



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

**Kalikosmia y Juan José Díaz Infante.
Historia de una idea sobre el futuro.**

TESIS

Que para optar por el grado de Maestra en Arquitectura
En el Campo de Conocimiento Arquitectura, Ciudad y Territorio

PRESENTA

Arq. Daniela Díaz Blancarte

TUTOR

Dr. Ernesto Rafael Alva Martínez
(Facultad de Arquitectura, UNAM)

COMITÉ TUTOR

Dr. Enrique Xavier de Anda Alanís
(Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

Mtro. Alejandro Aguilera González
(Departamento de Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería Civil, UIA)

SINODALES

Dra. Catherine Rose Ettinger Mc Enulty
(Facultad de Arquitectura, UMSNH)

Dra. Yohanna Lozoya Meckes
(Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, UNAM)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.
noviembre, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

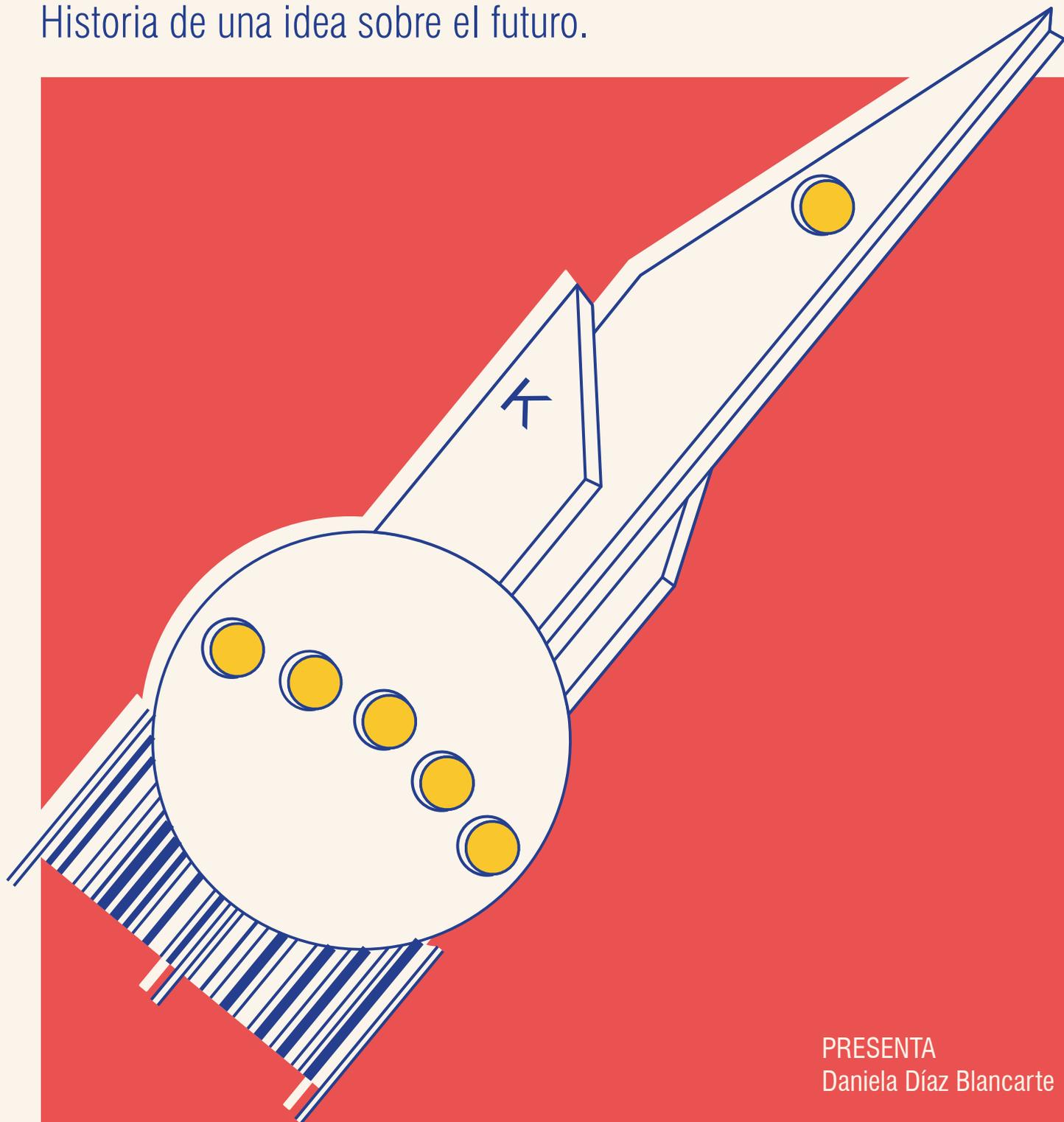
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

Kalikosmia

y Juan José Díaz Infante.

Historia de una idea sobre el futuro.



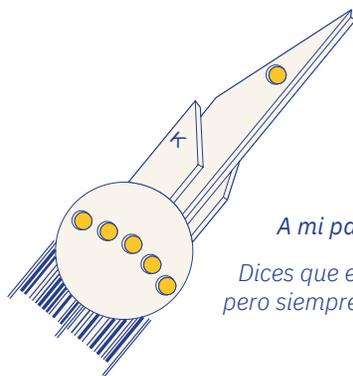
PRESENTA
Daniela Díaz Blancarte



UN/M
POSGRADO
Arquitectura

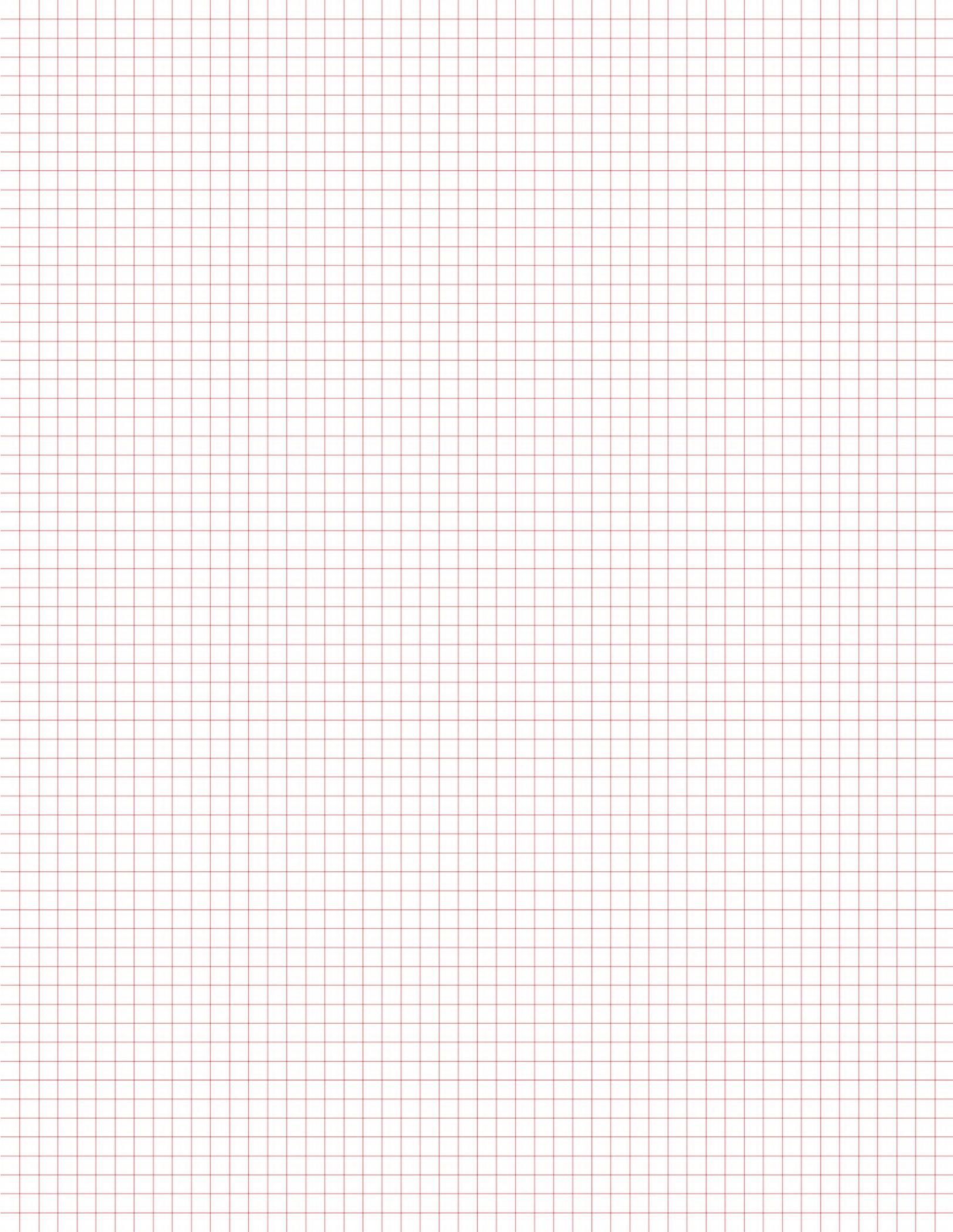


A C T
arquitectura | ciudad | territorio



A mi padre, mi eterno héroe.

*Dices que el camino es solo mío,
pero siempre lo recorres conmigo.*



Índice

11	Introducción
16	1. La casa de Ámsterdam: Historia de un olvido
18	1.1. Ámsterdam 270, ¿la máxima obra del arquitecto Díaz Infante
18	- ¿Por qué kalikosmia y por qué Juan José Díaz Infante?
25	- Preguntas de investigación
26	- Objetivos de Investigación
28	2. ¿Cómo historiar a un arquitecto?
29	2.1. Marco Teórico
29	2.1.1. Alternativas a la Herencia de Vasari
31	- Herencias de la Arqueología
32	- Burckhardt y la historia cultural clásica
33	- De la historia del arte a la historia de la arquitectura
35	- Teoría Crítica
37	2.1.2. Herencias y aportaciones plausibles en el caso mexicano
37	- Historiografía arquitectónica mexicana hasta los años ochenta
44	- Historiografía arquitectónica mexicana. De los años ochenta a la actualidad
49	2.1.3. El resurgimiento de enfoques desde los estudios culturales
49	- La nueva historia cultural
50	- Historia cultural e Historia intelectual
52	2.2. Enfoque para la presente investigación
54	2.3. Metodología
62	3. Pensar y diseñar el futuro: historia de una idea
62	3.1. Más allá de kalikosmia: diseñar el futuro.
65	3.2. Futuro: registro histórico de una idea
66	3.3. El giro del futuro en los siglos XIX y XX
67	- El futuro en las obras pioneras de ciencia ficción mexicana
68	- Reflexiones sobre un periodo de transición
	3.3.1. El futuro de entre guerras y posguerra: imaginarios e incidencia en la
70	arquitectura
70	- México tras la Segunda Guerra Mundial
73	- Imaginarios futuristas de la posguerra norteamericana

74	- La posguerra en la Ciudad de México
79	- La domesticidad del futuro en los Estados Unidos de posguerra
81	- Un cambio cultural en México.
86	- La generación del 54: primera generación de arquitectos en Ciudad Universitaria
88	- La arquitectura internacional: posguerra y tránsito a Guerra Fría
96	- La arquitectura mexicana: posguerra y tránsito a Guerra Fría
103	- Reflexiones generales sobre las ideas de futuro de entre guerras y posguerra.
106	3.3.2. El futuro de Guerra Fría: imaginarios e incidencia en la arquitectura
109	- “La onda” en México. Una vertiente contracultural de Guerra Fría
112	- Las ciudades norteamericanas de los años sesenta
116	- La respuesta al cambio, como síntoma: Alvin Toffler y el retrato de los años sesenta
119	- Cambios teóricos en la arquitectura internacional de Guerra Fría
125	- Los Astrofuturistas como impulsores de imaginarios de futuro y conquista espacial
130	- Literatura mexicana de Ciencia Ficción
134	- La arquitectura internacional en la Carrera Espacial
136	- Arquitectura Capsular
138	- Los arquitectos experimentales de los años sesenta
143	- Reflexiones sobre el mundo del futuro de Guerra Fría, y sus modos de relación con kalikosmia
145	3.3.3. Diseñar el futuro en México: El hombre y el plástico. Una primera evidencia de ideas circulantes

163 4. El futuro en la obra de Juan José Díaz Infante

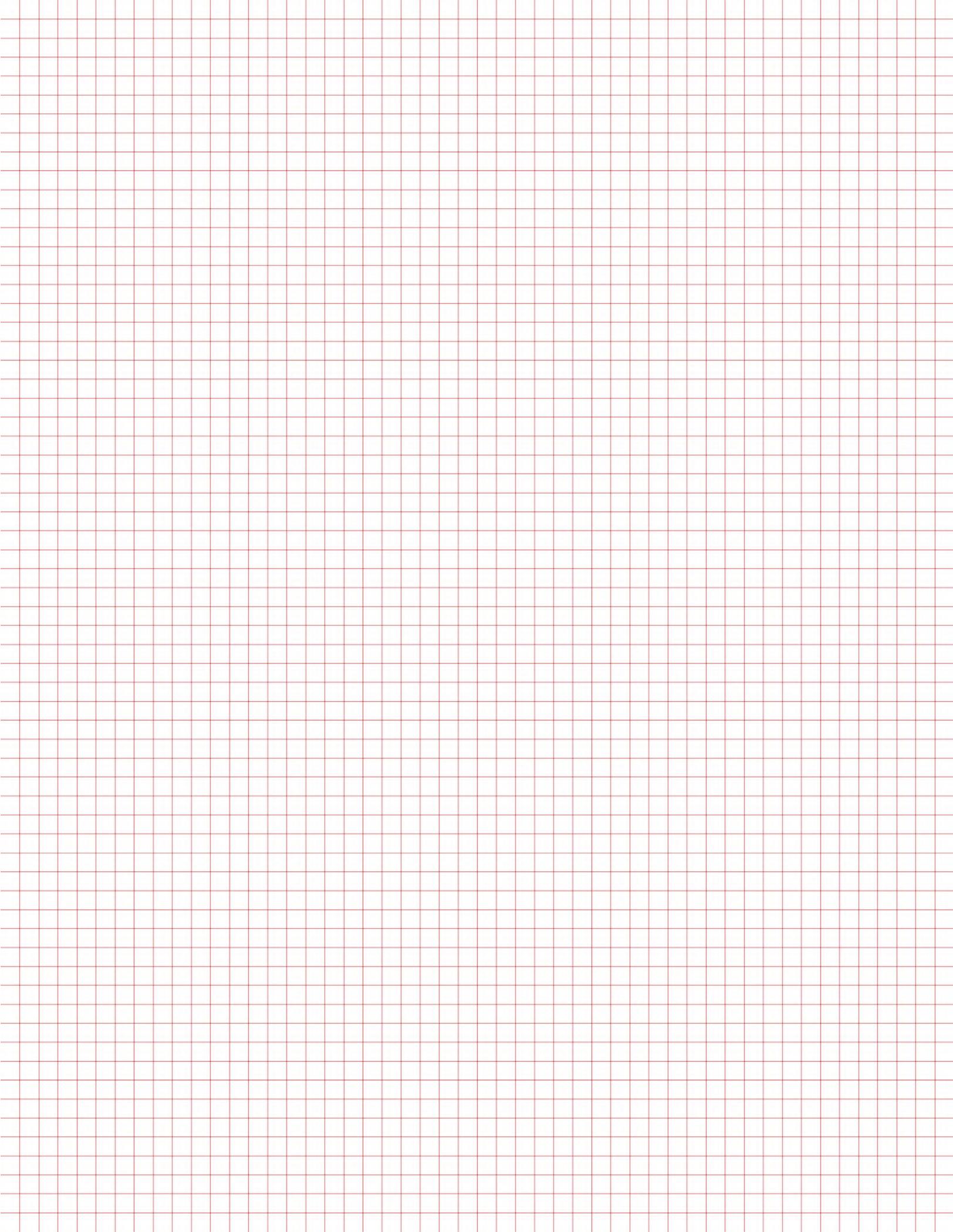
163	4.1. Si Cedric Price y Juan José Díaz Infante tomaran un café...
168	4.2. El arquitecto «más moderno que todos los modernos».
175	4.3. Entre el ritmo de kalikosmia y el ritmo de su medio: diseñar el futuro cuando se deje
175	- 1960-1972: prefabricación en plástico
176	- 1972-1980: grandes obras horizontales
179	- 1980-1990: edificios verticales y tránsito a las estereoestructuras
186	- 1990-2002: estereoestructuras y esferas
188	- 2000-2012: el culto a la esfera
191	4.4. El futuro en la obra arquitectónica, gráfica y escrita de Juan José Díaz Infante
191	- 1960-1970
202	- 1980-1990
215	- 2000-2010

230 5. Conclusiones generales

230	Sobre Juan José Díaz Infante
235	Sobre el ejercicio historiográfico puesto en marcha

243 6. Anexos

- 243 Texto sobre vivienda. Versión ampliada de texto publicado en *Calli 25* «Nuestro mundo actual y la habitación». Juan José Díaz Infante, 1967
- 248 Artículo «El hombre y el plástico». René Rebetez, 1967.
- 251 Texto *Del Dolmen a la Kalikosmia*. Juan José Díaz Infante, 1967.
- 254 Sobre el caso de la casa de Ámsterdam 270. Seguimiento de los procesos administrativos y problemáticas legales.
- 259 Resumen general de la obra de Juan José Díaz Infante



Introducción.

«Aquí está el libro, dijo. Llenó un fajo de hojas con palabras incomprensibles, flechas, esquemas y dibujos; habló por más de una hora mientras yo escuchaba atentamente, más en un silencio interno que mental, absorta en el desfile de ideas y palabras nuevas: Kalikosmia que es la casa del cosmos, y romper la academia, y el hombre en su eterno afán por descubrir, y los viajes a la luna; México, como pieza fundamental del tablero del mundo, Marco Polo, Cristóbal Colón y John Glenn – entre otros múltiples comentarios–. Al salir de ese espacio-momento extraordinario, algo dentro de mí, me dijo: ¡Este hombre está loco!»¹

Esta es la historia de un arquitecto que soñaba con viajar al espacio, y con una arquitectura que pudiera habitar otros planetas. Juan José Díaz Infante fue un arquitecto mexicano nacido en 1936 en la Ciudad de México, y fallecido en 2012 en la misma ciudad. Perteneció a la generación de 1954 de la Escuela Nacional de Arquitectura, pionera en estudiar en Ciudad Universitaria, y fue contemporáneo de arquitectos como Héctor García Olvera, Edmundo Gutiérrez, Ricardo Legorreta y Agustín Hernández. Trabajó con arquitectos como Félix Candela, Enrique De la Mora, Pedro Ramírez Vázquez, entre otros. Con información sobre estas colaboraciones, se puede decir que Díaz Infante fue un arquitecto que desde joven entró por la puerta grande al mundo de la actividad profesional de la arquitectura mexicana. Desde sus primeros años de egresado, ya tenía a su cargo proyectos de gran escala, proyectos de diseño industrial y gráfico –logotipos, mobiliario, por mencionar algunos–, y tenía actividad controversial en exposiciones museográficas. En estos primeros años, Juan José ya emitía propuestas para pensar la arquitectura desde perspectivas sin precedentes, articulando discursos cargados de una seguridad apabullante; esta intensa actividad y actitud propositiva, convirtieron a Díaz Infante en «el niño terrible» de su generación, siempre con un as bajo la manga, listo para causar controversia con sus intervenciones. De la obra proyectada y edilicia de Díaz Infante, pueden reunirse alrededor de 170 proyectos, entre los que se encuentran: Casa Aztecailita, Casa Popular Durango, Terminal de Autobuses de Pasajeros de Oriente TAPO, las oficinas de Bufete Industrial, Ámsterdam 270, Torre Citibank, el edificio de la Bolsa Mexicana de Valores, el Centro Asturiano de Cuautla, entre otros². Esta información, casi de ficha, conforma la primera

¹ María Rosenberg. “Encuentro con el primer hoyo negro”, en *Las pieles del espacio*. Kalikosmia de Díaz Infante. (México: Aela diseño, publicidad e impresos, 1999), 31.

