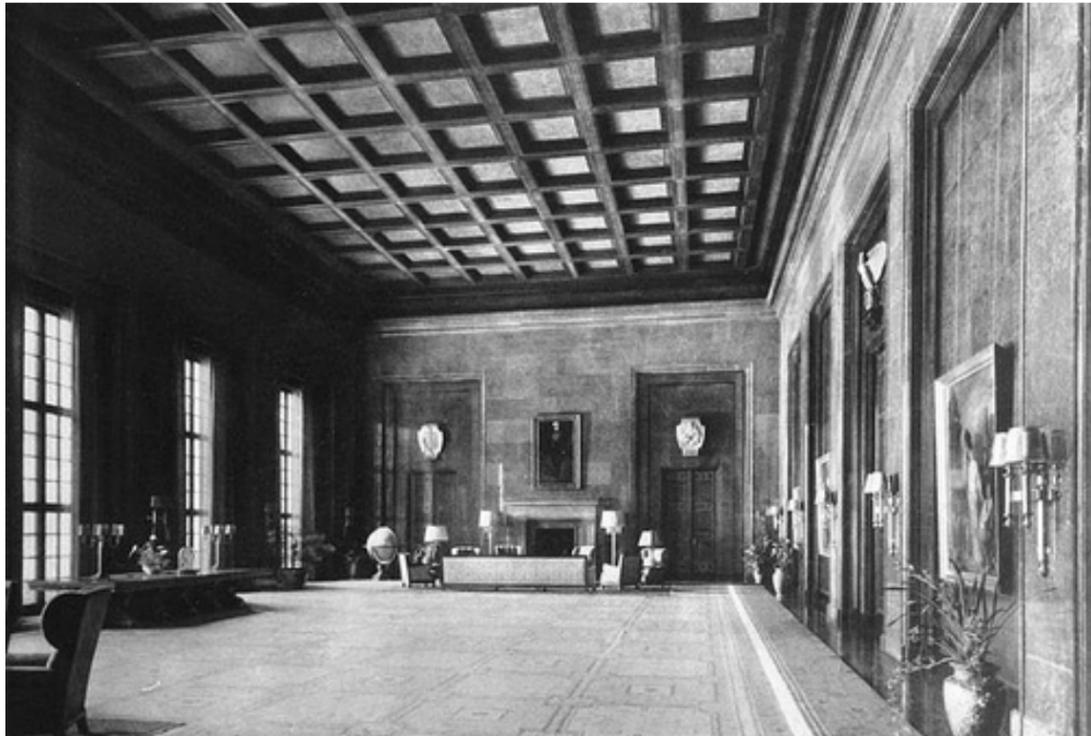


Figura 4.
Arriba: Alameda Central remodelada. (2013) Felipe Leal. Abajo: Alameda Central antes. Apropiación del espacio.



1.2 Arquitectura de Poder

Como bien establece Josep María Montaner ⁶ en *Arquitectura y Política*, una pieza clave inicial en la evolución de la relación existente entre arquitectura y poder fue el desarrollo del panóptico elaborado por Jeremy Benthan.⁷ Este fue uno de los primeros objetos tácitos de lo que el control representa, ya que este modelo fue imitado en desarrollos ya no sólo de carácter penitenciario sino también en instituciones hospitalarias e industriales, para después ser llevado a la escala urbana (Figura 5). En todos estos casos la necesidad de obtener control tanto funcional como jerárquico eran consideradas como necesarias⁸.

Por lo tanto, podemos diferir un poco con el escritor y poeta Georges Bataille ⁹, quien en el artículo que redactó en la revista *Documents*, marca que: "Estos grandes monumentos (refiriéndose a la arquitectura) se erigen como diques, oponiendo la lógica y majestad de la autoridad contra los elementos disturbadores"¹⁰. Si bien es cierto que la arquitectura de poder en algunas ocasiones busca imponer una idea sobre aquello que la contradice, ella no se encuentra limitada a la contradicción misma, sino a la realización de una estructura tangible sobre la que determinados ideales son establecidos e impuestos, sin importar que estos generen rebelión o no.

6. Josep María Montaner es doctor y arquitecto, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y autor de más 35 libros sobre arquitectura.

7. Montaner, Josep María (2011), *Arquitectura y Política*. p. 30-34

8. Foucault, Michel (1980), *El Ojo del Poder*.

9. Georges Bataille fue un escritor, antropólogo y pensador francés. Fue fundador de numerosas publicaciones y grupos de escritores. Su obra fue abundante y diversa: lecturas, poemas, ensayos sobre numerosos temas como economía, poesía, filosofía y las artes

10. Disponible en: Leich, Neil (1997), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*.



Figura 5.
Izquierda. Unidad de Posgrado UNAM. (2013). Uso del panóptico en instalaciones educativas.

Figura 6.
Derecha. Olympia Stadion. Berlín. (1974) Albert Speer, Werner March, Friedrich Maria Krahe. Ejemplo de arquitectura para los Juegos olímpicos



De esta manera podemos entender que la arquitectura de poder no sólo abarca a la arquitectura bélica o a la arquitectura que se vincula con la monumentalidad de un hecho histórico transgresor y que por lo tanto lleva consigo connotaciones negativas. La arquitectura de poder es toda aquella arquitectura que a lo largo de su proceso de desarrollo, e inclusive después de él, refleja a las figuras que poseían el poder dentro de una sociedad en determinado tiempo.

Dentro de esta categorización se incluye a la arquitectura cultural, deportiva, pública o emblemática de un país. Ya que todas ellas junto con muchas otras tipologías, pueden y han servido como imágenes e íconos de trascendencia en donde los ideales, pensamientos o la simple existencia de los agentes de poder son capaces de atravesar fronteras de tiempo y espacio. Nuestro más claro y popular ejemplo son los desarrollos deportivos que cada cuatro años los países del mundo desarrollan para llevar a cabo los Juegos Olímpicos, en los que, desde sus inicios, cada país demuestra su poder y se posiciona a sí mismo como líder en el desarrollo de las tecnologías necesarias para construirlos (Figura 6).



East Side Gallery. Internationales Denkmal für die Freiheit, Berlin, Alemania

1.3 Arquitectura Pública

La arquitectura pública no posee un significado universal único. Sin embargo, es un tema constante en el trabajo cotidiano de muchos profesionistas. Sociólogos, arquitectos, políticos, historiadores, urbanistas e inclusive filósofos al estudiarla la han definido de diferentes maneras.

Patrimonio Cultural gobierno de Asturias: "La arquitectura pública es aquella en la que las obras de construcción, bien sean de edificios o de infraestructuras, sean ellos realizados o encargados por los poderes públicos de la época o por particulares, poseen el fin de lograr una mejora del nivel de vida, la cultura o la salubridad de la población." (2014)¹¹

Manual de accesibilidad integral gobierno de Castilla: "Se consideran edificios públicos a las unidades arquitectónicas independientes, cuyos espacios y dependencias exteriores e interiores son en su totalidad de utilización colectiva o concurrencia pública, o constituyen en su totalidad un centro de trabajo. Son igualmente de uso público aquellos edificios que en su mayor parte son de utilización colectiva aunque tengan dependencias de uso privado o vivienda para las personas que ejerzan las funciones de guarda, portería, vigilancia o mantenimiento del edificio." (2006)¹²

Andrés Walliser¹³ (sociólogo urbano): "Lo público se define en un espacio multidimensional donde confluyen las dimensiones físicas, sociales, culturales, administrativas y simbólicas. La dimensión física es el soporte de las otras que se articulan en torno a interacciones de individuos y organizaciones públicas y privadas. [...] El poder, las instituciones generalmente locales proveen, diseñan y ejecutan todos los espacios públicos. No obstante, son lugares donde se articula una topografía espacio tiempo que determina los usos y los valores simbólicos en cada momento del día, de la semana o del año. Son espacios hiperegulados, y por lo tanto lugares donde se plantean conflictos de forma permanente, por que cada vez los usos están mas restringidos y sujetos a control."

Hannah Arendt¹⁴ (filósofa): "Es un ámbito de aparición, es un lugar donde la gente es vista y oída por otros."⁹

Todas estas definiciones, a pesar de proceder de campos tan distintos, poseen características en común que establecen de manera idílica lo que la arquitectura pública debería ser y representar. Nuestro entendimiento de lo que la arquitectura pública es ha sido ya antes establecido por la filósofa Nora Rabotnikof¹⁵, en *En Busca de un Lugar Común*. En primer lugar debemos entender como público a aquello que le es común a todos, refiriéndonos a una sociedad en específico, perteneciente a un tiempo y lugar determinados; es aquello sobre lo que existe un interés general. Es también lo que es visto y manifestado ante todos, aquello que carece de privacidad. Y por último es aquello que puede ser utilizado por todos. Es decir, que se encuentra abierto a todo usuario.

De esta manera nos aproximamos a definir lo que la arquitectura pública debería representar en teoría. Esta debería ser entendida como aquella que le es común a todos, que es vista y usada por todos y que responde a un interés general y colectivo.

11. Disponible en: <http://www.asturnatura.com/patrimonio-cultural.php?tipo=arquitectura-publica>.

12. Disponible en: <http://www.arquitecturamop.cl/centrodocumental/Documents.pdf>

13. Andrés Walliser es un sociólogo urbano chileno, interesado en la transformación urbana, regeneración, y participación dentro de los procesos urbanos. Ha publicado diferentes artículos en revistas de arquitectura especialmente en Latinoamérica.

14. Hannah Arendt fue una filósofa y política alemana, posteriormente. Y una de las más influyentes del siglo XX. Latinoamérica.

15. Nora Rabotnikof es filósofa e investigadora del Instituto de Ciencias Filosóficas de la UNAM. Su principal línea de investigación es la filosofía política

1.4 Arquitectura y Cultura

La UNESCO define a la cultura como: "El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales inherentes al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias" (1982).¹⁶ La arquitectura pública posee como una de sus principales directrices de diseño el hecho de ser una arquitectura de interés común. La Cultura por definición propia es el conjunto de rasgos y características a las que una sociedad entera es común y por lo tanto de manera idílica es la arquitectura en donde se lleva a cabo la Cultura en donde debería existir un interés común y por lo tanto no poseer restricción alguna.

De manera coincidente, o por decisión, el poder y la cultura han conformado una mancuerna histórica que ha ido forjando el imaginario sobre el que una sociedad se desplanta. "El arte y la política poseen su propia lógica", establece Jacques Rancière¹⁷ en *La Distribución de lo Sensible*. Debemos entender que al ser la Cultura el único elemento que por definición es de interés común, representa también un instrumento de control e influencia sobre quienes sirve. Toda cultura es conocida y trasciende a través del tiempo por su Cultura. Esto es algo que todos los agentes de poder han logrado entender y en consecuencia han utilizado, quien controla la Cultura controla a la sociedad misma.

La Cultura requiere siempre de un espacio para ser expresada y entendida. La arquitectura pública cultural es el espacio en el que los rasgos espirituales distintivos y materiales de una sociedad son expresados. Pero estos son también definidos y delimitados por los agentes que los construyen.

Una vez establecido lo anterior retomamos la relación entre agentes de poder y arquitectos necesaria para generar arquitectura y la importancia que ellos poseen de imprimir sobre ella funciones simbólicas individuales y específicas. La mejor manera para hacer que estos ideales sean escuchados y aplicados es a través de aquello que es de interés colectivo. La arquitectura cultural por sí misma posee una alcance de aproximación a las masas mucho mayor que cualquier otro tipo de carácter arquitectónico. Tomemos por muestra otros ejemplos de arquitectura pública como lo son los hospitales o las escuelas. En ambos casos el servicio que la edificación provee a sus usuarios posee un relativo acceso ilimitado. Sin embargo, en ambos casos se requiere de características individuales y específicas para que dicho acceso sea otorgado, se necesita estar enfermo o encontrarse en edad de escolarización. Sin estos dos requisitos el programa arquitectónico por sí mismo no posee cualidades que ofrezcan una función a sus usuarios. De manera contraria la arquitectura cultural sí lo hace. Por lo tanto le permite transportar de manera constante y con mayor impacto a sus usuarios los significados simbólicos con los que fue construido o que le fueron impresos posteriormente.

16. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=29911&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

17. Rancière, Jacques (2000). *La División de los Sensible*. p.p. 35-38.

“ La cultura engendra progreso y sin ella no cabe exigir de los pueblos ninguna conducta moral. ”

José María Albino Vasconcelos Calderón



Figura 2.
Centro Escolar Benito Juárez (1924), Carlos Obregón Santacilla, Ciudad de México.

2. ANTECEDENTES

2.1 Arquitectura Educativa

| Obregón y Vasconcelos |

La arquitectura cultural del México contemporáneo tiene sus fundamentos en la arquitectura educativa, que tras la culminación de la Revolución Mexicana tuvo por primera vez una participación importante dentro de los planes de desarrollo del país. Tras diez años de desgaste debido a los movimientos revolucionarios, las carencias de vivienda e infraestructura urbana eran evidentes. Al finalizar la revolución, el general Álvaro Obregón Salido inició junto con el Ministro de Educación Pública, José Vasconcelos, un plan para la reconstrucción del país que daría inicio en la capital. El plan tenía como objetivo no sólo la reactivación de las ciudades sino también la búsqueda de la identidad nacional a través de las diferentes expresiones plásticas¹.

Como fundamento de planeación, Vasconcelos creía que la educación era la base de la ideología socialista emergente tras el movimiento revolucionario. Por este motivo el desarrollo de la infraestructura educativa sería prioritaria. Si bien esta debía desarrollarse con premura en sistemas cuyas capacidades de reproducción facilitarían su construcción, los complejos educativos no debían dejar de lado el renacer de la imagen mexicana, la cual Vasconcelos creía se encontraba en la reinterpretación de las formas y los elementos del estilo Virreinal (Figura 1). Vasconcelos, junto con los arquitectos que trabajaban para la Secretaría de Educación Pública (José Villagrán García², Carlos Obregón Santacilla³, Vicente Mendiola⁴ y Francisco Centeno⁵), dio origen a un estilo arquitectónico caracterizado por el muralismo y el estilo neocolonial, el cual tuvo gran impacto en la búsqueda de la identidad nacional dentro de edificaciones posteriores.

Con la idea de generar una imagen identitaria del México postrevolucionario, en 1924 se construyó la escuela modelo, el Centro Escolar Benito Juárez (Figura 2), al cual le proseguiría la construcción del Centro Escolar Belisario Domínguez y la Biblioteca Miguel de Cervantes (Figura 3). Estas tres edificaciones fungieron como modelos y fueron replicadas a lo largo del país, al igual que su geometría y sus técnicas constructivas que se basaban en las de épocas virreinales⁶. Es decir, tras diez años de revolución y lucha por obtener una nueva forma de gobierno, la arquitectura en México se basaba en la que había sido construida doscientos años antes.

1. De Anda Alanís, Enrique X. (2001), *Ciudad de México: Arquitectura de 1921-1970*. p. 47-54.

2. José Villagrán García: Fue director de la Escuela Nacional de Arquitectura (1933-1935), y miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro fundador y vocal ejecutivo del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas

3. Carlos Obregón Santacilla: Arquitecto mexicano. Principal expositor de la arquitectura neocolonial.

4. Vicente Mendiola: Arquitecto, pintor y escultor mexicano. Reconocido como uno de los principales expositores de la arquitectura y el urbanismo neocolonial en México.

5. Francisco Centeno: Arquitecto y urbanista mexicano quien formó parte de la Comisión del Programa Nacional de Gobierno y fue nombrado Oficial Mayor de la Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa.

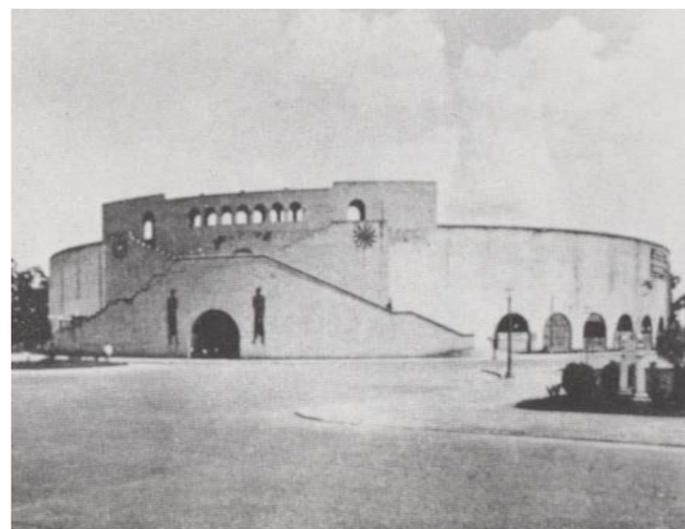
6. De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Una Mirada a la Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. México: Conaculta. (2011)

A pesar de la plástica arquitectónica, es cierto que por primera (y probablemente la única) vez, el ministro de Educación Pública logró obtener para la educación el segundo presupuesto más grande del sexenio. Esta preponderancia de la educación le otorgaría al pueblo mexicano la posibilidad de prepararse para un futuro y generaría fuentes de trabajo para la clase obrera emergente.

El primer esbozo para generar una arquitectura cultural que complementaría a la arquitectura educativa tuvo lugar a finales del mismo sexenio. José Villagrán durante su estadía en la Secretaría de Educación llevó a cabo el proyecto y construcción del Estadio Nacional (Figura 4). El estadio formaba parte del equipamiento deportivo y cultural del país. Villagrán creía que la cultura no se encontraba solamente en las aulas⁷. La expresión plástica del proyecto respetaba los elementos compositivos del estilo neocolonial fundado por Vasconcelos; sin embargo, careciendo de ornamentación, el edificio comenzaba a expresar el discurso socialista que sería impulsado en los sexenios consecuentes.

7. De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Evolución de la Arquitectura en México, época prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea*. p.p. 57-62.

Figura 1.
Arriba. Arquitectura Virreinal. Antiguo Colegio de San Ildefonso (1588). Cd de México
Figura 3.
Centro. Biblioteca Municipal Miguel de Cervantes (1924).
Figura 4.
Abajo. Estadio Nacional (1924) José Villagrán. (demolido).



| El Maximato y O'Gorman |

El Maximato refiere a los periodos de gobierno que sucedieron al asesinato del presidente Álvaro Obregón. Estos se desarrollaron entre los años 1929 y 1934 bajo la jefatura máxima de Plutarco Elías Calles. Debido a la influencia de las vanguardias europeas, durante los primeros años de su gobierno las edificaciones de carácter educativo disminuyeron. La salud se volvió prioritaria y por lo tanto también su arquitectura. Se construyeron edificios como el Instituto de Higiene y la Granja Sanitaria de Popotla (Figura 5), y el Hospital para Tuberculosis de Huipulco (Figura 6), todos bajo las instrucciones proyectuales y constructivas del arquitecto José Villagrán García (quien seguía dentro del selecto grupo de arquitectos de la SEP). La plástica de estos edificios también cambió de dirección. El estilo neocolonial al que Vasconcelos se había comprometido fue remplazado por lo que hoy conocemos como *Art Decó*. La europeización de la arquitectura en México se vio reflejada en la aplicación de este estilo junto con su materia prima, el concreto armado. La aplicación de los estilos europeos fueron llevados no sólo a la arquitectura sino también a un nivel urbano que hoy vemos reflejado en los desarrollos de colonias como la Hipódromo Condesa (Figura 7).



Figura 5. Arriba y abajo: Instituto de Higiene y Granja Sanitaria de Popotla. (1927) José Villagrán

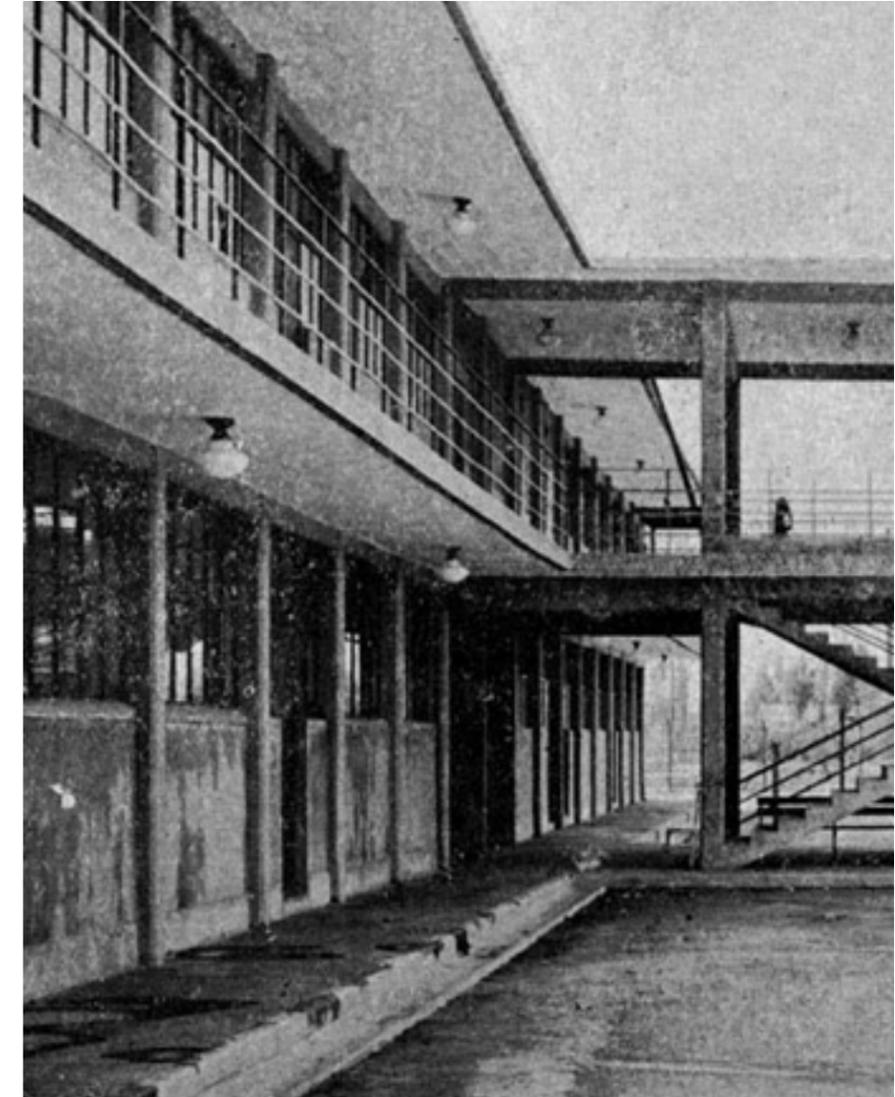
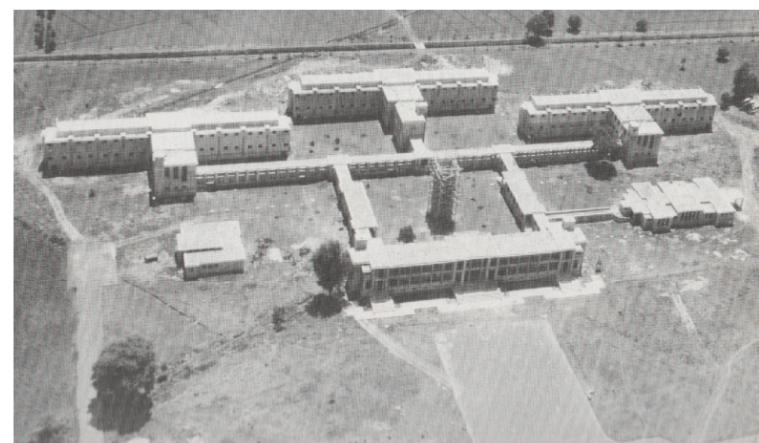




Figura 6. Siguiendo página izquierda, arriba y centro. Hospital para Tuberculosis de Huipulco (1936), José Villagrán.

Figura 7. Influencia del Art Decó en la configuración urbana. Colonia Hipódromo Condesa.

Figura 8. Siguiendo página. Derecha y abajo. Arquitectura educativa (1924-1934) Juan O'Gorman.



Apenas comenzaba a formarse una imagen identitaria mexicana basada en el lenguaje europeo del Art Decó, cuando unos años más tarde tuvo lugar la crisis económica conocida como el gran crack de 1929. El crack del 29 fue la caída más devastadora que haya sufrido la bolsa de valores de los Estados Unidos de América y trajo consigo repercusiones a largo plazo en la economía mexicana. Este hecho obligó a las fuerzas capitalistas que empezaban a establecerse en el país a reducir su participación en los acontecimientos nacionales e impulsó al socialismo a resurgir como discurso político⁸. El secretario de estado Narciso Bassols coincidió con esta visión socialista y buscó a un arquitecto que pudiese interpretar los artículos constitucionalistas referentes a una vivienda cómoda e higiénica y transformarlos para ser representados nuevamente a través de la arquitectura escolar.

De esta manera, después de casi cuatro sexenios, la infraestructura educativa fue retomada entre los años 1932 y 1933 por Juan O'Gorman. Desde la Secretaría de Educación Pública, O'Gorman encabezó un plan de construcción de escuelas primarias basadas en lo que el mismo denominaría como Ingeniería de Edificios. Esta nueva aproximación arquitectónica provenía de arquitectos internacionales como Le Corbusier, y reforzaba los principios socialistas de la época. El proyecto de las escuelas pretendía aprovechar los metros cuadrados de construcción al máximo así como reducir al mínimo la inversión. Con ello, doscientas treinta y ocho aulas para recibir a casi doce mil alumnos fueron diseñadas y construidas dentro del presupuesto establecido de un millón de pesos (Figura 8).

8. De Anda Alanís, Enrique X. (2001), *Ciudad de México: Arquitectura de 1921-1970*. p. 67-73.





Figura 9. Unidad Habitacional Miguel Alemán (1949), Mario Pani, Ciudad de México

| Planes Nacionales |

De acuerdo con Daniel Cosío Villegas⁹, el inicio de 1940 concluyó la etapa postrevolucionaria. Él señala que las circunstancias políticas y económicas habían cambiado, la nueva visión se dirigía por los proyectos de industrialización propuestos para el país⁵. A principios de esta década, la población urbana en México comenzó a aumentar de manera dramática. A mediados de los sesenta esta llegaría a representar el 58.7% de la población nacional. El incremento descontrolado de la población de las ciudades comenzó a generar asentamientos irregulares. Por tal motivo, el gobierno mexicano comenzó a invertir en la promoción de obras públicas: la ampliación y mantenimiento de la infraestructura urbana¹⁰.

En la década de 1940 se hablaba predominantemente de planeación. En este periodo los planes nacionales eran organizados para construir hospitales, escuelas e infraestructura que elevarían de manera significativa la calidad de vida de los mexicanos. Primero el General Manuel Ávila Camacho (1941- 1946), después el Licenciado Miguel Alemán Valdés (1947 – 1952), junto con la apertura a capitales extranjeros y el apoyo al desarrollo de la iniciativa privada, impulsaron obras públicas que enfrentarían tres principales problemas: salud, vivienda y educación.

Estos grandes ámbitos de construcción fueron dirigidos una vez más desde las secretarías de estado. El programa Nacional de Hospitales fue coordinado y administrado por el Dr. Gustavo Baz, quien trabajó con el Dr. Salvador Subirán y el Arq. José Villagrán García para desarrollar los programas que darían significado a un hospital en materia constructiva e institucional. Establecieron un esquema proyectual compositivo y a los actores responsables de coordinarlo como institución gubernamental.

9. Daniel Cosío Villegas fue un economista, historiador, sociólogo, politólogo y ensayista mexicano. Fundador del Fondo de Cultura Económica y de la Escuela Nacional de Economía.

10. De Anda Alanís, Enrique X. (2001), *Ciudad de México: Arquitectura de 1921-1970*. p. 73-81.

Los programas de vivienda iniciaron con la intervención del Lic. Adolfo Zamora, quien desde el Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas (BUNHOPSA) organizó planes para el cumplimiento del derecho a la vivienda marcado por la Constitución. Estos culminaron con la creación del Instituto de Vivienda. Hannes Meyer¹¹ encabezó el Instituto de Planificación y Urbanismo desde el Instituto Politécnico Nacional. Junto con el Arq. José Luis Cuevas¹² iniciaron estudios sobre la vivienda en México que los llevarían a proponer los multifamiliares y el equipamiento comunitario como guías de desarrollo en México. Conjuntos como la Unidad Habitacional Miguel Alemán de Mario Pani (Figura 9) o la Unidad Jardín Balbuena de Félix Sánchez fueron algunos de los resultados de esta propuesta.

En cuanto a la educación, surgió el programa de construcción de escuelas para México. Se fundaron instituciones responsables de guiar este desarrollo como el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (1944) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1947). Los arquitectos responsables de la conceptualización teórico-proyectual y su construcción son cuatro figuras ya muy conocidas en el ámbito político: José Luis Cuevas, José Villagrán, Enrique Yañez y Mario Pani.

La evolución tecnológica se vio también reflejada en estos planes nacionales, no sólo en las edificaciones sino también en la infraestructura urbana que se desarrolló paralelamente. El cemento Portland era utilizado en la construcción de drenajes y la creación de guarniciones; la industria del petróleo promovió el uso de aglomerados asfálticos. Sistemas de agua potable, alcantarillado, redes de energía y alumbrado se hicieron también presentes durante este periodo.

11. Hannes Meyer: arquitecto y urbanista suizo. . Director técnico de la Oficina de Proyectos de la Secretaría del Trabajo y también. . Coordinador del CAPFCE donde editó la revista "Construyamos Escuelas".

12. José Luis Cuevas: arquitecto mexicano reconocido por haber planificado el desarrollo de varias colonias de la Ciudad de México en las décadas 1920 y 1930. La más conocida la Colonia Hipódromo.



Edificio del INFONAVIT, Abraham Zabludovsky. Ciudad de México.

| Arquitectura como lenguaje político |

Con este primer análisis podemos empezar a comprender la importancia de la relación entre los actores de poder y los arquitectos involucrados en las instituciones que los representan. Diferentes son los lenguajes arquitectónicos obtenidos a lo largo de los sexenios y diferentes son los caracteres de edificios construidos, sin embargo, todos ellos interpretan la ideología del gobierno en turno y los transmiten a la sociedad. Como muchas de las expresiones plásticas, la arquitectura fue comprendida por los gobiernos en turno como un medio para un fin posterior, como la representación máxima del cumplimiento de sus promesas y como la oportunidad de un nuevo futuro para los mexicanos.

Durante estos periodos la relación entre los agentes de poder y los arquitectos era generada principalmente a través de las instituciones. Si bien los arquitectos del poder no fungían como secretarios de algún orden político, ellos sí poseían una íntima relación con quienes las dirigían. La manera en que mucha de la arquitectura pública y cultural del momento era llevada a cabo era gracias a que el estado fungía como el ejecutor de sus proyectos y para ello necesitaba de expertos en el tema.



Figura 10. Plan Maestro Ciudad Universitaria. Mario Pani y Enrique del Moral. Fuente: Arquitectura México 39. (1952).

2.2 La llegada de la Modernidad

| Ciudad Universitaria |

El arribo del general Manuel Ávila Camacho a la presidencia trajo consigo la Política de buen vecino (refiriéndonos a Estados Unidos de América). Con ello, la política sufrió un viraje en torno a la derecha que comenzaría a influir en la arquitectura de este periodo¹³. Sin embargo, los postulados revolucionarios de izquierda eran expresados de manera constante. Este ir y venir de corrientes políticas reflejadas en la arquitectura se reconciliaría hasta la planificación y construcción de Ciudad Universitaria (Figura 10), en el cual los parámetros del funcionalismo radical serían confrontados con el formalismo estricto. Aquí las aspiraciones de derecha e izquierda se entramarían para llevar a cabo una arquitectura moderna que a su vez fuera nacional.

Ciudad Universitaria fue por lo tanto el resultado de dos tendencias arquitectónicas que poseían un mensaje político. Por un lado se encontraban aquellos acusados de formalistas, Mario Pani y Enrique del Moral (sus más grandes defensores). Ellos proponían una modernidad mucho más plástica y menos austera. Por otro lado, el racionalismo estricto era defendido por figuras como Juan O’Gorman. Gracias a la administración general a cargo del arquitecto Carlos Lazo, los ideales políticos que buscaban su fundamento en la búsqueda de una identidad mexicana en las culturas prehispánicas, podían ser expresados a través de las características de diseño del funcionalismo y el movimiento moderno que se encontraba en experimentación en la arquitectura mexicana.

La Ciudad Universitaria es uno de los más claros ejemplos en los que las intenciones arquitectónicas contradecían a los ideales políticos. Sin embargo, gracias a que el arquitecto Carlos Lazo comprendió dicha contradicción fue posible su construcción¹⁴.

13. De Anda Alanís, Enrique X. (2001), *Ciudad de México: Arquitectura de 1921-1970*.

14. Drago, Elisa; Torre, Jimena (2014) *Habitar CU 60 años. Ideales para una Ciudad Universitaria*. p. 95-131.

| Trazo y emplazamiento |

La conjunción de las ideologías mencionadas se vio reflejada a través de diferentes herramientas de diseño y mercadotecnia que se alternaron para generar el lenguaje arquitectónico de las edificaciones dentro de Ciudad Universitaria. La herramienta más básica sería el esquema de zonificación del campus. La composición urbana de CU corresponde con los principios del urbanismo moderno: la zonificación de actividades, la implementación de la supermanzana y la separación de los sistemas de circulación determinaron el plan maestro del proyecto (Figura 11).

Aunque estas características seguían las tendencias modernas, el campus acorde al discurso implementado por Carlos Lazo refleja también la inspiración en los emplazamientos prehispánicos. El campus está emplazado sobre un eje central muy similar al de la Calzada de los Muertos, y la plaza central junto con la relación entre sus formas construidas y sus espacios abiertos recuerdan a la traza de Monte Albán¹⁵ (Figura 12).

15. González Gortazar, Fernando, *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*(1994)

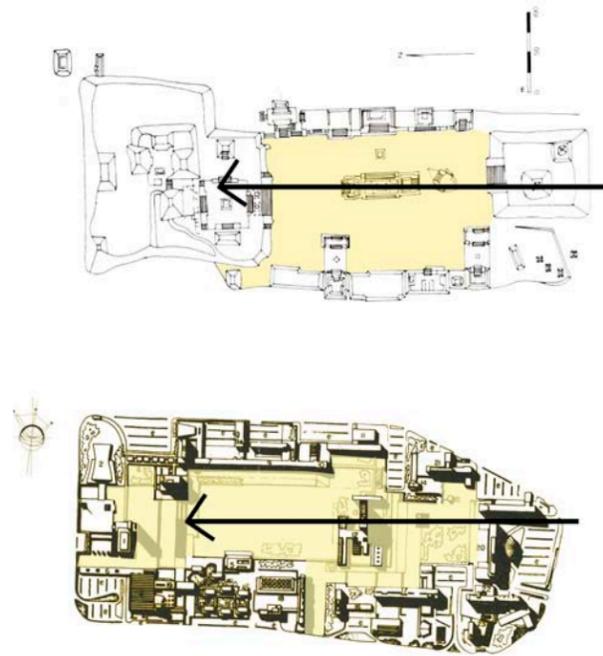


Figura 12. Arriba plano de campus central Ciudad Universitaria, abajo: emplazamiento de Monte Albán. Eje rector compositivo. Espacios distribuidos entorno a él.

Figura 11. Zonificación de actividades y separación de circulaciones vehiculares Ciudad Universitaria



Figura 13. Uso de piedra volcánica en escalinatas, paramento y pavimentos, Ciudad Universitaria.

| Materialidad |

La materialidad fue la segunda herramienta de diseño utilizada para la congregación de ambas corrientes de pensamiento en un mismo proyecto. El nacionalismo se expresa a través de los materiales locales. El más obvio fue la implementación de la piedra volcánica característica de la zona del Pedregal. Esta se utilizó en la creación de pavimentos, escalinatas y paramentos (Figura 13). En algunos casos se trajeron materiales procedentes del interior de la República Mexicana, como los mosaicos utilizados por Juan O'Gorman en la Biblioteca Central (Figura 14). Estos materiales contrastaban con los materiales característicos del movimiento moderno. El vidrio, el concreto y el vitrobloc complementaban las intenciones compositivas de cada espacio (Figura 15).

En sus proporciones, la mayoría de los edificios reflejan una composición moderna. La forma y el volumen de los edificios se generaron a través de geometrías simples y articuladas. Con ellas se creó la asimetría y la horizontalidad que caracterizan a estos edificios como pertenecientes al movimiento moderno. Los edificios de las facultades de Derecho y Filosofía son un claro ejemplo¹⁵ (Figura 16).