² Para mayor información sobre la catalogación de las obras del arquitecto Díaz Infante, referirse a la sección de anexos de este documento, a partir de la página 259. Un documento más extenso a este respecto es el de Daniela Díaz Blancarte, “DIES. Juan José Díaz Infante (1936-2012). Catálogo de la obra”, (Proyecto terminal de licenciatura. Subsistema de Investigación. Universidad Iberoamericana, 2017).

capa de información para comenzar a ubicar al arquitecto Díaz Infante en el panorama de la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Sobre el trabajo del arquitecto Díaz Infante, destacan sus propuestas estructurales, formales y materiales, en favor de una arquitectura estandarizada y de prefabricación. Las innovaciones en estas áreas se hacen presentes en sus edificios, siendo ejemplo de ello la implementación de estructuras auto-portantes, interiores, mobiliario y fachadas de plástico reforzado, grandes estructuras de concreto pretensado, estereoestructuras metálicas y fachadas de vidrio espejo, por mencionar algunas. Se puede abrir una extensa discusión sobre el trabajo de Juan José Díaz Infante desde la pregunta por sus aportaciones y su relevancia para la arquitectura mexicana, y esto sin duda traería delante información interesante; sin embargo, un aspecto que llama la atención sobre este sujeto, y el detonador de una serie de preguntas que este documento busca responder, es su innegable curiosidad por la imaginación espacial cósmica. Díaz Infante era un hombre de intuiciones; se movía a partir de su curiosidad, buscando siempre información que pudiera ayudarlo a responder las preguntas que se hacía, fueran o no relacionables con la arquitectura en primera instancia. Quienes lo conocieron, cuentan que una plática con él estaba llena de nombres, ideas y referencias cuya relación parecía no tener sentido. Sin embargo, con la seguridad en lo que decía y la lógica que encontraba en sus ideas, si no lograba convencer a su interlocutor, al menos lo dejaba pensando y digiriendo el torbellino de ideas que ponía sobre la mesa. La curiosidad de Juan José, junto con su personalidad atrevida y sin miedo a proponer, lo llevó a articular sus intereses, propuestas e inquietudes en una idea que lo acompañaría a lo largo de su vida personal y su trayectoria profesional: kalikosmia.

En los años sesenta, el arquitecto Díaz Infante desarrolló y dio a conocer una propuesta para el mundo de la arquitectura a la que llamó kalikosmia. Esta palabra es en realidad un neologismo compuesto por «cali» de origen náhuatl, que significa casa, y «cosmos» de origen griego, que significa universo. Con este neologismo, Díaz Infante exponía la idea de una arquitectura que es «la casa del universo, o el universo como casa», según explicaba constantemente en entrevistas y conferencias. Desde ojos inquisitivos, podríamos poner a prueba la validez de kalikosmia como teoría arquitectónica, contemplando incluso sus niveles de relación con el desarrollo de la obra arquitectónica de Juan José; sin embargo, ésta no es la intención del presente documento. En esta investigación, kalikosmia abre la puerta para comprender el mundo de un arquitecto que soñaba con ser astronauta. El arquitecto que, si tenía suficiente tiempo para hablar de arquitectura, podía pasar horas haciéndolo, trayendo delante conceptos e ideas de campos inimaginables y aparentemente inconexos. Y si este tipo de conversaciones tenían lugar en su casa, su forma de vivir le era útil para ilustrar las ideas que afirmaba. Este sujeto intuitivo, curioso, inquieto, con una personalidad histriónica que lo hizo reconocible en el gremio, se desarrolla en un mundo con una dimensión temporal, cultural, social y política particular.

Uno de los argumentos más presentes en este documento defiende que, el hecho de que exista un Díaz Infante en la arquitectura mexicana, no es ninguna casualidad, ni sus acciones son algo que apuntar como una serie de curiosidades o hechos particulares en la trama narrativa de la historia de la arquitectura mexicana. En lo que sigue, a través de kalikosmia como punto de entrada a su mundo personal, se desarrolla una interpretación sobre cómo, cuándo y por qué surge un sujeto como Díaz Infante, con una idea como kalikosmia.

Propongo que las respuestas a las preguntas sobre la relevancia de Juan José y sus aportes a la cultura arquitectónica mexicana, queden en esta ocasión en manos de los revisores de este texto al concluir su lectura. Así, mi voz no predispondrá a los últimos a ver a este arquitecto como un personaje acartonado por el marco denominativo de la relevancia, y permitirá conocerlo como un humano común y corriente, con ideas e intereses particulares, en un tiempo y un medio específicos con los que estableció un diálogo abierto y dinámico.

El desarrollo del presente documento constituye una búsqueda, que además de ser producto de una curiosidad intelectual, registra la búsqueda por una voz personal, una forma propia de plantearse preguntas, y las rutas para responderlas en la misión activa de hacerse cargo de la construcción de un pensamiento propio. En el camino, más de una persona contribuyó a que esta búsqueda se enriqueciera, e incluso tomara nuevos caminos. Dirijo un agradecimiento especial a todas aquellas personas que se interesaron en pensar conmigo, en escuchar mis preguntas y en tomarse tan personal la misión de apoyarme, ya sea para plantear mejores preguntas, o para plantear rumbos para responderlas. Al Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, por brindarme la oportunidad de continuar mis estudios en la institución, en espacios de interlocución que considero un privilegio. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por el apoyo otorgado a través de su programa de becas nacionales; sin éste, el tiempo y la dedicación otorgada a este proyecto, no hubieran podido ser iguales. A mi tutor, el Doctor Ernesto R. Alva Martínez, por las horas dedicadas a leerme, escucharme y discutir conmigo sobre las posibles maneras de abordar al arquitecto en cuestión. Agradezco su disposición, y su iniciativa; que llegara al taller de investigación con libros, ideas y preguntas que me dejaban reflexionando sobre la investigación y las decisiones tomadas en diferentes momentos. Agradezco al Doctor Alva por la confianza en mi trabajo, y por asumir un papel, más que de tutor, de escucha, interlocutor y crítico al evaluar si con el trabajo escrito lograba aquello que planteaba en palabras e intenciones en primera instancia.

Agradezco a mi Comité Tutor, compuesto por dos personas a quienes admiro y cuya opinión y comentarios valoro profundamente. Al Dr. Enrique X. De Anda, por tomarse el tiempo y rigor de leer mis propuestas y comentarlas conmigo. Al Mtro. Alejandro Aguilera González, quien, además de ser mi mentor desde hace ya cuatro años, se ha convertido en un entrañable amigo, a quien admiro y de quien espero poder seguir aprendiendo muchos años más. Su franqueza, el tiempo dedicado a leerme y discutir posturas conmigo ha sido de gran ayuda en un duro pero necesario ejercicio de autocrítica, tanto para lo expuesto en esta investigación, como para las posturas que he tomado en mi estancia en el posgrado. Las incontables horas de pláticas y discusiones que he tenido con el Mtro. Aguilera, me han convencido además de que la historia, la investigación y la docencia, son rumbos que quiero tomar en mi futuro profesional.

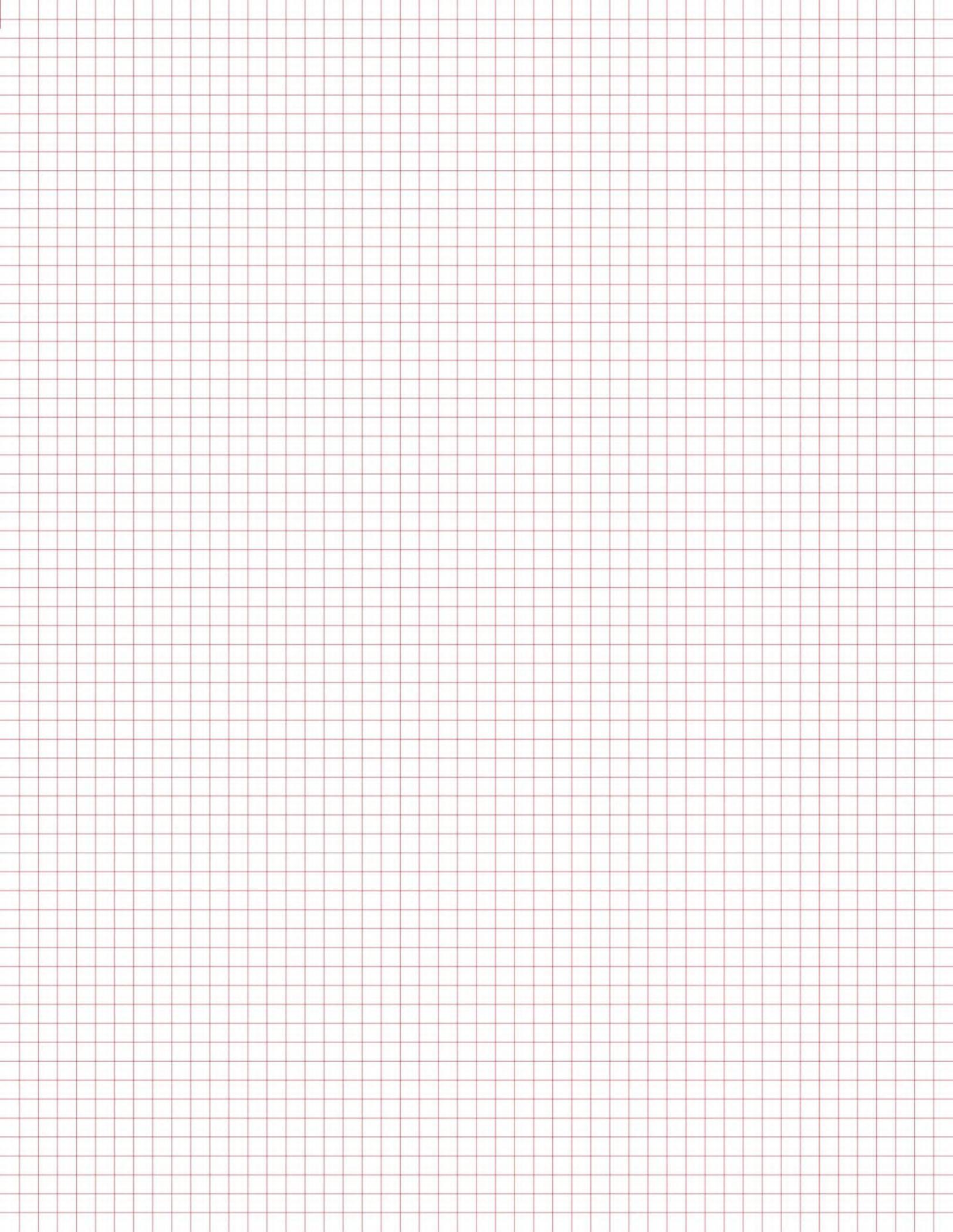
A las dos fantásticas mujeres que integran el sínodo. A la Doctora Johanna Lozoya, por ser inspiración y motivación para pensar diferente, para ver un problema desde más de un ángulo y hacerle nuevas preguntas, capaces de llevarme a nuevas respuestas en las que lo más interesante es el camino y la construcción de redes intelectuales para llegar a ellas. Le agradezco también por confiar en mí e incentivarme a proponer, comunicar y defender mis perspectivas. A la Doctora Catherine Ettinger, por su enorme disposición a integrarse en este proceso, su cuidadosa lectura y retroalimentación. La seriedad que siempre caracteriza a su trabajo, estuvo

presente en igual medida en su papel como sinodal. Estas dos grandes mujeres son una gran inspiración para mí, por su enorme inteligencia, la calidad de su trabajo, y por ser, sin proponérselo, un referente fundamental para mis aspiraciones profesionales.

Agradezco también a los profesores del Campo de Conocimiento de Arquitectura, Ciudad y Territorio, particularmente al Mtro. Eduardo Torres Veytia por la confianza y el apoyo constante durante mi estancia en el posgrado. Extiendo un agradecimiento especial al Programa de Maestría y Doctorado en Historia, por permitirme cursar seminarios en su programa. A las Doctoras Leonor Ludlow, Pilar Gilardi y Beatriz Urías Horcasitas, por lo aprendido en sus seminarios. Por la disposición de incluirme en sus clases, por la paciencia, y la enorme capacidad de transmitirme curiosidad y fascinación por el oficio de la Historia. A Juan José Díaz Infante Casasús, por abrirme las puertas del archivo de su padre desde hace cuatro años, por ayudarme a comprender el trabajo del arquitecto, por compartirme historias sobre su vida con él, por conectarme con personas allegadas y capaces de ayudarme a ilustrar mejor a este personaje. Su constante apoyo, confianza y fe en mi trabajo han sido una enorme motivación para mí.

A mi familia, por ser pacientes con mis repetidas ausencias y apoyarme a la distancia e incondicionalmente, y de forma más particular a mi padre y a mi hermana, por ser un apoyo fundamental durante estos dos años, y desde siempre. Tengo el privilegio de haber crecido rodeada de personas amorosas, convencidas de que podría ser y hacer lo que quisiera. A mis amigas y compañeras entrañables del posgrado, Alejandra Rodríguez Mariscal y Elided Hernández Acosta, por compartir el proceso de trabajo, formación y pensamiento; por escucharme y permitirme escucharlas y ser partícipe de su crecimiento y maduración intelectual. A mis apasionados y apasionantes amigos y colegas, los arquitectos Santiago Albo y Marion González Busto, por las innumerables pláticas sobre tantos temas estimulantes, que tuvieron un eco indudable en el proceso de esta investigación. Agradezco también a ellos por el tiempo dedicado a leer cuidadosamente este documento y comentarlo conmigo. A mi querido amigo Fernan Cerón, por siempre hacerme sentir bien acompañada, por escucharme, por su apoyo, paciencia y comprensión en estos dos años.

México, noviembre 2020.



1. La casa de Ámsterdam: historia de un olvido.

En el número 270 de la avenida Ámsterdam en la colonia Condesa, llama la atención un predio bardeado con hojas de triplay cubiertas por varias capas de posters publicitarios roídos por la lluvia y la intemperie. Detrás de esta barda, una estructura metálica en ruinas, oxidada y parcialmente desarmada, revela parte del interior. Por lo que se ve, uno puede inferir que esta era una estructura de dos o tres niveles, que resulta muy curiosa porque está conformada en su totalidad por una red triangulada de elementos metálicos, similar a una jaula que permite ver su interior casi por completo. Sin duda, esta estructura llama la atención porque es muy distinta a las construcciones contiguas. Cuando se va caminando por la avenida, hay cierta homogeneidad en las casas, edificios y comercios, que generan una continuidad hasta cierto punto armónica; pero, cuando se llega al 270, todo es distinto, y es casi instintivo detenerse a mirar. Frente a unos ojos poco curiosos, encontrar esta estructura puede llevar a concluir que está en un proceso de demolición progresiva, porque seguramente habrá de construirse un nuevo edificio próximamente, y esta conclusión permite seguir caminando sin hacerse más preguntas. En cambio, unos ojos curiosos, y más aún, con ciertas nociones de lectura espacial y urbana, se acercarían un poco más a esta construcción, con ánimos de mirar el interior y buscar alguna pista, algún elemento que pueda decir más sobre su historia. Desde lo que permite ver la barda, lo único distinguible son un par de láminas de vidrio, cada una con el número 270 grabado dos veces, una de ellas espejeado hacia abajo. Si la curiosidad continúa, motivará a ingresar la dirección en un buscador de internet, con la esperanza de encontrar algo más al respecto.



Estado actual de Ámsterdam 270. Fotografía tomada por Juan José Díaz Infante Casasús.

La sorpresa para estos ojos curiosos es que se despliegan una serie de artículos en revistas y sitios electrónicos que hablan de salvar la construcción, de frenar su demolición, e incluso se refieren a ella como «un testigo de la arquitectura antisísmica». Artículos como «Salvemos Ámsterdam 270» en la revista *Código*, describen a grandes rasgos la situación del edificio¹. Ámsterdam 270 es atribuido al arquitecto mexicano Juan José Díaz Infante, y se describe como un «híbrido laboratorio arquitectónico/casa habitación» del arquitecto, quien, tras el sismo que sacudió a la Ciudad de México en 1985, adquirió el terreno para desarrollar sistemas constructivos a prueba de sismos. El motivo por el que artículos como el mencionado invitan a salvar Ámsterdam 270, o a tomar acciones frente a su situación de riesgo, es que esta obra ha sido desmantelada paulatinamente, a pesar de contar con una protección patrimonial como monumento histórico de nivel 1 otorgada por SEDUVI.

Ámsterdam 270 es un edificio que originalmente tenía tres niveles, con una estructura esférica de dos niveles en la parte superior, y junto a ésta, una estructura cilíndrica de tres niveles con remate semi esférico que conformaba un núcleo exento de escaleras. La idea detrás del desarrollo de este proyecto era que funcionara como un laboratorio de experimentación para estructuras y esquemas arquitectónicos que pudieran responder adecuada y eficientemente a eventos telúricos próximos, sin causar pérdidas humanas ni daños en su estructura. De 1985 a 2002, este edificio tuvo un uso experimental, y el esquema que conformaba era el de una casa habitación, que sería después la vivienda unifamiliar del arquitecto. En esta obra se pusieron a prueba las primeras estructuras esféricas con las que experimentaría Juan José durante la última etapa de su trabajo, así como los alcances y posibilidades de las estereoestructuras como sistemas de muros y de entepiso, y otras geometrías que podrían desarrollarse con este sistema constructivo. También aquí se pusieron a prueba nodos y articulaciones que buscaban que su implementación fuera cada vez más eficiente en cuanto a ensamblaje y facilidad para su diseño y construcción. Como lugar de experimentación y avances, como proyecto personal, o quizá, como una de sus obras más representativas, este edificio mantiene una relación importante con su autor, y una relevancia que lo hizo merecedor de un nivel de protección que, supuestamente, garantiza que se preservará en el tiempo sin alteraciones.

Sin embargo, desde su venta en 2011 a un amigo cercano a la familia Díaz Infante, y la posterior pérdida de esta propiedad por el último, la casa de Ámsterdam ha sido objeto de varios intentos, al principio frustrados y más adelante exitosos, por desmantelarla. Sus actuales dueños, propietarios de la inmobiliaria *Odisea Chiapas*, han actuado desde la ilegalidad para que la propiedad llegara a su estado actual de deterioro y amenaza. Las movilizaciones de los vecinos, y del hijo del arquitecto, Juan José Díaz Infante Casasús, han impedido que se desmantele por completo, logrando la clausura definitiva de los trabajos de demolición, y el involucramiento de instancias como la Procuraduría Ambiental y de Ordenamiento Territorial (PAOT) en el caso, aún sin una resolución final.²

¹ Manuel Guerrero. “Salvemos Ámsterdam 270,” *Revista Código*, junio 15, 2018, <https://revistacodigo.com/arquitectura/salvemos-amsterdam-270/>

² Para una descripción más amplia del caso de Ámsterdam 270, referirse a la sección de Anexos, en la página 254 de este documento

1.1. Ámsterdam 270 ¿la máxima obra del arquitecto Díaz Infante?

La historia que lleva a esta construcción a tener un estado como el descrito al inicio de esta sección, es producto de irregularidades administrativas, corrupción, y negligencia, sin ser éstas sus únicas causas. Si la casa fue estudio y laboratorio para el arquitecto Díaz Infante, se podría concluir entonces que se trata de una obra importante en su trayectoria profesional. Los artículos que llaman a su rescate, reconocen a Ámsterdam 270 como una de las obras más importantes en la carrera del arquitecto, y este argumento suele ser el más recurrido para motivar a la acción. Frente a esto, surgen diferentes cuestionamientos. Por un lado, cabe preguntarse ¿qué hace que una obra sea considerada la más importante en la trayectoria de un arquitecto?, y ¿por qué ésta ha de ser la única razón para motivar acciones para su protección? Que esta casa haya sido objeto de incumplimientos y alteraciones, también fue posible porque el trabajo de este arquitecto se ha mantenido fuera del radar del estudio de la historia de la arquitectura mexicana, y fuera del radar de los defensores del patrimonio arquitectónico moderno. Dentro del gremio de arquitectos, poco se conoce sobre Juan José Díaz Infante, la totalidad de su producción arquitectónica y sus propuestas teóricas. Quizá es por esta misma razón que las primeras noticias sobre las amenazas a la integridad de su casa no encontraron eco entre aquellos arquitectos que se distinguen por defender el patrimonio arquitectónico moderno.

En un caso análogo, guardando sus respectivas particularidades y excepciones, la obra de arquitectos como Luis Barragán, ha encontrado movilizaciones en favor de su protección, y esto se debe a que su autor se ha convertido en una figura consagrada para la historia de la arquitectura mexicana. Entonces, parece ser que las acciones en favor de la protección de las obras de arquitectura tienen una estrecha vinculación con el valor que se otorga a los aportes de sus autores, producto de su estudio. En este caso, el poco conocimiento que se tiene sobre Juan José y su obra, se vuelven partícipes indirectos de un olvido que a su vez se vuelve permisible frente a actos de destrucción como el de la casa de Ámsterdam 270. El presente documento no pretende abordar la relevancia de la casa de Ámsterdam 270 con la intención de afirmar desde ahora que se trata de la obra más importante de Juan José Díaz Infante, o que se trata de una de las obras más importantes de la arquitectura mexicana, pues no se propone abordar el trabajo del arquitecto desde una perspectiva de orden por relevancia, ni pretende valerse del argumento de la consagración del arquitecto para motivar a la protección de su obra. El presente, es un ejercicio de carácter histórico que toma a un personaje del mundo de la arquitectura como lo es Juan José Díaz Infante, y propone abordarlo desde las dimensiones cultural e intelectual de un pensamiento tan propio como kalikosmia, para abrir “su mundo” –desde un plano interpretativo a partir del trabajo con fuentes primarias como su archivo personal– como una serie de articulaciones conceptuales personales que dieron lugar a propuestas y actitudes tan particulares como las que lo distinguen en la memoria colectiva del gremio.

¿Por qué Kalikosmia y por qué Juan José Díaz Infante?

Comenzar a hablar de Juan José Díaz Infante y su obra con la casa de Ámsterdam 270 tiene una intención narrativa particular en el presente documento. Este edificio tuvo una relación larga y directa con el trabajo arquitectónico y discursivo del arquitecto. Durante los años dedicados a construir y experimentar con la casa,

Díaz Infante daba forma a una nueva etapa en las estrategias comunicativas de kalikosmia, y sumado a esto, desarrollaba estrategias constructivas y arquitectónicas para buscar materializar lo que proponía con kalikosmia. Como se verá en el cuarto capítulo del documento, los años ochenta y noventa se distinguen por la intensa actividad de difusión de ideas en torno a kalikosmia. El desarrollo de infografías, fórmulas, y conferencias ilustradas con imágenes de su casa-laboratorio de ideas, dan cuenta de esta intensidad. El hecho de que Ámsterdam 270 esté ahora en un estado de abandono y destrucción, resulta ser una metáfora muy pertinente para preguntarse por las ideas y argumentos que estaban en juego entre el arquitecto y la casa, y qué nos dice al respecto su actual estado de abandono. La historia de Ámsterdam 270 es la historia de un olvido porque todo aquello que trajo delante, como experimento, como propuesta y como discurso, queda ahora desplazado por la imagen de una estructura desarmada y abandonada. Partimos de esta casa para hablar de un arquitecto con una visión particular de la arquitectura, que es producto de un mundo ideológico que asimiló y del que fue partícipe por medio de sus propuestas y su trabajo.

Para hablar de kalikosmia se suele recurrir a hablar de Ámsterdam 270, y a otras obras tempranas – desarrolladas en los años sesenta– en la trayectoria profesional de Juan José Díaz Infante. Esta casa adquirió, en algunos relatos y anécdotas de colegas y amigos del arquitecto, el nombre de «casa kalikosmia», o «kalikós mica,» precisamente por su vinculación con este concepto. «Kalikosmia» es el nombre de la propuesta arquitectónica de Juan José, y para el inicio de la construcción de Ámsterdam 270, ya llevaba cerca de veinte años siendo parte de los discursos e ideas del arquitecto. Este neologismo es utilizado por Juan José como idea central para referirse a «la casa como universo, y el universo como casa», en una lectura bilateral que, a grandes rasgos, pretende ver a la arquitectura como un sistema inmerso en una red sistémica aún más compleja –la naturaleza, el cosmos–, al que aporta, y del que se retroalimenta. Kalikosmia fue presentada como propuesta por primera vez en 1967, en una exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno con el título «El hombre y el plástico», en la que se presentó el trabajo del arquitecto y un grupo de artistas pertenecientes a la llamada Generación de la Ruptura. Quizá, la oportunidad de hablar sobre su trabajo en esta exposición, fue la que motivó a Juan José a darle nombre a los principios que formulaba y ponía a prueba desde inicios de la década de 1960. Ya sea por la llegada de esta oportunidad, o porque se trataba de un concepto que ya había comenzado a formular desde años anteriores, llama la atención que eligiera la combinación de estas dos palabras, calli y cosmos, con procedencias tan divergentes, para articular un nombre para una serie de ideas sobre la arquitectura.

Juan José habló de kalikosmia en esta primera ocasión a partir del trabajo desarrollado en torno a la producción de una serie de viviendas celulares prefabricadas en plástico. Presentó un modelo a escala real de uno de sus últimos prototipos en ese momento, al que llamó «Casa Aztecalita». Además de eso, incluyó modelos, croquis, fotografías y maquetas de diferentes propuestas de viviendas celulares, y modos de agrupación para emplazarse en diferentes territorios. A partir de los principios de prefabricación y producción en masa, las propuestas de Juan José buscaban encontrar un modo de solucionar el problema de vivienda que atravesaban, a los que se referiría como los «países subdesarrollados», en un esquema de producción que buscaba beneficiar de forma particular a la economía mexicana, como uno de los países más ricos en recursos

petroleros en aquel momento, o como «pieza fundamental en el tablero del mundo». Los principios más destacados de estas viviendas eran, además de la prefabricación, la posibilidad de construir en tiempos mucho más cortos que los de los sistemas constructivos tradicionales; con materiales ligeros, con propiedades mecánicas suficientes para formar estructuras y envolventes eficientes, y al mismo tiempo, para perfilar los detalles más finos del mobiliario interior en una sola cápsula habitable y replicable en serie. A pesar de la aparente solidez del argumento de kalikosmia de 1967, presentado incluso como manifiesto, la versión de esta década no sería la misma que la de años posteriores. Conforme el arquitecto experimentaba con materiales, geometrías, estructuras y formas, y conforme elegía temas y referencias de su interés desde diferentes mundos o contextos culturales, trasladables de distintas formas a la arquitectura, los medios para llegar a esta arquitectura kalikósmica, y los medios de ésta para materializarse y comunicarse, cambiaban. En algunos puntos incluso, las búsquedas se distraían; Juan José encontraba materiales, formas o referentes que no parecían ir encaminados directamente a los «cometidos kalikósmicos» iniciales. Sin embargo, el esquema general del argumento planteado desde los años sesenta, se mantendría constante en la trayectoria profesional del arquitecto, y en los capítulos tres y cuatro, se podrá definir cómo y por qué esto es así.

Kalikosmia es, según Juan José, la cara de la arquitectura en el umbral de una nueva era, con formas y principios como la constante búsqueda de ligereza estructural, rapidez y eficiencia de sus procesos constructivos, y la capacidad de estos objetos delimiten el mayor volumen posible con estos criterios, permitiendo así conducirse hacia un nuevo estrato de la trama evolutiva de la disciplina. Según Juan José, esta trama va desde sus primeras manifestaciones documentadas, hasta un siguiente nivel, que aún no ocurría, pero que a sus ojos ya se anunciaba por medio de kalikosmia. Los rostros de ese siguiente nivel también cambiarían conforme pasaban los años y conforme el arquitecto se relacionaba con distintas ideas, desde distintos frentes. En lo que sigue, nos ocupa identificar cómo es que una idea como kalikosmia se forma, y cómo es que se va transformando a lo largo del tiempo. La casa de Ámsterdam se vuelve un buen punto de partida para hablar de kalikosmia y su desarrollo en el tiempo, porque en ella se integraban diferentes elementos testigo de esta serie de ideas entramadas que alimentaron la propuesta del arquitecto. Como laboratorio y vivienda, entrar a Ámsterdam 270 era similar a entrar a la mente, al mundo del arquitecto, y resultaba ser el lugar favorito para que él hablara sobre arquitectura con sus invitados. Uno de ellos, Alejandro M. Gaytán Cervantes, escribió sobre su visita a la casa de Juan José, y la describe de manera muy elocuente:

«Al llegar a la oval calle de Ámsterdam, donde se encuentra su casa, nos encontramos con que del lugar abierto donde podrían estacionarse seis carros, no había ninguno pues el sitio estaba ocupado por enormes macetones con árboles de diferentes especies que provocaban una especie de bosque y sólo existía un pequeño y accidentado corredor para llegar al acceso. No fue necesario tocar, pues su mayordomo nos estaba esperando en la puerta.

La casa, formada por una gran estructura metálica aerodinámica de color blanco hacia las cuatro orientaciones, así como en su cubierta, tiene una dimensión aproximada de veinte por treinta

metros; esto es, seiscientos metros cuadrados formando un solo espacio con una altura aproximada de diez –metros–, o sean seis mil metros cúbicos.

Sólo en la parte del acceso, sobre unos seis metros hacia adentro está compuesta por tres niveles; lo demás, es un enorme volumen, que en el centro tiene colgada una gran esfera, también de estructura aerodinámica, metálica, de cerca de tres metros de diámetro, donde se encuentra el despacho de Juan José.

Los muebles de su enorme estancia son distintos a los de cualquier otra casa: Están compuestos por una sala larga y muy baja; en su respaldo, se encuentran encimados como cien cojines de diferentes tipos; sobresalen los que tienen el escudo de los Pumas, pues Juan José fue su primer portero. Encima de ellos se encuentran varios maniqués tamaño natural; cinco, formando un grupo; son una pareja recostada entre las almohadas con sus pequeños jugando entre los cojines y al lado, una muchacha modelando su bikini.

A un lado está una gran jirafa, armada con partes de plástico amarillos, legos, como de cuatro metros de altura; además, un auto real de carreras, fórmula uno, nuevo completamente y un “ricksha”, carro hindú, de los que son jalados por seres humanos para llevar a personas. La música de la casa se encuentra en una moderna rock ola, que contiene toda clase de temas y tipos de música que quieran oírse; desde la clásica, hasta mariachis, la tropical y la moderna.

Por todas partes se tropieza uno con figuras hindúes, siendo las más significativas, una orquesta de elefantes de madera, como de setenta centímetros de altura cada uno, compuesta por más de treinta músicos que tocan un diferente tipo de instrumento: violines, trombones, pianos, chelos. Al fondo se ubica un gran portal, también hindú, que separa al comedor de la gran estancia. En este caos, la figura de Mickey Mouse aparece por diferentes partes; es algo así como su símbolo; se encuentra en los muros, en la ropa, etc».³

Para más de un visitante, pasar una tarde en casa de Juan José implicaba adentrarse en su mundo, escuchar sus opiniones sobre la situación del país, sus asuntos urbanos y arquitectónicos. Implicaba también enfrentarse a una serie de estímulos que no se esperaba que estuvieran juntos en un mismo espacio. Desde la estructura, el mobiliario, la serie de objetos dispuestos en diferentes partes de la casa, las imágenes de Mickey mouse, la Virgen de Guadalupe, una cabeza olmeca, la bandera de México, entre otros elementos que componen la experiencia de recorrer la casa, son una carga de información de tan distintos tipos que es difícil establecer un criterio de orden y lectura. Para ello, era fundamental escuchar a Juan José durante esta experiencia, como si la casa necesitara un intérprete, o como si el mismo Juan José fuera una parte aglutinante en el discurso de la casa.

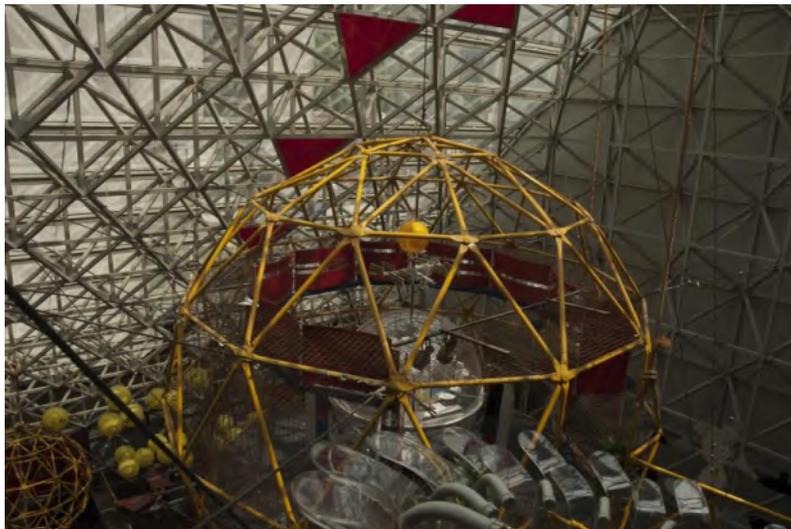
³ M. Alejandro Gaytán Cervantes. “Una cena singular”, escrito personal, no publicado.



Ámsterdam 270 en los años noventa. Fotografía del archivo Juan José Díaz Infante.



Interior de Ámsterdam 270. Fotografía del archivo Juan José Díaz Infante.



Interior de Ámsterdam 270. Fotografía del archivo Juan José Díaz Infante.

María Rosenberg, amiga del arquitecto que a finales de los años noventa escribiría junto con su madre, Cecilia Ortiz, un libro sobre su manera particular de comunicarse con Juan José e interpretarlo, introduce este ejercicio de interlocución con el efecto que tuvo en ella visitar por primera vez la casa de Ámsterdam:

«Conocí a Juan José Díaz Infante a finales del sexto mes del último año del siglo. Me estremeció su casa en la calle de Ámsterdam, en la Condesa, donde la unificación de miles de detalles salta a dar la bienvenida sin distorsionar la armonía; de hecho, la armonía es la forma de hacerse uno presente. El timbre es una cadena que mueve un arbolito colgante de campanas de la India y la lluvia de notas musicales invitan a pensar que se inicia un viaje a lo desconocido. Entré a otra dimensión. Me rodearon de pronto un sinnúmero de plantas que semi-escondían tres esculturas de piedra [en realidad, eran de plástico, pero simulaban piedra]: Mickey Mouse, la Virgen de Guadalupe y una Cabeza Olmeca.

Caminé por el pasillo hacia la puerta y me encontré con Manhattan, un perro grandote y lanudo que salta con las cuatro patas a la vez y pone la cabeza de ladito sin dejar de ladrar dentro de su casa imaginaria: una reja sostenida por nada en medio del todo que es el patio de entrada a la casa de Juan José.

Ya en el interior, las plantas se convirtieron en girasoles que revolotearon por todas partes. La figura postrada del Perdón, tallada en madera, multiplicada en distintos tamaños, transformó la estancia en un recinto sagrado. Tres pasos más adelante, una puerta de cristal con la silueta de Mickey Mouse me introdujo a la Isla de la Fantasía. El aire se quedó un instante en mi garganta. Vi la totalidad de un caleidoscopio en pleno movimiento: elefantes en madera de dos metros de alto, caballos a todo galope suspendidos por sogas de marinero, una rocola [sic.] electrónica, la estatua de un perro con lentes oscuros, sillas de plástico, madera y fierro, colgadas en las paredes; digo en las paredes, pero en realidad son partículas múltiples, triangulares, que forman una sola estructura: la casa completa. Al entrar a ese lugar me convertí en Alicia y caí sin remedio en el País de las Maravillas.

Se encontraba dispuesto todo lo imaginable. Esto, pensé, es un museo de la creación del hombre a través de su historia, desde la infancia hasta la muerte; desde la prehistoria hasta nuestros días. Encontré un coche de carreras a mitad de la estancia. Una puerta hindú separa el comedor de la sala, cientos de cojines, tapetes, mariposas, flores de cualquier tipo, pantallas, espejos y a Mickey Mouse otra vez, y otra, y otra. Miré hacia arriba para encontrar un punto de referencia que me trajera de nuevo a la tierra y descubrí un sol de acero suspendido entre un firmamento de paraguas de colores. Esa fue la primera vez que la vi... La esfera de Juan José Díaz Infante es la culminación de su obra extraordinaria [...] Es el sitio donde trabaja, su lugar de convivencia y descanso. Un espacio “de otro mundo” donde el tiempo se detuvo para mí desde el primer encuentro, y se detiene cada vez que incursiono en él.

Aquí está el libro, dijo. Llenó un fajo de hojas con palabras incomprensibles, flechas, esquemas y dibujos; habló por más de una hora mientras yo, escuchaba atentamente más en un silencio interno que mental, absorta en el desfile de ideas y palabras nuevas: Kalikosmia que es la casa del cosmos, y romper la academia, y el hombre en su eterno afán por descubrir, y los viajes a la luna; México, como pieza fundamental del tablero del mundo, Marco Polo, Cristóbal Colón y John Glenn –entre otros múltiples comentarios–. Al salir de ese espacio-momento extraordinario, algo dentro de mí, me dijo: ¡Este hombre está loco!»⁴

En estas líneas, además de una evidente admiración hacia el arquitecto, y un gesto de elogio hacia su trabajo, destaca la experiencia particular de visitar la casa, y de una forma que considero yo muy pertinente, la describe como «de otro mundo». La casa, Juan José, su arquitectura, sus ideas e intereses, pertenecen a un mundo particular. Son su mundo porque componen una sumatoria de elementos de distintos sitios de los que se

⁴ María Rosenberg, “Encuentro con el primer hoyo negro,” en *Las pieles del espacio*. Kalikosmia de Díaz Infante. (México: Aela diseño, publicidad e impresos, 1999), 29-31.

apropia, que interpreta, y con los que parte para crear lo propio. Hablar de un arquitecto en términos de su obra, la cronología de sus logros profesionales, y algunos eventos que formaron un hito en su trayectoria profesional, no da espacio para hablar de este «desfile de ideas» que describe María Rosenberg, ni de los continuos desfiles que presentaba de forma tan performática en charlas informales y conferencias.

¿Cómo comenzar a entender un desfile de ideas que va desde kalikosmia como casa del cosmos, la historia de los descubrimientos; los viajes espaciales; la proyección de México en el tablero del mundo; personajes como Marco Polo, John Glenn, Julio Verne, Teilhard de Chardin y Darwin; las computadoras; el plástico; los trajes de astronauta; las esferas; entre otras tantas? El mundo ideológico de kalikosmia, y más concretamente, el mundo ideológico de Juan José, puede seguirse y comprenderse de mejor manera si se reconoce su relación con uno, o una serie de mundos de ideas con los que está en constante comunicación. Partimos de afirmar que no hablaremos de Juan José Díaz Infante de forma monográfica o con ánimos de consagrarlo en el lienzo histórico de los grandes arquitectos-autoresmexicanos. Lo que interesa en este documento es estudiarlo a la luz de las ideas que están en juego en sus discursos, en su obra arquitectónica, en su producción gráfica y escrita; saber con qué mundos dialoga, qué ideas circulantes lo alcanzan y cómo las asimila. Queda claro que pretender reconstruir su forma de pensar de forma absoluta y fidedigna es una tarea imposible, pero con los medios adecuados, es posible establecer una lectura e interpretación de su trabajo y sus ideas a la luz de las fuentes primarias, con las herramientas que otorga la historia cultural, y particularmente, la historia intelectual.

—

Preguntas de investigación.

Las preguntas pretenden guiar el rumbo de la investigación, y lo hacen al dar pauta para el orden en que la problemática se irá abordando en el documento.

Pregunta general de la investigación.

1. ¿Cómo ubicar al arquitecto Juan José Díaz Infante en el panorama arquitectónico, cultural e intelectual de la segunda mitad del siglo XX?