15. González Gortazar, Fernando, *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*(1994)



Figura 14. Mosaico Biblioteca Central, Ciudad universitaria.



Figura 15. Uso de materiales modernos. Rectoría, Ciudad Universitaria.



Figura 16. Proporciones de horizontalidad características del Movimiento Moderno. Edificio de las facultades de Derecho y Filosofía, Ciudad Universitaria.

| El Muralismo |

Tal plástica modernista debía ser confrontada con un elemento que representase el nacionalismo que de manera tajante la arquitectura de poder mexicana buscaba imprimir sobre sus edificios desde hace más de 30 años. Las líneas de diseño simplistas se vieron complementadas con el recurso probablemente más reconocido como ícono de la Ciudad Universitaria. La incorporación de murales, que habían sido previamente considerados de prestigio nacional, ocultaba la simplicidad plástica del movimiento moderno¹⁵. La ornamentación fue resucitada con la integración del muralismo a la arquitectura: artistas como David Alfaro Siqueiros se volvieron parte del equipo de diseño arquitectónico para integrar a sus murales en el proyecto (Figura 17).

Así como no todos los proyectos incluyeron murales, la idea de esta integración plástica al lenguaje moderno tampoco fue completamente aceptada. Las polémicas fueron inevitables: se argumentaba sobre si esta plasticidad era verdaderamente una nueva corriente arquitectónica o si solamente era una adición o una mezcla de la arquitectura existente. A pesar de esto, debemos entender que los arquitectos utilizaron de manera consciente las herramientas pertenecientes a dos estilos arquitectónicos como estrategia para representar sus ideales sobre lo que el México moderno debía ser para conjugarla con los ideales políticos y de poder de quienes promovían y permitían la construcción de los mismos.

De esta manera Ciudad Universitaria fue el proyecto culminante de los muchos intentos por conseguir una educación para todo el pueblo mexicano. Junto con los proyectos del Instituto Politécnico Nacional (IPN) la arquitectura educativa alcanzaría sus objetivos. Esto permitiría a la cultura tomar el lugar de la educación dentro de los planes de desarrollo del país.

15. González Gortazar, Fernando, *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*(1994)



Figura 17. Mural del edificio de Rectoría, Ciudad Universitaria. David Alfaro Siqueiros.



Figura 18. Proyecto original Auditorio Nacional, Ciudad de México.

2.3 Un Mismo Poder

| Los Arquitectos del PRI |

El Partido Revolucionario Institucional (PRI) cobró forma tras la llegada del Licenciado Miguel Alemán Valdés a la presidencia de la República. A partir del origen de los planes nacionales empezó a surgir una preocupación por generar una arquitectura cultural que se construiría fuera de las aulas de clases. Durante este periodo se comprendió la importancia de potencializar una cultura que fuera accesible a todo el pueblo mexicano. El Auditorio Nacional fue uno de los primeros desarrollos culturales que poseyeron una escala lo suficientemente importante como para formar parte de los edificios emblemáticos de sexenio (Figura 18).

Con este primer parteaguas el gobierno del PRI entendería a la arquitectura cultural como un medio para trasladar a la sociedad mexicana rumbo a la modernidad. Desde principios de los años sesenta hasta finales de los noventa el Partido Revolucionario Institucional, a través de los presidentes Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría, José López Portillo, Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo llevó a cabo edificios icónicos y culturales a lo largo del país. Todos ellos consideraban que los edificios poseían las cualidades plásticas necesarias para transformar a la sociedad mexicana en una sociedad moderna y de la misma manera representar el trabajo del gobierno en turno de la mejor forma.

16. Pedro Ramírez Vázquez: arquitecto mexicano y miembro del Consejo Consultivo de Ciencias de la Presidencia de la República. Entre sus obras más destacadas se encuentran: el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Arte Moderno y el Estadio Azteca.

17. Abraham Zabludovsky: arquitecto y pintor mexicano de ascendencia polaca. Fue miembro del Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México y fundador de la Academia Nacional de Arquitectura. Sus obras de mayor reconocimiento son: Conjunto Habitacional Torres de Mixcoac, el Colegio de México, las Oficinas Centrales del Infonavit y Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

18. Teodoro González de León: arquitecto mexicano y uno de los principales representantes del movimiento moderno en México. Trabajó para Le Corbusier en la construcción de la Unidad Habitacional de Marsella. Entre sus obras más destacadas se encuentran: el Colegio de México, las Oficinas Centrales del Infonavit, el Palacio de Justicia.

19. Agustín Hernández: arquitecto mexicano caracterizado por la integración del simbolismo mexicano en el movimiento moderno. Entre sus principales obras se encuentran: el pabellón Mexicano de la Exposición de Osaka, el heroico Colegio Militar y la escuela del Ballet Folklórico

Los encargados de llevar a cabo esta arquitectura fueron un grupo elite de especialistas entre los cuales se encontraban cuatro arquitectos cuyo lenguaje arquitectónico y posicionamiento en sociedad les permitió poseer elementos en común a través de los cuales el poder pudo expresar de manera satisfactoria sus ideologías. Ellos eran los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez¹⁶, Abraham Zabludovsky¹⁷, Teodoro González de León¹⁸ y Agustín Hernández¹⁹. Todos ellos colaboraron para proyectar la arquitectura representativa del poder a lo largo del país y de manera más específica llevaron a cabo la mayoría de los proyectos referentes a la arquitectura cultural de sexenio.

Debemos entender que el lenguaje de estos arquitectos pertenecía a una expresión propia del tiempo y lugar en el que se desarrollaron. Este lenguaje satisfacía a la política del momento y no de manera contraria. Es decir, el lenguaje de los arquitectos surgió a partir de los arquitectos y no de la política; sin embargo, existen razones muy específicas por las cuales su arquitectura fue la indicada para transmitir los ideales políticos del periodo. De tal manera que lo que debemos preguntarnos es cuáles eran estos motivos, y a través de qué herramientas de diseño era expresada esta ideología, para así poder entender el surgimiento de este grupo tan específico de arquitectos.

Clasificaremos las cualidades plásticas de esta arquitectura en cuatro temas que estudian a las edificaciones desde sus rasgos generales a los particulares. Dentro de estas categorías encontraremos edificios realizados por los cuatro arquitectos anteriormente mencionados, que poseen cualidades semejantes o aproximaciones similares para resolver un problema en específico. Todas esas cualidades poseen una conexión directa con los ideales políticos del PRI establecidos dentro del periodo de tiempo que va de 1958 a 1999.

| La relación con el contexto |

Los edificios culturales llevados a cabo durante este periodo carecen de un vínculo específico con el contexto que los rodea. La relación que poseen con él en su mayoría suele ser nula. La deslocalización de los objetos arquitectónicos es la primera de las cualidades plásticas que poseen los diferentes proyectos que fueron realizados durante la época. Esta deslocalización del entorno fue lograda a través de diferentes herramientas de diseño: la materialidad y la geometría pero, principalmente, a través de elementos que ayudan a modificar el entorno que envuelve a los edificios.

El elemento más común y característico que los arquitectos utilizaron para modificar el entorno de sus proyectos fue la creación de explanadas o plazas de acceso cuyas escalas son de proporciones monumentales. Estos espacios, además de reforzar una imagen impositiva que describiremos más adelante, contribuyen a que el edificio se desplante sobre un espacio carente de contexto. Las dimensiones que poseen estos espacios son tales que permiten al usuario aislarse por completo del entorno del que proviene antes de siquiera entrar a las edificaciones.

Ejemplos en donde este elemento de diseño es fácilmente reconocible son las explanadas de recepción del Teatro Emilio Barrasa localizado en Tuxtla y obra del arquitecto Teodoro González de León en colaboración con el arquitecto Abraham Zabludovsky (1962) (Figura 19). Lo mismo ocurre en los caminos periféricos y las plazas que rodean al Teatro de la Ciudad de Aguascalientes, proyecto realizado por arquitecto Abraham Zabludovsky en el año 1991 (Figura 20).

Existe otro elemento de diseño que potencializa la sensación de aislamiento y complementa a las plazas de acceso. El uso de diferentes niveles topográficos, sean estos existentes o generados, es la segunda herramienta que se utilizaba para romper la relación del entorno con las edificaciones.

En el Auditorio del Estado de Guanajuato (Figura 21) y el Teatro de la Ciudad de Aguascalientes (Figura 22), ambos proyectos de Zabludovsky realizados en 1991, la elevación de los edificios sobre su entorno se dio de manera natural y generada respectivamente. Así como es muy clara la decisión de elevar el teatro de la Ciudad de Aguascalientes y entendemos que no fue una coincidencia o una decisión irrelevante de diseño, debemos entender que la elección de un terreno elevado para desplantar el Auditorio de estado de Guanajuato tampoco lo fue. Estos dos proyectos a pesar de no encontrarse en las zonas de mayor densidad poblacional dentro de sus respectivas ciudades, se encuentran rodeados de asentamientos irregulares, en su mayoría de vivienda. Al elevar ambos proyectos de manera casi sublime sobre el pueblo de Guanajuato y Aguascalientes los edificios poseen una relación mínima, si no es que nula, con dichos asentamientos. La ruptura de aquella relación permite a ambos proyectos poseer una interacción magistral, e inclusive podríamos decir sobrehumana, con el paisaje que rodea a las ciudades. Casi todas las vistas hacia los edificios los enmarcan solamente a ellos, y son rodeados de un cielo azul y montañas. De la misma manera, son escasas las vistas desde las edificaciones que enmarcan a la ciudad que lo rodea. Y si lo hacen, lo hacen de manera tal que el espectador contemplaría la ciudad como si esta le perteneciera (Figura 23).

El proyecto de la Plaza Rufino Tamayo (Figura 24) realizada por el arquitecto Teodoro González de León en la Ciudad de México utiliza de manera similar una topografía inversa. La plaza se hunde a través de los taludes que la rodean en la mayor parte de su perímetro. Los recorridos que van desde y hacia la plaza se limitan únicamente a los diseñados sobre la superficie de desplante del proyecto en sí. No existe ninguna relación con los caminos y vialidades periféricos a ellos. Por lo tanto la limitada accesibilidad al proyecto obliga al usuario a sumergirse dentro de la plaza ignorando por completo lo que sucede a su alrededor.

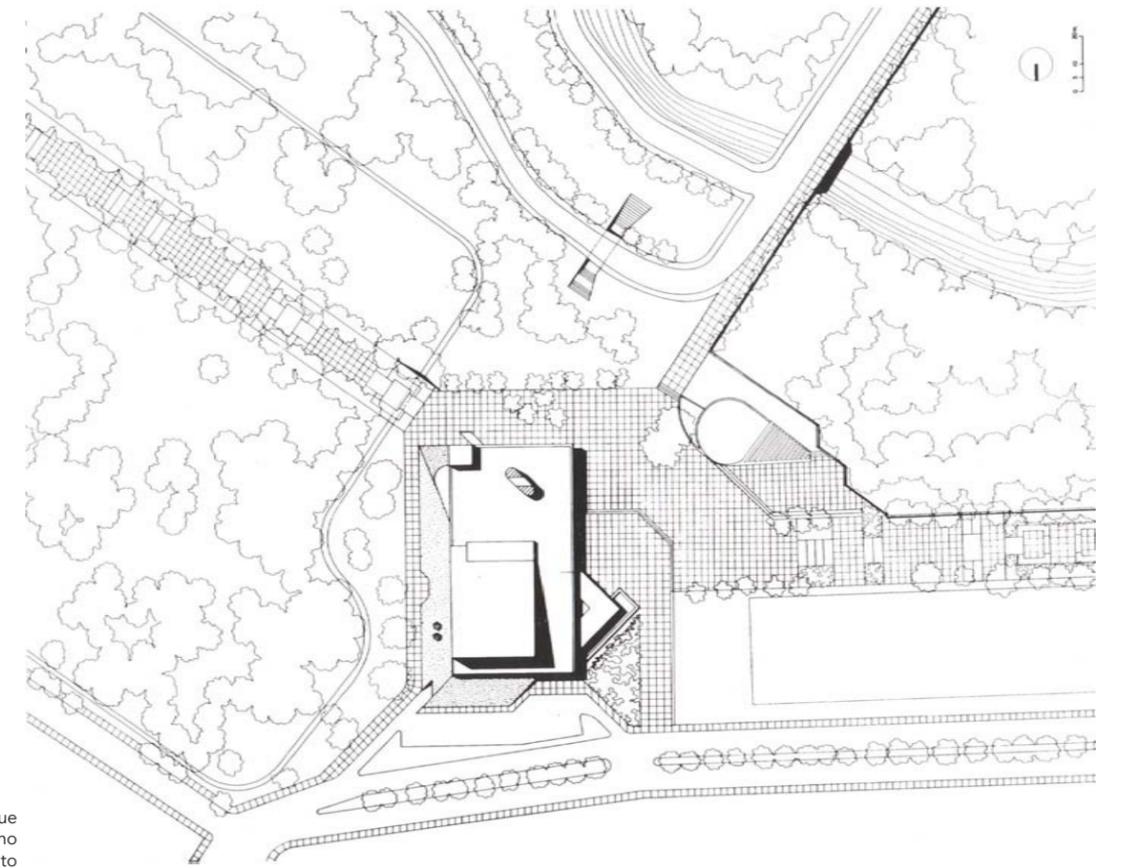


Figura 19. Plazas de recepción que rodean al Teatro Emilio Barrasa. Plano de Conjunto

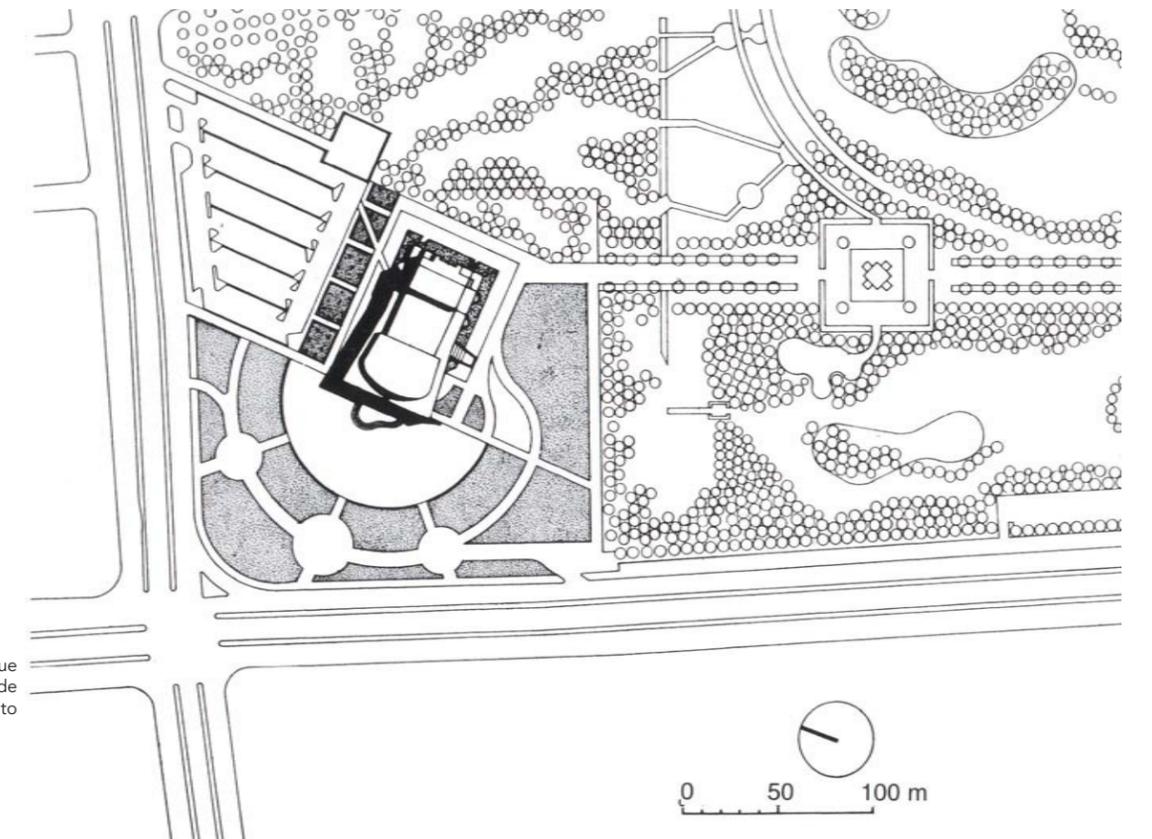


Figura 20. Plazas de recepción que rodean al Teatro de la Ciudad de Aguascalientes. Plano de Conjunto



Figura 21. Arriba: Vista hacia el Teatro de la Ciudad de Aguascalientes

Figura 22. Abajo: Vista hacia el Teatro de la Ciudad de Guanajuato

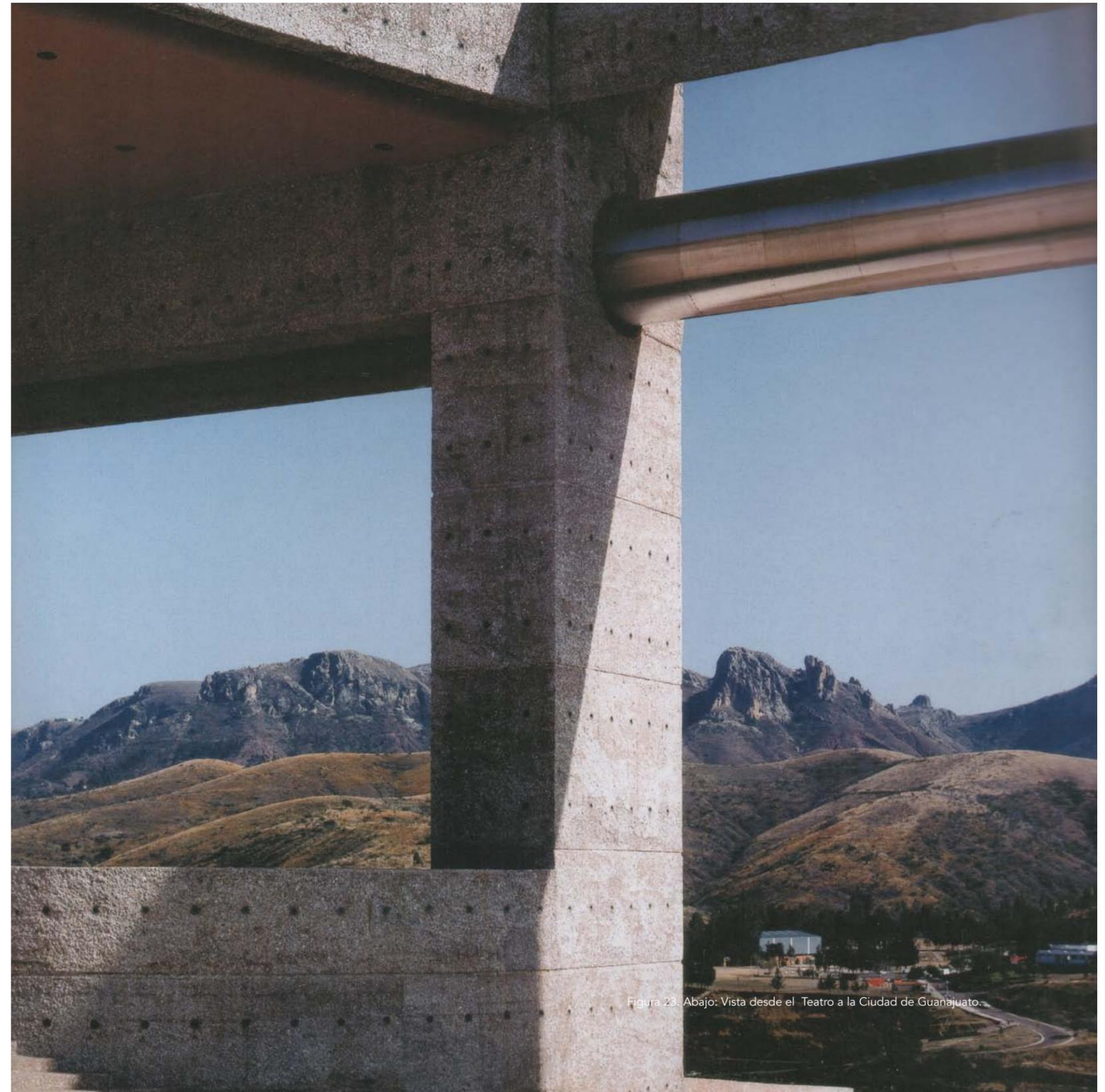
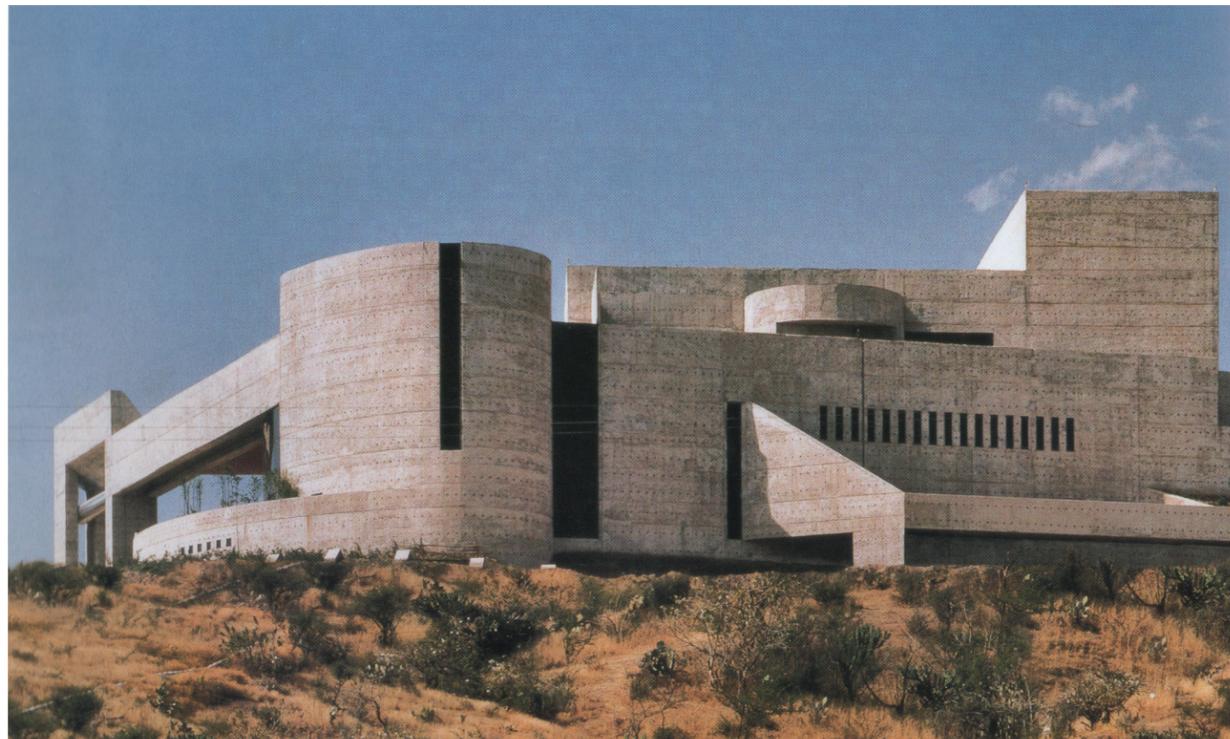


Figura 23. Abajo: Vista desde el Teatro a la Ciudad de Guanajuato.

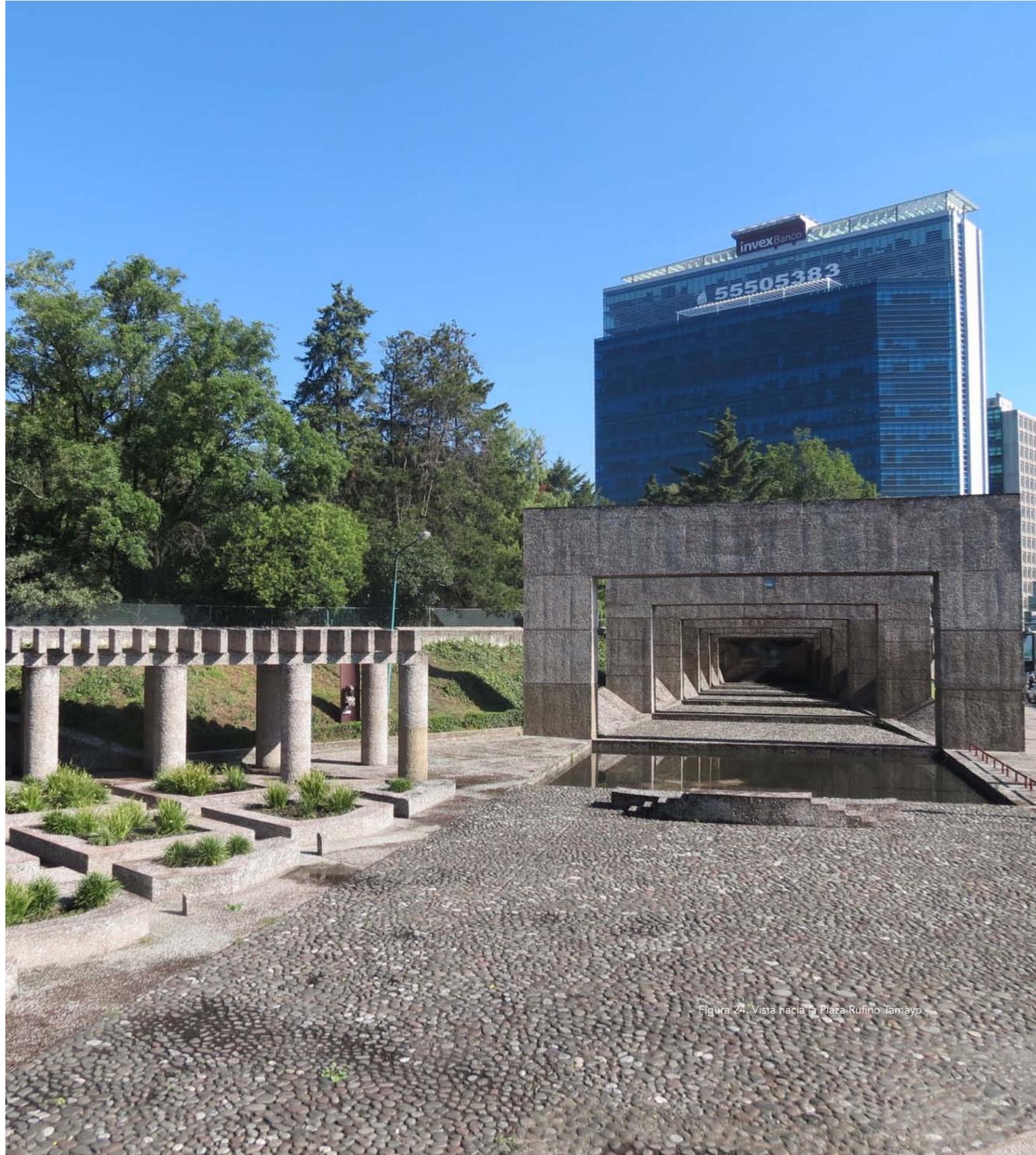


Figura 24. Vista hacia la Plaza Rufino Tamayo

| Espacios Autoritarios |

Los edificios de carácter cultural durante el periodo del Partido Revolucionario Institucional en el poder, se caracterizaron también por tener una presencia con cualidades impositivas. Los edificios poseen líneas monumentales de diseño tanto en el exterior como en el interior.

La herramienta más clara a través de la cual podemos entender la presencia autoritaria de los edificios es la escala. Los edificios culturales de la época están conformados por volúmenes de gran magnitud en donde el usuario pierde su identidad al encontrarse con una edificación que lo consume con su magnitud. Estas inmensas dimensiones se encuentran fuera y dentro del inmueble. En el exterior la escala se vuelve más abrumadora al ser reforzada con la proporción de las plazas que los circundan. Uno de los ejemplos más claros para identificar dicha cualidad espacial es el Teatro de la ciudad de Coatzacoalcos del arquitecto Abraham Zabludovsky (Figura 25). Aquí las figuras piramidales y cilíndricas superan a la escala humana en una proporción de casi quince veces su tamaño. Incluso en los espacios interiores las triples y cuádruples alturas colaboran con volver al usuario casi imperceptible dentro del espacio.

A una escala un poco menor podemos hablar del Museo de Antropología e Historia realizado en el año de 1964 por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. La superficie de su patio central así como la masividad de la cubierta que lo recubre envuelven al usuario de manera aplastante (Figura 26).

A las proporciones de escala le acompañan una serie de cualidades que tienen más que ver con la materialidad del edificio. La uniformidad de los materiales junto con la ausencia de decorado expresan una sobriedad extrema tal que los elementos descriptores de función o de locación desaparecen casi por completo²⁰. Si tomáramos una perspectiva de la Biblioteca Pública José María Pino Suárez y la pusiéramos junto con una perspectiva del Centro Cultural y Deportivo Tlalli (1978, Zabludovsky y González de León) no podríamos reconocer ni su carácter funcional ni el sitio donde se emplazan ninguno de los proyectos, e inclusive su uniformidad plástica es tal que ambas imágenes podrían formar parte del mismo proyecto (Figura 27).

De esta manera, como lo confirma el curador e investigador Cuauhtémoc Medina²¹ en su artículo *La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger*:

“El individuo se ve constantemente confrontado no sólo con la magnitud de una edificación y la vastedad de su diseño, sino con un espacio destinado a ser recorrido por masas anónimas. Un usuario, en fin, que sugiere un autor invisible. Pues enfrenta, sin elementos mediadores, al usuario con una entidad autoral: el arquitecto y, a través de él, el estado.”²²

Podemos entender la desaparición de la persona dentro de estos espacios carentes de pertenencia, donde inclusive la autoría arquitectónica se disuelve con ellos. La única figura identificable sobre el proyecto es la del estado. El individuo desaparece para ser reemplazado por su gobierno.

20. Medina, Cuauhtémoc (2003), Arquine 23: *La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger*. p. 68-85.

21. Cuauhtémoc Medina: Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México y Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Galería Tate, en el Reino Unido

22. Disponible en: Medina, Cuauhtémoc (2003), Arquine 23: *La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger*. p. 69

Figura 25. Escala. Teatro de la Ciudad de Coatzacoalcos.

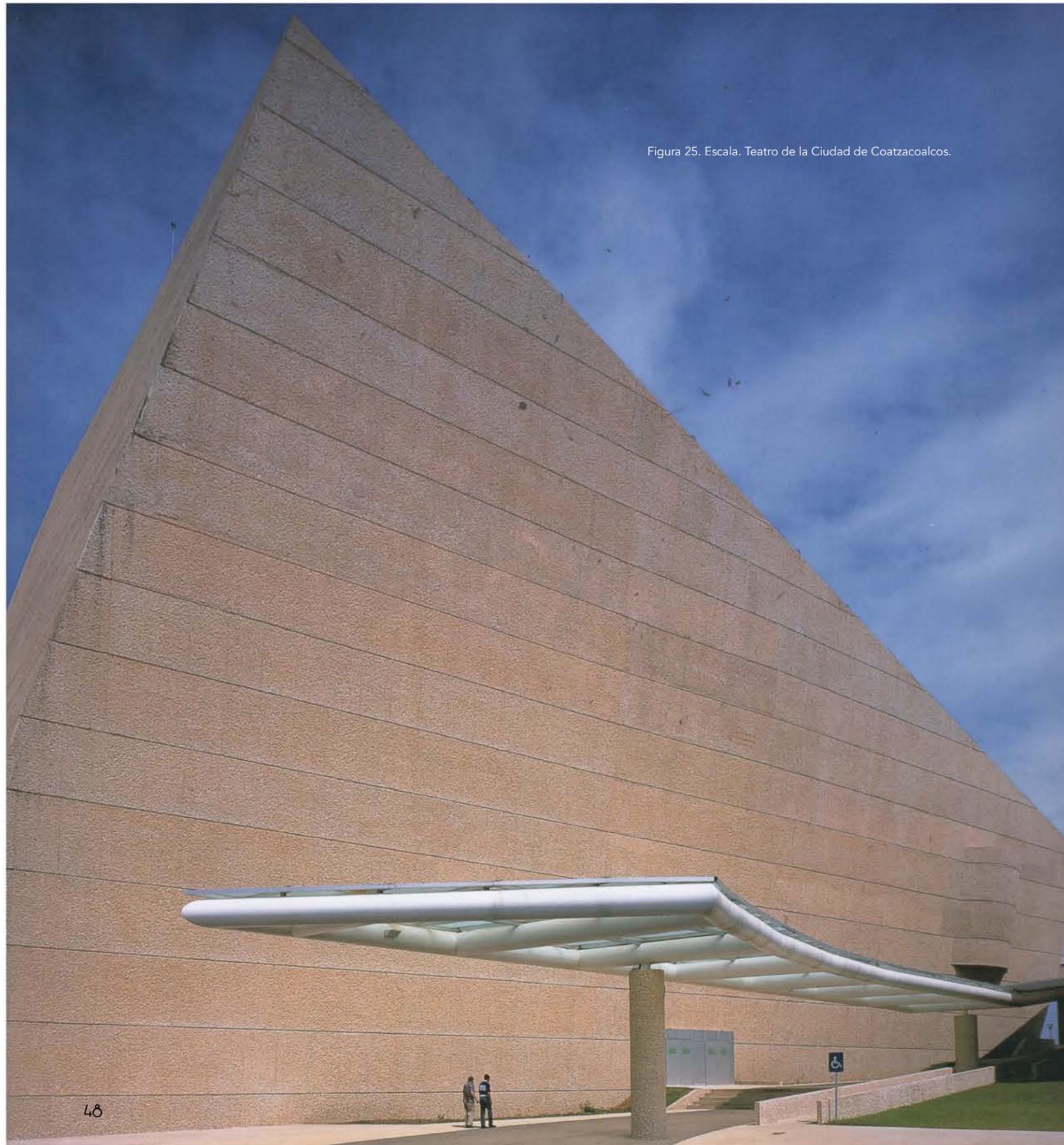


Figura 26. Patio Central Museo de Antropología e Historia.





Figura 27. Comparativa de espacialidad interior. Izquierda: Biblioteca Pública José María Pino Suárez. Derecha: Centro Deportivo Tlalli

| La Definición de Lo Mexicano |

Como hemos visto con respecto a la búsqueda de la imagen plástica de la arquitectura educativa, la interpretación de la imagen nacionalista tuvo su origen en la adaptación de figuras y simbolismos pertenecientes a épocas que le anteceden. En el caso de la arquitectura de prismo esta característica también se encuentra presente. El discurso del nacionalismo mexicano contemplaba la conjunción de los prehispánico, lo colonial y lo moderno en un mismo proyecto. Este discurso, que había surgido a finales de los años veinte, seguía latente en las expresiones artísticas que envolvían a la sociedad mexicana, entre ellas la arquitectura²³. Teodoro González de León afirma: "lo heredamos de las dos culturas que convergieron para formar la nuestra: por un lado la prehispánica [...] y por otro lado la española, que nos aportó su propia versión de la arquitectura mediterránea."²⁴ De tal manera que para nuestros arquitectos esta era la manera de crear la correcta simbiosis de lo mexicano.

El ejemplo más claro del uso de los símbolos prehispánicos se dio en la construcción de la Escuela de Ballet Folklórico de México proyectado por el arquitecto Agustín Hernández (1965). Él explica el edificio como un sentido dinámico representativo del ballet sobre las figuras prehispánicas que lo envuelven. La funcionalidad del edificio depende del patio central que lleva a los espacios cerrados, al reinterpretar así los espacios característicos de la época colonial (Figura 28).

Pedro Ramírez Vázquez es otro gran representante de dicha tendencia. Las escalinatas que preceden a dos museos de su autoría: el Museo de Arte Moderno (1964) y el Museo de Antropología e Historia (1964), los cuales poseen un origen principalmente prehispánico (Figura 29). Destacan las geometrías que generan y adornan la fachada del este último (Figura 30). Por el lado contrario la generación de espacios semi-cerrados y vestibulares dentro del mismo edificio, así como el patio central distribuidor, poseen una semblanza mediterránea²⁵.