Preguntas particulares de la investigación.

2. ¿Cómo se genera la construcción discursiva de kalikosmia como una propuesta arquitectónica de diseño del futuro?
3. ¿Cuál es la relación entre Juan José Díaz Infante, kalikosmia y su obra arquitectónica, con el medio arquitectónico, cultural e intelectual en el que se desenvuelve?
4. ¿Cómo se transforma kalikosmia, las ideas que integra, y los medios con los que las comunica el arquitecto Díaz Infante a lo largo de su trayectoria profesional?
5. ¿En qué medida kalikosmia se vuelve un eje importante para estudiar a Juan José Díaz Infante?

—

Objetivos de investigación

Objetivo general.

1. Ubicar al arquitecto Juan José Díaz Infante en el panorama arquitectónico, cultural e intelectual de la segunda mitad del siglo XX.

Objetivos particulares

2. Identificar las ideas e influencias que dieron lugar a la construcción discursiva de kalikosmia como propuesta arquitectónica de corte futurista, mediante la reconstrucción de la historia de la idea de futuro con herramientas de la historia cultural e intelectual.
3. Identificar las relaciones entre el medio arquitectónico, cultural e intelectual de Juan José Díaz Infante, kalikosmia y su obra arquitectónica, mediante un análisis de su trayectoria profesional en relación con las influencias culturales e intelectuales identificadas, las exploraciones y propósitos de kalikosmia como propuesta teórica.
4. Identificar las formas en que interactúan: kalikosmia, las ideas que integra, y los medios con que el arquitecto comunica estas ideas a lo largo de su trayectoria profesional, mediante un análisis de las ideas de kalikosmia y sus discursos, en relación con la obra arquitectónica, la producción gráfica y escrita de Juan José Díaz Infante.
5. Visibilizar los logros y limitaciones de estudiar a Juan José Díaz Infante a través de kalikosmia, mediante una reflexión sobre el ejercicio historiográfico puesto en marcha.

—

Bibliografía del capítulo.

Guerrero, Manuel. “Salvemos Ámsterdam 270”, *Revista Código*, junio 15, 2018.

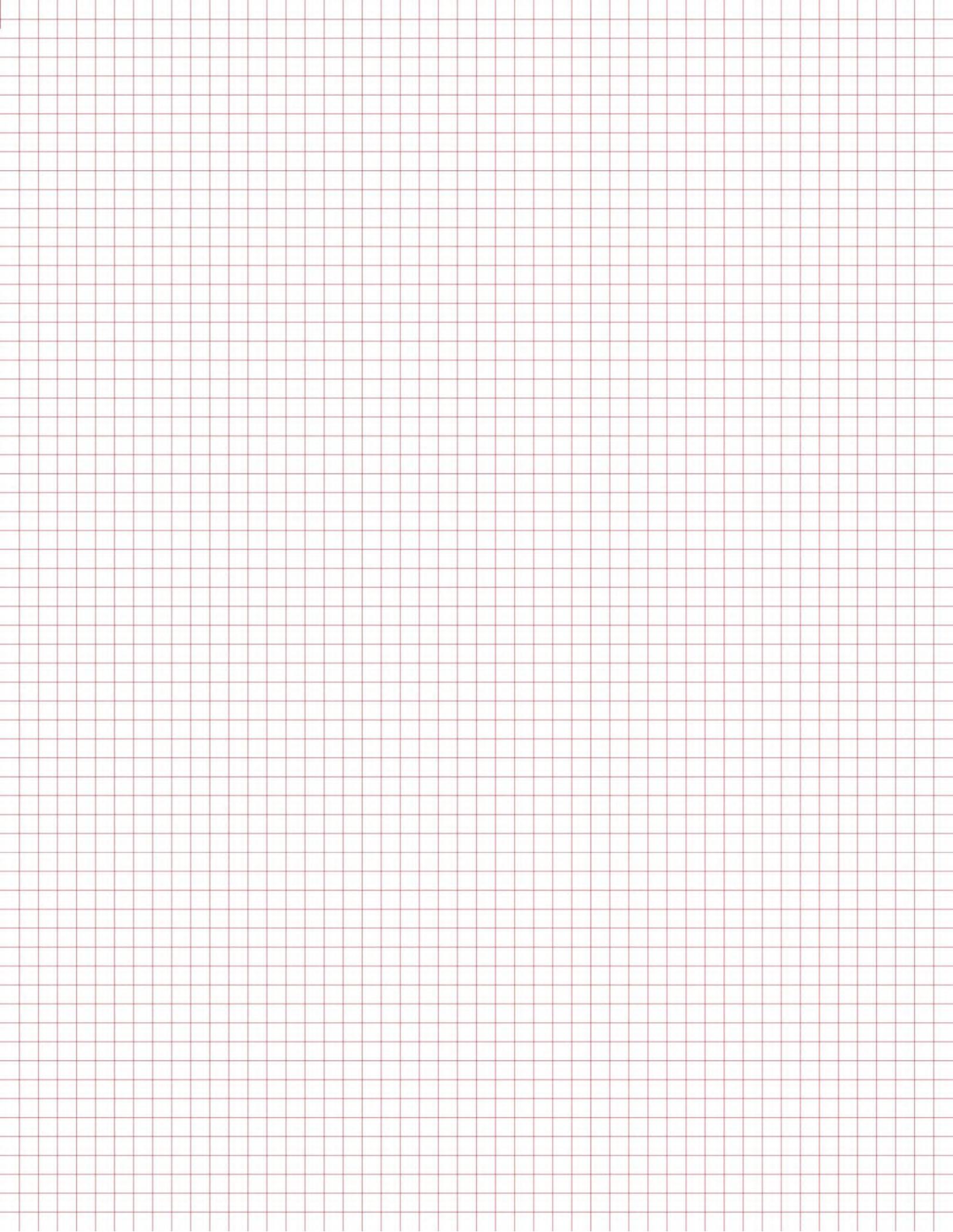
<https://revistacodigo.com/arquitectura/salvemos-amsterdam-270/>

Gámez, Silvia Isabel. “Olvidan a Díaz Infante,” *Reforma*, julio 18, 2015.

<https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/pre acceso/articulo/default.aspx?id=594083&urlredirect=https://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=594083>

Gaytán Cervantes, Alejandro. “Una cena singular”, Escrito personal, no publicado. Sin fecha.

Ortiz, Cecilia y María Rosenberg. *Las pieles del espacio. Kalikosmia de Díaz Infante*. México: Aela diseño, publicidad e impresos, 1999.



2. ¿Cómo historiar a un arquitecto?

Hemos identificado el propósito de la investigación, aquello que pretende evitar, y las preguntas que busca responderse. Empezamos hablando de *Ámsterdam 270* y ésta nos llevó a Juan José, y a *kalikosmia*; de *kalikosmia* nos preguntamos por las ideas que motivaron el pronunciamiento de las posturas y propuestas que se manifiestan en dicha propuesta. Es necesario aclarar las razones por las que se propone evitar algunos enfoques, pues esta misma exclusión nos conduce a precisar lo que se busca investigar, y cómo se propone que las preguntas planteadas sean respondidas. Si este trabajo aborda a un arquitecto en particular, sus ideas y su obra, la referencia más inmediata quizá, serían trabajos biográficos, monográficos, o incluso antologías de obras de arquitectos. Ejemplos de trabajos como estos hay por decenas, y los enfoques de cada uno son distintos, dependiendo del autor, la red académica y epistémica en la que está inserto, así como las preguntas rectoras en cada caso de estudio. Sin embargo, ante la pregunta sobre cómo historiar y estudiar a un arquitecto y su trabajo, nos acercamos a distinguir modos de acción comunes, que nos permiten identificar ciertas tradiciones en los enfoques de los estudios históricos sobre arquitectos.

Hablar sobre el trabajo de un arquitecto en particular, pide ser cuidadoso en distintos aspectos. Por un lado, hablar sobre él como una figura que de antemano se afirma que es «buena» o «mala», que vale o no la pena estudiar, y dedicarse a probarlo durante el desarrollo de la investigación, no solamente presentaría un sesgo en la capacidad crítica de búsqueda y construcción de información, sino que tampoco podría construir una conclusión objetiva, pues parte de una afirmación preestablecida e incuestionable que toma el papel de conclusión sin siquiera haber comenzado. Por otro lado, hablar sobre el arquitecto de manera biográfica, y con una lectura cronológica de su trabajo, podría proveer información cuantitativa suficiente para hablar sobre la riqueza de su producción, la trascendencia técnica de algunas obras, o algunos eventos destacables de su vida personal; sin embargo, estos registros impiden comprender algo más que el despliegue factual del desarrollo de su obra y trayectoria profesional. Existe una forma tradicional en que se han estudiado personajes, particularmente en la historia del arte, que ha servido como referente para los historiadores de la arquitectura al momento de hablar sobre un arquitecto en particular, y que en algunos casos se mantiene vigente como enfoque para los trabajos de historia de la arquitectura mexicana que se centran en el trabajo de arquitectos puntuales¹. Esta tradición, por un lado, ha permitido avanzar en el estudio, la organización temporal, la catalogación y periodización de arquitectos, obras y movimientos, pero al mismo tiempo ha presentado problemas que influyen en la manera de entender históricamente a la disciplina y a sus sujetos de estudio.

¹ En el caso de redes académicas internacionales, esta tradición se ha abandonado, para dar cabida a enfoques más apegados a la Historia o los Estudios culturales, que a la historia del arte. Ejemplo de ello es el trabajo de Carl R. Lounsbury desde Williamsburg, que propone una lectura a la arquitectura desde la historia cultural; o Neil Leach desde Harvard, que propone una nueva forma de pensar la arquitectura desde la teoría cultural. Éstos, sin duda, no son ejemplos únicos.

Revisar las formas en que se ha estudiado la arquitectura, sus arquitectos y su historia, permite comprender las preguntas que se han planteado sus estudiosos, las formas en que han intentado resolverse, sus aciertos y errores, y en general, la forma en que han conducido el conocimiento de este campo. Antes de definir la forma en que se ha de estudiar al arquitecto Díaz Infante en este documento, es necesario atender a estos cuestionamientos, para comprender qué rumbos podrían ser los más adecuados para entablar la presente investigación. El interés por esta revisión tiene que ver también con una inquietud personal que busca comprender las formas en que se han relacionado las obras de arquitectura, con sus autores, con la sociedad y con la cultura, en la tradición historiográfica arquitectónica.

En lo que sigue, se hace una revisión historiográfica de fuentes predominantemente europeas. La inclinación hacia estas fuentes es el resultado de la pregunta por las disciplinas, escuelas, o intelectuales pioneros en establecer ciertos enfoques o métodos de estudio de autores, obras y sus medios, que fueron perfilando las herramientas, marcos analíticos y axiomas de la historiografía arquitectónica. La tradición historiográfica europea ha sido referencia para el desarrollo y evolución de la disciplina en otras latitudes. Para estudiosos canadienses y norteamericanos de la historia y la historiografía del arte y la arquitectura, que serán referidos repetidamente en lo que sigue –como es el caso de Andrew Leach, Dana Arnold, o Alina Payne, por mencionar algunos– los sujetos ubicados como pioneros o clave para el desarrollo estas disciplinas, provienen del mundo europeo, y en el caso particular de la historia de la arquitectura como campo independiente, de la escuela alemana. La tradición formada por estos referentes, y sus aportaciones a la historiografía, ha sido referencia también para el desarrollo de la historiografía arquitectónica mexicana y sus tradiciones particulares. Sobre ésta última no me detendré de forma extensa, pues el foco de análisis radica en las propuestas pioneras y su impacto en los desarrollos historiográficos desde una visión general y abarcativa. Como se verá a continuación, la historia de la arquitectura y su respectiva tradición historiográfica se forma a partir de la presencia de sus «disciplinas madres» –historia del arte, arqueología, filología, entre otras– que, con sus preguntas, métodos y aportaciones, contribuyeron a perfilarla como una disciplina autónoma.

–

2.1. Marco teórico.

2.1.1. Alternativas a la herencia de Vasari.

Uno de los referentes más significativos para el estudio biográfico de los arquitectos y artistas es el pintor, arquitecto y biógrafo italiano Giorgio Vasari (1511-1574), que en su libro *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550) aborda histórica y biográficamente a los artistas más destacados del renacimiento. Vasari es una de las primeras referencias literarias que establece al arquitecto como artista, generando perspectivas que aún mantienen a la arquitectura en un papel relevante para los historiadores del arte. La noción de arquitecto como artista obedece a una lógica en la que una figura, cuya formación y motivaciones internas,

permiten ver su vida artística, que a su vez es documentada por su obra². La perspectiva de Vasari conformó principios para las primeras manifestaciones de la historiografía arquitectónica moderna, en su condición independiente a la historia del arte. Uno de estos principios es el formato narrativo, una historia conformada por un principio, un cuerpo y un desenlace, que da pie a una visión cíclica del arte en la que los puntos bajos o previos al desenlace de una narrativa se superan con el inicio de un nuevo ciclo³. Esta visión narrativa y cíclica dio pie al entendimiento de la historia del arte por medio de unidades o periodos estilísticos, que se afianzaría con la visión de los historiadores del arte de finales del siglo XIX y principios del XX, particularmente de la escuela alemana. Este esquema de comprensión, a siglos de distancia, permanece vigente en investigaciones de diferentes latitudes, dando lugar a preguntar ¿qué ha hecho que esta postura, con sus respectivas variaciones y particularidades, haya tenido tanto éxito, e incluso lo siga teniendo actualmente? Quizá la flexibilidad con que puede implementarse en las investigaciones históricas; quizá el arraigo de sus juicios, esquemas de comprensión, e interpretación en la tradición historiográfica del arte y la arquitectura lo han vuelto, en palabras de la historiadora del arte y la arquitectura Alina Payne, un «palimpsesto indestructible». Sin duda, la respuesta para esta pregunta requiere indagaciones más exhaustivas.

Otro criterio heredado de la visión de Vasari, es la elección o distinción de eventos en el arte. A diferencia de los acontecimientos identificados en la «gran historia» de las naciones, en las que una guerra, muertes, disputas o sucesiones son relevantes para su construcción, lo que constituye un evento en la historia del arte de Vasari es la innovación artística, y es a partir de este criterio que construiría su discurso histórico. Lo interesante es que no toda innovación artística sería relevante como para ser considerada un evento; sólo aquellas innovaciones que son conducidas por un constante ideal estético podrían ser eventos en la historia de Vasari. El ideal estético identificable en estos eventos significativos, tiene que ver con una búsqueda por una imitación o emulación de la naturaleza. La narrativa de Vasari se estructura fundamentalmente en los intentos «casi heroicos» de los artistas por encontrar y lograr equivalencias con la naturaleza. Aunado a esto, en esta visión cíclica y progresiva en la que los acontecimientos relevantes son marcados por la innovación, también es posible identificar una noción de progreso en la lectura histórica de este autor, misma que se mantendría en las estrategias narrativas de historiadores posteriores. Vasari define categorías estilísticas y temporales en las que ubica a los artistas y su producción, viendo a los últimos como las unidades mínimas de una estructura superior, definida por estilo y ordenamiento cronológico. Alina Payne argumenta que para la lectura de Vasari, la literatura arquitectónica tomó un lugar importante, pues la obra de Vitrubio puede ser vista como un modelo que identifica «modos» o «formas», en conjunto con un ordenamiento histórico. El ejemplo que refiere la autora tiene que ver con los órdenes clásicos presentes en la obra de Vitrubio, en los que muestra una progresión en gusto y refinamiento. Otra razón por la que Vitrubio sería importante para Vasari, además de esta lectura progresiva de formas y ordenamiento histórico, es por su interés en hablar de los orígenes de la Arquitectura, un interés presente en los intelectuales renacentistas, que valida un esquema de invención

² Andrew Leach. *What is Architectural History?* (Cambridge: Polity, 2010), 20.

³ Alina Payne. "Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art", *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 40 (otoño 2001): 52.

acumulativa en el estudio de las artes. La distinción étnica en la estructura histórica de Vasari, es herencia de las distinciones entre un mismo estilo en diferentes regiones. La pertinencia de esta distinción en la obra de Vasari obedece al peso de los debates en torno a la *questione della lingua* que iban en torno a la consolidación del italiano como lengua literaria, en lugar del latín. El álgido entorno político de Vasari contribuyó a la formación de su lectura, y a un entendimiento del peso de la dimensión política en el desarrollo artístico.

Vasari marcó pautas para historiar el arte desde autores, *manieres*, narrativas cíclicas y rasgos étnicos. A pesar de ser criticado repetidamente por historiadores del arte o historiadores de la arquitectura, aspectos de su modelo se mantienen presentes en la tradición historiográfica de la arquitectura, particularmente cuando se abordan personajes concretos. La forma en que Vasari abordó al arquitecto, motivó preguntas en historiadores posteriores, tales como:

«[...] ¿De qué manera el conocimiento de la vida de un arquitecto puede proveer conocimiento sobre su obra (causalidad biográfica)? ¿Hasta qué punto podemos encontrar al arquitecto en la obra (atribución, autoría)? ¿Cuál es la naturaleza de la influencia de un artista desde sus marcos institucionales e históricos (causalidad contextual), su crianza y cultura (causalidad psicológica), sus mentores o referentes (influencia como genealogía), o su clase, raza, género y sexualidad? El status especial reservado para el arquitecto por aquellos involucrados en el análisis de obras de arquitectura, es una de las dimensiones más persistentes en la historiografía arquitectónica».⁴

Cada una de estas preguntas conduce a un camino metódico distinto. El interés por nombrar a los arquitectos y relacionar a los edificios con sus autores se debe a la herencia de la historia del arte en su tradición –sin ser ésta única y consensuada en la actualidad– de mostrar al artista como genio o autor notable, como se ha visto ya en la herencia de Vasari. Sobre este status especial, quizá auto asignado por los arquitectos, para historiar la arquitectura, la historiadora de la arquitectura Dana Arnold lo relaciona con una preocupación por defender el status profesional del arquitecto frente al trabajo de los amateurs. A esto, añadiría que también obedece a una preocupación gremial por defender su autoridad en el estudio histórico de su disciplina: ¿quién mejor que un arquitecto para historiar la arquitectura?

Herencias de la Arqueología.

Otra herencia de abordaje histórico que se mantiene vigente en la historiografía arquitectónica, parte de las herramientas de análisis de edificios antiguos, sitios y monumentos durante el siglo XVIII. Estas herramientas –medición, documentación, análisis y extrapolación– se tomaron prestadas de las bases empíricas de la arqueología, pues permitían documentar los elementos remanentes del mundo antiguo –particularmente de las culturas clásicas– de la manera más precisa y objetiva posible. La finalidad de este tipo de abordajes, según

⁴ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 22.

menciona Andrew Leach respecto al proyecto de Alberti, era la creencia de que, mediante la medición exacta de los edificios de las ciudades antiguas, era posible comprender a estos últimos como modelos o bases analíticas para edificios contemporáneos. El estudio de lo antiguo, además de una delimitación de cultura referencial para ideales imperialistas, establecía un modelo al cual recurrir en un escenario presente. El resultado de la implementación de estas herramientas permitió que, mediante la observación, medición y documentación, una obra pudiera ser examinada y conocida de forma independiente a su autoría, significado o contexto. «Combinando esta información con el conocimiento de las tecnologías constructivas y su historia, las etapas de construcción de un edificio podrían ser graficadas y datadas con un grado de certidumbre que ha incrementado durante los últimos dos siglos».⁵ De ahí, quizá, viene la idea de que el mejor punto para comenzar a abordar un tema de investigación, como podría ser el caso del estudio de un arquitecto, sea una catalogación graficada de su producción, empleando una serie de herramientas que bien podrían referenciarse a las ciencias empíricas. El interés posterior por estudiar objetos arquitectónicos desde una perspectiva estética, obedece a una intención de socavar la tradición empírica y sus efectos «aislantes». Sin embargo, además de que la vinculación estética supuso otra forma de aislamiento para la historia de la arquitectura como disciplina, las herramientas del siglo XVIII aún se mantienen útiles para algunos enfoques en la investigación histórica arquitectónica.

Burckhardt y la historia cultural clásica.

Un cambio sustancial para las aproximaciones teóricas en la historiografía de la arquitectura es el surgimiento de la historia cultural clásica, desarrollada durante el siglo XIX de la mano de Jacob Burckhardt. «La sistematización del conocimiento, y la dilución de las distinciones entre clases altas y bajas de artefactos, eran en conjunto, una serie de legados pasados a mitad de siglo XIX, de las ciencias empíricas a la entonces nueva ciencia cultural, o historia cultural, como es mejor conocida en el idioma inglés».⁶ Las preguntas de la historia cultural podrían entonces abordarse para cualquier aspecto de la cultura, no solamente para objetos arquitectónicos. «La pregunta por aquello que diferencia a la arquitectura del resto de los edificios [presente en Pevsner y otros estudiosos de la arquitectura] fue neutralizada por la postura conceptual de que diferentes tipos de edificios, o detalles arquitectónicos menores, o agrupaciones geográficas y estilísticas que no poseían un peso canónico, podrían informar al estudio de la cultura y los cambios culturales».⁷ El trabajo de Burckhardt se vuelve un parteaguas para el estudio de la historia de la arquitectura, particularmente con su obra *La cultura del renacimiento en Italia* (1867), en la que, en vez de hablar de autores desde una perspectiva biográfica, o de la delimitación de estilos y periodos a partir de una lectura formal,

⁵ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 30.

⁶ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 31

⁷ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 31

«aborda el surgimiento de la figura del arquitecto en términos de la mentalidad cultural, y de los valores inherentes a la cultura italiana mercantil de los siglos XIV y XV. Los cambios en el status del individuo en la cultura renacentista italiana –y de la sociedad en sí misma– permitieron por primera vez la posibilidad de logros artísticos individuales. Así, la cultura ofrecía una nueva escala de análisis, más allá del individuo».⁸

La vida y obra del artista sería ahora solamente una categoría de análisis, y no la totalidad del cuerpo analítico del trabajo de Burckhardt. Las posibilidades otorgadas por Burckhardt para abrir el canon y preguntarse por relaciones más allá de las referidas solamente en documentos y tratados arquitectónicos, o en los abordajes biográficos, permitieron relacionar los hechos arquitectónicos con manifestaciones culturales con las que podrían, o no, tener relación. Esta apertura lleva consigo preguntas sobre las formas en que se relaciona el objeto de estudio con otros elementos de la cultura, o particularmente, a la pregunta sobre la relación entre la arquitectura y la sociedad, en la que ahondaremos más adelante.

La perspectiva de los hechos históricos de Burckhardt pretende ser más amplia que la tradición que le precede, y es por eso que organiza su lectura de forma comparativa, y a la luz de tres grandes fundamentos que le sirven para explicar los diferentes tiempos históricos: el Estado, la religión y la cultura. A diferencia de la tradición Rankeana o de método historicista⁹, en la que domina la narración de acontecimientos puntuales desde un enfoque predominantemente político, la historia de Burckhardt se propone ir más allá de lo específico y ampliar el espectro hacia las estructuras analíticas que permiten comprender las particularidades temporales y sus transformaciones, llevándolo a un enfoque cultural de la revisión histórica. Este salto hacia lo amplio, influye en el salto de los autores y sus vidas, hacia las obras, los estilos y sus transformaciones desde una primera lectura cultural, por parte de los historiadores del arte decimonónicos.

De la historia del arte a la historia de la arquitectura.

Ya hacia finales del siglo XIX, el estudio de la historia del arte comenzó a ocupar lugares más sólidos en las universidades. Burckhardt es ejemplo de ello, al encargarse del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Basilea en 1886. Esta disciplina fue vista como una rama especializada de los estudios culturales, pues sus primeros historiadores –Burckhardt nuevamente es ejemplo de ello– tenían esta formación. Para este momento, la arquitectura estaba siendo estudiada en el mismo departamento que la historia del arte, por lo que el arquitecto y su producción seguían siendo estudiados de forma similar a la que se estudia a un artista. Señalo a Burckhardt en esta etapa porque fue maestro de la siguiente generación de historiadores del arte, que heredaría herramientas de la historia cultural clásica para sus distintos abordajes.

⁸ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 32.

⁹ Una tradición que el historiador cultural Peter Burke señala como el origen del «panorama histórico tradicional» o la «visión de sentido común de la historia» pues de forma frecuente se asume irreflexivamente como «la» manera de hacer historia, sin preguntarse por otras formas de abordar el pasado.

El peso de los nombres y las biografías, heredado de Giorgio Vasari se mantendría presente. Aun cuando el cambio propuesto por Burckhardt era el de abordar al arquitecto como un sujeto cultural, la lectura estilística y cronológica se refinaría en visiones posteriores. Tal es el caso de Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien propuso un estudio científico, casi a-biográfico –pues no se distanció completamente del peso de los autores– de los procesos de cambio estilístico y formal de las manifestaciones artísticas. La propuesta de Wölfflin se centra en «una historia del arte sin nombres» en la que el estilo y su evolución adquieren un papel fundamental. El distanciamiento de los autores y los abordajes biográficos se debe a la herencia de Burckhardt en su lectura de artefactos desde la cultura y sus cambios. Sería Wölfflin quien relacionaría la condición humana con los estándares arquitectónicos, estableciendo que «cada estilo arquitectónico refleja la actitud y el movimiento de la gente en el periodo a tratar».¹⁰ A su vez, estudiantes notables de Wölfflin, como lo fueron Paul Frankl y Siegfried Giedion, parten de la postura teórica de su maestro, ya refiriéndose a la actitud y movimiento como un «espíritu de época» o «Zeitgeist». Andrew Leach distingue un caso distinto en esta línea trazada por Wölfflin, Frankl y Giedion, también heredero de Burckhardt, pero con un interés marcado por aquello que ocupaba un lugar marginal en la historia del arte. Se trata de Alois Riegl, que en sus libros *Problems of Style* y *Late Roman Art Industry*, estudia el impulso para la creación artística, y no la obra como tal.

La independencia de la historia de la arquitectura respecto a la historia del arte, no se daría sino hasta entrado el siglo XX:

«Como campo académico, se apoyaba en la noción de arquitectura como sujeto de estudio histórico científico a la manera de las ciencias culturales, informada por sus especificidades técnicas y la naturaleza profesional de la audiencia hacia quien se dirigían los libros, artículos, y discursos de los historiadores de la arquitectura. Las primeras historias de la arquitectura combinaban regularmente diferentes objetivos, desde el conocimiento biográfico de arquitectos, el estudio directo de sus obras, una apreciación sobre su significado, tanto para otros arquitectos como para otros problemas relacionados indirectamente con la arquitectura».¹¹

Andrew Leach apunta que este cambio no fue tan ordenado y uniforme como podría pensarse, pues el peso de los historiadores del arte con enfoques culturales aún dominaba el campo de conocimiento desde el cual podría estudiarse la arquitectura. Uno de los académicos que marcaron los primeros pasos de este cambio de campo de conocimiento fue Wölfflin, quien además de la influencia de Burckhardt, se basó en los avances en el campo de la estética, dirigiéndolos hacia cuestiones de espacio, percepción y experiencia corporal de la arquitectura. Las contribuciones de Wölfflin son notables; sin embargo, no alcanzan a consolidar una aproximación alternativa suficiente para el tema. El cambio sustancial hacia la independencia de la historia de la arquitectura sería para la generación subsecuente a Wölfflin. «Fue una generación de académicos y arquitectos nacidos alrededor de la década de 1880, cuya formación intelectual casi precede de manera uniforme el estallido de la

¹⁰ Wölfflin en Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 35.

¹¹ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 37.

Primera Guerra Mundial, para establecer las condiciones, herramientas y objetivos de la historiografía arquitectónica como la conocemos hoy».¹² Académicos como Geoffrey Scott, Martin Briggs, Henri Focillon, o Louis Hautecœur, cada uno siguiendo áreas de interés distintas, mantuvieron una búsqueda común que retomaba temas planteados por la escuela alemana de Wölfflin, particularmente sobre el espacio o la percepción, de la mano de una intención más sistematizada por periodizar los objetos culturales, o clasificarlos a partir de estilos.

La generación de académicos que consolidó el papel de la historia de la arquitectura como disciplina independiente y parte de los programas académicos de las grandes universidades, sentaría las bases para los historiadores de la primera mitad del siglo XX. La generación de Wölfflin y sus pupilos, centraría su estudio en periodos como el Barroco o la Edad Media, partiendo de la claridad otorgada por Burckhardt para el estudio del Renacimiento. La generación posterior, atendería a la lectura histórica de la arquitectura contemporánea; es decir, a un establecimiento de los orígenes de la incipiente arquitectura moderna, generalmente ubicados en los avances del siglo XVIII, el desarrollo del pensamiento ilustrado, y el surgimiento de la estética. Andrew Leach menciona que trabajos históricos como el de Peter Collins, Joseph Rykwert, Siegfried Giedion, Bruno Zevi, o el mismo Kenneth Frampton, ofrecen una amplia y compleja comprensión hacia los siglos XVIII y XIX, pero bastante «aplanada» respecto a los siglos previos a esta periodización tan definida. Una aproximación así, puede atar la historia de la arquitectura moderna a los desarrollos intelectuales y técnicos de los dos siglos previos. Otro rasgo distintivo de la historiografía arquitectónica moderna es el trabajo intelectual dedicado a la distinción entre una obra de arquitectura y un edificio convencional. Siguiendo la interpretación de Dana Arnold, esta serie de esfuerzos pueden corresponder a intenciones de legitimar la profesión sobre el trabajo de legos o actores no especializados, así como la autoridad de sus estudiosos. La implementación del canon que operaba a partir de edificios y arquitectos destacados, así como la periodización de estudio, se mantuvo presente en el trabajo de los historiadores de la arquitectura moderna. «Mucho de la historia de la historiografía arquitectónica del siglo veinte, está articulado en torno a estas distinciones básicas, su aplicación a problemas históricos, los juicios históricos en los que se basan, y los desacuerdos en torno a ellos».¹³ Estas inclinaciones resultan naturales para un periodo de legitimación de una disciplina incipiente y recién articulada como campo independiente.

Teoría Crítica.

A nivel internacional, a partir de los discursos tan inherentemente modernos de los autores que consolidaron la disciplina histórica arquitectónica como entidad independiente, se generó una contraparte que buscaba otra manera de abordar los acontecimientos, frente al desvanecimiento de los ideales gestados durante la primera mitad del siglo. Estas nuevas posturas se desarrollaron con las plumas de Reyner Banham, Manfredo Tafuri, y Robert Venturi, quienes mostraban un desencanto frente al movimiento moderno y «relinearon las tareas de

¹² Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 39.

¹³ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 11

la historia con las de la arquitectura contemporánea. Las preguntas sobre la forma y función cedieron su lugar a otras preguntas, sobre la historicidad y el significado». ¹⁴ A esta generación de historiadores de la arquitectura, cuya actividad se desarrolló durante las décadas de los sesenta y setenta, se les conoce como historiadores críticos de la arquitectura. Los lectores de Banham, Tafuri y Venturi describían su trabajo como Teoría de la Arquitectura, con un significado distinto al que se le confería a este término previamente. Tradicionalmente, la teoría era considerada como una forma de intelectualizar las reglas de la composición arquitectónica, su disposición, sus materiales, ornamentación, entre otros aspectos. Con los teóricos de los sesenta, la teoría definiría un análisis histórico y crítico de la arquitectura más amplio. ¹⁵ El cambio teórico de esta nueva generación, además de la postura de desencanto frente a la modernidad arquitectónica, incluía teorías semióticas, revisionismo histórico, y perspectivas Freud-Marxistas de la arquitectura, su historia y su historiografía. Sin embargo «los cambios intelectuales, estilísticos e institucionales marcados por estos desarrollos, no vieron un cambio correspondiente en las preguntas fundamentales sobre el lugar del historiador de la arquitectura en la cultura arquitectónica». ¹⁶ Estas preguntas parecían mantenerse aisladas, autónomas respecto a los avances de teorías como ésta, mientras la herencia de Vasari seguía formando parte de la ruta de trabajo tradicional.

La teoría crítica sería una de las posturas teóricas que comenzaría a abandonar la mirada de los autores y sus biografías, para conducirse hacia la arquitectura en un sentido más amplio, y se volvería dominante en el discurso arquitectónico de la década de 1980. «La teoría crítica asumía que “la arquitectura es una actividad capaz de ser entendida solamente mediante una comprensión más amplia de la producción cultural.”» ¹⁷, que una vez que se encontraran los determinantes sociales y culturales que yacen tras la arquitectura, podríamos tener acceso a su significado. Es interesante señalar que, a pesar de la amplitud a la que apunta, esta visión parece mantener una distinción clara entre arquitectura y sociedad, siendo la última quien transforma u otorga sentido a la primera en una relación lineal, o cíclica en el mejor de los casos. Según la antropóloga de la arquitectura Albena Yaneva, las teorías críticas comparten la creencia de que existe un contexto en el que los eventos arquitectónicos y sus formas construidas pueden situarse. Sus intelectuales importaron conceptos teóricos gestados en campos de conocimiento ajenos a la arquitectura, como la sociología crítica de Pierre Bordieu, el enfoque deconstructivista de Jacques Derrida, y la arqueología de Michel Foucault, para así desafiar las interpretaciones convencionales.

Las teorías críticas en la arquitectura hacia finales del siglo XX pueden dividirse en dos grandes ramas: la americana, liderada por Michael Hays y Peter Eisenman, que se acerca a una perspectiva elitista y modernista; y la europea, liderada por Hilde Heynen, que se acerca a un ideal vanguardista que pretende eliminar la separación entre el arte y lo cotidiano. «Para los teóricos críticos de la arquitectura, lidiar con los factores externos, específicos de la producción arquitectónica, y de forma más general, la producción cultural,

¹⁴ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 117.

¹⁵ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 118.

¹⁶ Leach, Andrew. *What is Architectural History?*, 118.

¹⁷ Borden y Rendell en Albena Yaneva. *Mapping Controversies in Architecture*. (Farnham: Ashgate Publishing, 2012), 39.

maximiza la oportunidad de comprender todo aquello que la arquitectura es y es capaz de ser».¹⁸ La crítica tiene el propósito de comentar una obra cultural, desde su contexto social o histórico, mediante un juicio, una explicación, o un punto de vista. Sin embargo, como señala Yaneva, las herramientas conceptuales de la teoría crítica para abordar la relación entre la arquitectura y la sociedad, no parecen haber evolucionado al mismo tiempo que las ideas sobre las sociedades lo han hecho. «La teoría crítica arquitectónica pasó décadas discutiendo sobre el poder transformador de la arquitectura, sin mostrar la voluntad de responder a las nuevas tendencias en los campos que tomaban como referencia conceptual».¹⁹ La respuesta que provee Yaneva para esta falta de voluntad, es que estos teóricos tomaron a la arquitectura y a la sociedad como entidades estáticas y diferenciadas, y frente a ello denuncia y propone:

«Es necesario reconfigurar completamente la noción de “una explicación social”; no debe verse más como la reubicación de varios elementos en un repertorio infinito de cualidades del entorno construido, por medio de uno o dos factores tomados de una lista de objetos sociales. La arquitectura debería ser comprendida, no como edificios y artefactos, sino como procesos sucediendo en una textura de incertidumbres».²⁰

En esta crítica se distingue nuevamente la distancia entre el curso de las investigaciones de las disciplinas “madre” y forjadoras de la disciplina histórica arquitectónica y la apertura y actualización de los marcos referenciales y herramientas analíticas de la última. Esto, dicho desde la exposición de un panorama general e internacional en el caso del señalamiento de Yaneva. Sin embargo, los avances recientes de los estudios sobre arquitectura han mostrado aperturas e intenciones de actualizar sus herramientas en casos puntuales.

—

2.1.2. Herencias y aportaciones plausibles en el caso mexicano.

Historiografía arquitectónica mexicana hasta los años ochenta.

El siglo XX ha sido escenario para el desarrollo de la historia y crítica de la arquitectura como disciplinas independientes a sus campos de conocimiento originarios. En el caso mexicano esta no ha sido la excepción. Respecto a la historia de la arquitectura mexicana del siglo XX, pueden reunirse una serie de publicaciones cuya aportación comprende una parte medular del panorama historiográfico de este periodo. Uno de los primeros ejercicios de compilación del trabajo de los arquitectos mexicanos de la primera mitad del siglo corresponde a la arquitecta norteamericana Esther Born, quien, durante la década de 1930, viajó por México con Diego Rivera y documentó los nuevos edificios modernos, hechos por arquitectos como Luis Barragán y Juan O’Gorman, entre otros. Las fotografías de Esther a su regreso a Estados Unidos, conformaron un número

¹⁸ Borden y Rendell en Yaneva. *Mapping Controversies in Architecture*, 41.

¹⁹ Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture*, 42.

²⁰ Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture*, 40.

especial de la revista *Architectural Record* de 1937, que llevó por título *The New Architecture in Mexico*. Además de las imágenes e información que Esther reunió en su visita a México, esta publicación reunió artículos de la misma revista que desde inicios de la década comenzaba a documentar edificios mexicanos. La importancia de esta publicación radica en que es una de las primeras articuladas en torno a la arquitectura mexicana del siglo XX durante la primera mitad del periodo.

El trabajo de Born tuvo lugar en un contexto mexicano en el que la crítica arquitectónica posrevolucionaria, más que en un proyecto de corte nacionalista, estaba enfocada en asuntos internos del gremio, como la presencia e intromisión de disciplinas vinculadas, como la ingeniería, en la actividad de sus profesionales, la conformación de una entidad de representación gremial, como lo fue la Sociedad de Arquitectos (1919)²¹, y las primeras propuestas para la definición de una arquitectura nacional. Ya en la década de los treinta, con la asimilación de las propuestas racionalistas corbusianas y el surgimiento de propuestas teóricas nacionales, se perfilaba de forma más clara el rumbo hacia la definición de una arquitectura moderna mexicana. La convención de la Sociedad de Arquitectos en 1931, o las Pláticas de Arquitectura del 33, fueron eventos relevantes para la emisión y confrontación de posturas sobre arquitectura mexicana. En este clima de surgimiento de teorías, posturas y encuentros gremiales, el trabajo de Esther Born enmarca el rostro de esta arquitectura aún en trabajo de definición, ante los ojos internacionales. Para este momento la crítica estaba inmersa en un asunto de esclarecimiento sobre una arquitectura mexicana moderna. Más que un asunto reflexivo a distancia temporal, se trataba de dar nombre y documentar que estaba ocurriendo en el momento.

La siguiente publicación sobre arquitectura mexicana moderna, con una intención compilatoria desde un escenario contemporáneo, corrió a cargo del historiador Irving Evan Myers en 1952, con el título *Mexico's Modern Architecture*. Esta publicación inaugura una serie de trabajos que, al inicio de la segunda mitad del siglo, establecen una reflexión sobre la trayectoria de la arquitectura mexicana, así como la definición de rumbos para el porvenir. El libro de Myers se desarrolló en edición bilingüe, con la intención de dar a conocer el estado del arte de la arquitectura mexicana durante la posguerra frente a ojos internacionales, en tono con la mirada sorprendida de su autor al dimensionar la actividad arquitectónica mexicana de la primera mitad de siglo. Al igual que sucede en otros casos que se comentarán más adelante, la publicación de Myers acompaña la exposición titulada *Arquitectura mexicana contemporánea*, promovida por el Departamento de Arquitectura del INBA, en ese momento a cargo de Enrique Yáñez²², quien haría el prólogo de la publicación. Del libro de Myers destacan algunos señalamientos a personajes puntuales, a quienes atribuye el «motor» de la arquitectura mexicana moderna. José Villagrán es visto por Myers como uno de los sujetos articuladores de este movimiento arquitectónico que pretende describir.