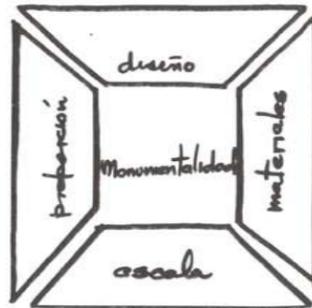
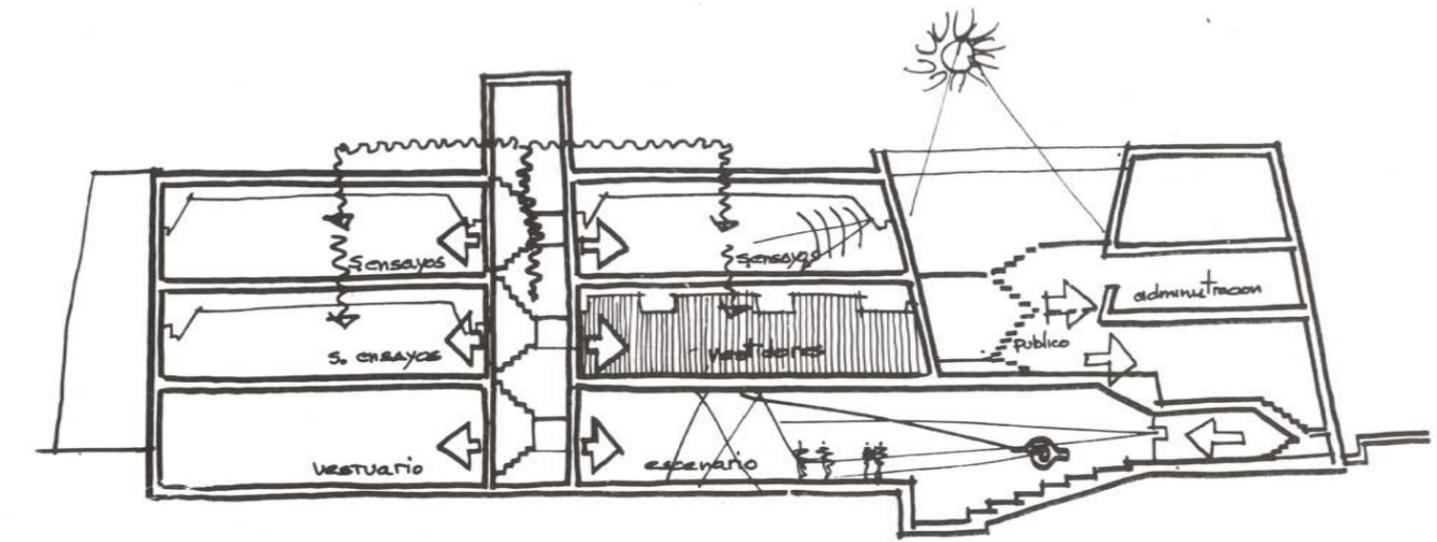
Dichas geometrías no sólo se encuentran de manera volumétrica sino también compositiva. En el complejo de la Biblioteca Pública del Estado José María Pino Suárez de Teodoro González de León, la estructuración del programa arquitectónico responde a un eje compositivo principal que recuerda a la simetría prehispánica utilizada en los templos ceremoniales. Sin embargo, este eje a su vez genera una transición entre los espacios abiertos, semi-cerrados y cerrados al intentar generar una interacción continua entre los espacios de procedencia prehispánica con aquellos de procedencia colonial (Figura 31).

Si bien la sociedad mexicana tuvo sus orígenes y evolución en las épocas prehispánicas y coloniales debemos identificar que son los elementos representativos del poder los que se retomaron de ambas etapas. La época colonial representa la conquista de un poder naciente de la misma manera que lo era el Partido Revolucionario Institucional en el poder ejecutivo. De tal forma que, eran sólo los elementos jerárquicos los que se retomaban de la época prehispánica, es decir, sólo aquellos que tenían que ver con deidades y los conjuntos gubernamentales dentro del sistema prehispánico. Los templos ceremoniales, la reinterpretación de las geometrías representantes de deidades, así como la monumentalidad de las edificaciones son ejemplos de los elementos de poder reinterpretados en la arquitectura del momento.

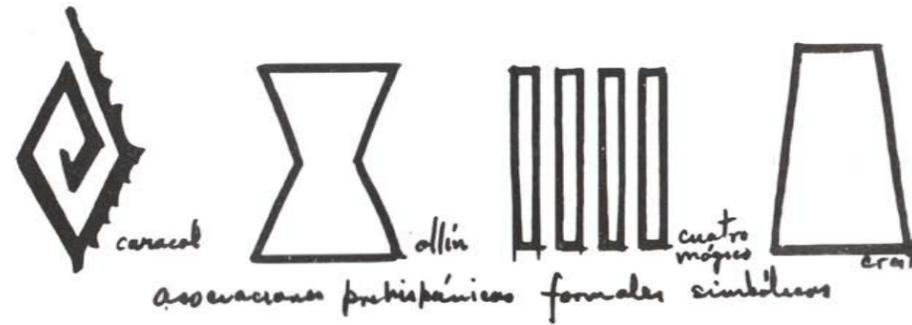
23. Olivares, Rosa (2005) *El Ritual del Caos*. p. 32-36.

24. Disponible en: Medina, Cuahutémoc (2003), *Arquitectura 23: La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger*. p.81

25. Adriá, Miquel (2005) *Arquitectura 23: Cajas Modernas*



- La Monumentalidad es propiedad cualitativa no cuantitativa -



El valor esencial de un país descansa en sus tradiciones culturales, científicas y artísticas y su progreso se manifiesta al modificarse según las necesidades de su presente y proyectarse funcionalmente hacia su porvenir.

Figura 28. Lámina Compositiva de Escuela de Ballet Folklórico. Agustín Hernández. Arriba: Corte transversal del edificio. Centro y abajo izquierda: reinterpretación de elementos prehispánicos en el edificio. Derecha: Planta esquemática.

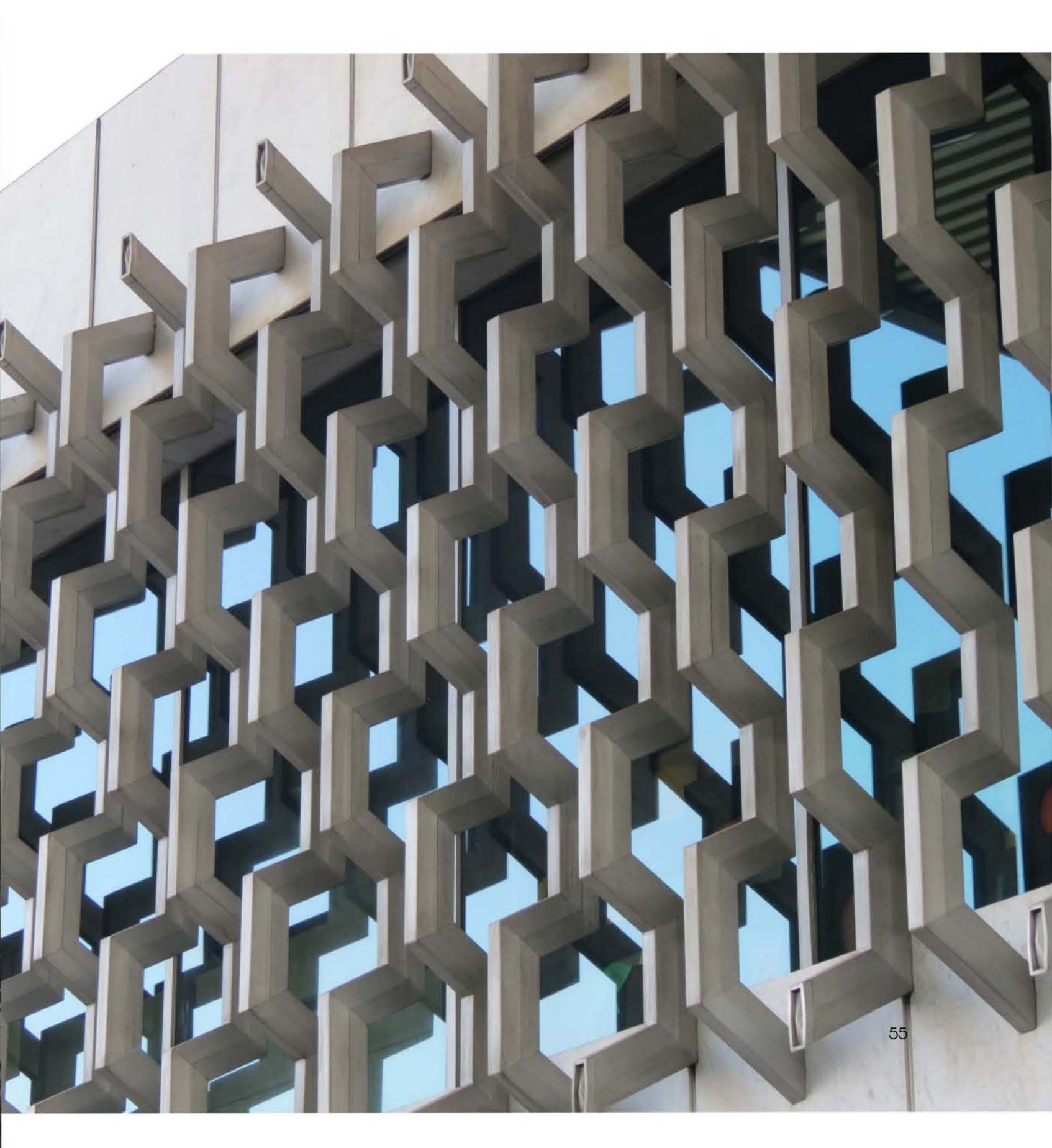


Figura 29. Escalinatas que preceden a arriba: Museo de Antropología e Historia, abajo: Museo de Arte Moderno.





Figura 30. Geometría en fachada del Museo de Antropología e Historia.



| La Materialidad, las técnicas constructivas y la sociedad que las construye |

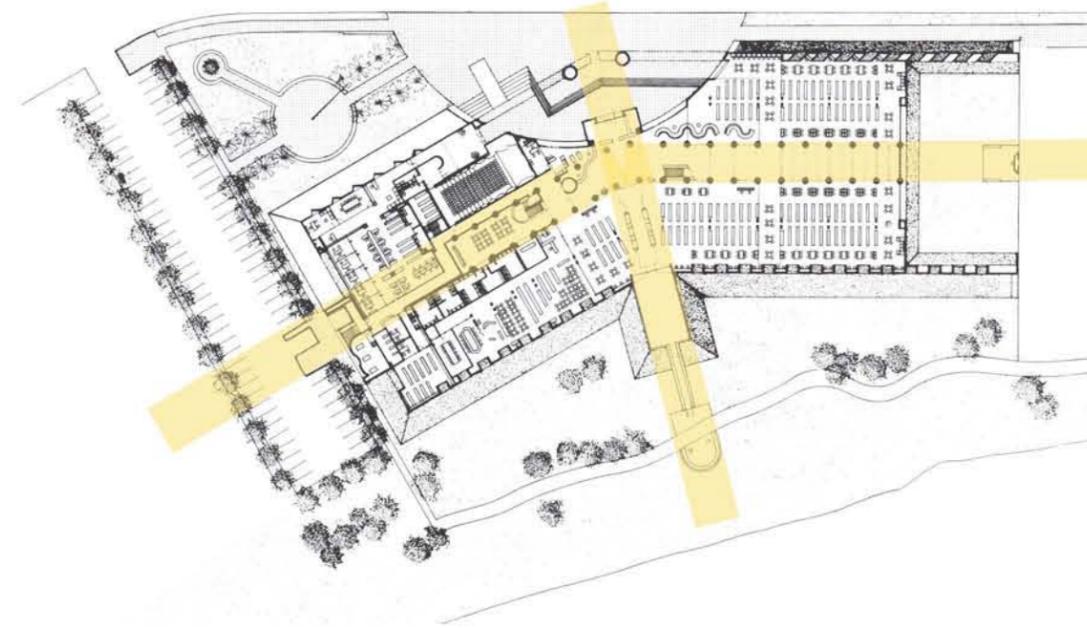
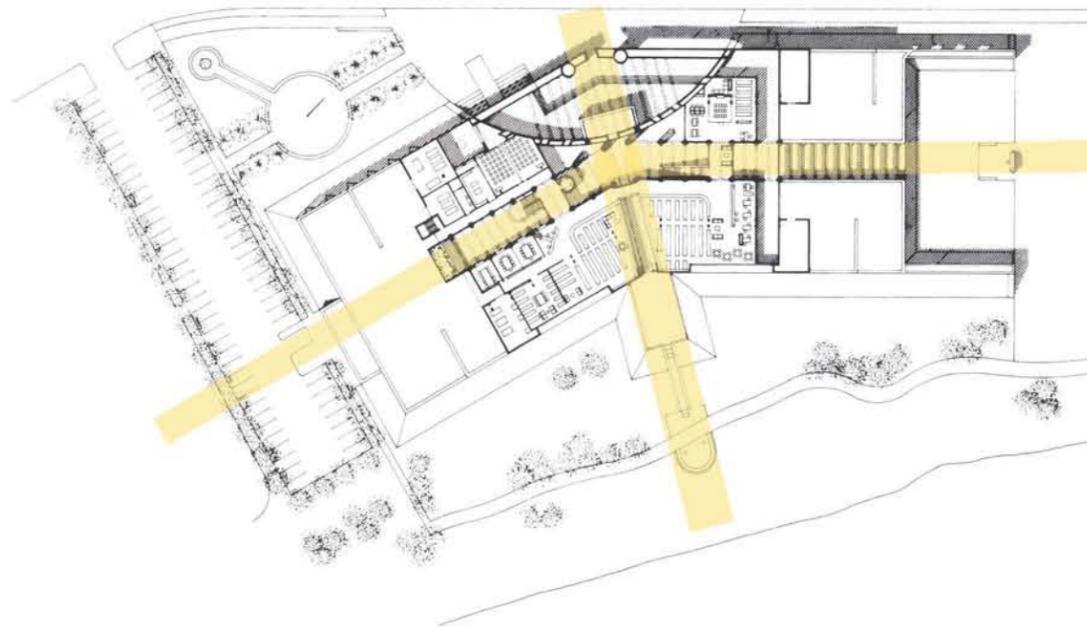


Figura 31. Ejes compositivos de la Biblioteca Pública José María Pino Suárez.



El concepto de museo evolucionó a nivel global de manera paralela al periodo de tiempo sobre el que hemos trabajado. Esto tuvo una gran influencia sobre los espacios culturales en México. En 1939 la creación del Museo de Arte Moderno en Nueva York (MOMA) reemplazó la estática funcionalidad de las salas de exhibición por una más flexible. Este hecho se vería reflejado en la propuesta de los espacios de exhibición del Museo de Arte Moderno en México del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y del Museo Rufino Tamayo de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky (1981) (Figura 32). El surgimiento del Guggenheim de Nueva York en el año 1959 influiría de manera directa a los recorridos generados en la Escuela de Ballet Folklórico de Agustín Hernández (Figura 33). De la misma manera la inauguración del Pompidou en 1977 llevaría a los museos a incorporar archivos bibliotecarios abiertos a todo el público y a maximizar la flexibilidad de los espacios internos tanto como fuera posible²⁶.

Si bien la funcionalidad y el dinamismo evolucionaron dentro de la arquitectura cultural en México casi al mismo ritmo al que lo hacía el resto del mundo, la materialidad y las técnicas constructivas parecían quedarse aferradas de manera constante en los edificios. Los materiales constructivos eran una respuesta a la economía de un país en desarrollo. El uso de los materiales en su forma aparente era una manera de economizar en acabados de costo excesivo. Una patina de colores fríos conformaba la estética de estos edificios. Pero era esta misma sobriedad extrema la que generaba una imagen militar sobre las estructuras²⁷. La uniformidad de los materiales conjugada con su monumentalidad hacen que el espacio se imponga sobre el individuo (Figura 34).

Los materiales de costos extravagantes eran sólo utilizados en formas donde el poder del estado o la fuerza institucional se veía reflejada. Agustín Hernández explica: "Los acabados de la Escuela del Ballet Folklórico de México se lograron a base de mármol travertino, lo que marca la dignidad de la escuela."²⁷ Es decir, que el uso de estos materiales corresponde sólo a aquellas instituciones o figuras cuyo valor y orgullo lo merecen. El más claro ejemplo de este uso de los materiales se encuentra en la fachada principal del Museo de Antropología e Historia. Allí podemos identificar una impecable pieza de mármol sobre el que se desplanta el escudo nacional mexicano (Figura 35).

26. Fernandez, Miguel (1988) *Historia de los Museos*.

27. Noelle, Louise (1988) *Agustín Hernández: Arquitectura y Pensamiento*.



Figura 32. Influencia del MOMA sobre los museos en México. Arriba salas de exhibición de MOMA. Abajo salas de exhibición del Museo Rufino Tamayo.



Figura 33. Arriba: Recorridos Museo Guggenheim de Nueva York.

Figura 34. Abajo: Uniformidad militar en la expresión de los edificios. Centro Deportivo Tlalli.



Figura 35. Mármol en Fachada. Museo de Antropología e Historia.

Para el resto de los acabados de los edificios se utilizaban materiales aparentes, principalmente el concreto. Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky han afirmado en repetidas ocasiones que el revestimiento que cubre la mayoría de sus edificios, no sólo en la fachada sino en pisos, techos, escalinatas, muretes y casi todo el complejo, fue una solución ante la baja calidad de la mano de obra local sobre los muros aparentes y una forma de reinterpretar la sobriedad de los muros modernistas en un ambiente mexicano²⁸. El acabado de concreto mezclado con mármol y luego cincelado ciertamente representaba una novedosa solución ante la crisis económica en el país. Sin embargo, dicho acabado también nos habla de la disponibilidad de una mano de obra barata que caracterizaba a nuestro país en vías de desarrollo²⁹. Para hacer el acabado cincelado es necesario que el obrero cincele el concreto, y al no poseer herramientas mecánicas que realicen esta labor, el obrero la realiza de manera manual, de nuevo, sobre fachadas, pisos, escalinatas, muros interiores e inclusive techos (Figuras 36 y 37). Si el costo que representa la cantidad de horas que le lleva a la mano de obra realizar el cincelado sigue siendo un importante ahorro económico frente a utilizar acabados más costosos pero con la capacidad de ser instaladas en un mucho menor número de horas quiere decir que la mano de obra trabajaba bajo salarios de cualidades meramente miserables.

“El revestimiento de concreto cincelado dota a la arquitectura mexicana de un rasgo faraónico” afirma el investigador Cuauhtémoc Medina. El acabado exige un trabajo intenso que parece satisfacer el gusto de las esferas políticas y económicas. Pues ha sido replicado en edificaciones no sólo de carácter cultural, sino gubernamental e institucional (Figura 38).

Todos estos elementos de diseño representan el poder con el que el Partido Revolucionario Institucional pretendía guiar a la sociedad mexicana a la modernidad. La arquitectura cultural para obtener tal discurso debía ser una de cualidades autoritarias que sometieran al usuario a la contemplación de su monumentalidad y grandeza, es decir, a la del estado. Debía ser una arquitectura que pretendiera una estética novedosa y extravagante que estuviera sostenida por un costo de producción sumamente barato a expensas de la sociedad que la producía. Debía ser una arquitectura de cualidades psicodramáticas, que a pesar de encontrarse en un momento y espacio determinados, pudiera aislarse del entorno caótico social y económico del país.

La monopolización sobre el poder federal que el Partido Revolucionario Institucional ejerció sobre el país durante este periodo de casi ochenta años fue lo que le permitió al estado desarrollar su arquitectura. El siglo xx en su mayoría estuvo caracterizado por una centralización del poder mayor incluso que el de muchos países democráticos que no poseen un régimen federal³⁰. La presidencia y la jefatura de gobierno recaían en una misma institución. Esto permitía que el poder económico, político y social generara una red de elite que servía solamente a los agentes que la conformaban y por lo tanto eran también ellos los únicos capaces de desarrollarla. La arquitectura cultural de prisma fue el reflejo de esta misma centralización política y económica.

28. Heyer, Paul (1978) *Mexican Architecture: The Works of Abraham Zabludovsky and Teodoro González de León*.

29. Medina, Cuauhtémoc. “La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger”

30. De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Cultura arquitectónica mexicana de la modernidad; antología de textos 1922-1963*.



Figura 38. Colegio de México. Concreto Martelinado en edificaciones de distintos caracteres.

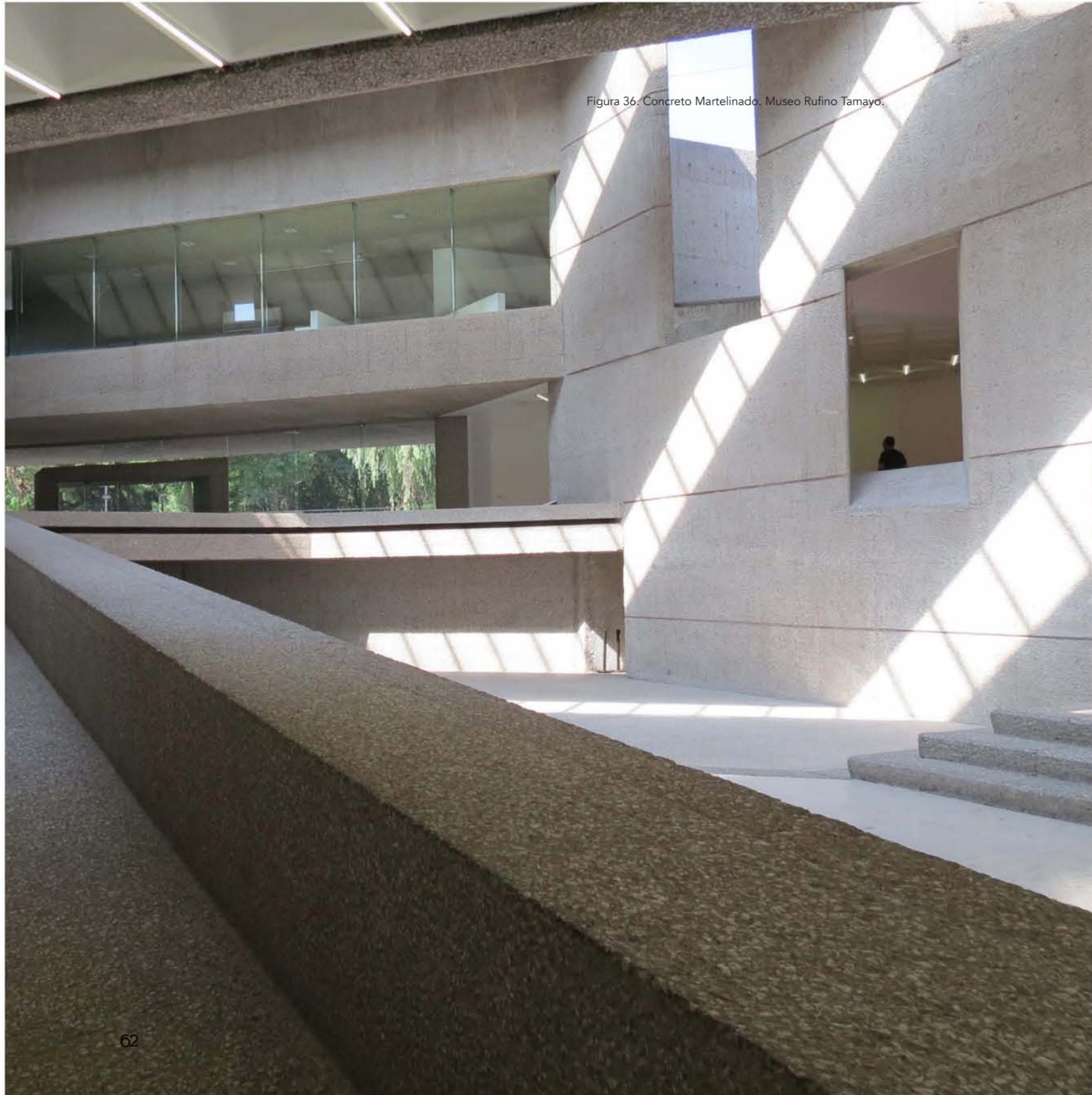


Figura 36. Concreto Martelinado, Museo Rufino Tamayo.



Figura 37. Concreto Martelinado, Museo Rufino Tamayo.



Figura 1. Vista aérea. Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

3. TIEMPO CONTEMPORÁNEO

1. Introducción

Como hemos analizado antes, la ciudad se encuentra estrechamente vinculada con las acciones y visiones políticas de un país. Entre la ciudad y su gobierno existe una relación que trae como resultado a la arquitectura misma. Arquitectura que nosotros hemos definido ya como Arquitectura de poder. Hemos visto cómo es que a través del tiempo la arquitectura de poder en México ha ido otorgando una imagen identitaria a sus ciudades (Figura 1). Si bien es necesario reflexionar sobre el pasado, esta reflexión no serviría de mucho si no tuviese un impacto en el presente. “Quién olvida su historia está condenado a repetirla.” dijo el filósofo Marco Tulio Cicerón¹; y con ello nos acercamos al tiempo sobre el que esta tesis es redactada, tiempo que nos involucra directamente con lo que se construye.

En esta última sección nos aproximaremos a la primera década y media que la arquitectura mexicana ha vivido dentro el siglo XXI. El realizar un análisis histórico exige distancia. Escribir de manera analítica y crítica algo que acontece al mismo tiempo dificulta su estudio. Sin embargo, lo que esta tesis pretende no es establecer un camino o escuela adecuados para llevar a cabo arquitectura, sino determinar si es que la arquitectura de poder existe hoy en día de la misma manera en la que lo hacía antes. Para así establecer una posible transformación del rol del arquitecto contemporáneo dentro de las relaciones de poder que generan arquitectura.

Durante los capítulos anteriores hemos estudiado a los arquitectos del poder. Ellos han sido personajes que podemos identificar de manera puntual y en periodos de tiempo específicos. Hemos visto cómo es que sus lenguajes poseían características afines a corrientes políticas definidas en determinado tiempo. De esta manera podemos poner a juicio el primer cuestionamiento sobre la arquitectura de poder hoy en día y preguntarnos si es que en la actualidad siguen existiendo los arquitectos del poder.

Al examinar el primer análisis hecho sobre los movimientos post-revolucionarios, la arquitectura de poder, que cargaba consigo los ideales socialistas del momento, era producida de manera puntual por los arquitectos que colaboraban directamente con la Secretaría de Educación Pública. Más adelante en la arquitectura de prisma podemos afirmar también que los arquitectos del movimiento moderno en México jugaban un papel sumamente importante en la transformación del Partido Nacional Revolucionario al Partido Revolucionario Institucional. Con esto no podemos otorgar una cualidad institucional a los arquitectos de tiempos pasados. Debemos cuestionar cómo es la relación entre los grupos políticos y los arquitectos, y si es que el discurso que la arquitectura de poder carga consigo es distinto al que sus autores pretendían que esta ejerciera desde un principio. Para poder identificar una transformación en la relación entre estos dos grupos es necesario tomar en cuenta los cambios políticos, sociales y económicos sobre los que el país se ha ido desarrollando.

1. Tulio Cicerón: político, filósofo, escritor y orador romano. Es considerado uno de los más grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín de la República romana.



Desarrollo La Esmeralda, JSa.

2. Contexto Político, Social y Económico del México Contemporáneo

| El estado y la Iniciativa Privada |

La arquitectura mexicana puede relatar su historia a partir de los periodos sexenales de gobierno. Como hemos visto la primera mitad del siglo pasado se caracterizó por proyectos que dotarían a la ciudad de servicios. Los cuales eran escasos tras el movimiento revolucionario. Estos proyectos poseían un vínculo que no podía transgredir la búsqueda de una identidad que encontraba respuesta en retomar de manera literal elementos compositivos de nuestro pasado.

Las décadas pertenecientes a la segunda mitad del siglo xx dedicaron una parte muy importante de sus gobiernos al desarrollo de la arquitectura cultural. Dicha arquitectura poseía líneas de diseño colosales, psicodramáticas y centralistas que tenían que ver con los ideales políticos sobre los que se desarrollaban.

Estas dos etapas claramente demarcadas son distintas, pero poseen una característica en común que en la actualidad parece haberse transformado. Durante casi todo el siglo xx el desarrollo urbano fue entendido por la política como el impulso económico de mayor relevancia para el estado. El gobierno y sus instituciones jugaban el papel no sólo de promotores sino de ejecutores de los diferentes planes de desarrollo que se llevaban a cabo en el país. Desde finales del movimiento revolucionario hasta mediados de los años noventa el estado explicaba a sus desarrollos y proyectos como respuestas ante la carencia de servicios e infraestructura que era identificable en las ciudades mexicanas. Y por lo tanto, su principal característica refería a una arquitectura de carácter colectivo.

Con la llegada del economista Ernesto Zedillo a la presidencia, los ideales del neoliberalismo se solidificaron en la economía y política mexicanas. El estado mexicano replegó sus funciones como ejecutor de proyectos y, debido a la apertura del mercado, dio paso a la iniciativa privada para llevar a cabo esta labor. Dado este cambio, la arquitectura, y de manera más específica la arquitectura pública, cambió sus características en cuanto a su orientación colectiva. Esta pasó de ser una arquitectura enfocada a grandes masas a ser una arquitectura orientada a resolver problemáticas específicas y por lo tanto a un limitado de usuarios.

La ruptura de esta relación directa entre el estado y el arquitecto ha transformado el papel del último dentro del desarrollo de su práctica profesional. El arquitecto pasó de trabajar con base en planes nacionales dirigidos por el estado y sus instituciones, a trabajar en proyectos específicos guiados por la iniciativa privada. Y en muchas de las ocasiones el arquitecto mismo es quien suele ser no sólo el ejecutor sino también el promotor de su obra, al tomar el mismo el papel de la iniciativa privada.



Figura 2. Propuesta para el Museo Guggenheim de Guadalajara. TEN Arquitectos.

| La Democracia y los concurso |

Las transformaciones políticas que han alterado la democracia mexicana han tenido efecto también sobre la arquitectura. Las elecciones presidenciales del año 2000, llevadas a cabo entre el cambio de los presidentes Ernesto Zedillo y Vicente Fox Quesada, trajeron consigo la ruptura del monopolio centralizado que el Partido Revolucionario Institucional había poseído por más de ochenta años. Este quiebre se vio reflejado en la arquitectura a través del surgimiento de las licitaciones de carácter público.

A principios del siglo el desarrollo de proyectos de carácter público pretendían ser ejecutados a base de concursos. Los cuales tenían la intención de ser llevados a cabo de maneras más constantes y abiertas, para así obtener resultados menos predecibles e injustos.² Lo cierto es que la práctica de los concursos ha sido cada vez más frecuente. Sin embargo, el final incierto que muchos de los proyectos han tenido durante su proceso los han vuelto cuestionables y en muchos casos poco atractivos para el mercado nacional e internacional. Un ejemplo de esto fue el concurso llevado a cabo para desarrollar el Museo Guggenheim en la ciudad de Guadalajara (2005) (Figura 2). En el cual, resultó ganadora la propuesta del arquitecto Enrique Norten quedando como finalistas los arquitectos extranjeros Jean Nouvel y Hani Rashid. El proyecto ganador fundamentó de manera exitosa teorías e ideas y fue reconocido y difundido a lo largo del país, sin embargo, su ejecución y construcción siguen siendo hoy inalcanzables.

Dicha modalidad de concurso refiere a una de carácter abierto, en la que todo especialista tiene la oportunidad de participar y presentar sus proyectos e ideas. Este tipo de concurso ha sido implementado principalmente por las instituciones gubernamentales. De manera contraria, la iniciativa privada ha optado de manera más frecuente por llevar a cabo licitaciones por invitación restringida. Esto significa que un grupo específico de arquitectos es preseleccionado por las empresas o clientes para presentar propuestas que resuelvan algún problema o programa específico. En este caso el nivel de producción es mucho mayor².

Si tomamos en consideración la llegada de los ideales del neoliberalismo y la ruptura de la estructura centralizada que existía en el México durante el siglo xx, podemos establecer que de primera instancia la relación que la llegada de la iniciativa privada ha modificado las relaciones que existían entre el estado y el arquitecto. De la misma manera, podemos también afirmar que debido a esta transformación de relaciones y estructuras de poder, la arquitectura pública ha disminuido su rango de acción sobre soluciones colectivas. Y por el contrario, ha aumentado su intervención sobre soluciones de problemáticas locales y específicas.

2. Canales, Fernanda (2013), *Arquitectura México 1900-2010, Tomo II*

| Explosión Demográfica |

La migración de la población mexicana a las ciudades que tuvo sus inicios a principios del siglo pasado es una de las mayores problemáticas a las que la arquitectura y el urbanismo contemporáneos deben enfrentarse. El caso más evidente de esto es el crecimiento demográfico que ha sufrido la capital metropolitana. La Ciudad de México poseía en 1930 un millón de habitantes y en tan sólo veinte años pasó a abastecer a más de tres millones (1950). Durante dicho periodo de tiempo el aumento poblacional fungió como potencializador para desarrollar arquitectura que a través de los planes de desarrollo respondiera a las carencias existentes en las urbes. De manera antagónica, la transformación de la Ciudad de México en una megalópolis con el crecimiento casi inconcebible de 20 millones de habitantes en el año 2000 provocó una reacción paralizante en la arquitectura mexicana².

El crecimiento incontrolable de las ciudades ha derivado en la necesidad de generar respuestas y soluciones arquitectónicas inmediatas y locales. Esto ha provocado que muchos de los objetos arquitectónicos que se construyen en la actualidad se encuentran disociados unos de otros. El caos ha generado arquitectura situacional y deslindada del resto de la ciudad. La falta de control y planeación ha traído consecuencias para todas las zonas de las ciudades. La evolución dispareja entre el crecimiento demográfico y el desarrollo de infraestructura han vuelto precarias las situaciones de servicio en las zonas más pobres pero también en las más ricas de México. La falta de agua es una constante en todas las colonias que conforman las ciudades y esto no discrimina entre los diferentes estratos sociales.

Esta fragmentación de la ciudad ha contribuido a la pluralización de la arquitectura mexicana. La arquitecta mexicana Fernanda Canales³ establece que estas situaciones complejas y caóticas sobre las que la arquitectura contemporánea tiene que desarrollarse han pasado de ser abrumadoras a comunes y que es en ellas en las que los arquitectos contemporáneos han empezado a establecer sus miradas con la oportunidad de ver a estos territorios como sitios en donde todo es posible². A diferencia de la arquitectura llevada a cabo durante los Planes Nacionales, el arquitecto contemporáneo desarrolla arquitectura enfocada a un grupo específico de personas no sólo por haber sido promovida y ejecutada a través de estructuras de carácter privado, sino que también este se enfrenta a una desarticulación entre las diferentes colonias que conforman a las ciudades mexicanas.

2. Canales, Fernanda (2013), *Arquitectura México 1900-2010, Tomo II*

3. Fernanda Canales: Arquitecta, crítica, escritora e investigadora mexicana.

| Una Sociedad Híbrida y Fragmentada |

Entendemos ya que en la actualidad existe una disociación territorial entre los diferentes sitios que conforman a las ciudades. Las estructuras territoriales a las que los objetos arquitectónicos responden son muy distintas unas de otras. Pero lo que debemos comprender es que esa misma fragmentación existe en las sociedades que las habitan. Las comunidades que habitan zonas específicas de la ciudad suelen poseer cualidades culturales muy distintas unas de otras.

En el pasado, las sociedades urbanas y rurales se distinguían entre sí de manera clara. Los ideales, estilos de vida e identidades de cada una de ellas poseían características diferentes y por lo tanto también lo hacía la arquitectura que respondía a ellas. Debido a la explosión demográfica ocurrida entre finales del siglo xx y principios del actual estas dos identidades sociales se encontraron dentro de un mismo territorio, lo cual trajo consigo la creación de una sociedad híbrida. La población cuya identidad se encontraba en el campo hoy comparte territorio con las sociedad cuyos orígenes ideológicos se encuentran en la ciudad. Y entre ellas deben entretener identidades para generar una pertenencia del sitio. El arquitecto contemporáneo debe entender que la complejidad de la disociación de ideales no sucede sólo en escalas a nivel ciudad sino que también existen en escalas de barrio y comunidad.⁴

4. García Canclini, Néstor . (1990) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.





| Identidad Cultural |

Néstor García Canclini⁵ anota: “Las identidades colectivas encuentran cada vez menos en la ciudades y en su historia, lejana o reciente, su escenario constitutivo.”⁴ La búsqueda por obtener una identidad nacional surgió a partir de los movimientos post-revolucionarios y desde entonces ha traído consigo el peso de una identidad basada en nuestro pasado, principalmente el prehispánico y el colonial. Siendo este último algo que la arquitectura contemporánea debería cuestionarse en lugar de repetir.