En este mismo año, Carlos Obregón Santacilia escribió el texto *Cincuenta años de arquitectura mexicana (1900-1950)*. Este texto se diferencia de los anteriores por llevar consigo tintes reflexivos sobre la

²¹ Antonio Toca Fernández. “Evolución de la crítica de la arquitectura en México: 1900-1990,” en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, coord. Fernando González Gortázar (México: CONACULTA, 1996), 471.

²² Juan López García. “El arquitecto Carlos Obregón Santacilia. La tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación)”. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, 2002), 19.

relación historia-arquitectura y mexicanidad, en un discurso que marcaría el tono y los horizontes de reflexión de la historiografía arquitectónica mexicana. En este mismo año, José Villagrán pronunció un discurso que más adelante se convertiría en uno de los primeros documentos historiográficos mexicanos sobre la primera mitad del siglo, *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*²³. El discurso de Villagrán destaca por narrar un camino que cursó la arquitectura desde el porfiriato hasta aquel momento en el que, de acuerdo con él, la arquitectura había alcanzado la por tantos años buscada expresión auténtica de la cultura mexicana y de su época. De manera paralela a los pronunciamientos de Obregón Santacilia y Villagrán, también puede mencionarse la publicación de la *Guía de arquitectura contemporánea mexicana*, editada por Richard Grove, Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco. Este trabajo trae delante asuntos identitarios en los que la mexicanidad de esta arquitectura moderna se encontraba en relación con influencias precolombinas y coloniales. Así, el argumento central de la publicación era que la cara moderna de la arquitectura mexicana, era tan válida como la de cualquier otro país, sin renunciar a su distintivo identitario.

A estas publicaciones le sucedería otro esfuerzo de catalogación publicado en 1955, a cargo del historiador norteamericano de la arquitectura Henry Russel Hitchcock. Esta publicación sería el acompañamiento escrito de una exposición que tuvo lugar en el MoMA de Nueva York en 1955, titulada, al igual que la publicación, *Latin American Architecture Since 1945*. En este caso, el trabajo se centra en Latinoamérica, y la arquitectura mexicana es uno de varios ejes de análisis. El trabajo de Russell Hitchcock sirve en la historiografía arquitectónica mexicana como una suerte de confirmación de criterios de selección de obras y personajes en algunos casos, o como pauta para la inclusión de nuevos criterios. Tanto en el caso de Russell Hitchcock, como en el de Myers, la pregunta inicial para el desarrollo de sus trabajos era por la forma en que las arquitecturas latinoamericanas en el primer caso, y mexicanas en el segundo, formaban parte de una serie de tendencias de corte internacional que encontraron auge tras el final de la Segunda Guerra Mundial. La pregunta por la forma de incorporación, se abre a interpretaciones regionales, en los que se asume que la modernidad arquitectónica se dará en diferentes formas en cada país. Esta premisa de búsqueda, particularmente en el caso de Russell Hitchcock, condujo a un entendimiento de modernidad arquitectónica latinoamericana en el que los regionalismos confluyen con la inclusión de lenguajes modernos europeos o norteamericanos. Con un tono similar al de Myers, en 1960-1961 se ubica la siguiente publicación de carácter compilatorio, que corre a cargo de Max Cetto, con el título *Arquitectura moderna en México*. Inicialmente publicada en alemán en Stuttgart, un año después se publicó en edición bilingüe por una editorial norteamericana²⁴.

Las primeras publicaciones de inicios de la segunda mitad del siglo XX se conforman como una serie de descripciones del incipiente movimiento arquitectónico, en las que se describen y catalogan obras –sin llegar todavía a un análisis– y arquitectos en torno a este criterio estilístico. Sobre la producción de este periodo, los historiadores de la arquitectura M. Alejandro Sifuentes Solís y Alejandro Acosta Collazo, apuntan

²³ José Villagrán García. “Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea”, en *México en el Arte* (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952).

²⁴ Max Cetto. *Modern Architecture in Mexico*. (Nueva York: Frederik A. Praeger, 1961).

que fueron desarrolladas en su mayoría por historiadores del arte, coincidiendo este momento con el surgimiento del Instituto de Investigaciones Estéticas²⁵; sin embargo, para este momento los arquitectos comenzarían a escribir sobre arquitectura desde distintas posiciones, siendo la postura de compromiso con el momento, la más recurrida. De estos trabajos destaca el hecho de que sus autores eran también protagonistas del momento y la producción que describen, por lo que la distancia temporal de sus abordajes es muy corta.

«El momento era propicio para identificar quiénes eran los responsables de esas obras que enorgullecían y transformaban la vida de numerosos mexicanos; dar una explicación de cómo, cuándo y dónde había surgido este movimiento arquitectónico fue una necesidad histórica que enfrentó José Villagrán junto con otros connotados profesionales para insertar el significado de esa producción arquitectónica dentro de la dinámica progresista del país».²⁶

De igual forma, así como se da el señalamiento de personajes articuladores del movimiento, en estos trabajos hay una distinción generacional notable por producción arquitectónica y referentes, en la que se da cuenta de la presencia de influencias francesas neo-académicas durante la primera mitad del siglo, la incorporación de modelos modernos con producción norteamericana y europea –como sería Le Corbusier, Richard Neutra, o Mies van der Rohe– o la consolidación del lenguaje arquitectónico colonial como referencia para la búsqueda de una nueva identidad arquitectónica mexicana. En estas publicaciones, un común denominador es que el abordaje narrativo está basado en una visión progresiva de la historia. Esto significa que el camino que trazan las narraciones de estos autores, parte de la premisa de que la arquitectura de mitad de siglo era mejor o más evolucionada que la de décadas anteriores, pues se encaminaba hacia un progreso plausible en la vida cotidiana de sus habitantes²⁷.

Aunado a una visión histórica progresiva, las publicaciones tenían un tono institucional que deja ver la relación entre los arquitectos mexicanos y el Estado. Por un lado, las obras y autores compilados se muestran como conformadores de una modernidad arquitectónica, que además de estar encaminada a un progreso o mejoramiento de la vida de sus habitantes, responde a necesidades de un Estado mexicano en proceso de modernización. El apoyo de las instituciones del estatales para el desarrollo de estas publicaciones es uno de los vínculos en juego para el perfilamiento de estos discursos. En estos momentos, la relación entre arquitectura, instituciones y Estado se muestra abiertamente como una relación simbiótica en la que la arquitectura produce edificios modernos, que responden a las necesidades de modernización del Estado y sus instituciones, quienes por esta aportación actúan como promotores de la actividad y difusión de la cultura arquitectónica. Aquí, la arquitectura es el vehículo que lleva a México a una modernidad que busca alcanzar.

²⁵ M. Alejandro Sifuentes Solís y Alejandro Acosta Collazo. “Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura”, *Historia Mexicana* Vol. 64 No 1 (julio-septiembre 2014): 318.

²⁶ Lourdes Díaz Hernández. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, en *Arquitectura Escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, eds. Johanna Lozoya y Tomás Pérez Vejo (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 117.

²⁷ Díaz Hernández. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, 118.

Tras la producción de estos trabajos de compilación, se crea un marco referencial para definir oficialmente a sus participantes como modernos, o para excluir a quienes no se ilustran en estos esfuerzos. En ninguno de los ejemplos mencionados hasta ahora, son plausibles inquietudes como las de Jacob Burckhardt o sus discípulos, cuyas escuelas para ese momento emprendían caminos más ambiciosos que los de la compilación y descripción.

La historiadora del arte Lourdes Díaz Hernández, identificó cuatro ideas difundidas para legitimar la arquitectura contemporánea a estas publicaciones de medio siglo:

«A manera de resumen podemos enunciar los lineamientos con los cuales se estudiaría al movimiento moderno, y con ellos las características más destacables de la modernidad del siglo XX en México: a) fue encabezado por un grupo de jóvenes arquitectos que iniciaron su actividad profesional a mediados de la década de los veinte y ya con madurez en 1930; b) la obra resultante se mostraba sin reminiscencias formales historicistas; c) era el producto de la doctrina arquitectónica que basaba su solución en el programa arquitectónico, por lo tanto, una obra cabalmente mexicana acorde a las necesidades culturales y sociales de un país que se encontraba en plena fase de construcción de su modernidad; d) fue un movimiento homogéneo que afectó al país.»²⁸

Dos años después de la publicación de Max Cetto, se publicaría un texto que conforma un primer punto de quiebre para la tradición historiográfica hasta ese momento. Se trata de la publicación de Israel Katzman titulada *La arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo*. Hasta la llegada del texto de Katzman, el abordaje historiográfico contemplaba «una» arquitectura mexicana, como un gran corpus homogeneizado bajo este título. Las obras y arquitectos compilados en los trabajos previos a Katzman, eran en su mayoría oriundos de la Ciudad de México, y su selección correspondía a una combinación entre la búsqueda de lenguajes modernos internacionales, y las diferentes manifestaciones regionales. Esta combinación se asume hasta este momento como una sola, sin ahondar en particularidades subregionales; es decir, sin ahondar en las diferencias entre las combinaciones modernas y regionales de las ciudades mexicanas. De igual forma, hasta este momento, las investigaciones no manifiestan un criterio científico de compilación. Algunas de estas publicaciones previas a Katzman nacen de viajes o trabajos de selección personales, con fundamentaciones en criterios particulares, y como parte de una labor de legitimación de la arquitectura producida e historizada por los mismos autores. Todo esto se suma a la ausencia de una manifestación clara y objetiva de un método de selección e incorporación de obras al discurso de la arquitectura mexicana moderna. La corta distancia temporal, las preferencias de sus autores, así como la construcción de sus fuentes influyen en el resultado final.

El trabajo de Israel Katzman marca una diferencia en método y abordaje. En primer lugar, la investigación de Katzman se basa en un trabajo de archivo hemerográfico –además de la consulta de las

²⁸ Díaz Hernández. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, 120.

publicaciones precedentes sobre arquitectura mexicana moderna– en el que sigue cuidadosamente las publicaciones sobre construcciones en proceso, obras terminadas, proyectos licitados, y diferentes escenarios que le permiten dimensionar la producción arquitectónica mexicana. Periódicos y revistas, nacionales e internacionales, especializadas o no especializadas en arquitectura, componen los archivos que consultó el historiador para su investigación. En segundo lugar, la búsqueda hemerográfica se conduce no solamente por medios capitalinos, sino que atiende acervos de diferentes ciudades mexicanas para dimensionar sus producciones particulares. Frente a este nivel de recopilación, y estos criterios diferenciadores es que establece su selección y su manera de reunir obras y autores.

Israel Katzman dividió su trabajo en dos partes. La primera, con intenciones de definición, se titula “Origen y características de la arquitectura contemporánea” y en ella indaga sobre materiales y procesos constructivos, la utilidad, el simbolismo, el nuevo lenguaje estético, y las diferentes tendencias emanadas de esta nueva arquitectura, su integración o la permanencia de una polaridad de lenguajes y principios entre los miembros del gremio. Lo destacable de este primer apartado es que, en esa búsqueda por el origen, se remite nuevamente a los datos, al registro histórico que da pie a los medios expresivos de esa arquitectura contemporánea, y, más allá de ello, conduce esta información a las formas en que estos medios –muchos de ellos, de corte internacional– fueron asimilados por los arquitectos mexicanos. Con este estudio, el surgimiento de una arquitectura netamente mexicana y expresiva de una modernidad de corte nacionalista, se vuelve cuestionable. Lo discutido en esta sección se mantiene vigente no solamente por el rigor de sus métodos, sino porque condiciona un debate de abordajes que aún está presente en la historiografía arquitectónica mexicana. Por un lado, están los trabajos que estudian la arquitectura mexicana moderna a la luz de los referentes internacionales de donde surgen sus cualidades como un criterio diferenciador; por otro lado, están aquellos trabajos que, más allá de estos referentes y características, se centran en la empresa de compromiso social –ya sea discursiva o práctica– de sus autores en la búsqueda de una arquitectura “aquí y ahora” para circunstancias y escenarios netamente mexicanos²⁹.

La segunda parte del trabajo, titulada “Arquitectura mexicana del siglo XX” se propone abordar el camino que siguió la producción arquitectónica mexicana en dicho siglo, desde el porfiriato y el eclecticismo exótico, hasta la conformación de la nueva voluntad estética de la arquitectura contemporánea que describe y define en la primera parte. Así, Katzman comienza a abordar la arquitectura mexicana desde sus regionalismos particulares, dando cuenta de que la producción arquitectónica mexicana moderna no se agota en los ejemplos de la Ciudad de México. El trabajo de Israel Katzman define criterios de selección y análisis de forma más sistemática que sus precedentes, se remite a fuentes y emite su análisis desde un punto de vista externo, sin el involucramiento tan personal que caracterizaba las posturas de los primeros trabajos de la década de 1950. Este enfoque también permitió dimensionar más de un abordaje para la arquitectura mexicana moderna, y comenzó a cuestionarse su cualidad homogénea en el país. Sin embargo, en estos trabajos –y en ambas caras del debate entre el estudio desde criterios internacionales o el estudio desde la empresa identitaria y

²⁹ Díaz Hernández. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, 121.

socialmente comprometida de esta arquitectura— aún se mantiene una suerte de paralelismo entre la arquitectura mexicana moderna, y sus exponentes internacionales. Estos criterios diferenciadores, y los lineamientos para el estudio de la arquitectura mexicana moderna que enuncia Díaz Hernández, se establecieron como horizontes de comprensión y legitimación, necesarios para un momento de interpretación y comprensión; sin embargo, que se mantengan vigentes o hayan sido escasamente cuestionados hasta ahora, ha constreñido las posibilidades analíticas y discursivas para la historiografía de este periodo.

Israel Katzman forma parte de una nueva generación de críticos e historiadores que, además del desarrollo de sus investigaciones personales, formaron parte de nuevos espacios de divulgación, como lo fue la revista *Calli* (1961), interesada, además de la presentación de obras arquitectónicas, en su respectivo análisis, a cargo de estas nuevas voces. La crisis de la enseñanza de la arquitectura en los años sesenta, fue un acontecimiento relevante para preguntar por el corpus reflexivo de los trabajos históricos y críticos hasta ese momento. «Una profesión que mostraba ya serias limitaciones no tenía por costumbre reflexionar; la necesidad de construir anuló la posibilidad de analizar cómo, por qué y para quién se trabajaba».³⁰ La propulsión del proyecto modernizador en México se tradujo en una urgencia de acción que pausó o aplazó las posibilidades de reflexión. En este clima surgieron proyectos de divulgación orientados al análisis crítico, como es el caso de la revista *Arquitectura/Autogobierno*, que abordó temas como la enseñanza, nuevas técnicas constructivas, metodologías de investigación, entre otros.³¹

Una década más tarde de la publicación del trabajo de Katzman, la posmodernidad fue escenario para el cambio de enfoques en el conocimiento histórico³². Los sujetos y fuerzas cuya agencia no era visualizada previamente, se incorporan al estudio de los acontecimientos y a sus modos de interpretación. A nivel internacional, la arquitectura fue parte de estos cambios de enfoque, abriendo su estudio a la relación que mantiene con su contexto histórico y social. En el caso de la historiografía arquitectónica mexicana, los cambios disciplinares permearon en los años ochenta, en el que tuvo lugar una nueva revisión al movimiento moderno. De acuerdo con Díaz Hernández, en este momento se buscó explicar la complejidad teórica del movimiento, así como abrir la relación entre las obras y su medio social, identificándose así, nuevos actores relevantes para la comprensión de los fenómenos arquitectónicos. Para este momento, con la suma de las publicaciones aquí descritas, y otras no mencionadas, se podía hablar ya de una amplia base de trabajos relacionados a la modernidad arquitectónica mexicana que, por un lado, permitieron ampliar los horizontes de análisis; pero, por otro lado, aún «cargaban» con los lineamientos construidos durante la primera mitad del siglo. La apertura de la relación arquitectura-medio social, se hace presente en el estudio de la arquitectura en función de los

³⁰ Toca Fernández “Evolución de la crítica de la arquitectura en México: 1900-1990”, 473.

³¹ Toca Fernández “Evolución de la crítica de la arquitectura en México: 1900-1990”, 474.

³² El re-descubrimiento de la historia cultural en el mundo académico es ejemplo de ello. Teóricos como Michel de Certeau con su trabajo *La invención de lo cotidiano* (1980), o Michel Foucault con su trabajo *Arqueología del conocimiento* (1969), al abordar la importancia de los acontecimientos como construcciones culturales llevaron al conocimiento histórico a la premisa de que toda historia es cultural. De acuerdo con Peter Burke, desde los años setenta, y con mayor actividad en los ochenta, una larga serie de publicaciones darían cuenta de este cambio de enfoque abordando temas previamente estudiados, pero esta vez bajo la perspectiva de la *invención*, la *construcción*, la *imaginación*, entre otras que exploran las construcciones culturales presentes en los acontecimientos. Peter Burke. *What is Cultural History?*, 79.

periodos presidenciales, o de una periodización en la que se incluyen acontecimientos que de alguna manera influyen en los fenómenos arquitectónicos. La amplitud de horizontes analíticos permitió rastrear la inserción y circulación de conceptos como «modernidad» e «identidad» en la cultura arquitectónica, dando cuenta de que estos registros tienen presencia desde el siglo XVIII, y que un «espíritu moderno» no es enteramente propio de los arquitectos y sujetos del siglo XX.³³

Historiografía arquitectónica mexicana. De los años ochenta a la actualidad.

En los años ochenta hubo aportaciones a la tradición historiográfica mexicana que son plausibles y reconocibles en la actualidad. 1980 fue un año de cambios por más de una razón. En primer lugar, la desaparición de la revista *Arquitectura/México* marcó un rompimiento en un proyecto de divulgación con cuarenta años de duración. El peso y la continuidad de los nuevos proyectos de divulgación no se equiparaba al recién interrumpido por esta revista. Por otro lado, en este mismo año vio la luz la Sociedad Mexicana de Críticos de Arquitectura, a cargo de Ramón Vargas Salguero, interesada en reunir a los investigadores en la materia para impulsar la presencia de su trabajo en los medios de comunicación³⁴. Además de los medios de divulgación, los aportes de las investigaciones de autores como Salvador Pinocelly, Rafael López Rangel, o el mismo Vargas Salguero con su esfuerzo coordinador para el proyecto editorial de *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo mexicanos*, han enriquecido el panorama de la historiografía arquitectónica mexicana. 1980 es también un año hito en el panorama historiográfico mexicano por ser un periodo para la formación doctoral de muchos historiógrafos mexicanos de la arquitectura, formados en las escuelas de arquitectura, teniendo una mayor producción que los historiadores e historiadores del arte que dominaban en periodos anteriores.

La publicación de 1994 coordinada por Fernando González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*, muestra el interés por la inclusión de temas a considerar al estudiar la arquitectura de este siglo. Particularmente, la contribución de Antonio Toca Fernández “Evolución de la crítica de la arquitectura en México: 1900-1990” establece una compilación sobre los diferentes temas y abordajes del siglo, abriendo un espacio exhaustivo que permite preguntarse por los logros de cada enfoque, pero también por nuevos enfoques para estudiar la arquitectura moderna, y yendo más allá, nuevos enfoques para estudiar otros periodos históricos de la arquitectura mexicana. En esta misma publicación, se hacen nuevas revisiones a los personajes destacados del discurso de la modernidad arquitectónica mexicana, dando cuenta en repetidas ocasiones, y quizá no de manera directa o intencional, la necesidad de abordar arquitectos puntuales, nuevamente y desde nuevos registros interpretativos.

Desde 1980 hasta 1994, año de la publicación de González Gortázar, los enfoques epistémicos en la historiografía arquitectónica mexicana, tuvieron acercamientos y distanciamientos respecto al decurso de los enfoques epistémicos de los historiadores. Desde los años ochenta, las posiciones revisionistas dominaban los estudios históricos, mientras que en los estudios históricos de la arquitectura tuvieron escasas

³³ Díaz Hernández. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, 122.

³⁴ Toca Fernández. “Evolución de la crítica de la arquitectura en México: 1900-1990”, 475.

implementaciones. El caso de la publicación de González Gortázar es un ejemplo de la influencia de las posturas revisionistas de los historiadores, por dar espacio a la crítica, o al menos a los primeros cuestionamientos frente a los relatos oficiales de la historia de la arquitectura moderna. Sin embargo, en otras publicaciones, las posturas estructuralistas, antropológicas y marxistas heredadas de los años sesenta y setenta, aún dominaban la escena de la producción textual en el mundo de la arquitectura³⁵. Otra influencia incipiente en el mundo de la historia, que tardaría algunos años en circular en los estudios sobre arquitectura, es el resurgir de los estudios influidos por la escuela francesa de los Anales. Sería a principios de la década del 2000, que autores como Johanna Lozoya indagaran en las posibilidades de los estudios de la cultura para abordar los estudios de la arquitectura³⁶. La continuación y redirección de las pautas marcadas en aquel momento sobre la importancia de los estudios culturales, se dan ahora con un giro reciente en el trabajo del Dr. Enrique X. De Anda que, en su prólogo a la cuarta edición revisada y ampliada de *Historia de la arquitectura mexicana*, anuncia los cambios en sus «métodos de análisis del papel que ha desempeñado la crítica en la historiografía y, sobre todo, en el camino abierto por la historia cultural para trabajar con las interrelaciones sociales».³⁷

En su texto, Lourdes Díaz da cuenta de aquellas investigaciones o contribuciones que considera que hacen falta en el estudio del movimiento moderno. Entre ellas, menciona monografías de personajes y géneros reconocidos por los estudiosos de 1950, pero relegados en trabajos posteriores; géneros de edificios particulares de los que se conoce poco, o que no han sido considerados; y otros temas que, a su parecer aportan elementos al estudio de la arquitectura moderna. A esto suma como propuesta el revisar este periodo desprendiéndose de los lineamientos de legitimación gestados durante la primera mitad del siglo, y los conceptos modernidad e identidad como referentes explicativos. La autora reconoce que ésta no es tarea sencilla ni enteramente pertinente, pues dichos lineamientos y conceptos, desde la empresa legitimadora o desde sus efectos en la conformación de un horizonte de comprensión afianzado, fueron referentes para la producción de sus arquitectos y teóricos, particularmente en intenciones volitivas de ingresar a esta línea de trabajo. Frente a ello considero que, sin duda, los lineamientos y marcos conceptuales para el estudio de la arquitectura mexicana moderna tienen una relevancia histórica que impide prescindir de ellos. Lo que sí es posible, e incluso sugerente es ir más allá, sin olvidar su relevancia, pero buscando nuevos enfoques, nuevos sujetos y acontecimientos desde los cuales acercarse a la arquitectura.

«Ahora es posible emprender una historiografía que se desprenda de lo que calificó o conceptuó a un periodo de manera homogénea para dar paso a las reinterpretaciones que aborden el fenómeno arquitectónico con una gama más amplia de sus aspectos, donde tenga cabida la otra arquitectura

³⁵ Sifuentes Solís y Acosta Collazo. "Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura", 320.

³⁶ Johanna Lozoya Meckes. "Para una historia cultural de la arquitectura", *Bitácora Arquitectura* No.6 (2001): 4-9.

³⁷ Enrique X. De Anda. "Prólogo a la cuarta edición", en *Historia de la arquitectura mexicana* (México: Gustavo Gili, 2019), 14.

que por razones culturales no fue aceptada o vista como manifestación del movimiento moderno, o de cualquier otro, en el que ha girado el discurso historiográfico.»³⁸

Además de las faltantes reconocidas por Díaz Hernández, y la inclusión de sujetos, obras, géneros y acontecimientos, añadiría la posibilidad de abordar la historia de la arquitectura, o de los arquitectos en particular, desde lentes con campos visuales más amplios que los fenómenos arquitectónicos. Concordando con la afirmación de Dana Arnold, discutir un edificio en estricta y única relación con su diseñador es solamente una manera de ver el problema, mas no la única³⁹. Los avances metodológicos de Katzman, la apertura de temas de estudio de las publicaciones de los años noventa y la primera década del dos mil, dan entrada a una construcción histórica alejada de la descripción como único recurso.

En su texto “Caminos y devenir de las historias de la arquitectura en México”⁴⁰, Guadalupe Salazar González distingue seis tipos de aproximaciones epistemológicas en los trabajos históricos de la arquitectura. En primer lugar, están los textos de corte descriptivo formal, como monografías, inventarios o estudios estilísticos desarrollados desde las perspectivas de la historia del arte. Muchos de los trabajos mencionados de la primera etapa de producción de textos de historia de la arquitectura mexicana, se adhieren a esta aproximación. En segundo lugar, están los textos con categorías de valoración monumental, desarrollados también desde la historia del arte, con una clara influencia de la herencia de Vasari, pues refieren edificios notables dentro del arte occidental, con valoraciones y especulaciones sobre el papel del creador-autor. De igual forma, en esta aproximación se circunscriben aquellos textos revisores de la producción arquitectónica bajo la pregunta por las manifestaciones de la mexicanidad e identidad nacional, con herencias identificables de los valores de la empresa legitimadora de las narrativas sobre arquitectura mexicana moderna. En tercer lugar, y como una aproximación que buscaba ampliar los horizontes de la primera, están los estudios que se proponen diferenciar los rasgos de un edificio o serie de edificios respecto a otros. La perspectiva descriptiva y sus respectivos inventarios estilísticos, resultaba insuficiente para un panorama complejo de espacios habitables que escapaban a la descripción con las herramientas precedentes.

Las siguientes tres aproximaciones descritas por Salazar González coinciden los cambios descritos de finales de los años sesenta en adelante, pues, en palabras de la autora, «tienen como objetivo comprender el mundo «noumenal» urbano-arquitectónico y apuntan hacia la interpretación, para lo que se recurrió a las teorías, metodologías y herramientas de las ciencias de la cultura (sociología, antropología, economía, historia de la cultura y más recientemente: la psicología y la geografía).»⁴¹ De este objetivo central se desprenden tres enfoques: el que emplea el materialismo histórico y la perspectiva marxista de la producción urbano-arquitectónica, buscando establecer una suerte de historia social de la arquitectura; el que incluye aspectos

³⁸ Díaz Hernández. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, 123.

³⁹ Arnold, *Reading Architectural History*, 37

⁴⁰ Guadalupe Salazar González, “Caminos y devenir de las historias de la arquitectura en México”, en *La participación de las escuelas de arquitectura en la construcción de la historiografía moderna*, coord. Blanca Paredes Guerrero. (México: Universidad Autónoma de Yucatán y Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

⁴¹ Salazar González en Sifuentes Solís y Acosta Collazo. “Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura”, 316.

formales y semiológicos en su análisis sobre el proceso arquitectónico; el marcado por el giro interpretativo que incorpora nuevos objetos de estudio, como lo vernáculo y las tradiciones constructivas, los géneros espaciales, entre otros. Que del objetivo central descrito para estas últimas tres aproximaciones; es decir, de la comprensión del mundo «noumenal», derive en enfoques tan divergentes y con préstamos de marcos disciplinares ajenos a la arquitectura, muestra, por un lado, una tendencia que se aleja de un discurso central en la historiografía arquitectónica mexicana, característico de sus primeras etapas; por otro lado, se presta a entablar juicios como los de Albena Yaneva respecto a la teoría crítica, sobre el interés por mantener dichos marcos disciplinares prestados, actualizados y abiertos a retroalimentación.

En las últimas décadas, la historiografía arquitectónica mexicana ha dado lugar a enfoques y trabajos que, además de reconocer faltantes como lo hizo Díaz Hernández, han propuesto formas de solventarlos. «[...] los estudios históricos en arquitectura han comenzado a diversificar sus fuentes e intereses de investigación, aunque una parte considerable de la producción ha sido canalizada a la recuperación de documentos y testimonios originales como fuentes para la historia de la arquitectura mexicana, sin abandonarse incluso la arquitectura de autor. Concomitantemente con lo anterior, la producción comenzó a descentralizarse».⁴² Ejemplo de producciones canalizadas a la recuperación documental, es el trabajo de la Dra. Elisa Drago Quaglia sobre Alfonso Pallares⁴³ que muestra una notable labor de recopilación y revisión exhaustiva de fuentes primarias, en archivos nacionales e internacionales, para seguir la pista de la actividad arquitectónica de un sujeto vivaz, particular y detonador de estímulos en la cultura arquitectónica mexicana de principios del siglo XX. En la investigación de la Dra. Drago, el trabajo de archivo emprende un camino más allá de la descripción y narración de acontecimientos pues, mientras lo hace, da cuenta de las dimensiones del momento particular en el que ocurren, y de una multiplicidad de factores, causas y efectos que intervienen.

Los últimos trabajos mencionados son solamente algunos de los producidos en las últimas décadas, que manifiestan la tendencia descentralizada de los estudios históricos de la arquitectura, y dan pie, tanto a responder, como a replantear la pregunta emitida por Díaz Hernández sobre nuevos enfoques historiográficos. Más allá de pretender que la motivación de esta pregunta tenga inclinaciones meramente revisionistas, invito a que la pregunta por nuevos enfoques vaya acompañada de un ejercicio de autocrítica sobre el rumbo que ha tomado la disciplina historiográfica arquitectónica a partir de las decisiones sobre sus enfoques y temas de interés en su agenda. La actual diversidad de enfoques en la historiografía arquitectónica mexicana tiene una lectura positiva en tanto se deslinda de un único discurso, pero también es pretexto para un detenimiento crítico sobre la calidad y claridad de esta divergencia de caminos de estudio. El rumbo descrito desde la herencia de Vasari en la historia del arte, los rumbos de esta última en relación con otras disciplinas para perfilar el quehacer de la historia de la arquitectura, así como sus respectivos debates y contradicciones, son en realidad un limitado ejemplo en relación con el amplio camino dialéctico cursado por la disciplina histórica en momentos paralelos. Existe una clara disociación entre las agendas de la historia y la historia de la arquitectura, y la apertura de la última para revisar y actualizar sus marcos analíticos es uno de los factores

⁴² Sifuentes Solís y Acosta Collazo. "Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura", 321.

⁴³ Elisa Drago Quaglia. *Alfonso Pallares. Sembrador de ideas* (México: UNAM, 2016).

para que esto ocurra. Una de las primeras y más sagaces críticas a las aproximaciones epistemológicas de los trabajos históricos de arquitectura, la Doctora Johanna Lozoya, apunta esta disociación:

«Indagar sobre la fortaleza del conocimiento que pueda ofrecer hoy en día la historia de la arquitectura es aún más necesario cuando se sabe que, como nunca antes, la historia de la arquitectura se encuentra marginada de los debates metodológicos y ontológicos de las ciencias sociales. La historia de la arquitectura –que no es la historia al servicio de la teoría de la arquitectura– pareciera dormir el sueño eterno en la rearticulación, en el mejor de los casos, de sistemas lingüísticos basados si no en el positivismo del siglo XIX, sí en las estructuras básicas de Lévi-Strauss o en su vástago, la semiótica. Tecnología, progreso y función son ideas que, reiterativas ya desde hace un siglo, se entrelazan con otras aparentemente más novedosas, como comunicación, tipología y sistema simbólico».⁴⁴

Retomando la pregunta sobre nuevos enfoques, considero necesario preguntarse por aquellos que amplifiquen la comprensión de los fenómenos arquitectónicos, manteniendo una abierta interrelación con otros fenómenos –ya sean sociales, culturales, políticos o de cualquier otra índole– cuya inclusión posibilite estudiarlos desde nuevos puntos de vista. Si algunos de éstos enfoques se perfilan hacia los procesos de conformación de los discursos sobre la arquitectura y las dimensiones de sus debates, o a las políticas públicas y decisiones de Estado que muestran incidencias en la arquitectura, su crítica y sus construcciones discursivas, o hacia los cuestionamientos manifiestos en esta investigación sobre otras formas de historiar a los arquitectos, la comprensión de los fenómenos arquitectónicos puede volverse aún más amplia, y dialogar con un medio aún más rico, con distintas jerarquías epistémicas. En estos nuevos enfoques también, y por ser tema de interés en la presente investigación, cabe la pregunta por el tipo de trabajos biográficos y monográficos que pueden atender a carencias como las mencionadas en el panorama historiográfico. No solamente hacen falta biografías y monografías de ciertos personajes, o estudios sobre corrientes arquitectónicas o regiones, sino que hace falta preguntarse por otros enfoques con los que este tipo de investigaciones pueden construirse. La herencia de Vasari ha permeado en las investigaciones históricas sobre autores, tanto en el panorama internacional como en el mexicano, quizá por la flexibilidad que otorga para la construcción de discursos que informen sobre la relevancia de los personajes en cuestión. Partiendo de esta premisa, y del interés de esta investigación, considero que es momento para que estos nuevos enfoques no dejen de preguntarse por las formas en que un análisis histórico sobre un personaje puede construir un discurso que exalte su importancia más allá de la consagración tautológica.

Uno de los caminos planteados en su momento por la Dra. Johanna Lozoya, o el Dr. Enrique X. De Anda, para la búsqueda de nuevos enfoques, supone también romper la clara disociación disciplinar ya mencionada, mediante un nuevo acercamiento con la historia, y particularmente a la historia cultural. «La

⁴⁴ Lozoya, Johanna. “Para una historia cultural de la arquitectura”, 6

historia cultural es una fuente de riqueza infinita, de aire renovador y sugerente para la historia de la arquitectura. Pensarla como historia cultural es un reto filosófico y metodológico complejo, pero la han antecedido en el proceso otras artes, y de ellas se debe reconocer la experiencia». ⁴⁵ En lo que sigue, se revisarán las posibilidades de este campo de conocimiento histórico, para atender a la pregunta sobre cómo estudiar a un arquitecto o personaje particular.

—

2.1.3. El resurgimiento de enfoques desde los estudios culturales.

La nueva historia cultural.

Como se ha visto ya, uno de los cambios intelectuales que tuvieron mayor presencia en el surgimiento de la historia de la arquitectura como disciplina independiente, y que heredaron herramientas y métodos a través de sus estudiosos, fue la historia cultural clásica. Sin embargo, esta disciplina surgida en 1800, se mantuvo vigente hasta entrado el siglo XX, cuando pareció quedar en el olvido no solamente para la arquitectura, sino para otros campos de conocimiento. La tradición marcada por Burckhardt y Huizinga tuvo diversas aplicaciones durante el siglo XIX, pero para mitades del siglo XX, pareció haber perdido fuerza y devino en una aproximación que se percibía como anacrónica. Las teorías subsecuentes en el campo de la arquitectura, de mitades del siglo XX hacia la actualidad, entre las que se ha mencionado la teoría crítica, han tenido aciertos en medida que replantearon los esquemas conceptuales con los que regían su análisis, pero han errado en la forma en que asimilan la dimensión social, cultural y arquitectónica en sus estudios.

Al mismo tiempo que las teorías críticas dominaban el discurso arquitectónico, la teoría de la historia sufría cambios sustanciales que parecieron pasar inadvertidos a los ojos de la arquitectura. El surgimiento de la nueva historia cultural (en adelante NHC), consolidado en la década de 1980, tiene raíces en los inicios del siglo XX por los intelectuales pertenecientes a la escuela francesa «Les Annales», que estudiaban los patrones de larga duración de la vida europea, experimentados por una población más amplia, en oposición a la preocupación historiográfica convencional por el Estado y las maniobras de las élites políticas. ⁴⁶ Ya como una corriente consolidada en los años setenta y ochenta, la motiva una intención reaccionaria frente a los métodos estadísticos, económicos y estructurales de la historia social.

La NHC es síntoma de un giro de la profesión histórica, dirigido a la ampliación del estudio de temas relacionados con la cultura. A esta corriente historiográfica, el historiador Peter Gordon se refiere como un «término general para una amplia variedad de temas y métodos concernientes a todo aquello que tiene que ver con la “cultura”, desde las bellas artes a las artesanías populares, desde los rituales religiosos a la magia popular, desde el simbolismo público de la conmemoración e identidad nacional, a los asuntos más íntimos de

⁴⁵ Lozoya, Johanna. “Para una historia cultural de la arquitectura”, 7.

⁴⁶ Peter E. Gordon, “What is Intellectual History? A frankly partisan introduction to a frequently misunderstood field,” en *The Harvard Colloquium for Intellectual History* (agosto, 2012): 9

la sexualidad y el cuerpo».⁴⁷ La apertura de temas que atiende la NHC, motiva al historiador cultural Peter Burke a referirse a ella como «más vaga e imaginativa» que otras corrientes historiográficas. A pesar de estas cualidades que parecen alejarla de una forma de trabajo rigurosa, la NHC muestra un interés por las teorías, pues su imaginación consiste en implementar teorías existentes en otras disciplinas para explicar fenómenos particulares, ya sea del mismo tiempo en el que estas teorías surgen, o de otros momentos en la historia que desatan controversias de interés. El mismo Burke señala a cuatro teóricos cuyo trabajo se ha vuelto referencial para esta nueva historia: Mikhail Bakhtin, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bordieu. «Bakhtin fue un teórico del lenguaje y la literatura cuyas reflexiones son también relevantes para la cultura visual, mientras que los otros tres fueron teóricos sociales trabajando simultáneamente con los límites entre sociedad y cultura que parecían estarse disolviendo».⁴⁸

Historia cultural e Historia intelectual

La NHC comparte una línea difusa con otra corriente histórica que, a pesar de tratarse como una línea diferenciada, se deriva de algunas de las búsquedas e intereses de la primera. Se trata de la historia intelectual, que, a su vez, comparte líneas difusas con la historia de las ideas. En primer lugar, trataremos la diferencia entre la historia intelectual y la historia de las ideas. Estos dos términos en ocasiones se utilizan indistintamente, asumiendo que se trata de la misma corriente. Peter Gordon de nuevo nos ofrece una distinción entre ambas. A la historia de las ideas, Gordon la define como «una disciplina que mira hacia conceptos a gran escala, tal como surgen y se transforman a lo largo de la historia. Un historiador de las ideas tenderá a organizar su narrativa histórica alrededor de una idea principal, para después seguir el desarrollo o transformación de esta idea mientras se manifiesta en diferentes tiempos y contextos».⁴⁹ En esta corriente, el enfoque se da en los puntos en común en las ideas y pensamientos, dejando en segundo plano las diferencias contextuales y temporales. La idea que rige este enfoque es el interés de notar que la humanidad, en diferentes momentos de su historia se ha ocupado de pensamientos similares, que por su presencia intermitente pero constante, son denominados «eternos» o trans-históricos. Este enfoque tiene la virtud de poner en comparación las formas en que una idea se manifiesta, de manera directa, sin reparar en asuntos circundantes como su contexto, que podrían desviar la atención de las ideas a comparar. Permite también comprender cómo, desde diferentes caminos y medios, las sociedades en distintos momentos han abordado una idea. Sin embargo, lo que conforma estas virtudes también se puede convertir en un problema a los ojos de Gordon. Si se asume que la idea es una e independiente de sus variaciones contextuales, este enfoque motiva una visión de corte platónico sobre las ideas, como si precedieran a la existencia de sus contextos y sujetos, y simplemente se «postraran» sobre diferentes escenarios. El amplio espectro de estos estudios es quizá el que

⁴⁷ Gordon, “What is Intellectual History?”, 9.

⁴⁸ Peter Burke. *What is Cultural History* (Cambridge: Polity Press, 2004), 51.

⁴⁹ Gordon, “What is Intellectual History?”, 2

de alguna manera aplanar las variaciones y particularidades que una idea puede tener en cierto momento y contexto.