Entendemos que nuestras ciudades hoy en día combinan identidades urbanas y rurales; y que la relación entre el estado y la arquitectura de poder se ha transformado. Sin embargo, los elementos que parecen definir nuestra identidad como cultura parecen ser los mismos sobre los que nos basábamos hace casi cien años. La crítica de arte Rosa Olivares⁶ se pregunta: ¿Por qué en México todo lo nuevo parece que ha estado aquí desde siempre y solamente lo tradicional parece ser cada vez más original?⁷ Pasamos de defender lo nacional popular a exportar lo internacional popular, apunta Canclini. Y esto parece ser una constante en la arquitectura contemporánea mexicana. La arquitectura del México actual parece estar basada en los mismos principios de identidad sobre los que se desplantaba la arquitectura del siglo xx. Esta es distinguida a través del mundo por medio de nuestro exotismo folclórico. ¿Es acaso esta nuestra única identidad cultural? Roger Bartra⁸ cuestiona el significado de lo mexicano en *La Jaula de la Melancolía*. Lo mexicano existe como una identidad artificial que tiene sus orígenes en el reconocer y no olvidar las importantes aportaciones que sus culturas indígenas trajeron al resto del mundo, en el miedo a que estas sean lo único capaz de tener tal reconocimiento⁹.

Y si bien es cierto que los orígenes de una cultura no deben ser olvidados y deben ser reconocidos estos también deberían ser cuestionados y perder su dotación redentora para poder ser reinterpretados.

La arquitectura contemporánea debe enfrentar el hecho de que los perfiles diferenciales que los antiguos barrios mexicanos poseían se han ido diluyendo. Y también la realidad de que los nuevos asentamientos han ido formando sentidos de pertenencia propios. Las comunidades han desarrollado identidades locales y por lo tanto han fragmentado la homogenización de la ciudad. Los procesos de intervención arquitectónica deben transformar sus fundamentos totalitarios a fundamentos puntuales que propongan no sólo un nuevo modelo de tejido social y cultural sino también uno de conformación urbana. Las relaciones entre los actores que desarrollan la arquitectura pública de nuestro país se han transformado y también lo ha hecho las sociedades que conforman a sus ciudades.

Estas son parte de las características que determinan a la sociedad mexicana actual y son cualidades a las que la arquitectura pública cultural contemporánea ha tenido que enfrentarse durante estos primeros quince años que conforman la primera parte del siglo xxi. Los arquitectos mexicanos han ofrecido diferentes respuestas a estas transformaciones y se ha establecido una primera definición de lo que la arquitectura pública y cultural representa hoy en día.

Para establecer este significado analizaremos diferentes casos de estudio de la misma manera que lo hicimos ya antes. Estudiaremos sus cualidades plásticas, sus técnicas constructivas, su relación con el contexto y a las sociedades que los construyen. Partiremos de la premisa en la que establecemos que ya no existen los arquitectos del poder como los conocimos anteriormente.

Sin embargo, sí existe un grupo de arquitectos cuya preselección los ha llevado a desarrollar lo que hoy conocemos como arquitectura mexicana.

A partir de sus esquemas analizaremos cómo es que la arquitectura cultural, pública y de poder es llevada a cabo hoy en día. Analizaremos también cómo es que el rol del arquitecto contemporáneo funge hoy en día como iniciativa privada y si es que su discurso posee una empatía con los ideales políticos y de poder a los que sirve.

5. Néstor García Canclini: escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino.

6. Rosa Olivares: Investigadora, escritora e historiadora de arte española.

7. Olivares, Rosa (2005) *El Ritual del caos*, en *Exit*, no. 33, 2005.

8. Roger Bartra: antropólogo perteneciente a la Generación del 68.

9. Bartra, Roger (1987) *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*



Figura 1. Sala de Arte Público Siqueiros.

3. La Cultura en la Arquitectura Contemporánea

| La Relación con el contexto |

“La descentralización de las ciudades y del país en general es un factor que debe moldear a la arquitectura contemporánea”, menciona la arquitecta mexicana Andrea Soto¹ en su conferencia “Pláticas en lo Profundo”. Debido al crecimiento acelerado de población que estudiamos anteriormente, en la actualidad existe una fragmentación en la configuración centralizada que la mayoría de las ciudades mexicanas solía poseer. Esto ha traído como consecuencia, la carencia de caracteres arquitectónicos específicos que doten de servicios a las diferentes comunidades que se encuentran alejadas del centro. Si entendemos que la arquitectura contemporánea debido a esta misma fragmentación ha dado respuestas locales y específicas a las problemáticas actuales, podemos establecer que de manera idílica dichas respuestas corresponden a las carencias que cada comunidad sufre. Sin embargo, la arquitectura contemporánea posee una descontextualización de su entorno que va más allá de las herramientas de diseño que caracterizaban a la arquitectura moderna.

Los arquitectos contemporáneos poseen un discurso que habla de tejido, acupuntura urbana y generar arquitectura cuyas fronteras permeen dentro de la ciudad. Sin embargo, este discurso se ve únicamente reflejado en la realización de los proyectos arquitectónicos cuyo entorno les es favorecedor. En proyectos como la Sala de Arte Público Siqueiros, cuya remodelación fue diseñada por Arquitectura911 (2011), la estética del contexto favorece la apertura de los espacios interiores del museo hacia la calle. En un entorno como lo es Polanco, una de las zonas más ricas de la Ciudad de México, esta integración puede ser generada (Figura1).

Lo mismo sucede con la remodelación de La Tallera, diseñada por la arquitecta Frida Escobedo (2012). Al encontrarse en una de las tres zonas con mayor plusvalía de la ciudad de Cuernavaca, Morelos; La Tallera es un espacio que genera una conexión entre los espacios que la integran y su contexto inmediato (Figura 2).

1. Andrea Soto: arquitecta mexicana y cofundadora del despacho de arquitectura Atelier ars. Ganadora del premio Emerging Voices 2014.

Figura 2.Derecha:La Tallera y su contexto. Frida Escobedo



Figura 1.Sala de Arte Público Siquieros apertura constante a su entorno. Arquitectura911





Centro para Invidentes y Débiles Visuales, Iztapalapa. Taller MR+GC

De manera contraria, cuando la arquitectura contemporánea es generada en sitios en donde la informalidad y la autoconstrucción forman la imagen de su contexto, las intenciones por generar una arquitectura que se abra hacia su entorno para así hacer ciudad se pierden. Estudiamos antes cómo es que a través de diferentes herramientas compositivas, como lo son las explanadas y plazas de acceso, la arquitectura moderna se caracterizaba por carecer de una relación con su entorno. Si bien las herramientas de diseño han ampliado su rango, la descontextualización de los objetos arquitectónicos continúa siendo una constante en la arquitectura contemporánea en sitios en donde la estética del entorno, la inseguridad y su plástica no resultan benéficos para su desarrollo. La Escuela de artes de Oaxaca (2008) y el Centro de Invidentes y Débiles Visuales en Iztapalapa (2000), ambos del Taller de Mauricio Rocha² + Gabriela Carrillo³, son dos de los ejemplos en donde dicha descontextualización se hace evidente.

“Este centro brinda servicios al público en general en un esfuerzo por mejorar la integración de los invidentes a la vida urbana diaria”, señala el arquitecto Mauricio Rocha en su descripción del Centro de Invidentes y débiles Visuales para Archdaily⁴. El proyecto fue planteado como un complejo incluyente y de libre acceso. Sin embargo, de manera contradictoria el Centro de Invidentes se encuentra rodeado en sus cuatro lados por un muro perimetral de piedra de poco más de cien metros de largo que aísla por completo a los edificios de su entorno (Figura 3). La funcionalidad del proyecto se basa en una consecución de filtros de acceso que comienza por la administración, pasa por los talleres y culmina con los jardines de uso privado, restringiendo así el uso de los espacios al público en general⁵.

2. Mauricio Rocha: arquitecto mexicano por la UNAM. Cofundador del despacho TALLER MR + GC. Ganador de Medalla de Oro en la VIII bienal de Arquitectura en México por el “Mercado de San Pablo Oztotepec” y Medalla de Plata en la VII bienal de Arquitectura en México por el “Centro para la Atención de Gente Invidente”

3. Gabriela Carrillo: arquitecta mexicana por la UNAM. Cofundadora del despacho TALLER MR + GC. Ganadora de Medalla de Oro en la VIII bienal de Arquitectura en México por el “Mercado de San Pablo Oztotepec” y Medalla de Plata en la VII bienal de Arquitectura en México por el “Centro para la Atención de Gente Invidente”

4. Disponible en: <http://www.archdaily.mx/mx/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>

5. Ricalde, Humberto (2011) *Mauricio Rocha, Taller de Arquitectura*.



Figura 3. Centro para Invidentes y Débiles Visuales. Muro perimetral de piedra que lo aísla de su entorno. Taller MR+GC

La Escuela de Artes Visuales en Oaxaca genera el mismo efecto a través de una herramienta compositiva distinta. Esta se encuentra hundida dentro de un montículo de tierra generado por las obras que se llevaban a cabo alrededor del complejo. Esto permite generar a través de muros de contención y taludes naturales del mismo montículo una barrera visual y acústica entre la escuela y las viviendas que la rodean (Figura 4).

“Seguimos trabajando en intervenciones puntuales de edificios iconográficos aislados en pedacitos de la ciudad. Trabajar en huecos de la ciudad no significa hacer ciudad.” señala la arquitecta Fernanda Canales durante su entrevista. La inclusión e integración urbana que estos dos proyectos pretendían en sus orígenes, es antagónico al resultado obtenido. Si bien existe un análisis urbano del contexto que rodea a los complejos, el uso de este tipo de herramientas de diseño reflejan una negación consiente de los que sucede al exterior. Teniendo de esta manera una mayor relevancia el generar arquitectura introspectiva que genere vistas armoniosas a su habitador, que el propósito de generar ciudad y diluir al proyecto dentro de su entorno. Ambos complejos poseen elementos compositivos que aíslan el complejo de su contexto y por lo tanto la integración de sus usuarios con la vida cotidiana que los rodea es inexistente.

Con estos dos primeros casos a estudio podemos identificar que la característica de descontextualización continúa presente en la arquitectura mexicana que se lleva a cabo hoy en día. Además de ello, la arquitectura contemporánea presenta un síntoma que aumenta dicha deslocalización sobre el producto arquitectónico en relación con su entorno.



Figura 4. Escuela de Artes Visuales en Oaxaca. Vista del conjunto hundido dentro de un montículo de tierra. Taller MR+GC



Escuela de Artes Visuales en Oaxaca. Vista de entrada. Taller MR+GC



Escuela de Artes Visuales en Oaxaca. Vista interior. Taller MR+GC

Muchos de los proyectos arquitectónicos que se llevan en la actualidad poseen una cualidad que desde su planteamiento establece una falta de relación con su contexto y que posteriormente trae como consecuencia el desuso o la transformación de los edificios en periodos de tiempo muy cortos. El Centro Cultural Elena Garro diseñado por la arquitecta Fernanda Canales y el despacho Arquitectura911 conformado por Jose Castillo⁶ y Saidee Springall⁷ (2012) junto con el Centro de Invidentes y débiles visuales en Iztapalapa, mencionado anteriormente, son dos de los ejemplos de complejos arquitectónicos que presentan esta propiedad. A pesar de encontrarse en zonas completamente distintas de la ciudad, ambos proyectos hoy en día sufren las consecuencias de la falta de entendimiento con su entrono desde el momento en el que fueron planteados.

El Centro Cultural Elena Garro se localiza dentro de la delegación Coyoacán perteneciente a la Ciudad de México. Una de las principales características de esta delegación es el que la demanda de objetos de carácter cultural es basta y por lo tanto cumple con la demanda que su población exige. En ella existen 59 librerías, 21 museos, 24 teatros, 15 centros culturales, 7 galerías y 20 bibliotecas. Al no haber existido una demanda real de los servicios que el centro cultural ofrece, adolece de los fondos necesarios para mantenerse y por lo tanto existen zonas del proyecto que al día de hoy no han podido ser habilitadas⁸ (Figura 5).

El Centro de Invidentes y débiles visuales en Iztapalapa, no es un caso distinto al Centro Cultural Elena Garro. El proyecto surgió con la intención de ofrecer un espacio incluyente a una de las delegaciones con la mayor población de discapacitados visuales. Sin embargo, la delegación posee problemas de mayor escala y magnitud, como lo es la carencia del abastecimiento de agua potable en diferentes asentamientos dentro de esta delegación. Actualmente al no existir una cultura incluyente para los discapacitados visuales y complementarla con las herramientas de diseño que fortalece dicha exclusión dentro del proyecto, ha perdido la función para la que fue creada y las instalaciones del complejo han sido readaptadas para convertirse hoy en un Centro de Informática que pretende formar o complementar los estudios de los residentes de la delegación debido a que las instalaciones no tenían la afluencia que justificaron su creación.

El desuso y las transformaciones de los edificios son una consecuencia inmediata de la deslocalización que caracteriza a la arquitectura contemporánea. La falta de relación con su contexto parece ser una constante que se establece dentro de la arquitectura desde su planteamiento, ya que si bien la capacidad de transformación de los edificios puede ser una herramienta de diseño, esta debe ser establecida como tal y no ser solamente el resultado de la carencia de un diálogo entre el proyecto y su contexto. Sin embargo, debemos entender que esta deslocalización es el reflejo de la falta del entendimiento y relación entre las diferentes estrategias de ciudad que los distintos periodos políticos poseen. Los cambios de sexenio transforman las estrategias para generar arquitectura de manera abrupta, al generar en su mayoría una discontinuidad en las intenciones por crear relaciones de ciudad. De esta manera la mayoría de los proyectos se convierten en arquitectura de espectáculo, ya que su periodo de funcionamiento óptimo responde únicamente al periodo sexenal en el que se construyeron, para después ser reemplazados por nuevos.

6. Jose Castillo: Doctor en diseño y arquitectura mexicano. Cofundador del despacho arquitectura911sc. Ganador del premio emerging voices 201.

7. Saidee Springall: Maestra arquitectura mexicano. Cofundadora del despacho arquitectura911sc. Ganadora del premio emerging voices 201.

8. Disponible en: <http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2014/08/08/centro-cultural-elena-garro-los-claroscuros-de-un-espacio>



Figura 5. Baja afluencia de personas. Centro Cultural Elena Garro



Figura 6. La Ciudad de los Libros, proyecto de CONACULTA. Ciudad de México

| Espacios Autoritarios |

“Han comenzado a gestarse nuevas miradas que se enfrentan a la ciudad sin prejuicios lo mismo que sin vocación redentora” redacta Fernanda Canales en *Arquitectura en México 1900-2010* al describir las aproximaciones que los arquitectos contemporáneos han tenido con la ciudad. La arquitectura cultural durante la época moderna se caracterizaba por poseer líneas de diseño monumentales, tanto en su interior como en el exterior. Sobre las cuales se imprimían los ideales políticos del momento. El poder se caracterizaba por poseer un íntimo vínculo con la política. Los arquitectos del poder encontraban en las instituciones el camino para poder realizar sus obras. En la actualidad a pesar de que dicho vínculo sigue siendo necesario, como lo vemos en el caso de la producción de arquitectura cultural desarrollado durante la segunda mitad del sexenio del presidente Felipe Calderón a través de CONACULTA y su presidenta Consuelo Saizar (Figura 6) debemos entender que debido a los imaginarios políticos, económicos y sociales que estudiamos anteriormente y que hoy moldean a nuestras sociedades, el poder recae principalmente en la capacidad adquisitiva. Siendo esta la nueva línea de diseño autoritaria.

Aún existen ejemplos sobre arquitectura que se caracteriza por poseer líneas de diseño impositivas. Como lo es el Museo de Arte Contemporáneo diseñado por el arquitecto Teodoro González de León. Su explanada de dimensiones monumentales, la sobriedad de sus lenguaje y el acto de dinamitar la piedra volcánica necesaria para desplantar el museo corresponden con las características de los espacios autoritarios del movimiento moderno, de la misma manera en que lo hace su arquitecto (Figura 7). Debemos entender que este tipo de complejos responden a reminiscencias existentes en el lenguaje de los arquitectos pertenecientes al siglo pasado que hoy en día colaboran con la producción de arquitectura contemporánea.

Los ideales políticos y de poder se imprimen en la actualidad sobre las cualidades de costo de un edificio. Para entender esta característica tomaremos tres ejemplos de arquitectura contemporánea en donde dicho principio se ve reflejado. La Biblioteca Vasconcelos diseñada por el arquitecto Alberto Kallach⁹ (2006), la transformación de la Ciudadela en la Ciudad de los Libros dirigida por Consuelo Saizar presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2009 a 2012) y la construcción del monumento conmemorativo del Bicentenario de la Independencia, la Estela de Luz, diseñada por el arquitecto César Pérez Becerril¹⁰ (2011).

Los tres proyectos surgieron a través de procesos de selección distintos: licitación abierta, asignación directa y licitación por invitación respectivamente. Sin embargo, no es coincidencia que el resultado de los tres procesos de selección sean el reflejo de las relaciones de poder que continúan existiendo entre el gobierno, sus instituciones y los arquitectos. Estos tres proyectos forman parte de las obras emblemáticas del sexenio y han sido dirigidas por instituciones gubernamentales, la Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sin pretender especificar y desglosar las relaciones de costo que conlleva la realización de proyectos de estas dimensiones, lo que debemos analizar dentro de la conceptualización de estos tres espacios, son los procesos y herramientas de diseño que han sido utilizadas para justificar su inversión.

9. Alberto Kallach: arquitecto mexicano fundador del despacho de arquitectura TAX. Gandor del Concurso Internacional Petrosino Park, N.Y.

10. César Pérez Becerril: arquitecto mexicano cofundador del despacho Terra Totum.



Figura 7. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Teodoro González de León.

“El guardarropa contiene desde mochilas de estudiantes hasta cartones de indigentes que por la mañana leen el periódico y por la tarde duermen en los sillones.” relata la escritora e historiadora de arte Idalia Sautto¹¹ al describir su encuentro con la Biblioteca Vasconcelos¹². La Biblioteca Vasconcelos surgió a partir de la idea de generar una Biblioteca Nacional, a pesar de que ya existiera una, y a partir de la necesidad de generar un nodo que interconectara las más de 7000 bibliotecas existentes en la ciudad. El costo total de la obra fue de 954 millones de pesos esto sin considerar los posteriores arreglos debido a la filtración de agua que dañaron más de 30 mil volúmenes que formaban parte del acervo original de la biblioteca. Sin embargo, como mencionamos anteriormente más allá de analizar cada uno de los conceptos que conllevan a la construcción de dichos espacios, la arquitectura contemporánea cultural ejerce sus líneas autoritarias a través del poder adquisitivo de sus creadores. En el caso de la Vasconcelos la mayor irracionalidad de esto se encuentra en su mobiliario. Además de la inversión necesario para el cálculo y desarrollo de una estructura que hiciera que flotarán los libros como el arquitecto sugería (Figura 8), los muebles que conforman el arreglo compositivo del los espacios de la biblioteca y que brindan servicio a sus mas de cuatro mil usuarios, pertenece a la reconocida firma de diseño suiza Vitra. Dejando a un lado las cualidades de funcionalidad, mantenimiento y durabilidad que un edificio de carácter público debería tener en consideración, el mobiliario que condecora sus espacios posee costos estratosféricos tan sólo al considerar su necesidad de importación; un requerimiento de mantenimiento y reemplazo constante al no estar diseñados para servir a grandes masas; y por supuesto un origen de todo menos mexicano (Figura 9).

11. Idalia Sautto: historiadora, escritora y crítica de arte mexicana.
12. Disponible en: <http://www.lahojadearena.com/secciones/columnas/lugar-comun/>

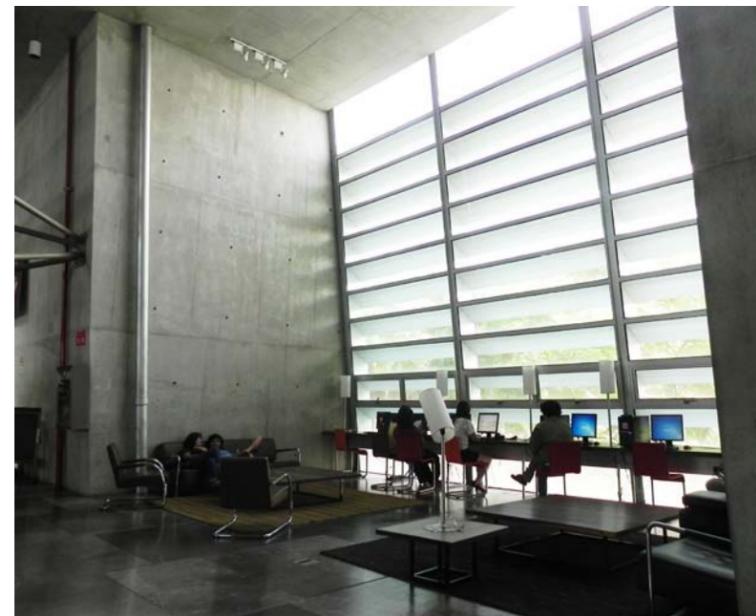


Figura 9. Arriba y abajo salas de lectura y trabajo con mobiliario de VITRA. Biblioteca Vasconcelos

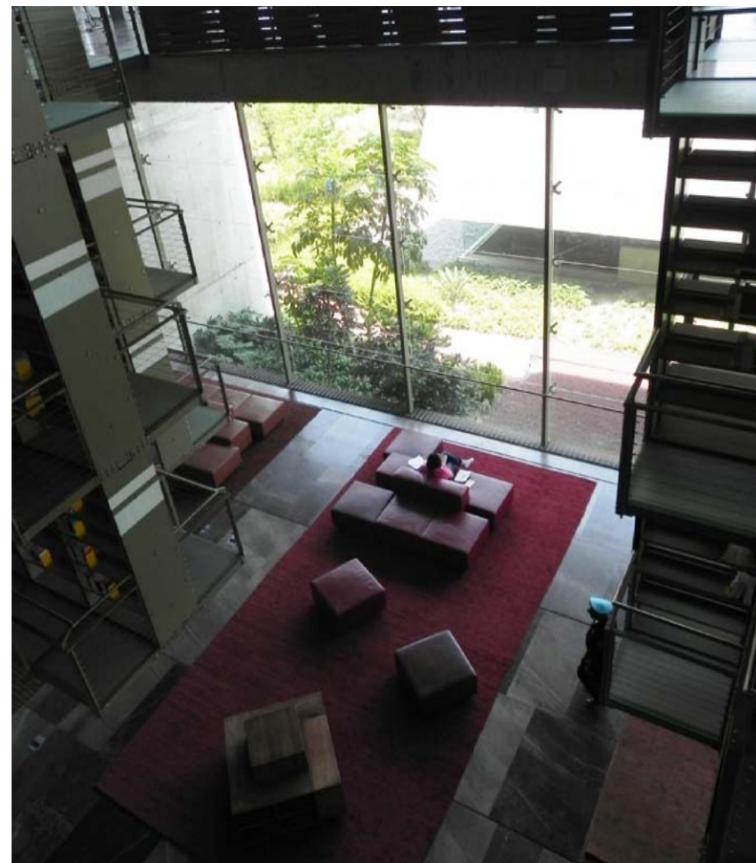


Figura 8. Estructura de acero. Biblioteca Vasconcelos. México, D.F.

La transformación de La Ciudadela en La Ciudad de los Libros (Figura 10) fue uno de los proyectos culturales desarrollados por Consuelo Saizar, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante la segunda mitad del periodo de gobierno del presidente Felipe Calderón. Fue ella quien consiguió el presupuesto más alto en la historia de CONACULTA. La remodelación del edificio que albergaba la Antigua Fábrica de Tabacos de la Nueva España quedó a cargo de los arquitectos Alejandro Sánchez¹³ y Bernardo Gómez Pimienta¹⁴. Sin una verdadera justificación sobre el origen de su obra, mas que la necesidad de generar memoria, los diferentes espacios fueron otorgados por asignación directa a más de catorce despachos sin ninguna línea de diseño en específico¹⁵.

Los resultados fueron diversos pero lo que cada una de las salas tiene en común, es que todas ellas albergan piezas de diferentes artistas reconocidos mundialmente como lo son Jan Hendrix, Betsabeé Romero, Laureana Toledo, Perla Krauze y Alejandra Zermeño (Figura 11). Todas estas piezas e intervenciones colaboraron a justificar los más de quinientos millones de pesos que la remodelación requirió, convirtiendo a esta en uno de los principales proyectos de gobierno del sexenio de Calderón y por su puesto de CONACULTA.

13. Alejandro Sánchez: arquitecto mexicano y fundador del taller de arquitectura TALLER 6A.

14. Bernardo Gómez Pimienta: arquitecto franco-mexicano y fundador del despacho de arquitectura bgparquitectura.

15. Disponible en <http://www.obrasweb.mx/interiorismo/2014/06/03/ciudad-de-los-libros-ciudadela-bgp-arquitectos>



Figura 10. Transformación de la Ciudadela a la Ciudad de los Libros. BGP arquitectura y Taller 6A. Ciudad de México.



Figura 11. Biblioteca Antonio Castro Leal. BGP arquitectura. Intervención Artística: Alejandra Zermeño Ciudad de México.

La convocatoria por invitación hecha por el gobierno del presidente Felipe Calderón a diseñar el Arco del Bicentenario de la Independencia Mexicana fue dada a conocer el 26 de enero de 2009. El proyecto ganador de este concurso fue el anteproyecto presentado por el arquitecto César Pérez Becerril (Figura 12). Acorde al informe realizado por la Auditoría Federal la inversión final comparada con el presupuesto inicial aumentó en un 192% siendo que solamente se construyó el 70% de los metros cuadrados presentados durante el proceso de licitación¹⁶. Sin embargo, lo que aquí debemos entender es que estos actos de corrupción han sido posibles debido a la inexistencia de compromisos y responsabilidades ante la ley durante los periodos de construcción y desarrollo de cada uno de estos proyectos. La asignación de proyecto es una laguna dentro de la normativa mexicana que junto con las distintas subcontrataciones de obra que las mismas instituciones asignan de manera directa o por licitación, permiten que las responsabilidades entre clientes, contratistas, instituciones y arquitectos sean difusas. En el caso específico de la Estela de Luz la falta de competencia de la constructora asignada, los claros eventos de corrupción sobre los que la obra fue llevada a cabo y los supuestos cambios necesarios del anteproyecto a la obra se ven reflejados en las herramientas de diseño que sirvieron para justificar los costos finales de la obra.

La materialidad de la estela de luz, refiere a placas de cuarzo brasileño cuyo peso requirió el generar una estructura de acero inoxidable capaz de mantenerla en pie¹⁷ (Figura 13).

La estela de luz surgió a partir de generar como su nombre lo define un monumento que se iluminara de manera constante y generara diferentes proyecciones geométricas sobre su superficie. Sin embargo, para poder lograr esto fue necesario que la compañía alemana OSRAM, encargada del desarrollo de toda la instalación eléctrica y lumínica, desarrollara un panel específico de acrílico que funciona como difusor y transmisor de luz (Figura 14), ya que sin él, debido a las cualidades naturales del cuarzo, ninguna luz podría contrarrestar las sombras naturales que el cuarzo genera al ser iluminado¹⁸. Con todo este desarrollo de tecnologías el gobierno de la república justifica su inversión y condecora a la Estela de Luz como parte de la serie de monumentos emblemáticos en la historia de la Federación, mientras que la directora del Centro Cultural Digital Grace Quintanilla¹⁹ y uno de los principales usuarios del complejo, la califica como un elemento imprescindible para las instalaciones.

Dentro de todos estos proyecto existen condicionantes sobre los que se reflejan la transformación que la inclusión de las licitaciones ha traído sobre las relaciones entre arquitectos y actores de poder. "Lo que genera estos conflictos es la falta de representación de los arquitectos en sus propias instituciones y la falta misma de asignación de responsabilidades ante la ley de todas las contrapartes que desarrollan el proyecto." dice Fernanda Canales. Al haber sido todos ellos proyectos hechos a través de instituciones, la realización de las obras estuvieron a cargo de empresas ajenas a los despachos diseñadores. Esta subcontratación, si bien en la mayoría de sus casos es utilizada como excusa para generar fugas de corrupción sobre los presupuestos otorgados a la generación de los proyectos, también trae consigo la subdivisión de responsabilidades y por lo tanto de consecuencias. Al ser de esta manera más fácil para el estado diluir la magnitud de sus verdaderas inversiones sobre el proyecto.

Con esto confirmamos que es a través de la capacidad adquisitiva como la arquitectura contemporánea demuestra su poder. Lo que diferencia la arquitectura de tiempos modernos y en general a la arquitectura del poder con el actual desarrollo de la arquitectura contemporánea es que la primera puede ser definida como costosa y la segunda como cara, entendiendo que la definición de aquello que es costoso refiere a algo cuyo costo es alto pero justificado y lo caro refiere a un alto costo incoherente a su valor real.

16. Disponible en: http://www.asf.gob.mx/uploads/56_Informes_especiales_de_auditoria/Estela_Luz_Nv.pdf

17. Disponible en: <http://www.obrasweb.mx/construccion/2013/03/26/el-costode-la-estela-de-luz-se-elevo-192-asf>

18. Disponible en: <http://www.iluminet.com/estela-polemica-iluminet-2/>

19. Grace Quintanilla: Fue miembro del Consejo de Artes y Letras del FONCA entre el 2004 y el 2006. Miembro Honorario del Consejo de Evaluación y Planeación del Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transito entre 2008 y 2010; es miembro del Consejo Consultivo del MUMA desde el 2008. Fue coordinadora de proyectos especiales y directora de la Fundación Pedro Meyer

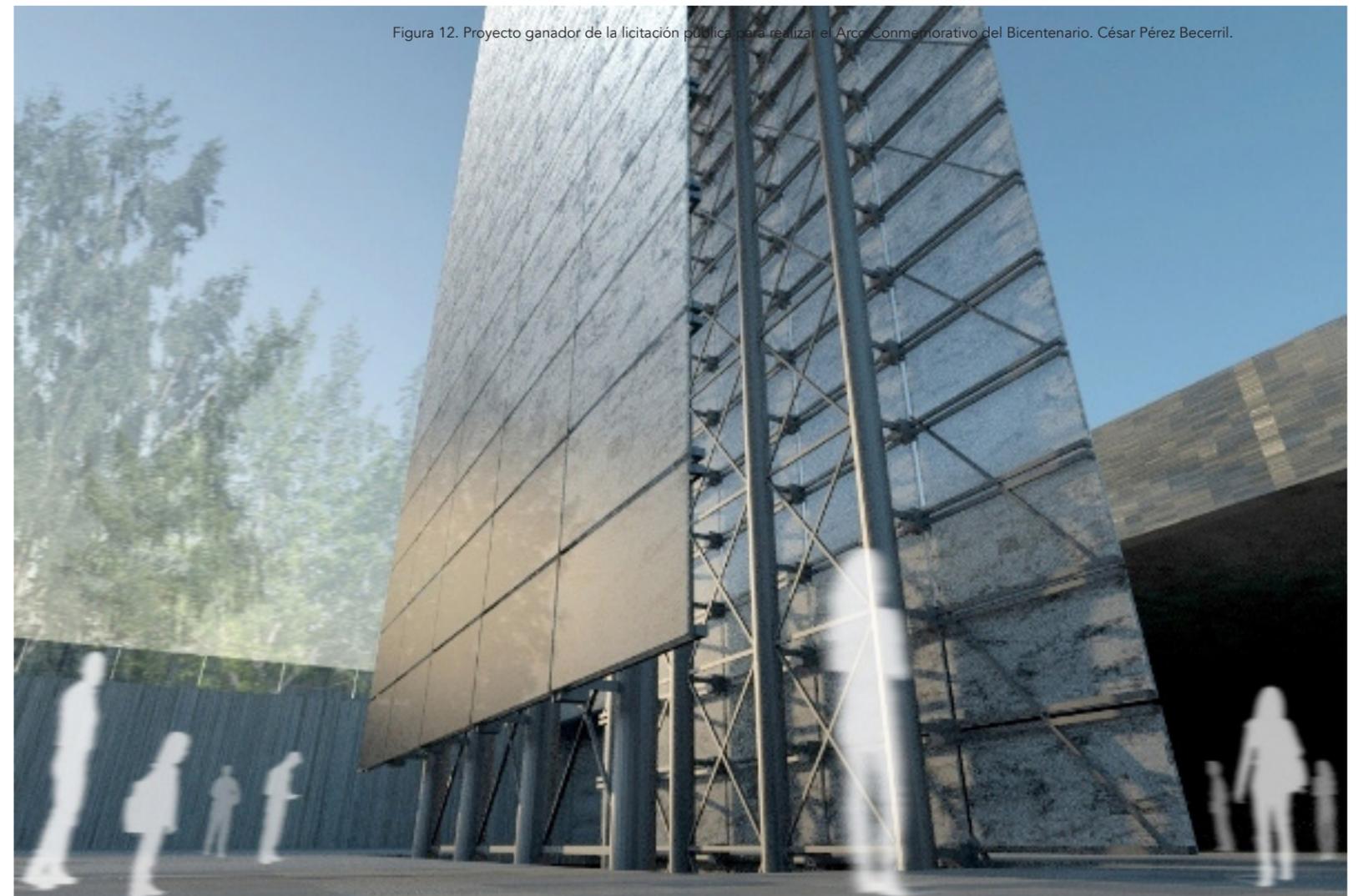


Figura 12. Proyecto ganador de la licitación pública para realizar el Arco Comemorativo del Bicentenario. César Pérez Becerril.



Figura 13. Estructura de acero para sostener la Estela de Luz. César Pérez Becerril. Ciudad de México



Figura 14. Paneles difusores de luz hechos a base de acrílico. Estela de Luz. César Pérez Becerril. Ciudad de México



Figura 16. Influencia del Movimiento Internacional en la arquitectura contemporánea. JSa conjunto de departamentos, Condesa. Ciudad de México

| La Materialidad, las técnicas constructivas y la sociedad que las construye |

En su estudio sobre la arquitectura contemporánea Fernanda Canales demarca que los arquitectos contemporáneos pertenecientes a esta primera parte del siglo XXI han sido capaces de imaginar maneras distintas de abordar la arquitectura a través del desarrollo y estudio de su estructura. Esta, acorde a lo que la arquitecta establece, ha sido pensada bajo la realidad de una mano de obra no calificada y los bajos costos de mantenimiento. Expone al arquitecto Michel Rojkind²⁰ como principal representante de éste principio.

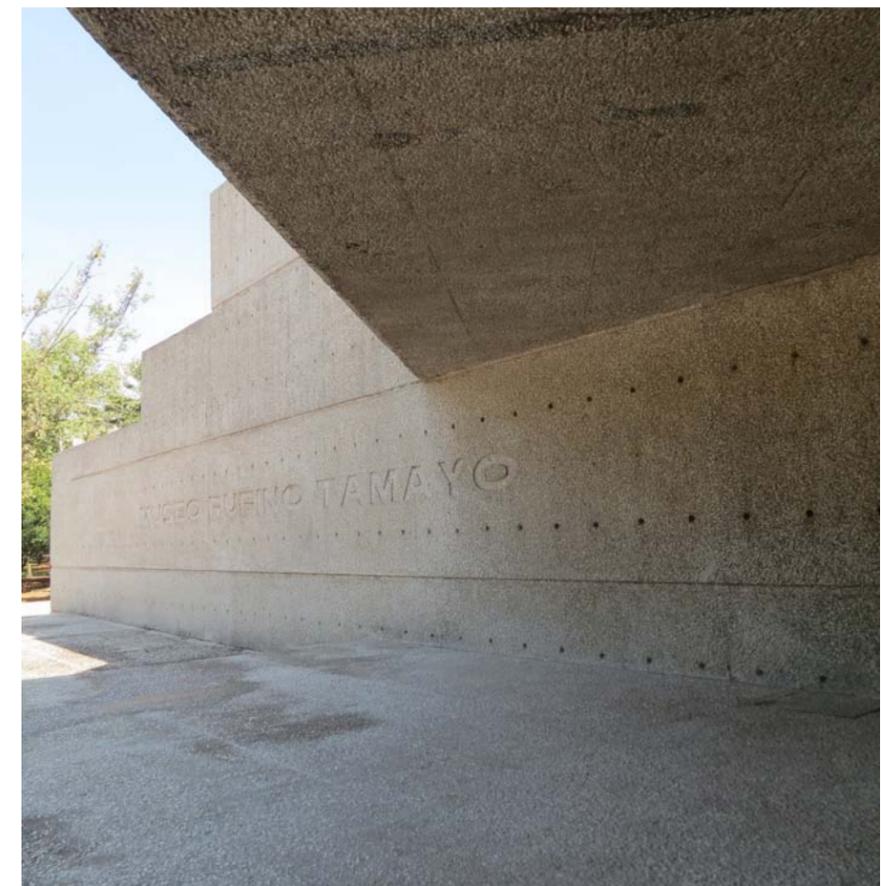
Como hemos estudiado antes, a lo largo de la historia de la arquitectura mexicana parece existir una constante y aparentemente permanente mano de obra no calificada para llevar a cabo la realización de las propuestas arquitectónicas concebidas por diferentes creadores. El concreto martelinado fue la respuesta de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky ante dicha problemática (Figura 15). En la actualidad los arquitectos contemporáneos han dado distintas respuestas a ella. Mucho de esto en consecuencia a intentar romper con los paradigmas folclóricos sobre lo que la arquitectura mexicana representa. Láminas corrugadas, prefabricados de alucobond y el uso de la tierra compactada son algunos de los ejemplos de materialidad que justifican su uso ante este inconveniente.

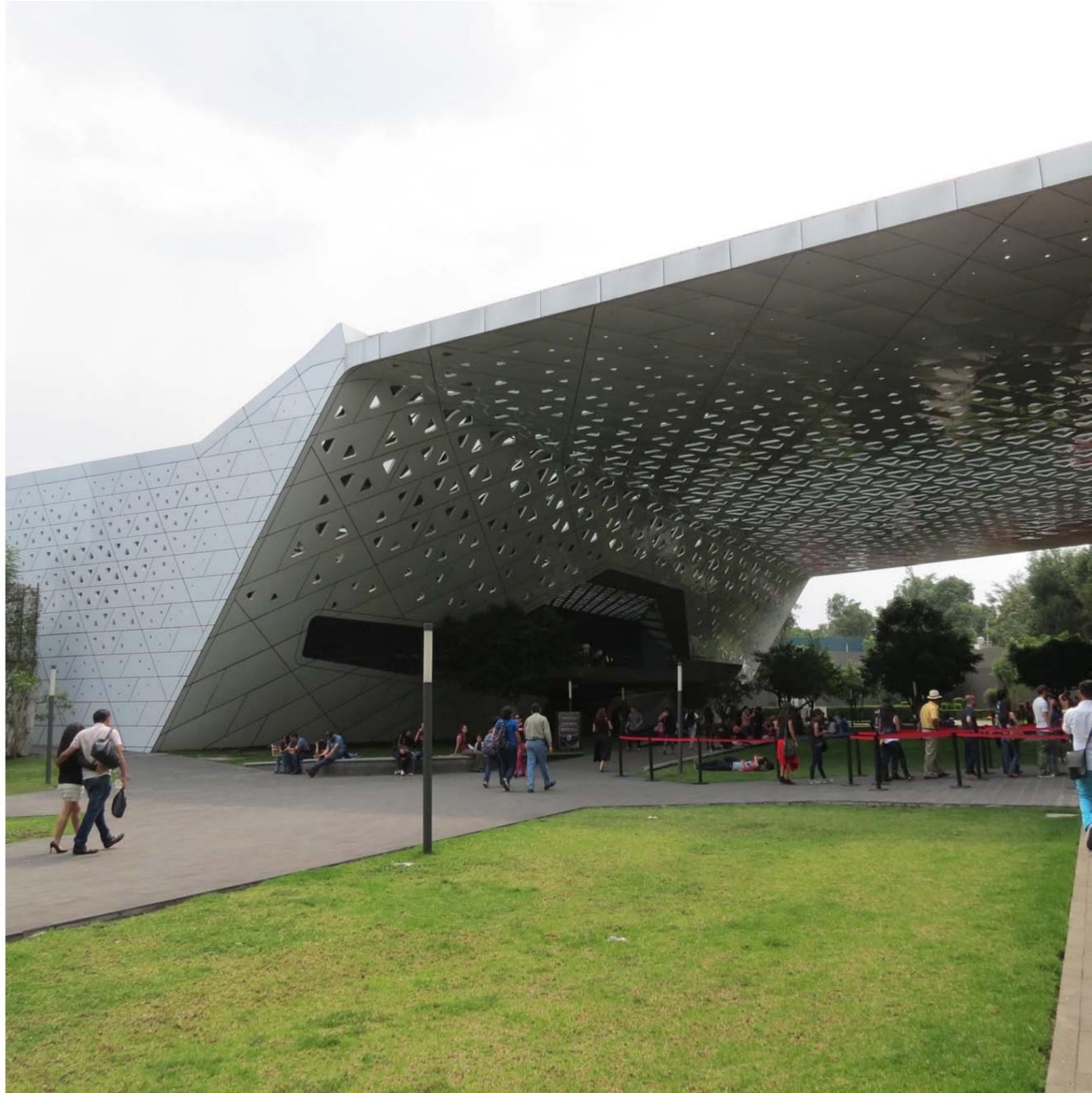
Figura 15 Derecha: Concreto martelinado. Museo Rufino Tamayo. Cd. de México

20. Michel Rojkind : es un arquitecto mexicano, socio fundador de Rojkind Arquitectos. Reconocido por Architectural Record en 2005 como uno de los diez despachos en la arquitectura de vanguardia

21. Fernando Romer: arquitecto y urbanista mexicano. Fundador del despacho de arquitectura FR-EE / Fernando Romero Enterprise.

Si bien es cierto que dentro de la arquitectura contemporánea existen muchos proyectos cuya materialidad se ha visto influenciada por las tendencias que el movimiento internacional trajo consigo, concreto, acero y cristal aparentes, (Figura 16) parece existir una frontera imposible de transgredir en la que la arquitectura mexicana contemporánea pueda verse definida por una materialidad distinta a la establecida ya antes por los arquitectos del PRI. Para explicar esta tercera característica que diferencia a la arquitectura contemporánea de aquella que se desarrollaba en tiempos de la modernidad analizaremos tres obras de arquitectura cultural. La primera la remodelación y ampliación de la Cineteca Nacional diseñada por el arquitecto Michel Rojkind (2012), la Escuela de Artes Visuales de Oaxaca del Taller Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo (2008) y el Museo Soumaya del arquitecto Fernando Romero²¹.





La remodelación de la Cineteca Nacional (Figura 17) fue el proyecto culminante del desarrollo cultural liderado por Consuelo Saizar durante el sexenio de Felipe Calderón. La obra debía ser desarrollada en un periodo de tiempo equivalente a diez meses puesto a que debía ser inaugurado antes del cambio de sexenio. Debido a la presión ejercida por las instituciones gubernamentales, la obra no fue llevada a cabo con precisión y calidad, justifica el arquitecto durante su conferencia dentro del congreso Arquine. Sin embargo, debemos analizar que el tiempo de entrega formaba parte de los estatutos planteados por CONACULTA desde el momento en el que se presentó la propuesta. Actualmente, tres años después de que la obra fuera inaugurada, el piso de piedra planteado en el proyecto tuvo que ser reemplazado por completo y los paneles de aluminio que junto con la estructura metálica conforman la cubierta que une al antiguo complejo con el nuevo continúan siendo reemplazados debido a que en su mayoría han tenido que ser diseñados en sitio y modificados constantemente para corresponder a la geometría planteada en el anteproyecto (Figura 18).

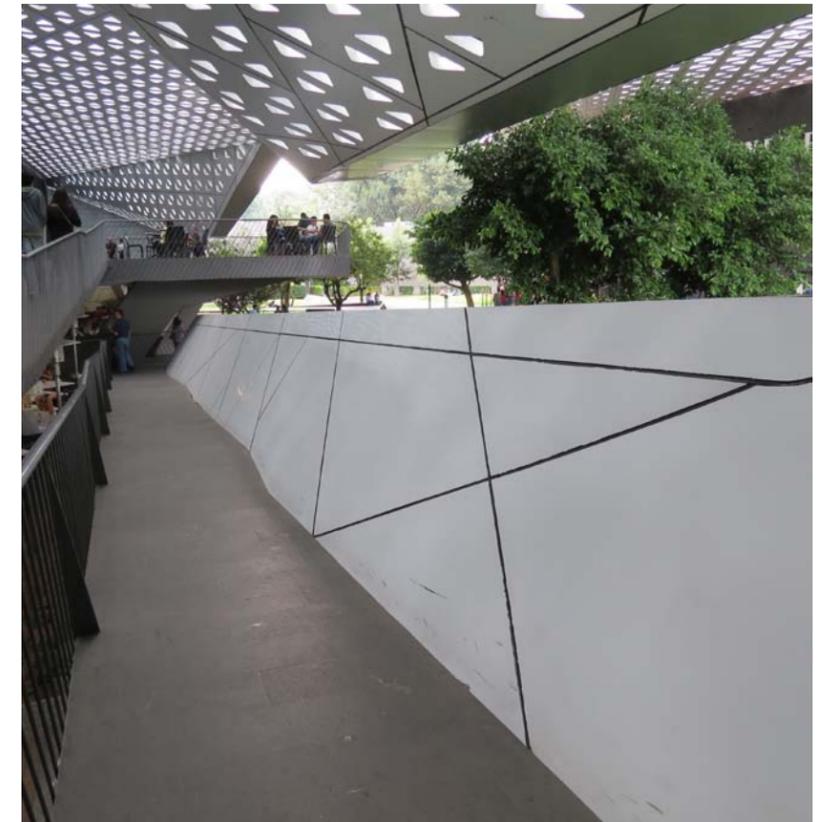


Figura 17. Página anterior. Cineteca Nacional remodelación. Michel Rojkind. Ciudad de México

Figura 18. Paneles de aluminio dañados. Cineteca Nacional. Ciudad de México.

La Escuela de Artes Visuales de Oaxaca del Taller Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo fue un proyecto culminado en 2008 (Figura 19). La mayor parte del complejo esta hecha a base de muros de tierra compactada que acorde a la entrevista hecha al despacho, ayuda a crear un microclima dentro de las aulas que contrarresta a las condiciones extremas de la ciudad (Figuras 20 y 21). A cuatro años de su inauguración los muros de las aulas, principalmente de la aula magna presentaron daños estructurales que llevaron al rector de la escuela a iniciar la demolición del complejo²². Taller concilió con el rector de la UABJ detener la demolición y reparar los desfases que muchos de los muros del complejo ya poseían. La jefa de taller Alma Caballero explicó que la obra carece de detalles constructivos que no pudieron ser llevados a cabo debido al tiempo de entrega y que los muros de tierra compactada exigían un mantenimiento constante²³. Sin pensar en la afluencia de estudiantes y el desgaste natural de los muros de tierra compactada debido a las condiciones climáticas del sitio, actualmente la Escuela de Artes Visuales continúa en reparación.

22. Disponible en: <http://www.obrasweb.mx/default/2012/01/22/rector-justifica-demolicion-en-escuela-de-artes-de-oaxaca>

23. Disponible en: <http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2012/01/11/escuela-de-artes-de-oaxaca-se-salva-de-la-demolicion>



Figura 19. Muros de tierra compactada. Escuela de Artes Visuales, Oaxca. TALLER MR+GC



Figura 20. Microclima interior. Escuela de Artes Visuales, Oaxca. TALLER MR+GC



Figura 21. Microclima interior. Escuela de Artes Visuales, Oaxca. TALLER MR+GC

El Museo Soumaya diseñado por el arquitecto Fernando Romero (Figura 22) es una de las mayores inversiones que el hombre más rico del mundo Carlos Slim ha hecho. La obra en la que se llevó a cabo la construcción del edificio tuvo una duración de poco más de tres años y fue hasta finales del segundo año de construcción que con la colaboración de dos empresas transnacionales, Ghery Technologies y Geométrica, la geometría de la fachada pudo ser resuelta y construida. La construcción de la fachada fue hecha a base de cuatro capas estructurales construidas en cinco etapas de desarrollo distintas para sujetar los 16,000 paneles de acero galvanizado que conceptualizó el arquitecto durante la realización del anteproyecto (Figura 23). “Lo imposible podía volverse realidad sólo con la colaboración del hombre más rico del mundo”, establece la compañía Geométrica en la descripción sobre su intervención²⁴, ya que la capacidad económica que la mayoría de la población mexicana vive jamás podría imaginar desarrollar este tipo de construcción.

Estos tres ejemplos de arquitectura, en los que la materialidad ha traído consecuencias de costo, deterioro y conclusión son algunos de los ejemplos que nos ayudan comprender la crisis plástica sobre la que el lenguaje de la arquitectura contemporánea vive. Busca romper con los estigmas sobre lo que la arquitectura mexicana representa, los arquitectos mexicanos contemporáneos han optado por experimentar de manera fallida con materiales que representan un alto costo de producción y mantenimiento.

24. Disponible en: <http://geometrica.com/es/museo-soumaya-tiene-un-secreto>

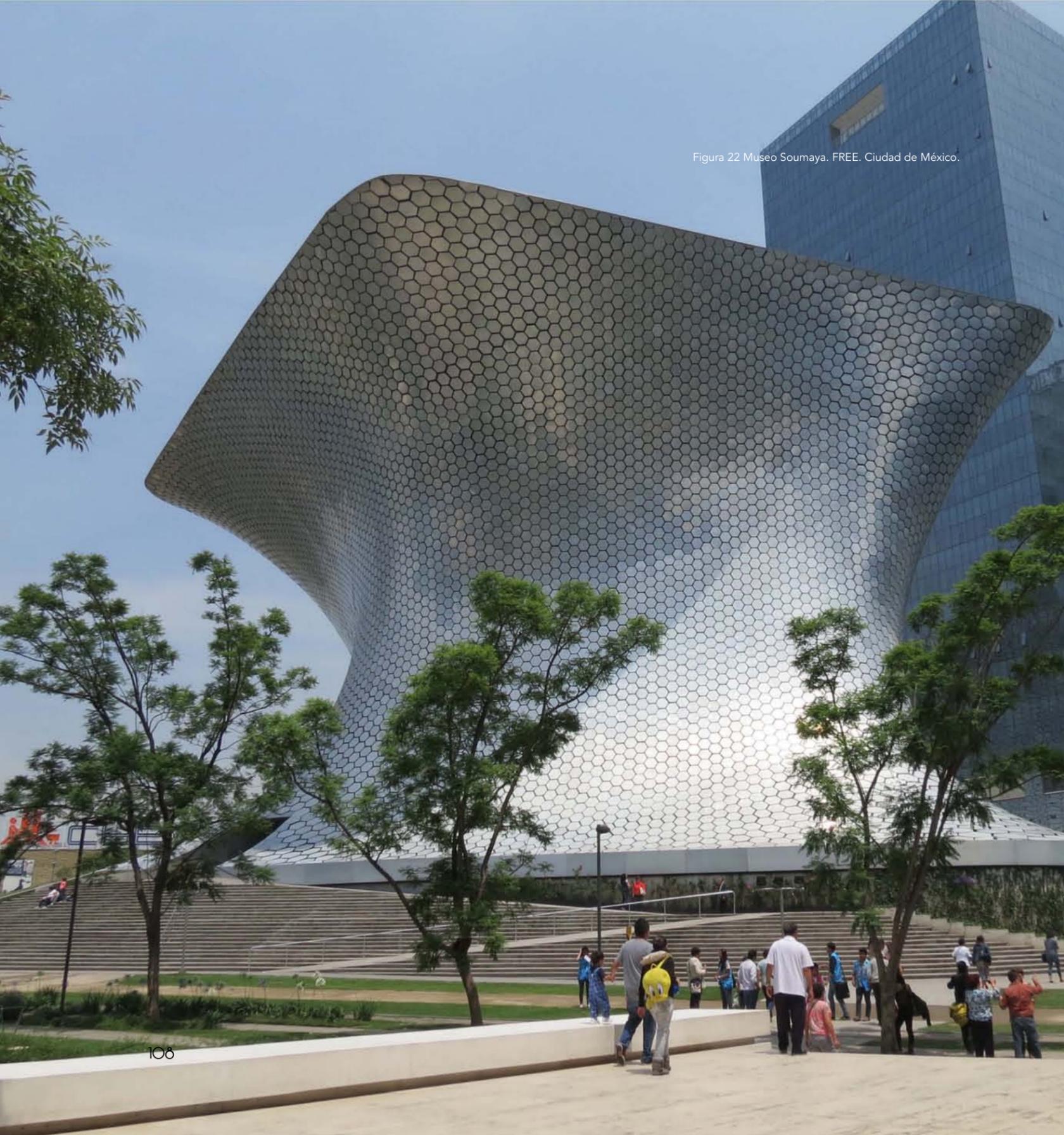


Figura 22 Museo Soumaya. FREE. Ciudad de México.

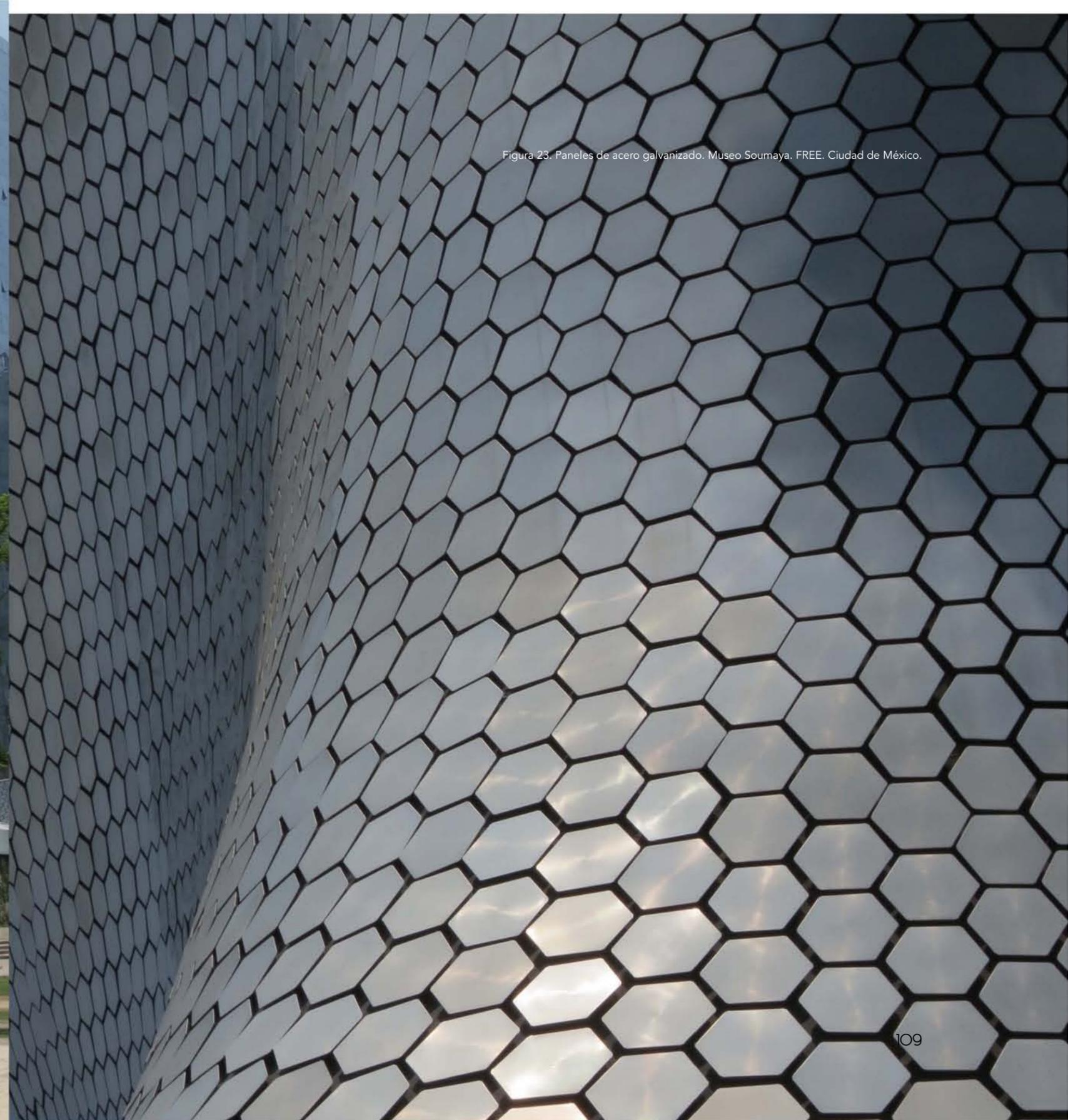


Figura 23. Paneles de acero galvanizado. Museo Soumaya. FREE. Ciudad de México.

Figura 23. Museo Jumex. Mármol Travertino de Xalapa utilizado en fachada y pisos, David Chipperfield.



Mientras que existe una falta de entendimiento sobre la producción de materiales mexicanos y su tecnología, parece ser que los arquitectos extranjeros potencializan la producción de arquitectura hecha con materiales locales dentro de nuestro territorio, siendo el Museo Jumex diseñado por el arquitecto inglés David Chipperfield el mayor exponente de esto, al utilizar el mármol travertino originario de Xalapa, Veracruz en la mayor parte de su obra²⁵ (Figura 24). Todo esto, genera una reflexión sobre el análisis que los arquitectos contemporáneos han generado sobre la relación entre la materialidad de sus edificios y el entendimiento de las cualidades y características de los materiales locales y su mano de obra. De aquí surge el cuestionamiento sobre si es verdaderamente la mano de obra mexicana la que se encuentra descalificada o si en realidad es esta falta de análisis lo que la debilita.

Figura 24. Siguiendo página: Museo Jumex. David Chipperfield. Ciudad de México.
25. Disponible en: http://www.davidchipperfield.co.uk/project/museo_jumex

| Disparidad en discurso |

“La Cineteca Nacional pudo ser construida sólo por el despacho del Arquitecto Michel Rojkind” comenta la arquitecta mexicana Gabriela Carrillo en su entrevista Pláticas en lo Profundo. “La Cineteca Nacional es el resultado de la visualización de Consuelo Saizar no del arquitecto”, continúa con su discurso Carrillo. La arquitectura contemporánea mexicana posee una cuarta característica que la distingue de la arquitectura de poder durante tiempos de la modernidad. Al llegar los ideales del neoliberalismo a México las relaciones de poder durante el proceso de desarrollo de la arquitectura se vieron transformadas, y con ello lo hicieron las funciones del arquitecto mexicano contemporáneo quien pasó de ser simplemente el ejecutor a ser el promotor, publicista, empresario y desarrollador de su arquitectura.

Analizamos antes que si bien durante el desarrollo de la arquitectura moderna existía una relación entre los ideales políticos y el lenguaje plástico de su arquitectura, esta última no era una respuesta consecuente a la política. En tiempos de la modernidad, la arquitectura y su plástica era seleccionada por la política, después de que fuera conceptualizada, ya que correspondía a las intenciones de poder que el gobierno deseaba imprimir sobre los desarrollos arquitectónicos. De esta manera podemos establecer que al encontrarse los roles de los arquitectos definidos solamente como arquitectos, existía un discurso principalmente constructivo y plástico sobre la arquitectura que desarrollaban siendo este empático con el resultado construido.

De manera contraria, la arquitectura contemporánea parece encontrarse sustentada sobre diferentes discursos. Algunos se basan en relación a lo que exige su cliente mientras que otros se basan en la búsqueda por generar un lenguaje arquitectónico propio. “Hay que saber venderse”, apunta la arquitecta mexicana Frida Escobedo durante su entrevista y afirma que para lograr llevar a cabo un proyecto con un cliente en específico hay que saber leer lo que un cliente espera.

En muchos de los casos el discurso de la arquitectura contemporánea se ha vuelto un discurso de venta. Y los objetos arquitectónicos han pasado a formar parte del conjunto de productos que el capitalismo consume de manera acelerada. La manera de publicar la arquitectura misma es un síntoma de esta carencia de discurso. La arquitectura de revista es publicada en la mayoría de los casos sin un entorno ni un usuario determinado (Figura 25). El caso de estudio más reciente en donde dicha característica se ve reflejada es el resultado de la licitación por construir el complejo del nuevo aeropuerto internacional de la Ciudad de México diseñado por el arquitecto Fernando Romero. Quien afirma que el discurso político, es decir el discurso de cliente, fue lo que lo llevo a desarrollar su propuesta tan literal sobre lo que lo mexicano representa. Una “X” en la palabra México. (Figura 26).

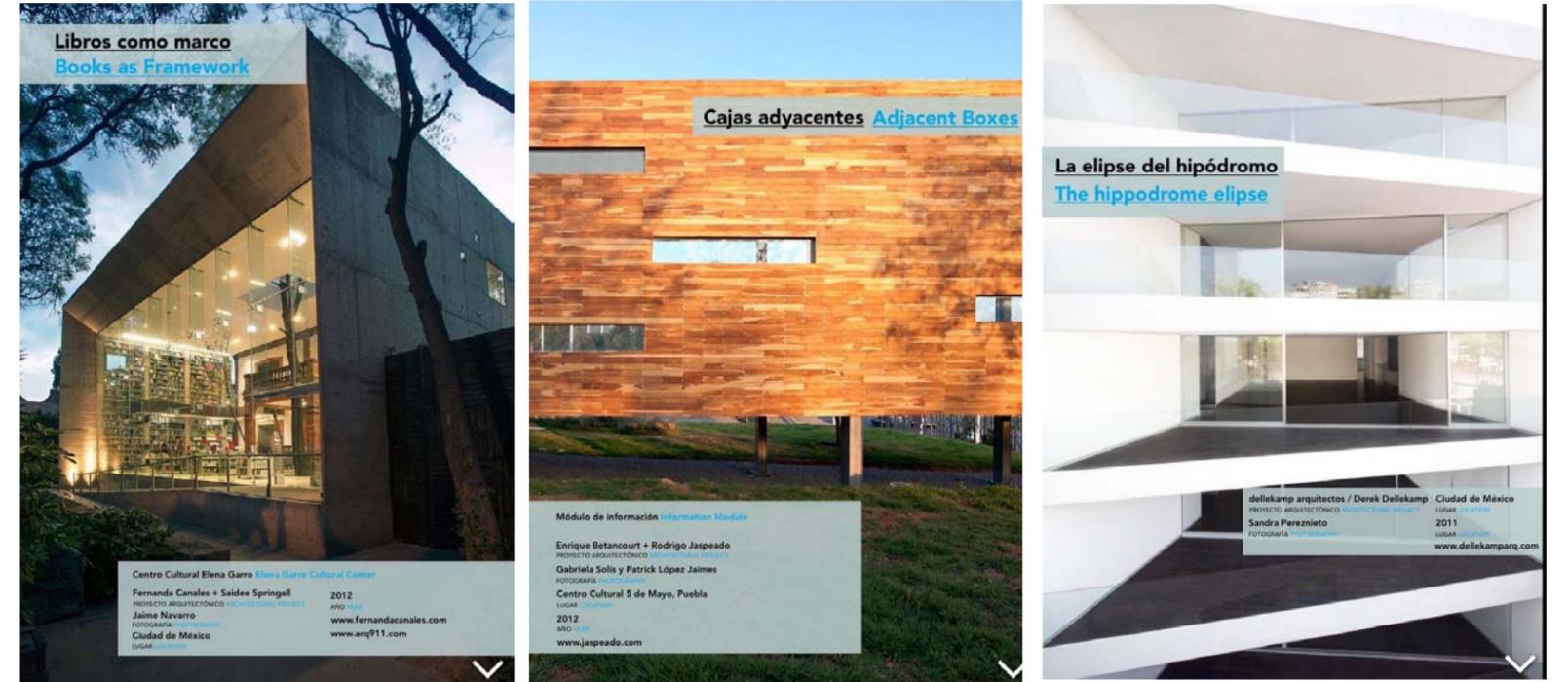


Figura 25. Arriba: Presentación de la arquitectura en las publicaciones. Arquine 60 y 62.

Figura 26. Abajo: Proyecto ganador de la licitación por invitación para desarrollar el nuevo aeropuerto internacional de la Ciudad de México. FREE.





Memorial a la Violencia. Ciudad de México

4. Conclusiones

4.1 Arquitectura Pública

Lo público refiere a todo aquel o aquello que resulta notorio, manifiesto, sabido o visto por todos.¹ Cuando nos referimos a la pertenencia pública de un objeto hablamos de que público es aquello que pertenece a toda la sociedad o es común del pueblo. Con esto establecimos antes ya que como todo objeto público la arquitectura pública debería poseer un sentido de pertenencia colectiva. La arquitectura pública es aquella que es común a la sociedad entera, es decir que no limita a ningún tipo de usuario al utilizarla.

El filósofo francés Jacques Rancière² establece que en nuestras sociedades, la influencia individual que cada persona posee sobre lo que es común dentro de una sociedad depende también de la actividad o rol que posee cada individuo dentro de una sociedad.³ Es decir, la ocupación de cada persona determina la capacidad de esta de ejercer un efecto sobre lo público. Con esto podemos entender que lo público no sólo se encuentra condicionado por la sociedad misma, sino que también lo público en realidad es definido por aquellos actores cuya ocupación les permite hacerlo.

Tomando este primer análisis podemos establecer que lo público por sí mismo posee un carácter colectivo que será siempre determinado por un grupo específico de personas. De esta manera cuando hablamos de arquitectura pública como cualquier otro objeto público en nuestras sociedades, hablamos de que los individuos que la generan son aquellos cuya ocupación les permite hacerlo. Por lo tanto, debido a nuestra misma estructura social debemos recapacitar sobre nuestro entendimiento de lo que la arquitectura pública representa, ya que cuando hablamos de ella creemos que pertenece a nuestro colectivo como sociedad, sin darnos cuenta de lo poco que realmente influimos la población en general cuya ocupación no nos otorga la capacidad de influir sobre su desarrollo. En consecuencia tampoco responde a las necesidades de la mayoría, ni es utilizada por ella.

Hemos podido también analizar antes como es que a través de las transformaciones políticas, económicas y sociales sobre las que se desarrolla nuestro país, la función y el origen de la arquitectura pública contemporánea en México no parte por sí misma a resolver problemas de carácter colectivo. Con estas dos ideas en mente podemos establecer que el significado idílico sobre una arquitectura pública que es colectiva y vista, usada y creada por todos, en la arquitectura contemporánea mexicana no existe.

1. Rabotnikof, Nora. en *Un lugar de lo común*.

2. Jacques Rancière: filósofo francés, profesor de política y estética. Emérito de la Universidad de París VIII y de la European Graduate School.

3. Rancière, Jacques (2000). *The Politics of Aesthetics*. p.2-47



4.2 Ficción Arquitectónica

“La Política y el arte como formas de conocimiento poseen su propia lógica y por lo tanto construyen ficciones que reordenan la realidad material entre imágenes y sentidos; las relaciones entre lo que se dice y lo que se habla; y entre lo que se hace y lo que puede hacerse.” Dice Ranciére en *La División de lo Sensible*⁴. Dentro de nuestra sociedad existe el entendimiento de que los imaginarios políticos, económicos, culturales y sociales son aquellos que definen a una civilización en tiempo y espacio y que en cada una de estas estructuras existen agentes cuyo rol en una sociedad les permite desarrollarlas. Sin embargo, lo que debemos entender aquí y lo que Ranciére establece antes, es que estos imaginarios si bien son capaces de transformarse entre sí y dependen unos de otros, se mueven en diferentes niveles de existencia, encontrándose el imaginario político y cultural por sobre el económico y el social. Es decir, que con lo que hemos estudiado antes podemos establecer que la política y la cultura poseen una lógica propia que lo que busca es representar lo que una sociedad debería ser y no su realidad tangible. Ellos dos representan las expectativas de cambio y evolución de una sociedad.

De esta manera, debemos entender que de forma contraria a lo que hemos aprendido antes, el tiempo y su historia nos demuestran que la arquitectura y de manera más específica la arquitectura pública no es un reflejo de una sociedad en su tiempo sino mas bien es el reflejo del imaginario político y cultural de ella.

Para poder ser pensado, lo real debe transformado en ficción³. Como analizamos antes la política mexicana, como en el resto del mundo, pretende siempre transformar los ideales de una sociedad para llevarla y transformarla a algo nuevo, al futuro. Y como toda arte la arquitectura ha servido de herramienta para cargar con estos ideales. Ideales que son ficticios dentro de la realidad que una sociedad vive pero son necesarios. Debemos entender que ficción no es lo mismo que la falsedad, ya que la falsedad resulta una contradicción de lo que existe mientras que la ficción es una transformación de ella.



Plaza Rufino Tamayo. Ciudad de México.

4.3 Relaciones de Poder

Establecimos ya que la arquitectura pública en México, ha sido definida por los actores poseedores del poder. En tiempos de la modernidad las estructuras políticas del país permitían que el estado fungiera como promotor y ejecutor de la arquitectura pública. Debido a esto era posible para los arquitectos llevar a cabo a través de las instituciones una arquitectura con cualidades específicas sobre la que el estado imprimía sus ideales políticos.

Con los diferentes casos de estudio analizado hemos podido darnos cuenta de cómo es que la arquitectura pública del México contemporáneo también carga consigo ideales políticos y culturales sobre lo que nuestra sociedad debería representar. Sin embargo, hemos podido establecer cómo es que las relaciones y los roles entre los agentes de poder y los arquitectos han ido cambiando.

Desde finales del siglo pasado el rol del estado sobre la arquitectura pública se limitó a fungir en ocasiones como el promotor de este tipo de arquitectura. El papel de ejecutor e inclusive en ocasiones de promotor de la arquitectura pública pasó a manos de la iniciativa privada debido a los ideales de neoliberalismo quienes promovían una apertura en este tipo de mercado. Como consecuencia, esto modificó el papel del arquitecto quien pasó de ser simplemente el ejecutor experto en arquitectura, a ser el empresario, arquitecto, publicista y promotor de su arquitectura. Fungiendo el mismo en ocasiones como iniciativa privada.

Con los ideales de consumo que tomaron fuerza en nuestro país desde hace poco más de dos décadas, la arquitectura ha modificado sus formas de producción y promoción. "La arquitectura y la ciudad perdieron sus cualidad redentora"⁵, dice la arquitecta mexicana Fernanda Canales, quien establece que la arquitectura se ha vuelto hoy en día un objeto de consumo y tendencia. Las publicaciones sobre arquitectura contemporánea así como la difusión casi instantánea de los proyectos de arquitectura a través del mundo son el más claro ejemplo de cómo es que la arquitectura actualmente forma parte de ésta red de consumo y de cómo es que la figura del arquitecto también.

5. Canales, Fernanda. *Arquitectura de 1900-2010 Tomo II. Arquitectura del Siglo XXI*



La Tallera. Morelos.

4.4 Lo Mexicano

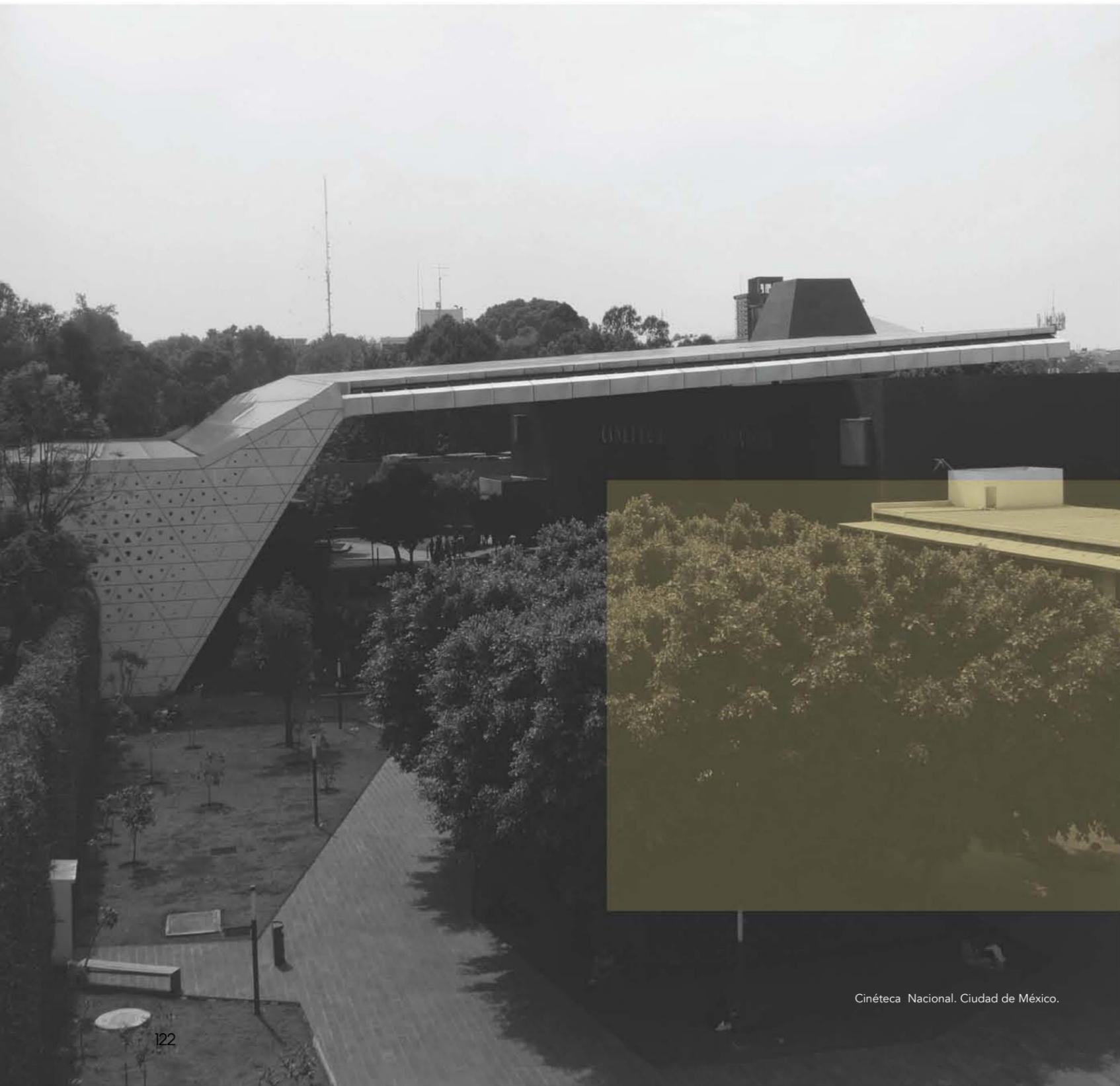
La búsqueda por una identidad mexicana surgió a partir del movimiento revolucionario. La arquitectura pública ha reflejado a través del tiempo esta búsqueda y ha obtenido resultados basados de manera constante en nuestros orígenes prehispánicos y neocoloniales. Esta se encuentra presente en los proyectos educativos de Santacilia, fue construida en el desarrollo de la Ciudad Universitaria, fue utilizada como discurso y en el proyecto del nuevo aeropuerto de la Ciudad de México. Parece ser que la identidad mexicana solo puede encontrarse al mirar a nuestro pasado. Un futuro que arrastra consigo el exotismo de nuestras colonias y etnias sin reflexionar sobre ellas.

Roger Bartra menciona: "Al leer con actitud sensata los estudios sobre lo mexicano se llega a la conclusión de que el carácter del mexicano es una entelequia artificial, sólo tiene una existencia literaria y mitológica, lo que no le resta fuerza e importancia, pero debe hacer que reflexione sobre la manera en que se puede penetrar el fenómeno y sobre la peculiar forma en la que se inserta en la estructura cultural y social de México. En un país que parece naufragar, azotado por las inclemencias de la crisis y sumido en el despotismo político, surge la terrible pregunta: ¿tiene sentido ser mexicano?"⁶

Las relaciones de poder se han ido transformando con el tiempo, sin embargo, entendemos que los ideales políticos que moldean a nuestra arquitectura pública, continúan buscando ejercer una identidad mexicana sobre nuestro pasado milenario. Esto es una realidad inalienable a la que los arquitectos contemporáneos mexicanos deberán enfrentarse. Y lo que debemos establecer aquí es la capacidad de dinamitación de estos ideales a través del discurso.

Por medio de la materialidad, los arquitectos mexicanos contemporáneos han intentado transgredir con el significado plástico de lo que lo mexicano representa. La adopción de materiales extranjeros o la implementación de materiales locales han sido algunas de las respuestas ante el intento por romper con una arquitectura mexicana basada en su folclor. Sin embargo, este intento carece aún de una reflexión y estudio sobre el potencial, las cualidades y características que muchos de los materiales mexicanos posee ya que han sido utilizados sin conocer su geometría, sus cualidades físicas y sus características de mantenimiento.

6. Bartra, Rogers. *La Jaula de la Melancolía*. Introducción



Cinéteca Nacional. Ciudad de México.

4.5 Afinidad en discurso

El desarrollo de esta tesis comenzó con el planteamiento de que la influencia que los actores de poder ejercen sobre el lenguaje de la arquitectura pública contemporánea seguía siendo el mismo al que ejercían sobre ella durante la Época Moderna. Tras analizar los diferentes casos de estudio y la influencia de las modificaciones estructurales de los imaginarios políticos, culturales, sociales y económicos de ambas etapas, podemos afirmar que los actores de poder sí continúan ejerciendo la misma influencia sobre el desarrollo de la arquitectura pública. Las edificaciones contemporáneas de carácter público continúan imprimiendo ideales políticos y de desarrollo sobre las comunidades que los utilizan.

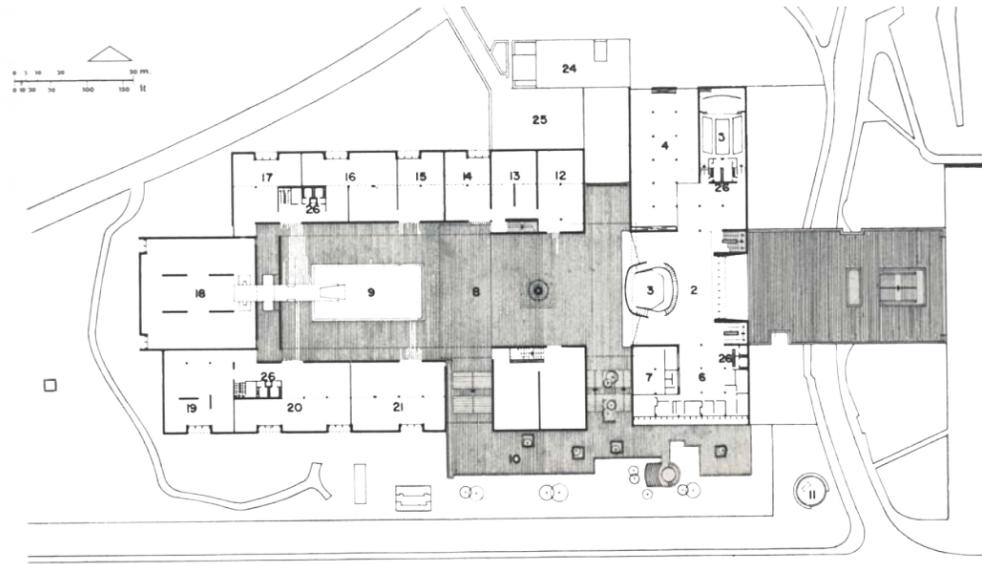
Más allá de que esta relación pueda ser transformada o modificada, la arquitectura contemporánea cultural en México se encuentra en una confrontación consigo misma. "La arquitectura hoy en día carece de discurso, de investigación y lo más importante carece de una intención por entretener los ideales y la arquitectura generada por los diferentes despachos para de esta manera crear ciudad." menciona Fernanda Canales al final de su entrevista. A diferencia de la arquitectura que se llevaba a cabo por los arquitectos del poder en tiempos de la modernidad, la arquitectura contemporánea mexicana parece carecer de fundamentos al generar un discurso. No existe un discurso sobre el que la arquitectura mexicana pueda definirse y en muchos de los objetos arquitectónicos construidos el discurso por poder vender un producto sobrepasa al discurso propio de sus autores generando arquitectura cuyo lenguaje es antagónico a las intenciones de sus arquitectos.

Durante el análisis de los casos a estudio de la arquitectura cultural contemporánea pudimos darnos cuenta de falta de cohesión entre las intenciones arquitectónicas y el resultado final de los proyectos. Esto se debe a que en México la arquitectura pública continúa siendo un instrumento de poder, a pesar de no tener un carácter colectivo.

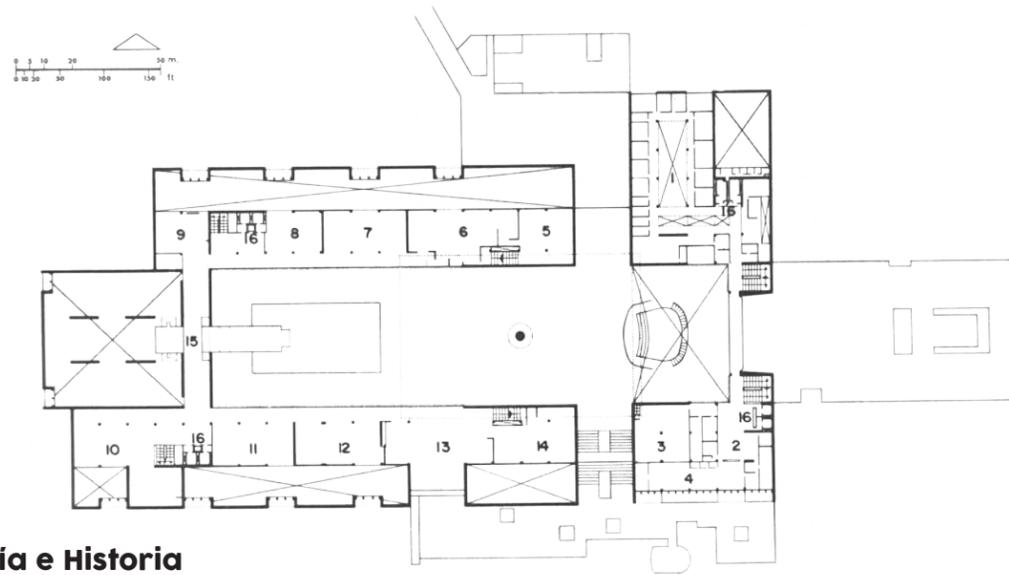
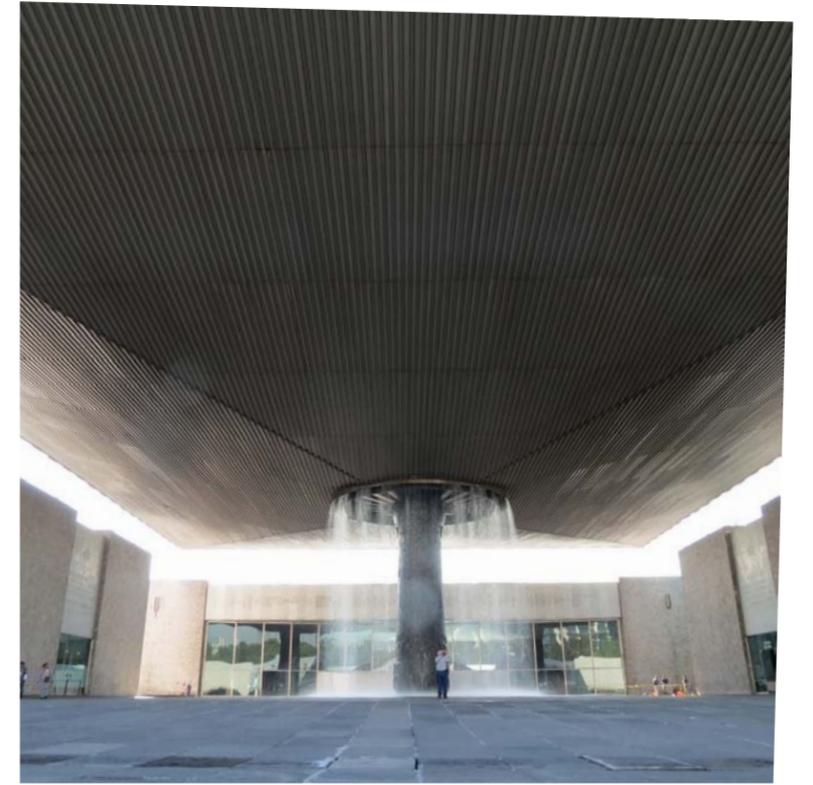
La arquitectura mexicana contemporánea genera un discurso de venta necesario para ganar las distintas licitaciones. Sin embargo, dicho discurso tiende a discrepar o es completamente contradictorio a los discursos que como profesionistas los arquitectos contemporáneos pretenden poseer dentro de sus despachos. El discurso de la arquitectura contemporánea depende del discurso del poder, cuando de manera contraria en tiempo de la modernidad era el discurso político el que reflejaba sus ideales sobre la arquitectura. De esta manera la arquitectura se vuelve un producto por sobre un espacio.



CATÁLOGO DE OBRAS



Plantas Arquitectónicas. Arriba: Planta Baja. Abajo: Planta de 1º Nivel.



Museo Nacional de Antropología e Historia

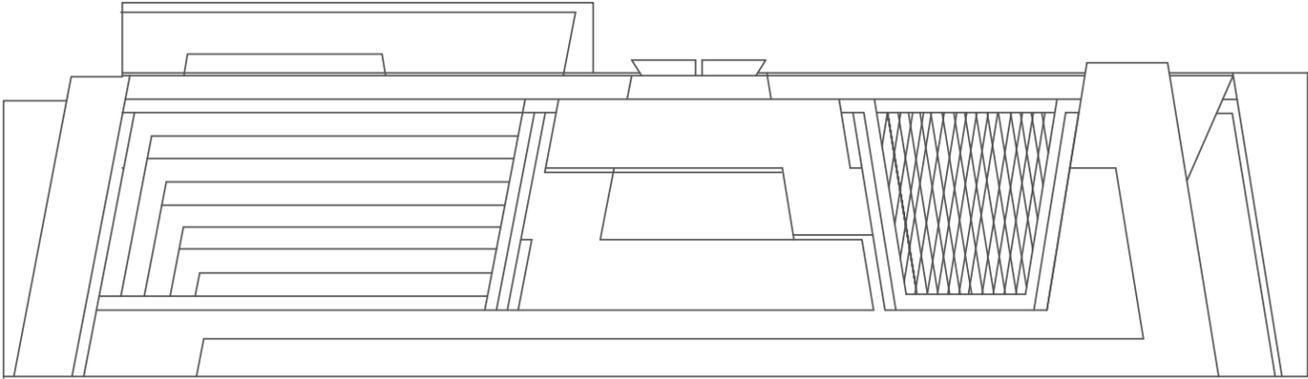
Arquitecto: Pedro Ramírez Vázquez

Año: 1964

Ciudad de México

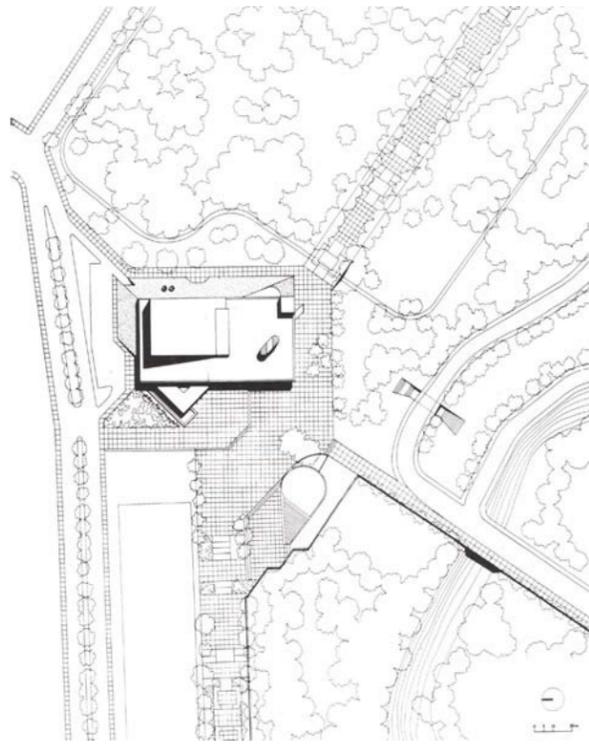
Escuela de Ballet Folklórico de México

Arquitecto: Agustín Hernández
Año: 1965
Ciudad de México



Fachada Principal





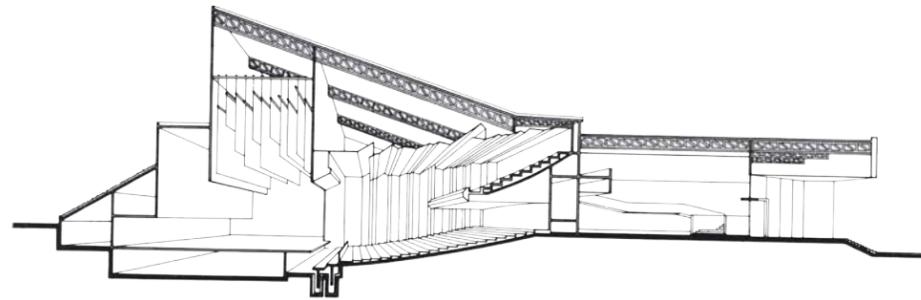
Arriba: Planta de Conjunto. Abajo: Vista interior del conjunto.

Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa

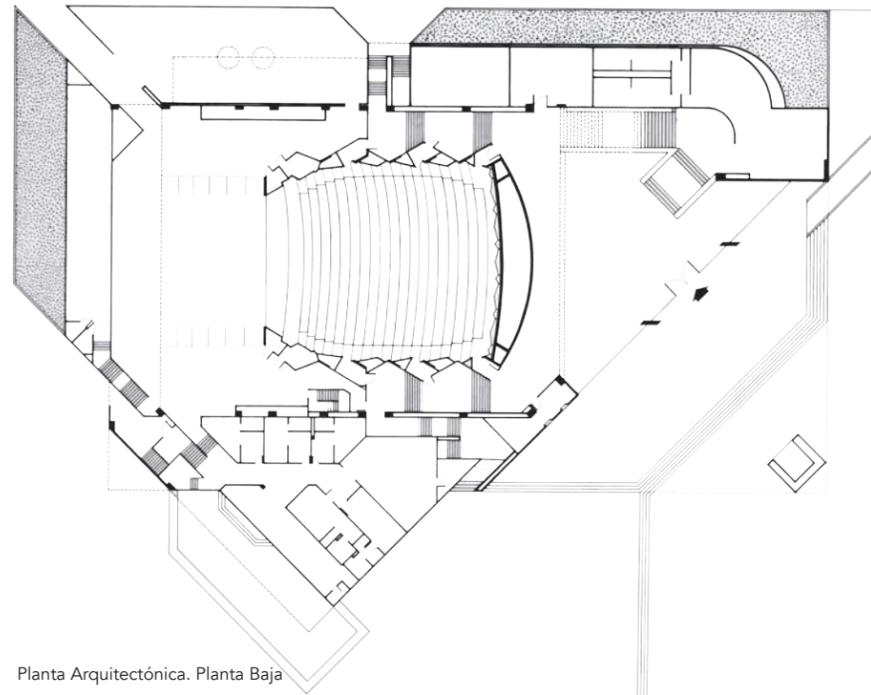
Arquitecto: Abraham Zabludovsky

Año: 1979

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas



Corte Longitudinal



Planta Arquitectónica. Planta Baja



Vista exterior del conjunto.

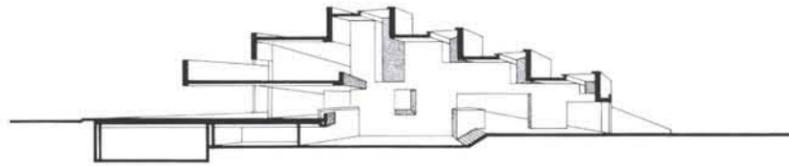
**Museo de Arte Contemporáneo
Internacional Rufino Tamayo**

Arquitecto: Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León

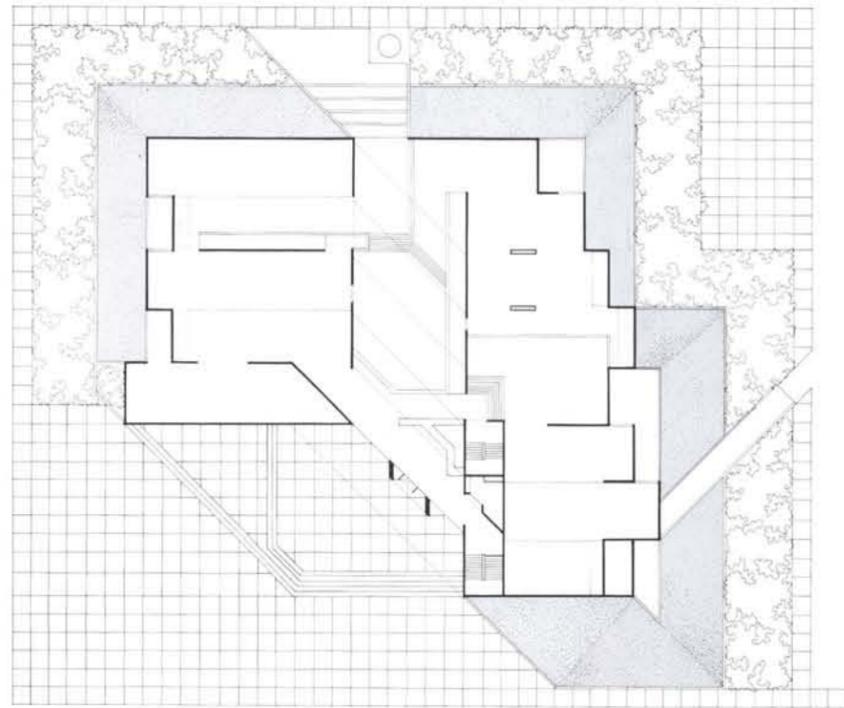
Año: 1981

Ciudad de México

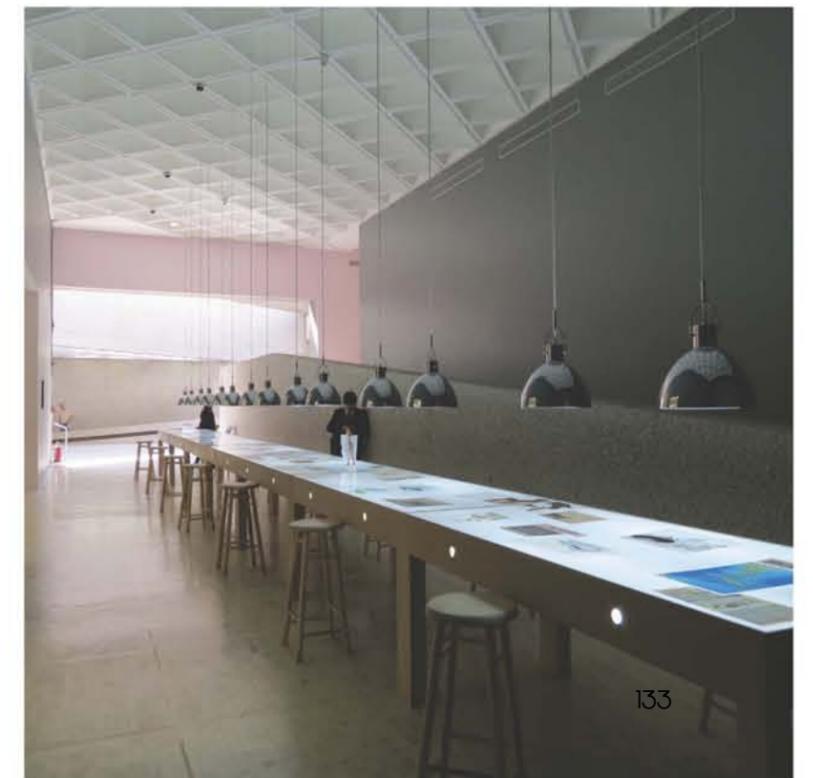
Corte



Planta Arquitectónica. Planta Baja



132



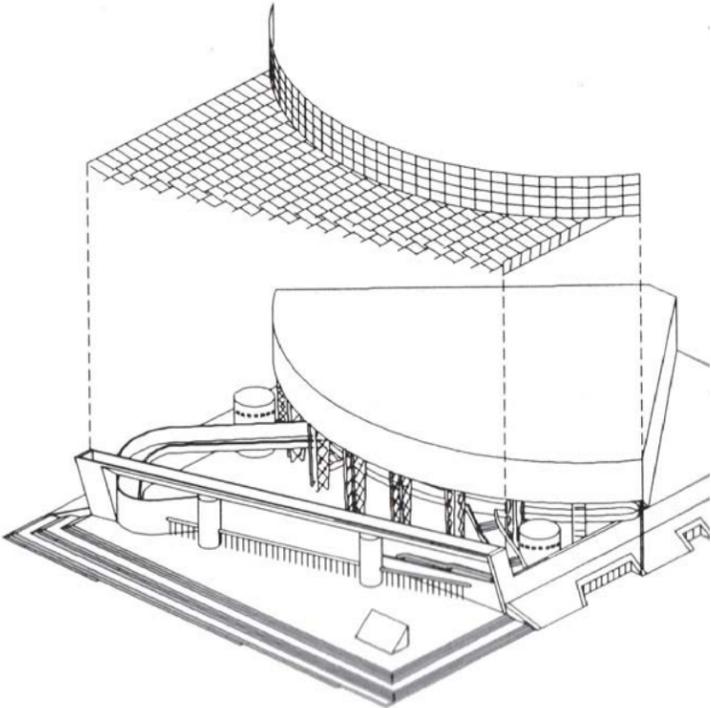
133

Remodelación del Auditorio Nacional

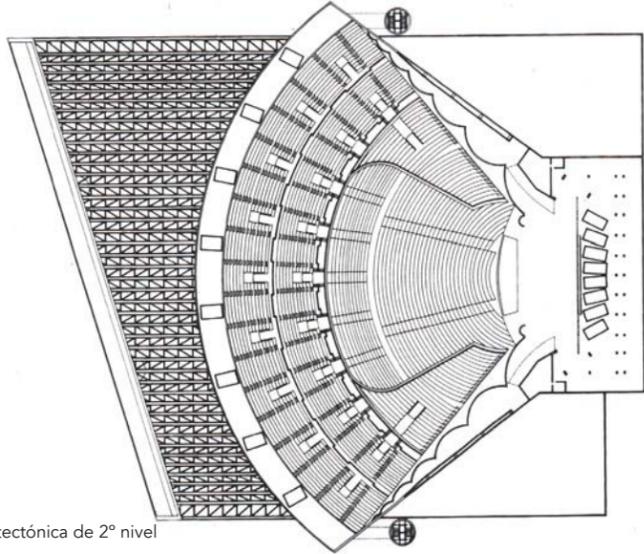
Arquitectos: Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky
Año: 1990
Ciudad de México



Abajo: Proyecto original. Arriba: estdo actual



Vista axonométrica



Planta arquitectónica de 2º nivel



Teatro de la ciudad de Aguascalientes

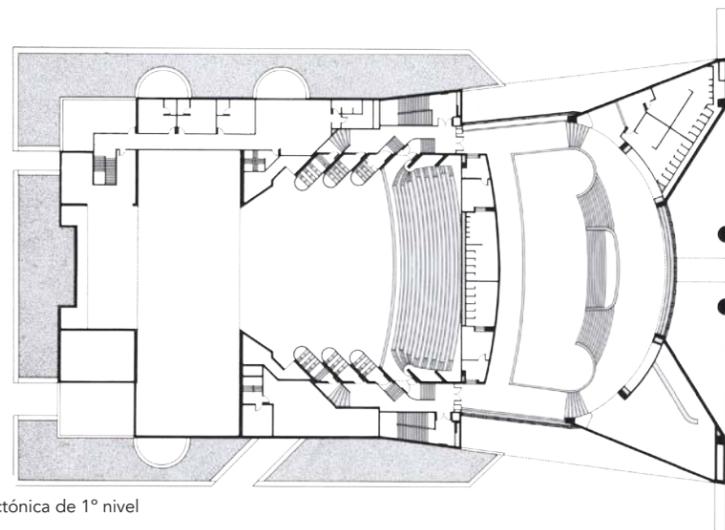
Arquitectos: Abraham Zabludovsky

Año: 1991

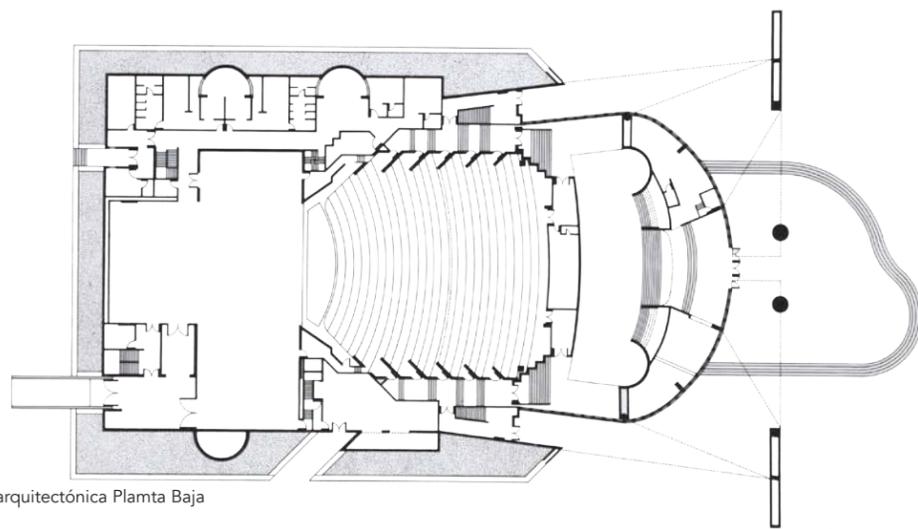
Aguascalientes



Corte



Planta arquitectónica de 1º nivel

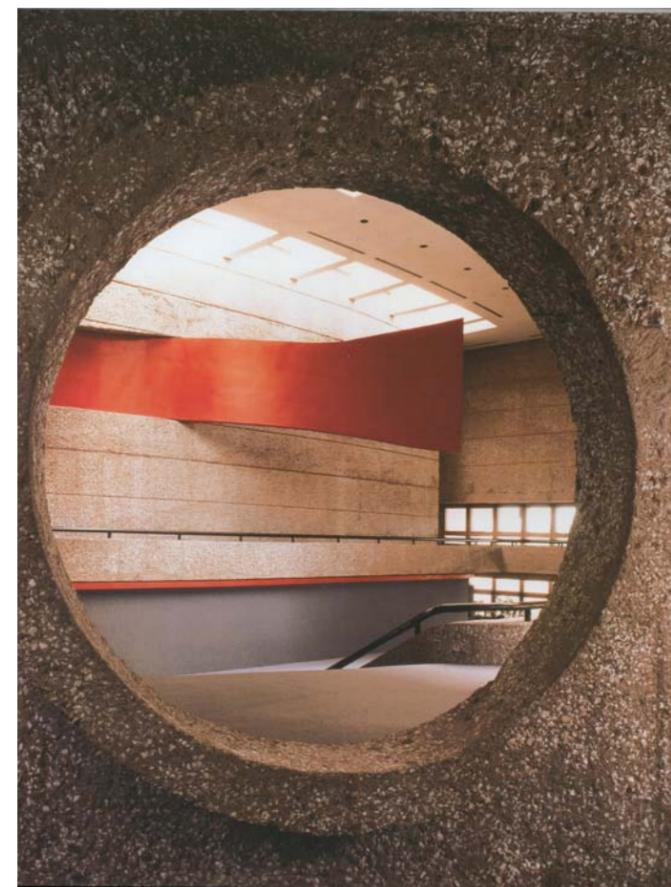


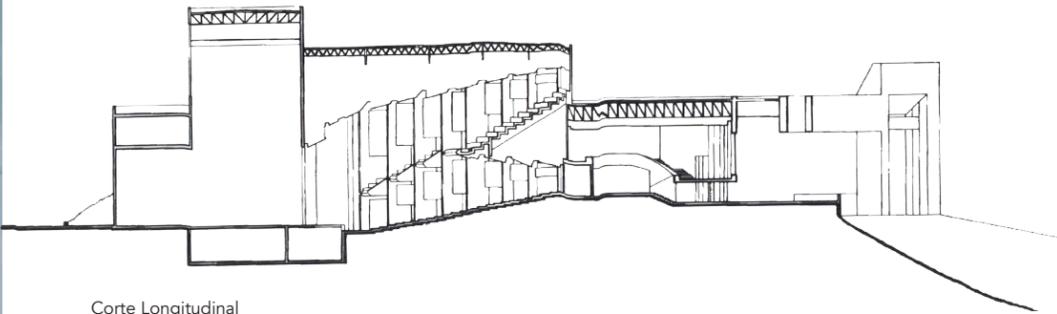
Planta arquitectónica Planta Baja

Planta de Conjunto

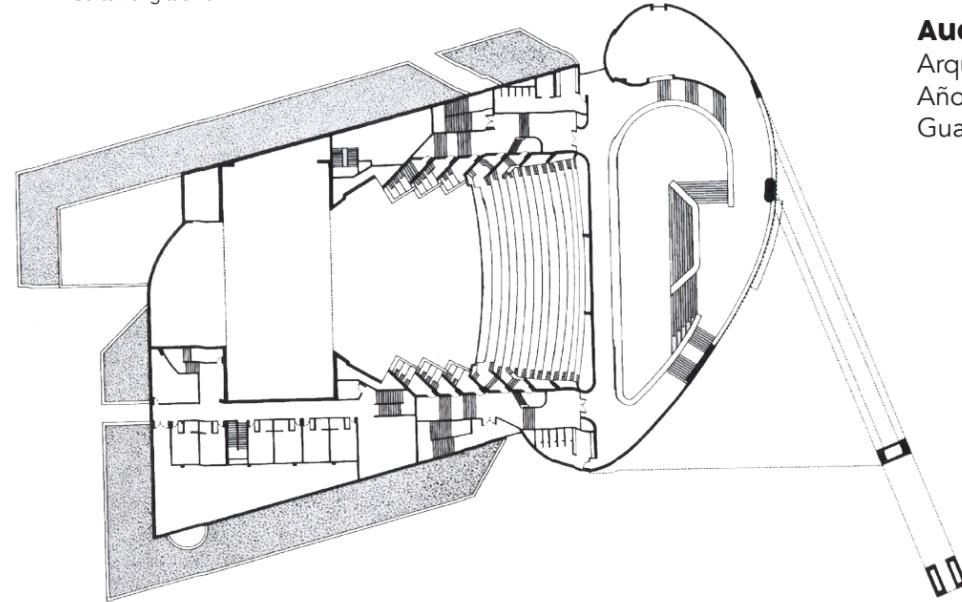


Planta baja Ground floor plan





Corte Longitudinal



Planta Arquitectónica de 1º Nivel

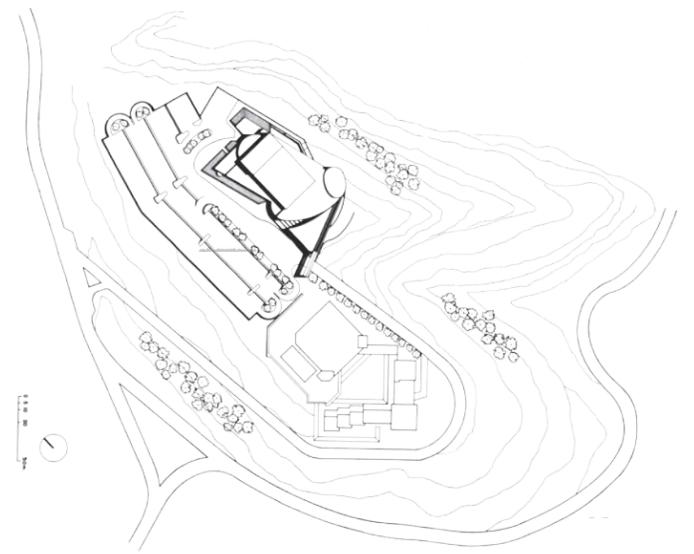
Auditorio del Estado de Guanajuato

Arquitectos: Abraham Zabludovsky

Año: 1991

Guanajuato

Planta de Conjunto



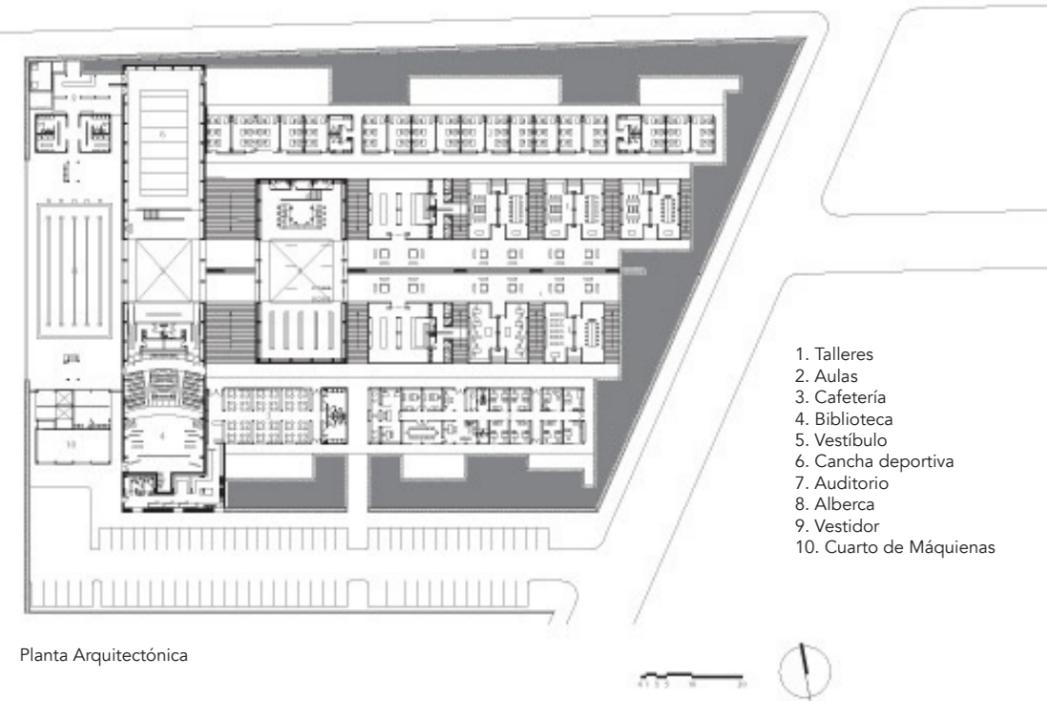


Centro para Invidentes y Débiles Visuales

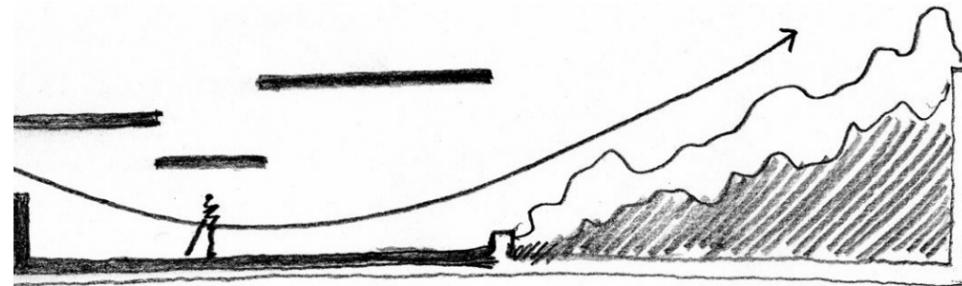
Arquitectos: Taller Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo

Año: 2000-2001

Ciudad de México



Corte Longitudinal



Croquis de trabajo



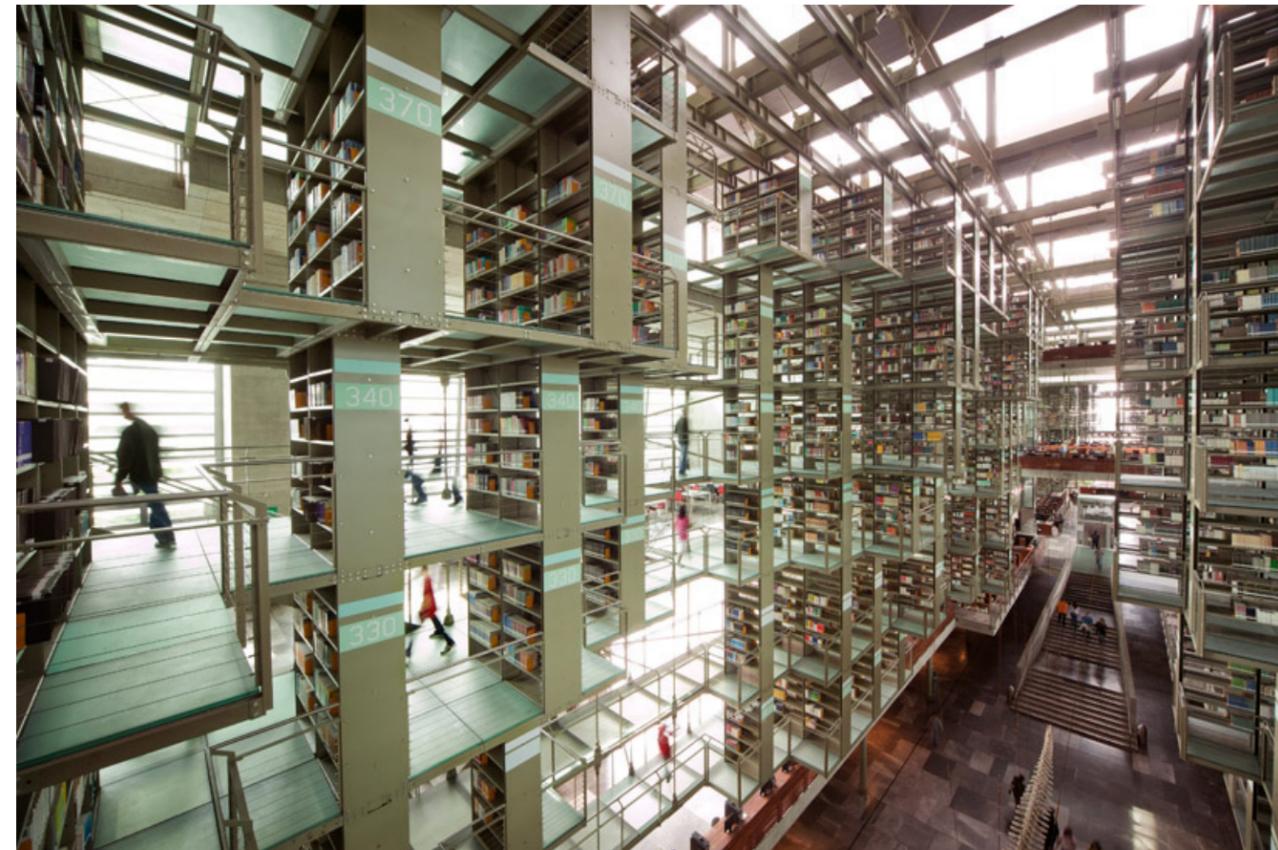
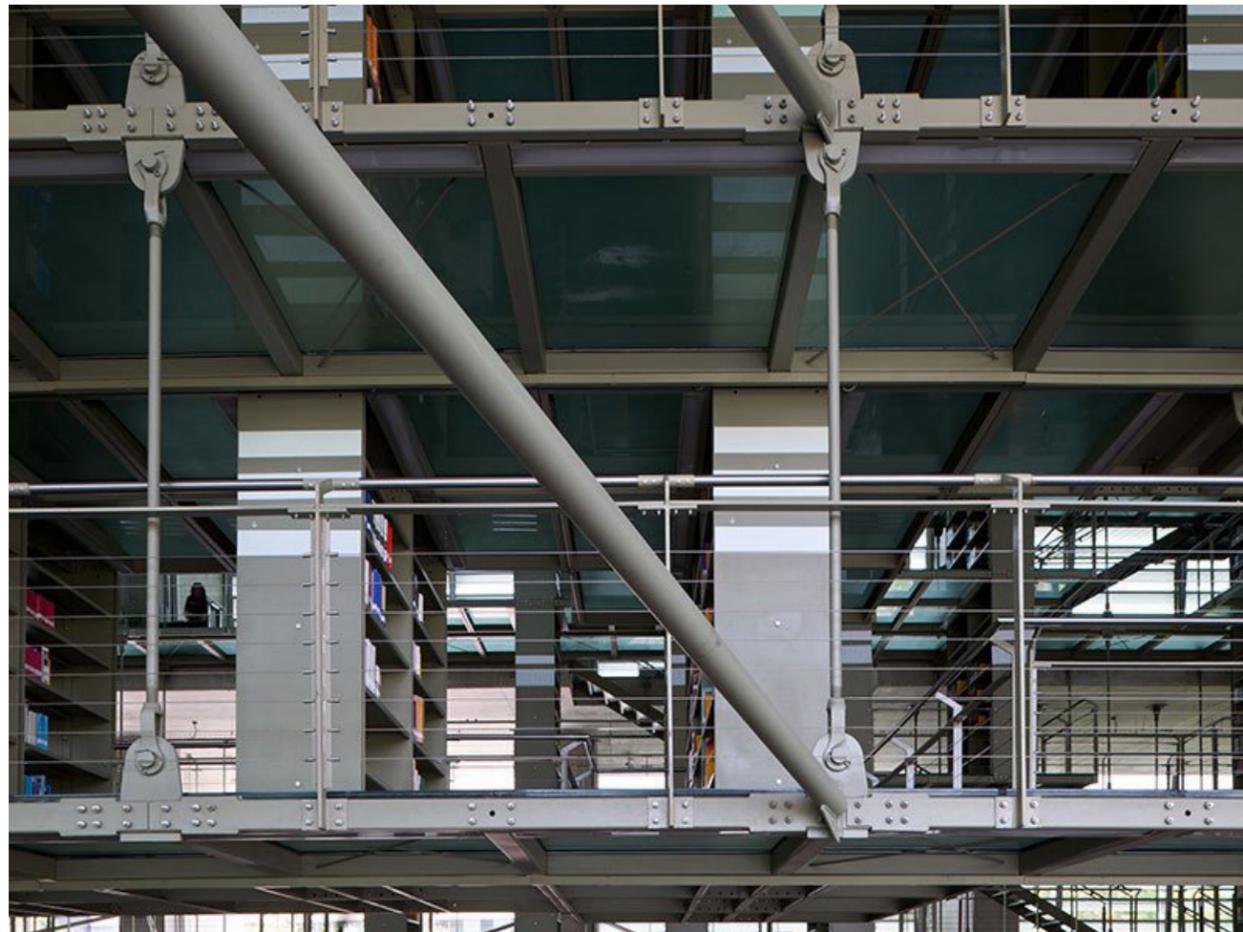
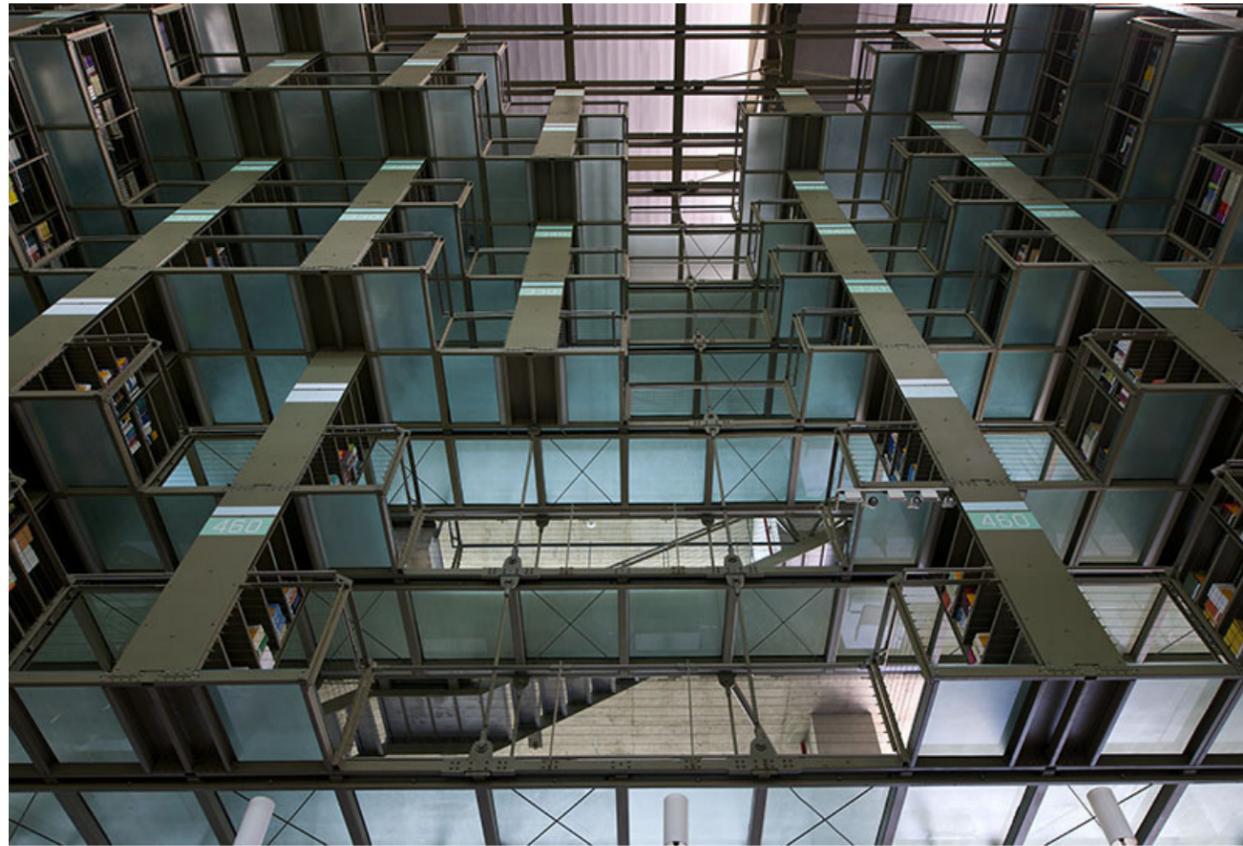


Biblioteca Vasconcelos

Arquitectos: Alberto Kalach y Juan Palomar

Año: 2006

Ciudad de México

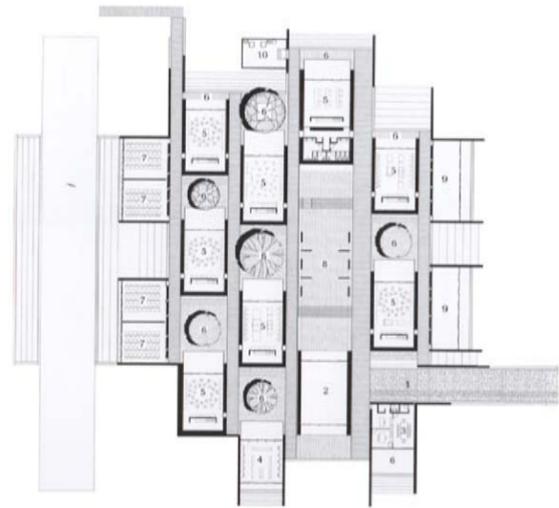


Escuela de Artes Visuales en Oaxaca

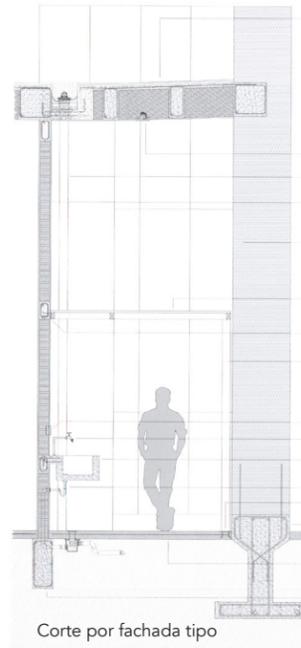
Arquitectos: Taller Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo

Año de construcción: 2008

Oaxaca, Oaxaca

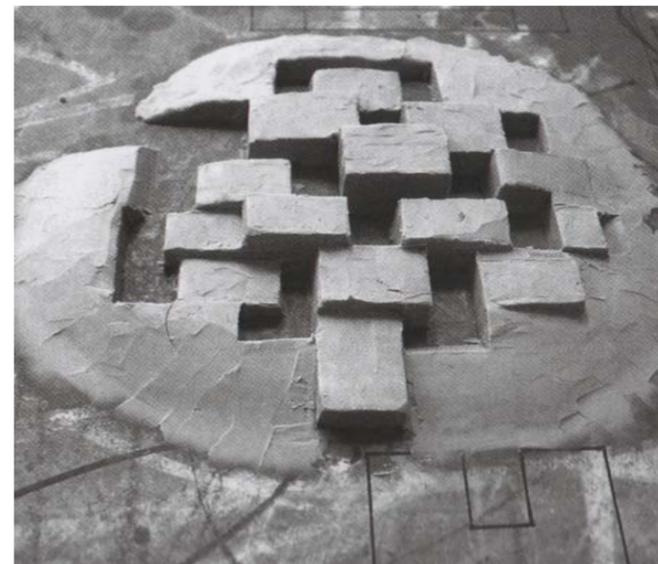


Planta de conjunto



Corte por fachada tipo

Maqueta de trabajo

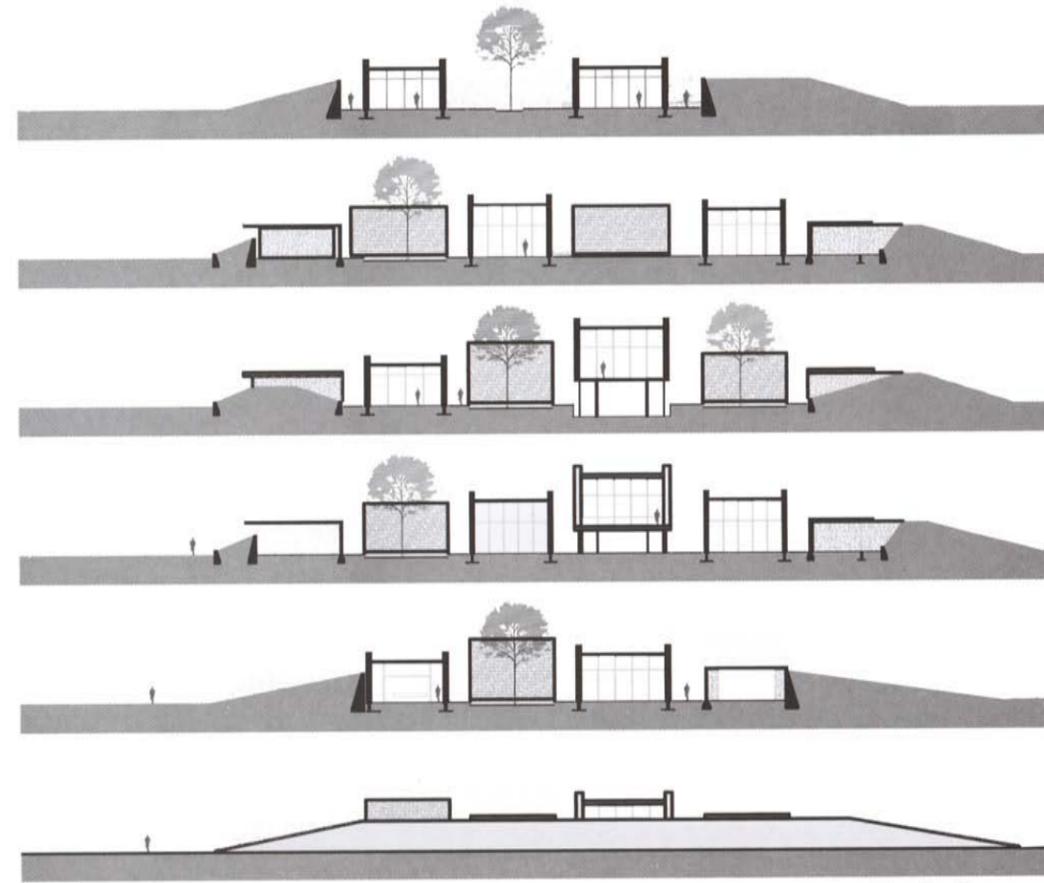


Losea de barro natural de 30x30 cm
junteado con moertero cemento-arena.
Sistema de impermeabilización prefabricada a
base de asfaltos y elastomeros sintéticos re-
forzada con malla de políester o fibras de vidrio.
Capa de compresión, E=5cm de con-
creto reforzad a con malla electros-
soldada bloque de polisetireno.
Losas nervada de un solo sentido peralte=35cm

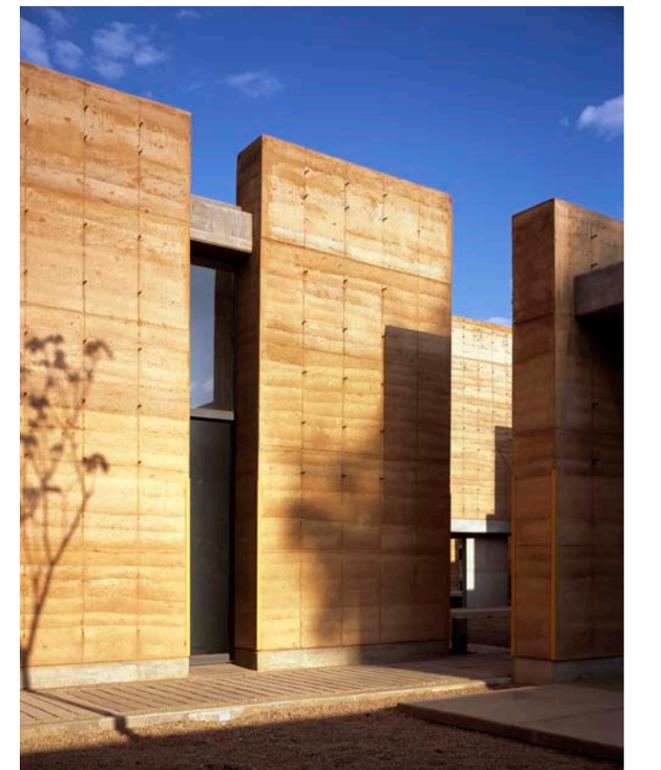
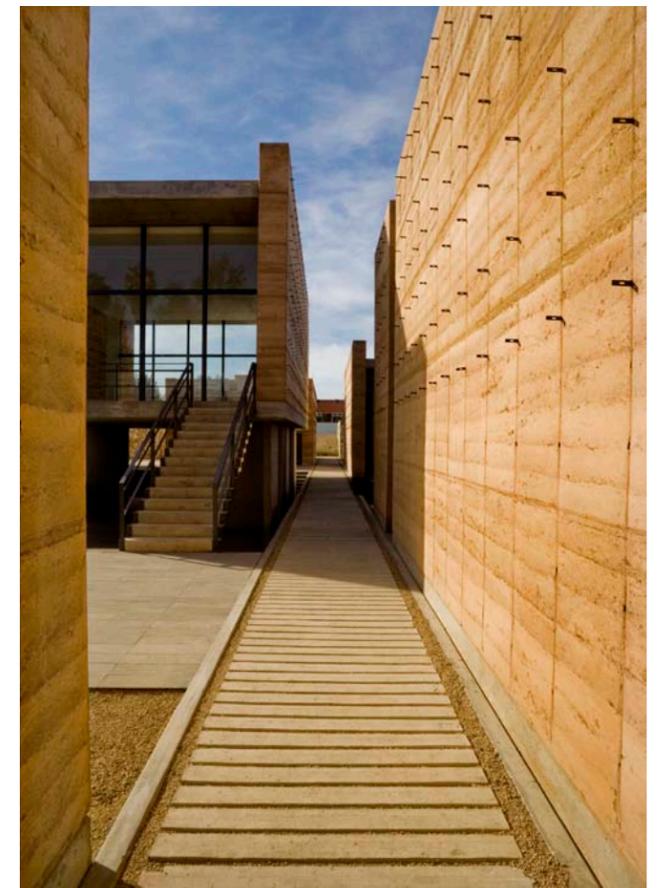
Luminaria para empotrar en falso plafón, lumi-
naria fluorescente compacta.
Bajada de agua pluvial.
Muro a base de block de cemento-arena, es-
pesor=12cm. con aplanado liso yeso.
Muro de suelo-cemento, E=70cm

Rejilla metálica
Toma de corriente dúplex
Tapanco-bodega con estructura metálica a
base de PTR 4" x 4"

Toma de corriente duplex
Llave de nariz estandard con tubería de 1/2"
Tarja barra a base de losa de concreto arma-
do, E=8 cm acabado pulido a mando.
Césped para lavabo.
Placa de acero PL-1, E=1/2" ahogada en firme
para recibir PTR
Zapata corrida de concreto armado.
Firme de concreto con malla electrosoldada
acabado pulido a máquina con juntas en frío
con disco.
Trabe de liga de concreto armado.

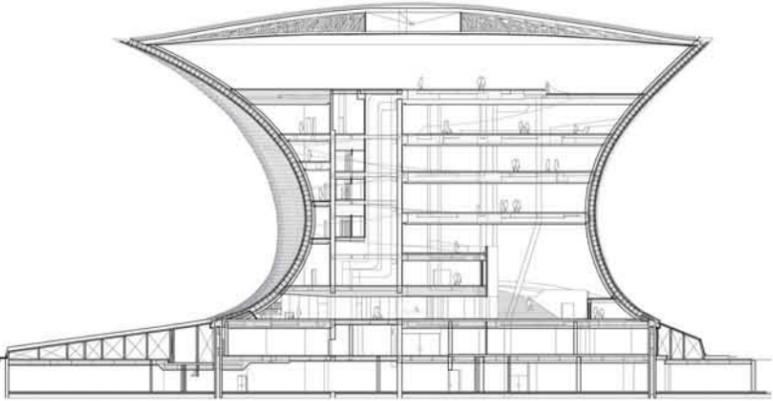


Cortes transversales norte-sur

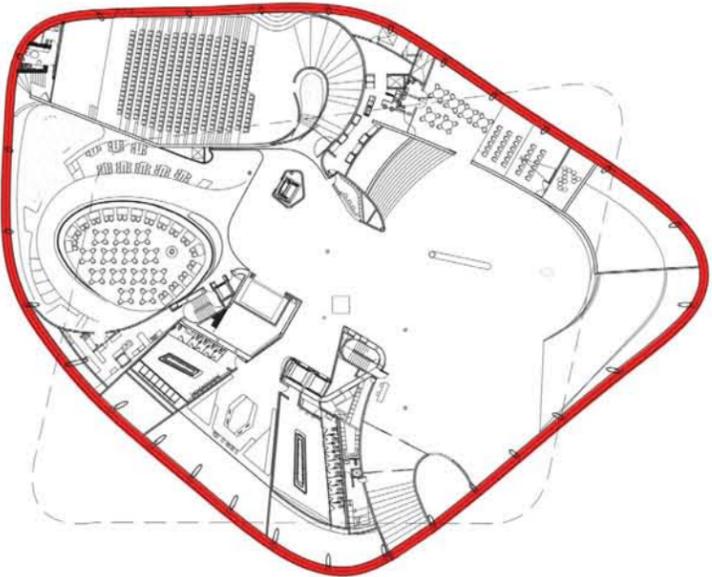


Museo Soumaya

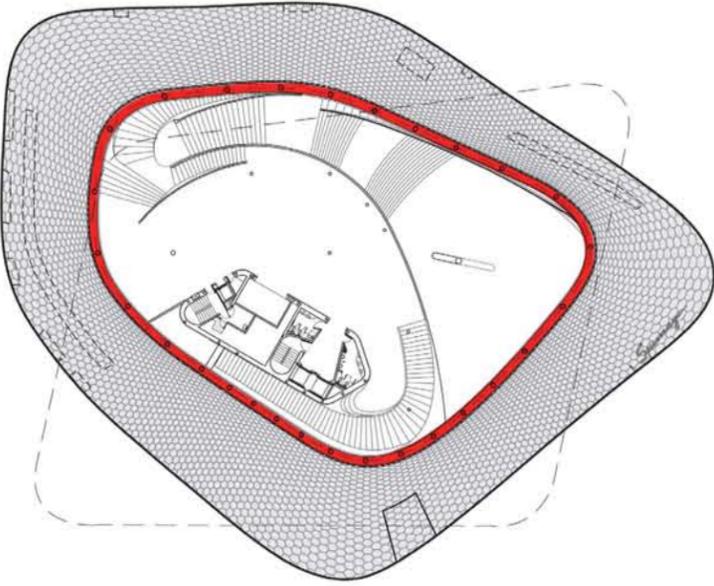
Arquitectos: FR-EE
Año de construcción: 2011
Ciudad de México



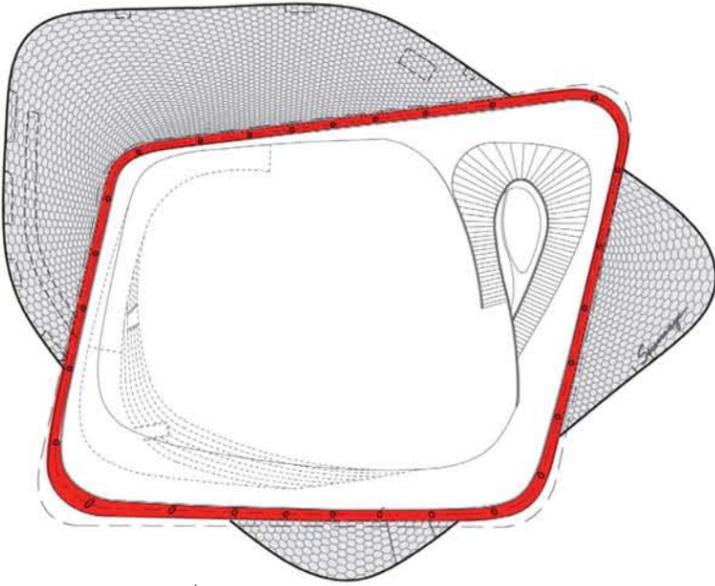
Corte 146



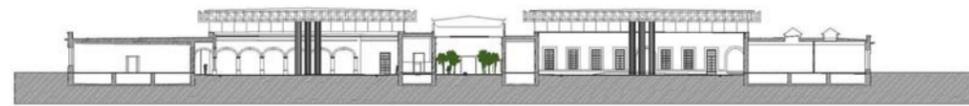
Planta Arquitectónica Sótano



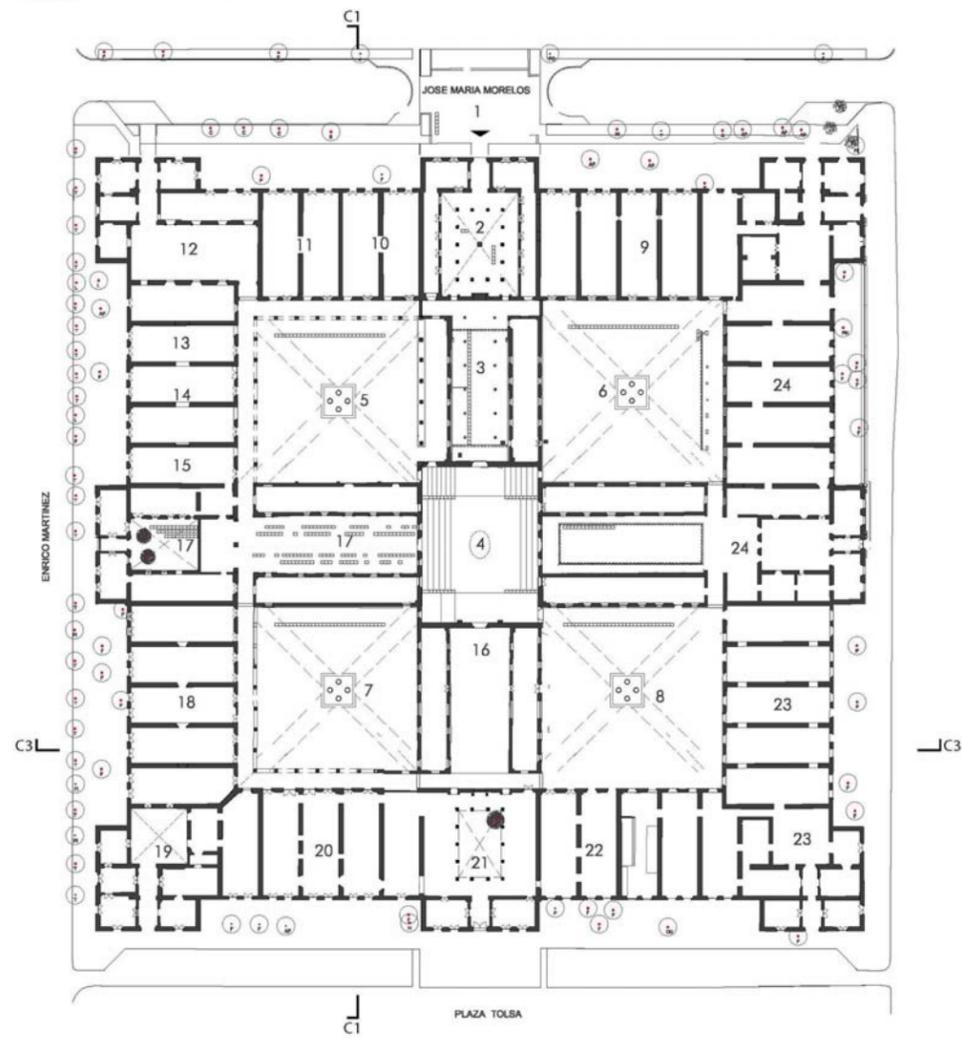
Planta Arquitectónica de 3º Nivel



Planta Arquitectónica Último Nivel



Corte 3



Planta Arquitectónica.

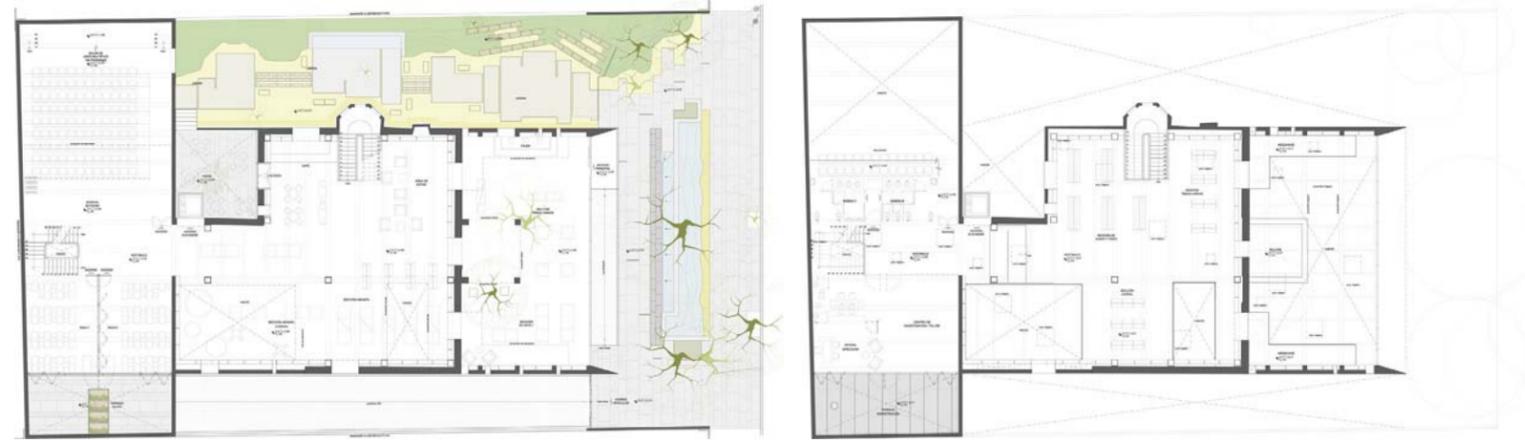


La Ciudad de los Libros

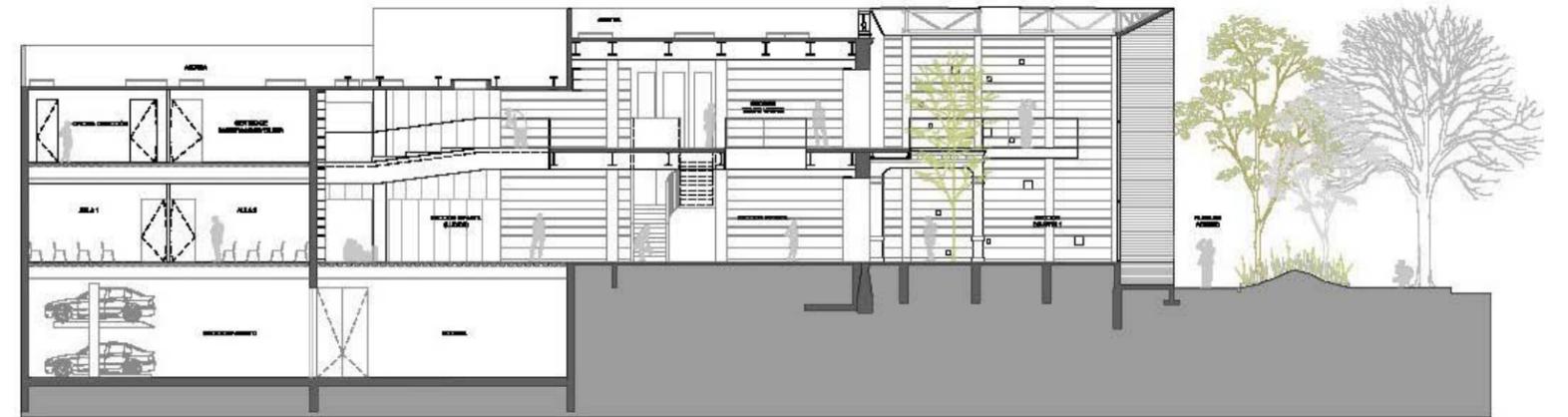
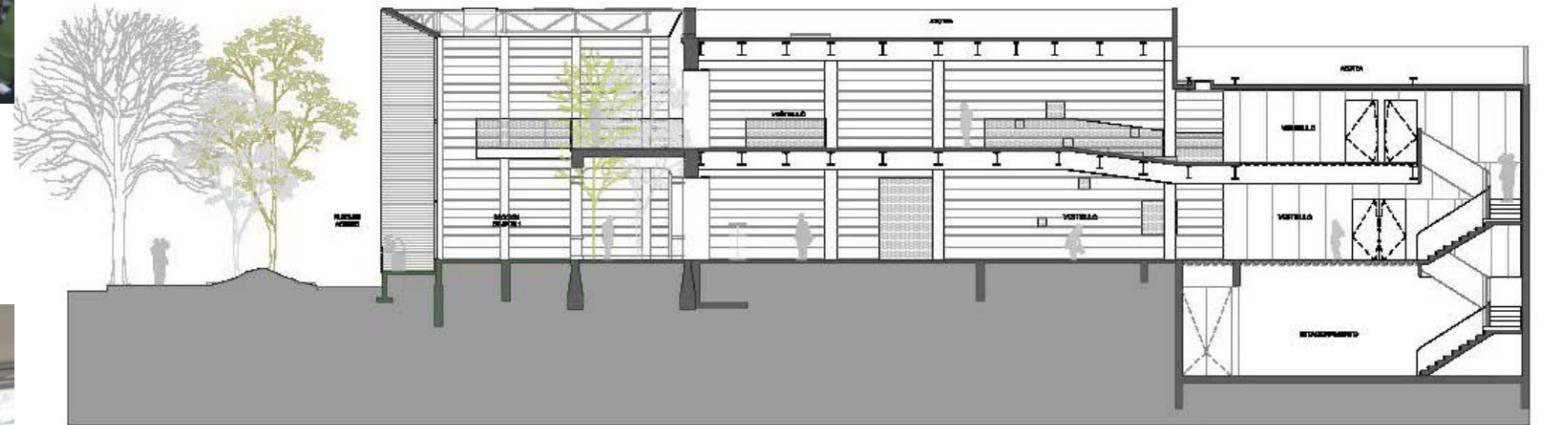
Arquitectos: BGP Arquitectura y Taller 6A (Plan Maestro)

Año de construcción: 2011

Ciudad de México

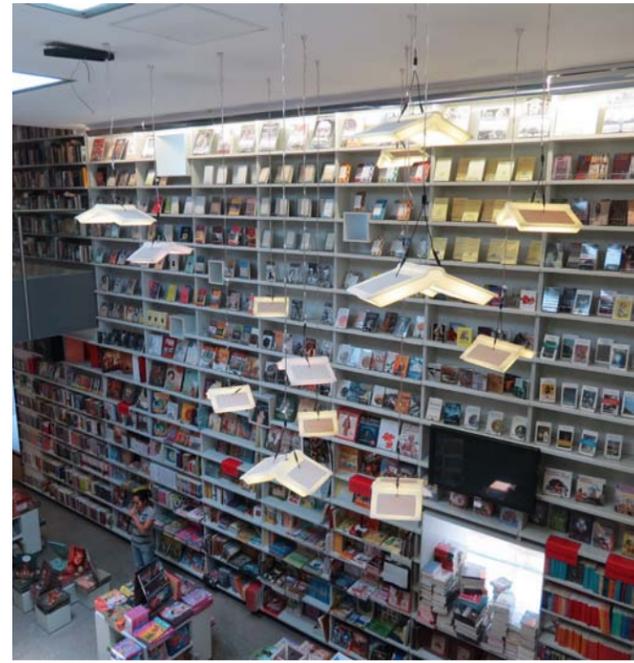
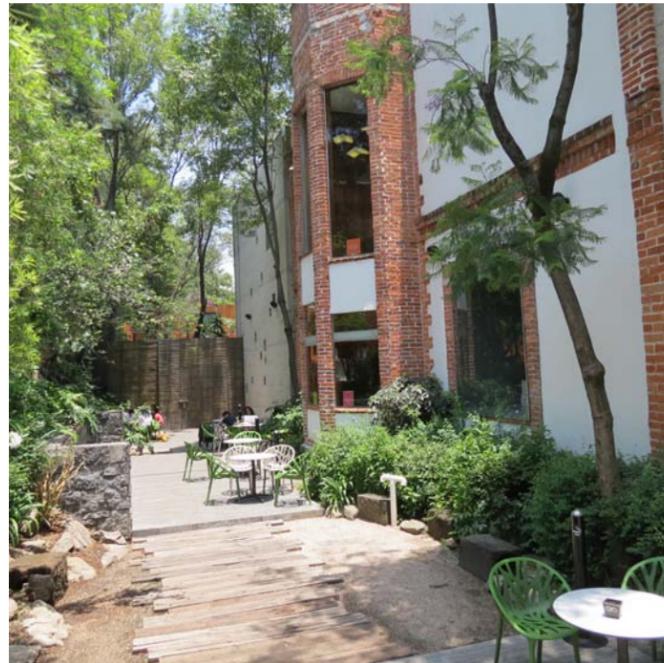


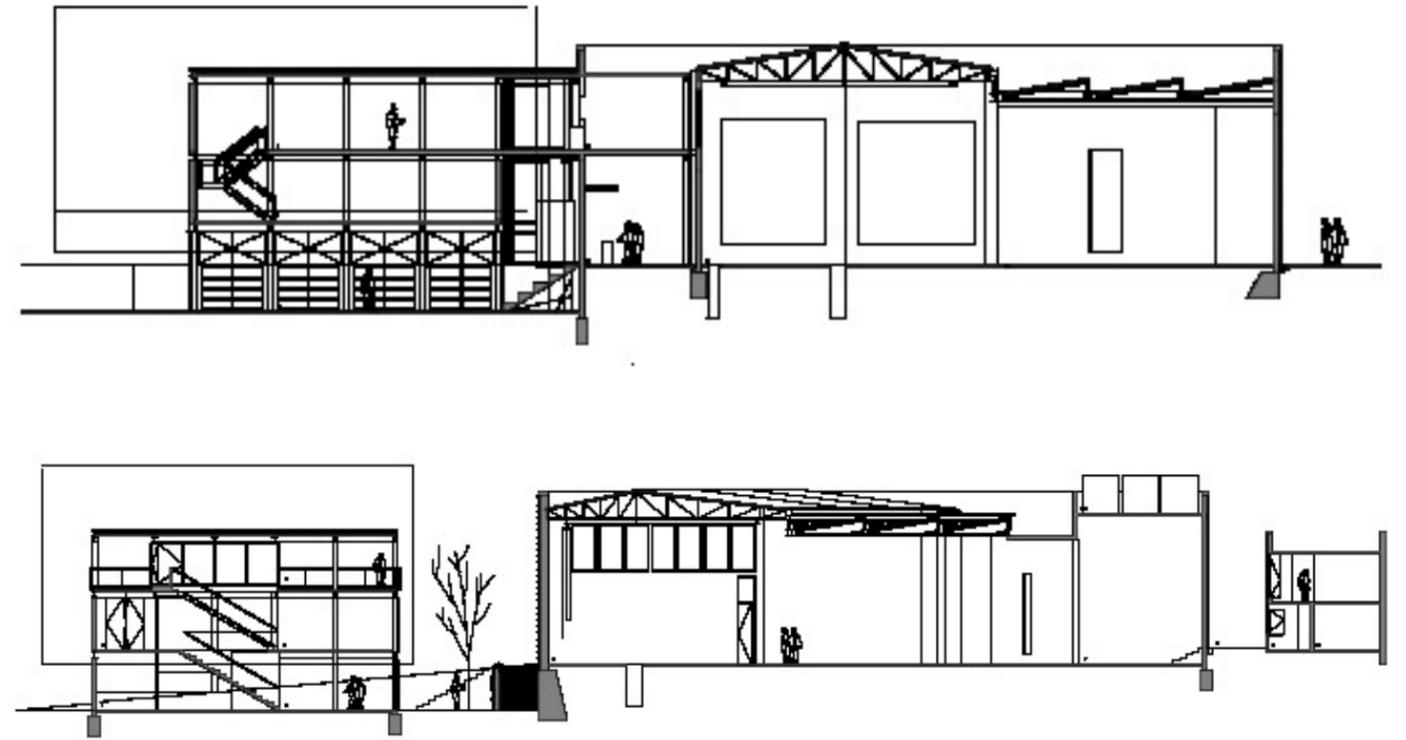
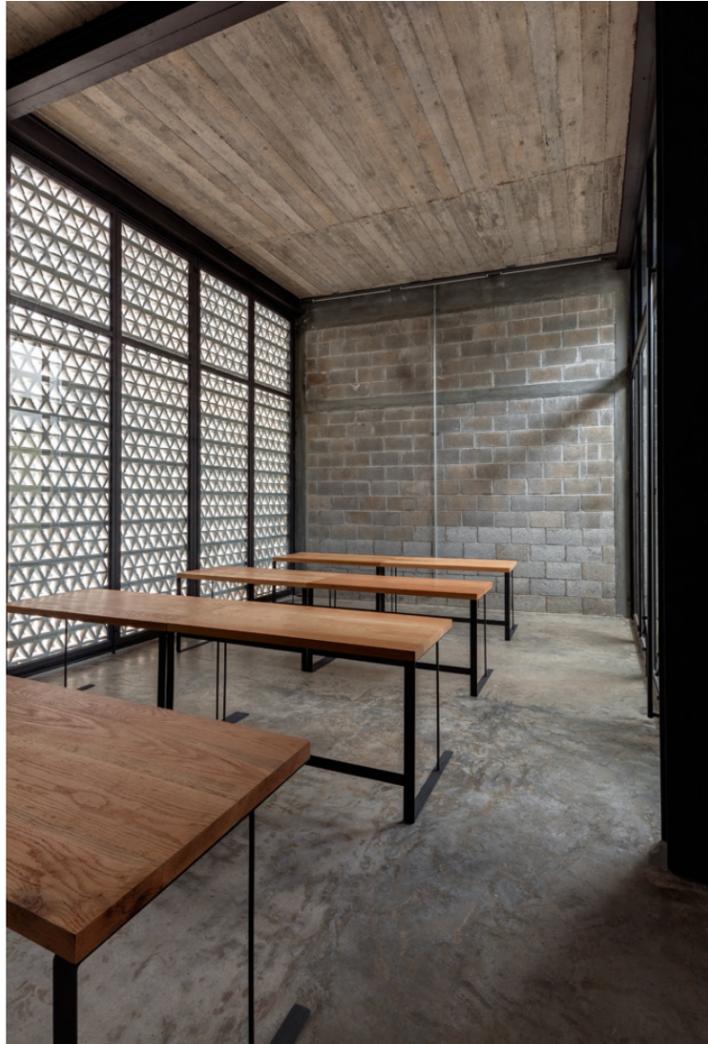
Abajo: Cortes Longitudinales. Arriba izquierda: Planta Arquitectónica Planta Baja. Arriba derecha: Planta Arquitectónica de 1º Nivel



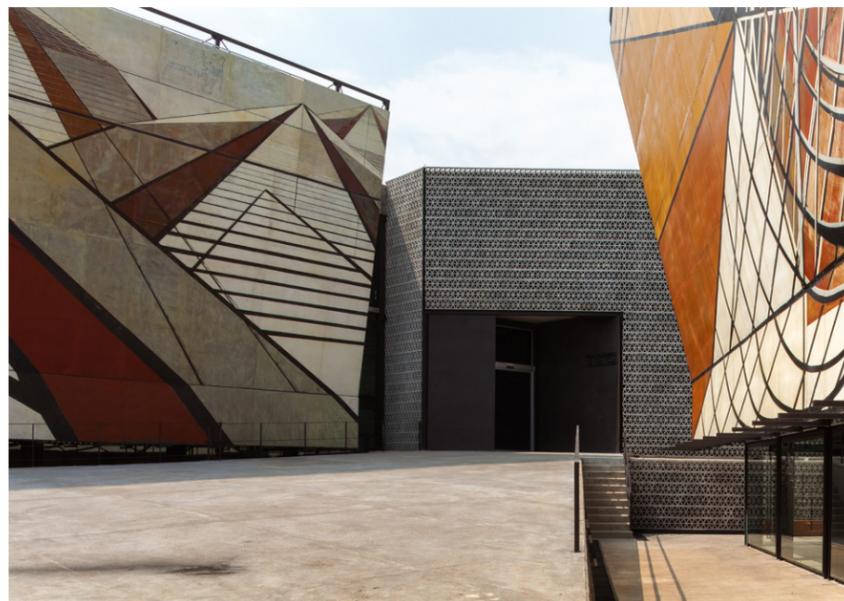
Centro Cultural Elena Garro

Arquitectos: Fernanda Canales y Arquitectura911sc
 Año de construcción: 2012
 Ciudad de México

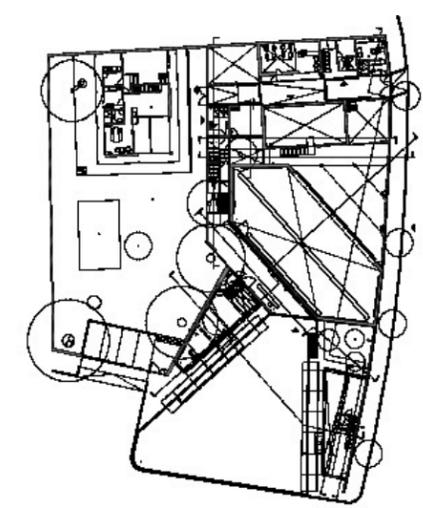




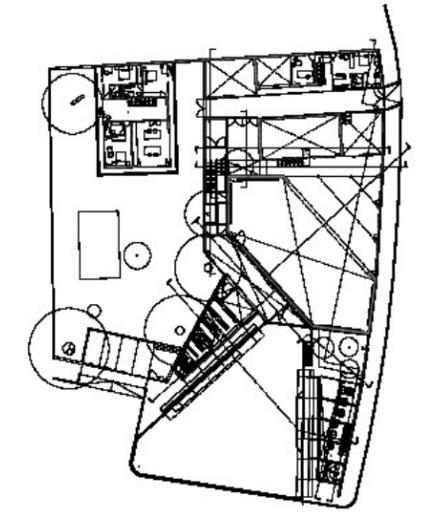
Cortes longitudinales



La Tallera
 Arquitecto: Frida Escobedo
 Año de construcción: 2012
 Cuernavaca, Morelos



Planta Arquitectónica. Planta Baja

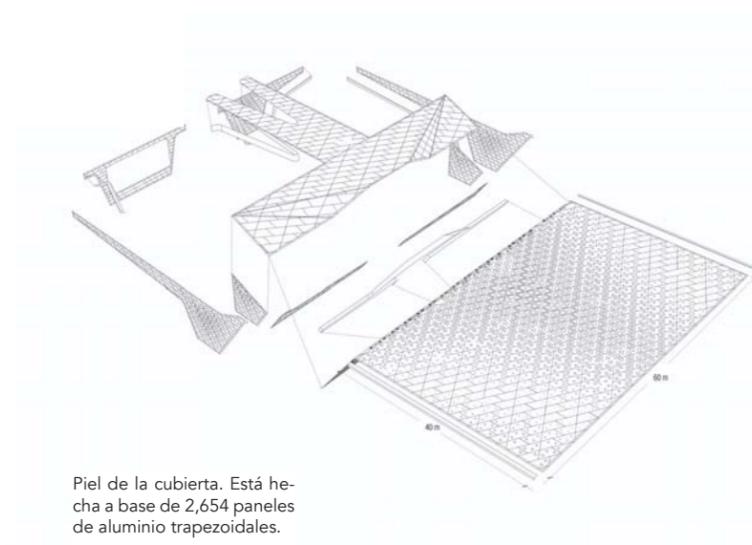


Planta Arquitectónica de 1º Nivel

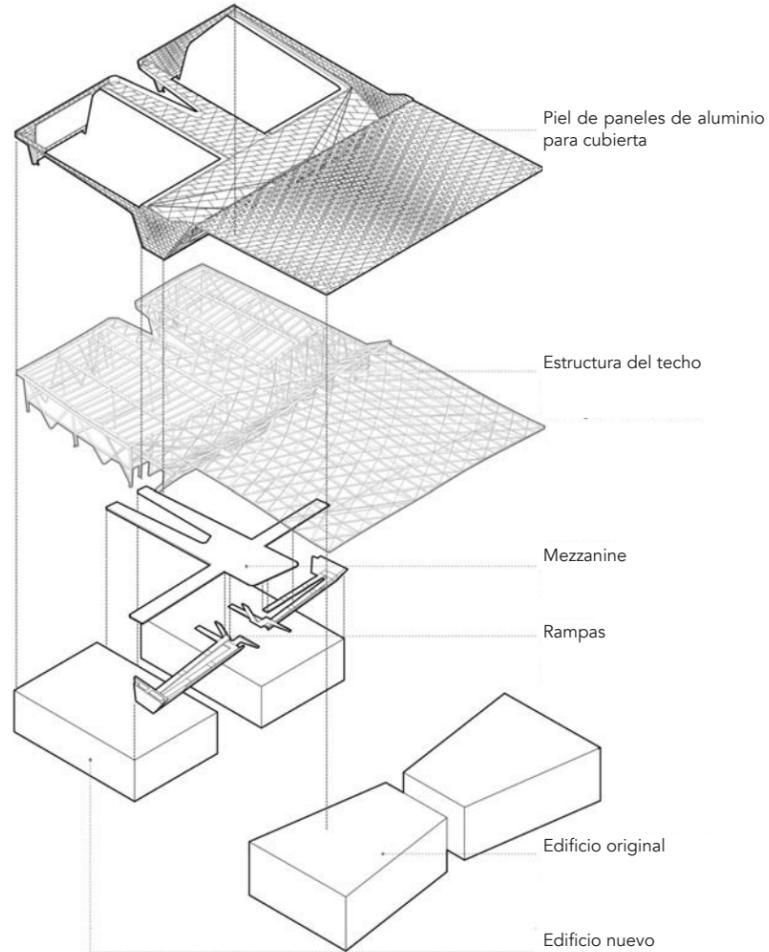


1. Salas de proyección originales.
2. Anfiteatro
3. Tienda de Libros
4. Restaurante
5. Cafetería
6. Plaza central
7. Jardín
8. Estacionamiento
9. Bóvedas
10. Biblioteca y oficinas
11. Museo del Cine
12. Archivo digital

Planta de Conjunto



Piel de la cubierta. Está hecha a base de 2,654 paneles de aluminio trapezoidales.



Piel de paneles de aluminio para cubierta

Estructura del techo

Mezzanine

Rampas

Edificio original

Edificio nuevo

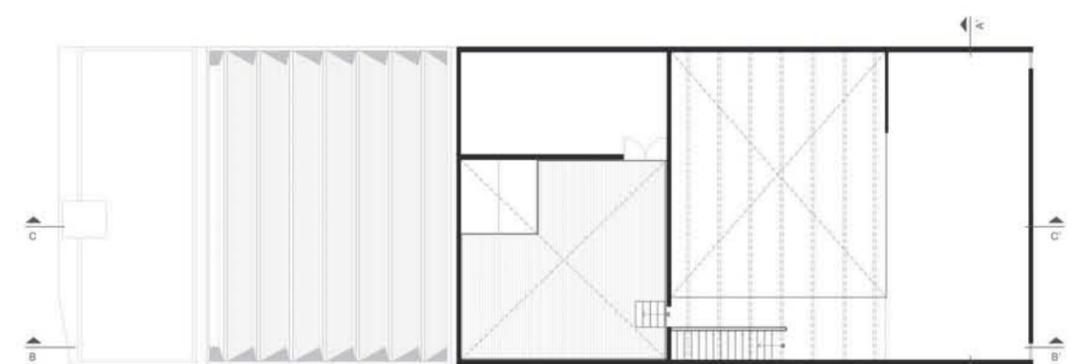
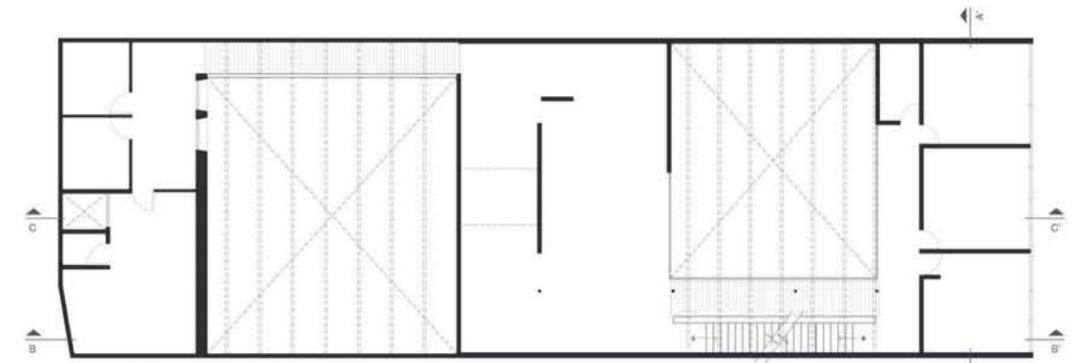
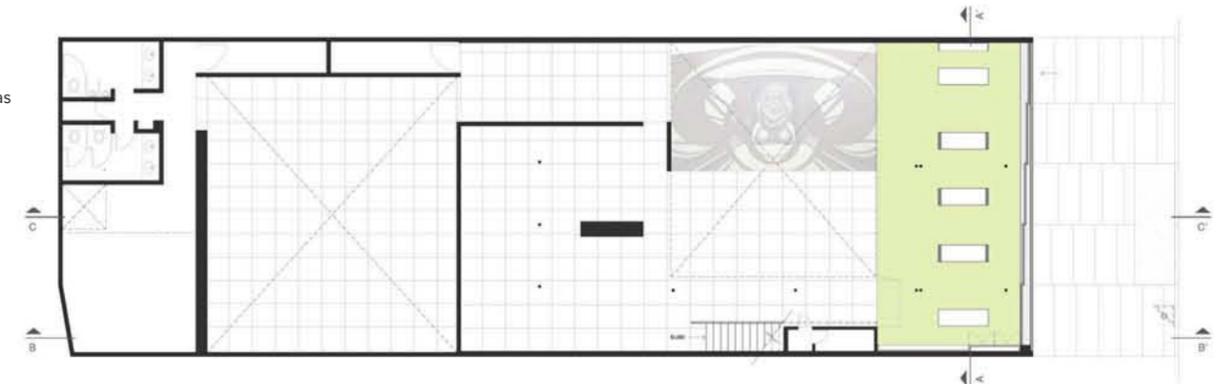


Cineteca Nacional
 Arquitecto: Rojkind Arquitectos
 Año de construcción: 2012
 Ciudad de México

**Sala de Arte
Público Siquieros**
Arq: Arquitectura911sc
Año de construcción: 2013
Ciudad de México



Plantas Arquitectónicas
Planta Baja
1º Nivel
2º Nivel



Corte Longitudinal





CENTRO ESCOLAR BENITO JUÁREZ
CENTRO ESCOLAR BELISARIO DOMÍNGUEZ
Biblioteca Miguel de Cervantes

CRECIMIENTO URBANO
PLANES NACIONALES
salud / vivienda / educación
GUSTAVO BAZ PRADA

CENTRO DEPORTIVO Y CULTURAL TLALLI
MUSEO RUFINO TAMAYO
Escuela de Ballet Folkórico



CONSUELO SAIZAR / CONACULTA
LA CIUDAD DE LOS LIBROS
centro cultural elena garro
cineteca nacional
ESCUELA DE ARTES VISUALES
MUSEO SOUMAYA

- 1920 - 1924: Álvaro Obregón
- 1924 - 1928: Plutarco Elías Calles
- 1928 - 1930: Emilio Portes Gil
- 1930 - 1932: Pascual Ortiz Rubio
- 1932 - 1934: Abelardo R. Rodríguez
- 1934 - 1940: Lázaro Cárdenas
- 1931 - 1946: Manuel Ávila Camacho
- 1946 - 1952: Miguel Alemán Valdés
- 1952 - 1958: Adolfo Ruiz Cortines
- 1958 - 1964: Adolfo López Mateos
- 1964 - 1970: Gustavo Díaz Ordaz
- 1970 - 1976: Luis Echeverría
- 1976 - 1982: José López Portillo
- 1982 - 1988: Miguel de la Madrid
- 1988 - 1994: Carlos Salinas
- 1994 - 2000: Ernesto Zedillo
- 2000 - 2006: Vicente Fox Quezada
- 2006 - 2012: Felipe Calderón
- 2012 - 2018: Enrique Peña Nieto

ARQUITECTURA EDUCATIVA

UN MISMO PODER

TIEMPO CONTEMPORÁNEO

MAXIMATO
GRANJA SANITARIA DE POPOTLA
hospital para tuberculosis huipulco



ART DECÓ REEMPLAZA AL ESTILO NEOCOLONIAL

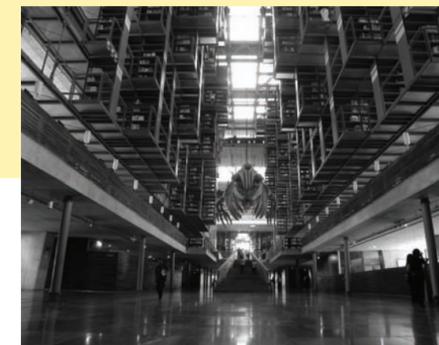
CRACK DE 1929
Narciso Bassols arquitectura educativa
Secretaría de Educación Pública
INGENIERÍA DE EDIFICIOS

LA CIUDAD UNIVERSITARIA
cultura fuera de las aulas
LA IZQUIERDA Y LA DERECHA COLISIONAN
el formalismo y el racionalismo estricto
se combinan en un mismo proyecto



MUSEO DE ARTE MODERNO
museo de antropología e historia
TEATRO DE LA CIUDAD DE COATZACOALCOS
EMILIO BARRASA

CONACULTA
TEATRO DE AGUASCALIENTES
Remodelación Auditorio Nacional
TEATRO DEL ESTADO PARA LA CIUDAD GUANAJUATO
tetro de la ciudad de Aguascalientes



EL ARQUITECTO COMO INICIATIVA PRIVADA
BIBLIOTECA VASCONCELOS
NEOLIBERALISMO / LICITACIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS
CENTRO DE INVIDENTES Y DÉBILES VISUALES



JOSE VASCONCELOS
educación para todos
BÚSQUEDA POR UNA
IDENTIDAD MEXICANA
ESTILO VIRREINAL
SURGE ASÍ EL ESTILO NEOCOLONIAL

Introducción

Figura 2. Pabellón soviético
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/thumb/1/1b/WorkerAndKolkhozWoman_20100322.jpg/800px-WorkerAndKolkhozWoman_20100322.jpg

Figura 3. Cancillería del reich.
<http://rastrosdelahistoria.blogspot.mx/2010/10/marmol-de-la-cancilleria-de-hitler-en.html>

Figura 4. Alameda central remodelación.
https://viviryconocermexico.files.wordpress.com/2011/06/parque-de-la-alameda_df.jpg

Figura 5. Posgrado de la UNAM
<http://arquine.pablocovarrubias.com/las-donaciones-la-unam/>

Antecedentes

Figura 1. San Ildefonso
<http://ciudadanosenred.com.mx/sites/default/files/19473944.jpg>

Figura 3. Biblioteca Miguel de Cervantes
http://miradordepozuelo.com/wp-content/uploads/cache/303_NpAdvHover.jpg

Figura 4. Estadio de Villagrán.
Urquiaga, Juan, *José Villagrán (1987)*

Figura 5. Instituto de Higiene y granja sanitaria
Urquiaga, Juan, *José Villagrán (1987)*

Figura 6. Hospital para Tuberculosis de Huipulco
Urquiaga, Juan, *José Villagrán (1987)*

Figura 9. Escuelas de O'Gorman.
<https://www.tumblr.com/search/escuelas%20primarias%201932>

Figura 19. Proyecto Original Auditorio.
<http://www.auditorio.com.mx/static/images/auditorio-inicios/auditorio1.jpg>

Figura 20. Plano Emilio Barrasa
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 21. Teatro de la Ciudad de Aguascalientes
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 22. Vista hacia el teatro de la cd. de Aguascalientes
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 23. Vista hacia el teatro de la cd. de Guanajuato
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 25. Teatro de la Ciudad de Coatzacoalcos
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 29. Escuela de Ballet Folklórico.
Noelle, Louise *Agustín Hernández.* (1988)

Figura 32. Plano Biblioteca Pública José María Pino Suárez.
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 35. Centro Deportivo Tlalli
Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabludovsky.* (2005)

Figura 39. Guggenheim de Guadalajara.
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=374720>

Tiempo Contemporáneo

Figura 1.

Figura2. La Tallera
<http://www.archdaily.mx/mx/02-324424/sala-de-arte-publico-siquieros-arquitectura-911sc-esrawe/52ce0c13e8e44e30c8000065>

Figura 5. Ciudadela
http://bgp.com.mx/images/proyectos/plan.cuidad.de.libros/plan_maetro.jpg

Figura 7,8. Biblioteca Vasconcelos
Andrés Michel.

Figura 10. Ciudad de los Libros
http://bgp.com.mx/images/proyectos/plan.cuidad.de.libros/plan_maetro.jpg

Figura 11. http://bgp.com.mx/images/proyectos/biblioteca_castro_real/galeria/biblioteca5.jpg

Figura 12. Anteproyecto Estela de Luz.
<http://sefi.org.mx/noticias-y-actividades/2011/06/02/el-monumento-estela-de-luz-estara-listo-en-diciembre-de-este-ano>

Figura 24.
Arquine 60 y 62. Versión digital.

Figura 25. Aeropuerto de la Ciudad de Mexico.
<http://fr-ee.org/frprojects/>

| Bibliografía |

Libros

- Bartra, Roger, *La Jaula de la Melancolía*. México: Editorial Grijalbo. (1987)
- De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Una Mirada a la Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. México: Conaculta. (2011)
- De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Evolución de la Arquitectura en México, época prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea*. México: Editorial Panorama (1994)
- De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Cultura arquitectónica mexicana de la modernidad; antología de textos 1922-1963*. Coeditor junto con Salvador Lizárraga. México, U.N.A.M.-I.I.E.(2010)
- Sánchez Ruiz, Gerardo Guadalupe, *Dinámica social política estatal y producción urbano arquitectónica : Ciudad de México 1952-1994*. México:Facultad de Arquitectura(1997)
- Adria, Miquel, *Teodoro González de León : obra completa*. México: Arquine (2004)
- Adria, Miquel, *Teodoro González de León : obra reunida*. México: Arquine (2000)
- González de León, Teodoro, *El Edificio de Cultura Económica: la idea y la construcción*. México : Colegio Nacional : Fondo de Cultura Económica(1994)
- Heyer, Paul, *Mexican architecture : The work of Abraham Zabudovsky and Teodoro González León*. Nueva York: Walker.
- Barraza López, Lilia; Rodríguez Bolado, Alejandra, *Teorías y Obras Arquitectura Mexicana 1968 – 2000*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2003.
- Sudjic, Deyan, *The Edifice Complex: The Architecture of Power*. Reino Unido: Penguin group. (2011)
- Cabral, Nicolás. *Catálogo de Formas*. España: Periférica (2014)
- De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Ciudad de México, Arquitectura 1921-1970* México: Fomento de la Arquitectura.(2001)
- Ricalde, Humberto, *Mauricio Rocha, Taller de Arquitectura*. México: Arquine.(2011)
- Montaner, Josep María, *Arquitectura y Política, ensayos para mundos alternativos*. México: Gustavo Gilli (2014)
- Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar*. México : Siglo XXI (2014)
- Canales, Fernanda, *Arquitectura México 1900-2010, Tomoll*. México : Arquine (2014)
- Arias, Victor, *Juan O’Gorman, arquitectura escolar 1932*. México: Raíces (2005)
- Vallerino, Roberto, *Museums 1952-1994 Pedro Ramírez Vázquez*. México: Panorama (1995)
- Burian, R. Edward, *Modernidad y Arquitectura en México, España: Gustavo Gilli (1998)*
- Lizárraga, Salvador, *Habitar CU 60 años*. México: Coordinación Editorial FA, UNAM. (2014)
- Heyer,Paul , *Mexican Architecture: The Works of Abraham Zabudovsky and Teodoro González de León*. E.U.A:Walker & co.(1978)
- Fernandez, Miguel, *Historia de los Museos*. México: Promotora de comercialización directa s.a. de c.v. (1988).
- Artigas, Juan B. *UNAM México, guía de sitios y espacios*. México: Dirección general de publicaciones. (2006)
- De Anda Alanís, Enrique Xavier, *Una Mirada a la Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. México: Conaculta. (2011)
- Geller, Luis, *Abraham Zabudovsky architect, época prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea*. E.U.A.:Princeton Architectural Press (2005)
- Adria, Miquel , *Espacios para la Cultura, Abraham Zabudovsky*. México: Arquine (2005).
- Pizarro, Javier, Gerardo Guadalupe, *Pabellones y Museos Pedro Ramírez Vázquez*. México: Limusa (1995).
- Pinoncelly, Salvador, *Pedor Ramirez Vázquez*. México: Círculo de Arte CONACULTA (2000)
- Noelle, Louise *Agustín Hernández*. México : Colegio Nacional : Dirección General de Publicaciones (1988)
- Heyer, Paul, *Mexican architecture : The work of Abraham Zabudovsky and Teodoro González León*. Nueva York: Walker.
- García Bringas, Graciela, *Agustín Hernández arquitecto*. México: LIMUSA(1998)
- Adria, Miquel. *Alberto Kallach*, España: Gustavo Gilli (2004)
- González de León, Teodoro, *González de León*, E.U.A.: Arcaedizioni (2004)
- Noelle, Louise, *Teodoro González de León La Voluntad del Creador*. Colombia: Universidad de los Andes (1994)
- González Gortazar, Fernando, *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. México: CONACULTA (1994)
- Ramírez Vázquez, Pedro. *Teodoro González de León, Abraham Zabudovsky obras*. México: Central de Publicaciones s.a. (1999)
- Urquiaga, Juan, *José Villagrán*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (1987)
- Escudero, Alexandria , *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del siglo XX: 1900-1980*. México: Secretaría de Educación Pública (1982)
- Rabotnikof, Nora. *En busca de un Lugar Común.El Espacio Público en la teoría Política Contemporánea*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas (2011)
- García Canclini, Néstor. *Sociedades Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México: Random House Mondadori (2009)
- Montaner, Josep María. *La Modernidad Superada: Ensayos sobre Arquitectura Contemporánea*, España: Gustavo Gili (2011)

Revistas

- Medina, Cuahutémoc. “La lección arquitectónica de Arnold Schwarzeneger” *Arquine* 23 (2003) p. 68-85.
- Arai T., Alberto. “José Villagrán García. Pilar de la Arquitectura Contemporánea de México” *Arquitectura / México* 55 (1956)
- Colomina, Beatriz; Canales, Fernanda. “La Ciudad de los Libros y la Imagen” *Arquine* 62 (2012) versión digital.