A diferencia del enfoque de la historia de las ideas, la historia intelectual se resiste a caer en una visión de corte platónico sobre las ideas. En una primera definición, la historia intelectual es «el estudio de los intelectuales, ideas y patrones intelectuales a través del tiempo».⁵⁰ Desde esta definición, lo que hace esta corriente puede parecer lo mismo que lo que hace la historia de las ideas, pero, además de la resistencia a la visión platónica, existen otras diferencias. En primer lugar, la historia intelectual se refiere a las ideas como históricamente condicionadas, y no como entidades independientes o a priori de la existencia de sus respectivos contextos y momentos. Por esta razón, su comprensión requiere ahondar en su contexto, «ya sea el contexto de la lucha social y el cambio institucional, la biografía intelectual (individual o colectiva), o contextos más amplios para disposiciones culturales o lingüísticas (ahora llamados recurrentemente “discursos”)».⁵¹ Dentro de esta corriente también existen debates internos, particularmente respecto al enfoque «internalista»⁵², que asume que un contexto sobre el cual ahondar a propósito de una idea, es el contexto de otras ideas históricamente condicionadas con las que ésta ha de relacionarse; es decir, que relaciona ideas con ideas, enfocándose en sus modos de interacción, sin reparar en la referencia contextual de cada una de ellas. Este enfoque se acerca a los problemas de la visión de corte platónico en los que cae la historia de las ideas, y en los últimos años, su abordaje ha sido cada vez más ampliamente cuestionado.

Respecto a la relación y las diferencias entre la historia cultural y la historia intelectual, los temas que abordan pueden ser los mismos, pero las diferencias radican en sus respectivos métodos. Mientras un historiador intelectual estudia una idea por el interés de conocer sus orígenes, cualidades y dimensión, un historiador cultural se interesa por estudiar la circulación cultural de esta idea, más allá de las élites intelectuales, en un camino hacia su asimilación por la sociedad en un sentido más amplio. Otra diferencia radica en que, por esta ausencia de interés en la circulación de las ideas, los historiadores intelectuales mantienen su visión en el estudio de las ideas surgidas en su mayoría desde los círculos intelectuales, o de los primeros círculos en los que se gesta y se consolida una idea, por su interés en los más finos detalles de la dimensión de las ideas en juego. Por su parte, los historiadores culturales, más allá de ese tejido fino, se preocupan por seguir el rumbo de los conceptos, una vez que son apropiados por discursos públicos, en esferas ajenas a estos círculos intelectuales. Por tratar los mismos temas, en ocasiones los estudios culturales adquieren dimensiones de ambas corrientes historiográficas. Ejemplo de ello es que los historiadores intelectuales pueden tener también una formación como historiadores culturales, y viceversa. Cuando se estudia una idea, una mentalidad o sensibilidad, los encuentros entre estas corrientes suelen ser mayores, y sus líneas diferenciadoras, más difusas.

Los más recientes y notables representantes de la NHC son a los que se refiere Peter Gordon como los practicantes del nuevo historicismo. Entre ellos están autores como Stephen Greenblatt, Catherine

⁵⁰ Gordon, “What is Intellectual History?”, 1.

⁵¹ Gordon, “What is Intellectual History?”, 2

⁵² Traducido directamente de la definición de Peter Gordon como *internalist approach*

Gallagher y Thomas Laqueur. Estos últimos, con una clara referencia teórica estructuralista, asumen que la cultura tiene algunas de las cualidades de un texto: tiene temas, metáforas, y modos de percepción que organizan la experiencia cultural o canalizan las ansiedades culturales.⁵³ Lo novedoso, entre otras cosas, de este nuevo enfoque dentro de la NHC es su actitud transgresora respecto a los géneros literarios de estas culturas-texto, desde la alta y baja cultura, desde lo estético, lo político, lo religioso, lo popular, y van y vienen entre estos géneros para encontrar coincidencias, encuentros entre distintas esferas culturales. En este caso, a diferencia del enfoque «internalista» de la historia intelectual, se comparan escenarios, contextos con contextos, modos de circular con modos de circular, en una forma a la que Stephen Greenblatt se refiere como una lectura cuidadosa y atenta al detalle de los «textos» culturales, de forma similar al cuidado con el que un crítico literario atiende un poema. De forma particular, Greenblatt nombra a este cuidado metodológico como «poética cultural».

Por el contrario, los historiadores intelectuales no se apresuran a seguir los modos de circulación de una idea, pues asumen que ésta pierde su forma original al momento de fugarse a otros círculos. En realidad, a los historiadores intelectuales no les inquieta la dimensión de la influencia social de las ideas que estudian. En algunos casos, estos historiadores han sido cuestionados por atender ideas que no trascendieron a gran escala en los círculos sociales y culturales, y en esto, también, entran en debate con los historiadores culturales. Estos últimos, consideran que lo que hace interesante a una idea es la forma en que circula culturalmente, sus modos de perder la forma original, porque dan cuenta de creencias y esquemas cognitivos, y, en palabras de Foucault, se vuelven elementos de un discurso. Nuevamente, Peter Gordon resume los conflictos entre historiadores culturales e intelectuales: «La indagación histórica concerniente a la eficacia cultural de una idea dada, puede así ubicarse en conflicto directo con la indagación histórica sobre la precisión de los perfiles de la idea en sí misma».⁵⁴

—

2.2. Enfoque para la presente investigación.

Este trabajo comprende la relación entre la historia cultural y la historia intelectual, y asume que la primera conforma un gran «paraguas» teórico desde el cual se derivan enfoques que responden a preguntas más precisas, como son las que atiende la historia intelectual. Una idea es parte inherente de la condición humana, y la condición humana es, de suyo, cultural, por lo que un estudio sobre la cultura puede abordar desde el surgimiento de una idea –como kalikosmia, en este caso–, hasta sus modos de circulación. Por esta razón, el presente documento retoma elementos de ambas corrientes. En este caso, nos interesa saber cómo es que una idea –que adquiere un carácter protagónico por tener una presencia más constante en el «desfile de ideas» del arquitecto Díaz Infante– se forma, lo que ésta busca, pero también nos interesa seguir sus modos de

⁵³ Gordon, “What is Intellectual History?,” 10.

⁵⁴ Gordon, “What is Intellectual History?,” 11.

circulación, de perder su forma y adquirir eficacia social a partir de su formación como discurso. Nos interesa saber cómo es que las ideas provenientes de las jerarquías intelectuales y de distintos círculos, «alcanzan» a un sujeto, en este caso, a un arquitecto, así como las formas en que este sujeto hace suyas estas ideas, las incorpora en su propio discurso, y elige medios para comunicarlas. Retomando este orden de intereses, partimos de seguir a la idea desde sus búsquedas iniciales, asumiendo que sus estructuras conceptuales están históricamente condicionadas; es decir, que una idea, a pesar de tener las mismas, o similares estructuras conceptuales, no será la misma en un momento y un contexto específicos, que en otros.

En kalikosmia encontramos una idea –en ocasiones más intuitiva, que racional– particular que se repite, que se deforma, que quizá adquiere otros nombres y se asocia con otras ideas provenientes de otros contextos y momentos, pero que se mantiene presente en la trayectoria del discurso. Esta idea, es la idea de futuro, y de forma más particular, es la idea de diseñar el futuro, la cara de una civilización y una arquitectura de tiempos venideros. Desde que parte de ubicarse como la arquitectura «umbral» de una nueva era, y pretende proyectarse hacia las formas de un mañana, la idea vertebral de estas intenciones que se propone en este ejercicio interpretativo, es la del futuro y las formas de diseñarlo. El capítulo subsecuente se encargará de seguir la pista de la idea de futuro, sus deformaciones, sus condiciones históricas, y también sus modos de circular en diferentes esferas, desde la política, la urbana, la de los imaginarios de la vida cotidiana, y por supuesto, desde la arquitectura y sus discursos.

Empezamos con *Ámsterdam 270* y su demolición, porque desde ahí ubicamos que «algo» se perdió en este proceso de abandono. En este caso, se perdió el desfile de ideas que en palabras de María Rosenberg, acompañaba la experiencia de visitar la casa y al arquitecto. En la introducción a su libro: *What is Intellectual History?*, Richard Whatmore dice que «un historiador intelectual busca restaurar un mundo perdido, recuperar perspectivas e ideas de las ruinas, arrancar el velo y explicar por qué estas ideas resonaron en el pasado y convencieron a sus defensores».⁵⁵ La idea de futuro puede seguir presente en este momento, incluso en los discursos actuales de los arquitectos, pero sin duda no será la misma que la idea de futuro que estaba en circulación durante el despegue de la trayectoria profesional de Juan José Díaz Infante, o en su camino de transformaciones. Es necesario puntualizar que este trabajo reconoce la condición histórica de kalikosmia como idea, sin por ello afirmar que ésta era completamente coherente e incuestionable. Más allá de poner a kalikosmia en tela de juicio, junto a teorías arquitectónicas contemporáneas o de otros momentos, se aborda por el registro ideológico del que parte y con el que dialoga. Este documento reconoce la presencia actual de la idea de futuro y de diseñar el futuro en los discursos arquitectónicos con sus respectivas condicionantes, pero busca la idea en uno de sus perfiles pasados, particularmente, desde los años cincuenta y sesenta, que es el inicio de la formación académica y profesional del arquitecto Díaz Infante, hasta la primera década del 2000, que conforma sus últimos años de actividad profesional. Se hace énfasis en la formación de la idea de futuro en los años cincuenta y sesenta, por ser escenario para la primera emisión de kalikosmia como discurso, con algunas ideas primarias que se mantendrían en años subsecuentes. Las transformaciones posteriores a

⁵⁵ Richard Whatmore, *What is Intellectual History?* (Cambridge: Polity Press, 2015), 5

este momento, los cambios de perfil en las ideas primarias, se siguen al estudiar este discurso en diferentes momentos, mediante sus modos de poner a prueba, buscar y comunicar kalikosmia.

Retomando la definición de Whatmore, nos proponemos restaurar un perfil pasado de la idea de futuro y diseñar futuro, y sus modos de circulación, hacia la formación del discurso sobre kalikosmia en el arquitecto Juan José Díaz Infante. Estudiar las ideas detrás de kalikosmia, y la forma en que éstas llegaron y se asimilaron en un discurso, nos permite recuperar un mundo perdido. Nos permite recuperar el mundo de Juan José, con sus desfiles de ideas en la sala de Ámsterdam 270. Estudiando estas ideas, podemos dar vida nuevamente a una casa, y a un discurso cuyo olvido se ve reflejado de muchas formas en el edificio demolido y abandonado en la colonia Condesa.

–

2.3. Metodología.

En el primer momento del orden de intereses planteados en esta investigación, nos proponemos seguir uno de los perfiles pasados de la idea de futuro desde la historia intelectual. Para ello, seguimos la historicidad de su perfil conceptual, lo que buscaba y lo que defendía quien recurría a ella. En este caso, recurrimos a la investigación de Lawrence R. Samuel sobre la historia de la idea de futuro, plasmada en su libro *Future. A Recent History* (2009). Este libro resulta útil por su enfoque en las ideas como histórica y culturalmente condicionadas. En su libro, Samuel demuestra que «un vistazo hacia la forma en que las personas miraban hacia adelante, nos muestra que, aunque existen temas comunes –progreso tecnológico, logros científicos y perspectivas utópicas (o distópicas), entre ellos– el futuro no es una idea fija, sino una idea altamente variable que refleja los valores de quienes lo imaginan».⁵⁶ En su recorrido histórico, el autor aborda seis narrativas de futuro en Estados Unidos desde el final de la Primera Guerra Mundial, y cada una de ellas se mantiene atada a las dinámicas culturales de su tiempo. La razón de su enfoque en el contexto estadounidense, se sostiene con el argumento de que la idea del futuro es absolutamente medular a la cultura norteamericana, por su mentalidad orientada hacia una fe en el progreso, el auto-mejoramiento, y la ausencia de la noción de límites. La razón de su enfoque en el siglo XX, radica en que en este siglo es donde identifica una mayor algidez y diversidad de narrativas de futuro, en un intenso ensamblaje con las dinámicas culturales y sociales de sus respectivos momentos. Samuel resulta ser un buen punto de partida para la investigación porque, además de centrarse en estas narrativas y etapas de la idea de futuro, nos habla de sus orígenes escatológicos como profecía o arte de pronosticación. Samuel no aborda esta idea de futuro asumiendo que surge o eclosiona por sí misma, sino que la muestra como una derivación de un mundo de ideas que posteriormente se pierde –tradiciones populares de adivinación y artes de pronosticación con tintes más mágicos que científicos–.

Además de la formación de esta idea, el trabajo de Samuel nos permite seguir sus modos de circulación. En el segundo momento del orden de intereses planteado, que se pregunta por los modos en que

⁵⁶ Lawrence R. Samuel. *Future. A Recent History* (Austin: University of Texas Press, 2009), 2.

una idea, previamente perfilada, circula, se toman elementos analíticos de la historia cultural, que nos conducen a la ruta que tomó esta idea para llegar al medio del arquitecto. Los intereses que llevan al arquitecto a esta idea se vuelven un condicionante también para la forma en que éste se apropiará de aquélla en su discurso. Esta ruta, sin duda no es un camino que la idea sigue por sí sola, desde la perspectiva de corte platónico que ya se ha cuestionado. Cuando nos referimos a esta ruta, nos referimos a aquellos intereses que motivaron a que Juan José entablara un primer contacto con esta idea, y aquello que motivó a que ésta se mantuviera presente.

Las formas en que la idea de futuro se vuelve socialmente eficiente a partir de su asimilación en imaginarios y discursos, también son revisadas a la luz del trabajo de Samuel, quien engloba sus modos de circulación en seis narrativas: «The Shape of Things to Come», de 1920 a 1939; «Great Day Coming», de 1940 a 1945; «The Best Is Yet to Come», de 1946 a 1964; «Future Shock», de 1965 a 1979; «The Empire Strikes Back», de 1980 a 1994; y «The Matrix», de 1995 a la actualidad. Entre estas narrativas, para fines de esta investigación se siguió con mayor detenimiento aquellas que comprenden de 1946 a 1979, y entre lo mencionado, se atendía con especial atención las formas en que la idea de futuro circulaba en la arquitectura, en planteamientos urbanos, e imaginarios domésticos. A las narrativas de Samuel, añadimos un segundo registro que indaga en la presencia de esta idea en el contexto y las condiciones históricas de México. A través de una investigación histórica que toma la búsqueda de atisbos de esta idea como filtro en su revisión de fuentes, se construye una serie de narrativas paralelas donde interviene la idea de futuro en México, con sus particularidades y condicionantes históricas y contextuales. Estas narrativas abordan la presencia de la idea de futuro en decisiones de gobierno, en proyectos de nación, en iniciativas culturales e intelectuales, y de forma particular, atiende la presencia de esta idea en planteamientos urbanos, en imaginarios domésticos, en cambios teóricos y prácticos en la arquitectura, para identificar las redes de actores cuyo trabajo se desarrolla en torno a esta idea, directa o indirectamente. A este registro se suman, de forma conveniente para las preguntas que nos atañen, una serie de pistas dadas por el trabajo de archivo en el acervo personal del arquitecto. La ruta de la idea de futuro hacia kalikosmia, que hemos dicho que se entiende como los intereses que motivaron y condujeron al arquitecto a establecer contacto con el mundo de la idea de futuro, ha sido posible de trazar mediante estas pistas, que se componen de libros con anotaciones y señalamientos, notas personales, e información archivada que muestra la forma en que, entre diferentes medios y manifestaciones de la idea de futuro en las narrativas estudiadas, el arquitecto seleccionó algunas en particular, que a su vez les permitieron interactuar con otras esferas y expresiones de este mundo ideológico, pero que condicionaron su forma de ingreso a él.

Así, en el capítulo que sigue, se construye una red que sigue la historicidad de la idea de futuro, sus modos de circulación social en elementos de las narrativas de Samuel, y su interacción o contraste con las narrativas en el contexto mexicano, enfatizando sus modos de relación con la arquitectura. El establecimiento de esta red, funciona como herramienta referencial para hablar del discurso de Juan José Díaz Infante en kalikosmia. El aterrizaje de esta red de circulación de ideas de futuro, se da en un evento en particular en la carrera del arquitecto: la exposición «El hombre y el plástico», que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en

1967. En este evento se habla por primera vez de kalikosmia, y se muestra una serie de experimentos y evidencias de la ruta discursiva que toma la propuesta de Díaz Infante. Ahondar en este momento permite ver la forma en que, de esta red, se definió una ruta hacia el discurso del arquitecto, y hacia su trabajo. Para este momento, se establece una relación entre el discurso, las ideas con las que dialoga, sus modos de ponerse a prueba y sus modos de comunicarse. El énfasis de la red planteada en el capítulo siguiente, que comprende de la posguerra hasta el final de los años sesenta, permite ver la relación con los primeros rostros de kalikosmia, pero esta relación no termina ahí.

Las herramientas del tercer capítulo se vuelven útiles para comprender el mundo de ideas que incide en un discurso, pero queda también la pregunta por el sujeto que las asimila y las ensambla. Su actitud, su disposición, y sus particularidades condicionan las formas en que se acerca a este mundo de ideas, y las formas en que reacciona a él. Un aspecto importante que estudia la nueva historia cultural tiene que ver con las identidades y su retórica, la forma en que se construye, ya sea por el individuo que la posee, o por quien escribe o estudia biográficamente a un individuo. El interés por cómo construye su identidad un individuo, y cómo es que la muestra a los demás, en función de una intencionalidad, una época, una posición social, la audiencia a quien se dirige, y los cambios de presentación en el tiempo, permiten comprender a un individuo desde una visión más dinámica que la que podría ofrecer una biografía en el sentido tradicional

«[...] la visión tradicional de las autobiografías en función de su veracidad o ficción, ha sido gradualmente reemplazada por un acercamiento más sutil que toma en cuenta las convenciones o reglas de auto-presentación en una cultura, la percepción de uno mismo en términos de ciertos roles (el noble caballero, la esposa virtuosa, o el artista inspirado) y la percepción de la vida en términos de ciertas tramas (el ascenso de harapos a riquezas, por ejemplo, o el arrepentimiento o redención del pecador)».⁵⁷

Las «nuevas» biografías se concentran en este proceso de conformación y presentación de la identidad, o en un rasgo sobre el personaje del cual escriben.

Hemos comenzado a explicar las limitantes que conlleva la herencia biográfica de Vasari para el estudio de la arquitectura, y la historiadora de la arquitectura Dana Arnold indaga en éstas con mayor detalle. La autora explica el reciente desdén por parte de los historiadores hacia la biografía como método histórico, por la «irrelevante» dimensión del papel de las acciones de un individuo respecto a la obra, o las ideas que están en juego en ella. La misma autora, citando a E. H. Carr, menciona que el deseo de traer delante a un genio individual como la fuerza creadora de la historia es característica de etapas primitivas de consciencia histórica. La diferencia entre la postura del historiador respecto a la postura del biógrafo, señala Arnold, es que el primero se conduce a partir de una tesis o método, mientras que el último articula su proceder a partir de una perspectiva particular del individuo que desea presentar. En ambos casos, sería necio afirmar que está

⁵⁷ Burke, *What is Cultural History?*, 88

presentando la verdad; se trata de diferentes interpretaciones. «Las historias basadas en biografías pueden presentar una imagen unidimensional de los arquitectos involucrados, a menudo exacerbando lo que fue una porción de su existencia, intereses, o relevancia de índole social y cultural, mostrando a la arquitectura como su fuerza conductora, cuando en realidad esta última pudo haber sido sólo una de entre varios intereses».⁵⁸ De igual forma, indagar de forma más amplia en los territorios sociales y culturales en los que se desenvuelve el autor en cuestión, tampoco alcanzan para comprender completamente al individuo y las guías de su producción. Parece ser que la disyuntiva está entre mostrar al arquitecto e indagar en su arquitectura en función del desarrollo de su vida, o hablar sobre la arquitectura en un sentido más amplio, manteniendo al autor en un segundo plano. Desde una postura personal, considero que ninguno de estos casos, en tanto asume jerarquías en sus criterios de análisis, permite comprender el escenario de análisis en su totalidad. En ambos, se fragmentan las dimensiones de análisis, dejando cabos sueltos, obras, acontecimientos o ideas sin explicar, remitiéndose entonces a hacerlo a partir de la «genialidad del autor» o algún otro recurso retórico. En el primer caso, mantener a la arquitectura en el plano de los efectos, y al desarrollo factual de la vida del individuo, en el plano de las causas, causaría sesgos en la comprensión de un caso que sin duda es más complejo.

Frente a esta disyuntiva, existe una referencia que resulta ser iluminadora para encontrar una salida más adecuada a las búsquedas planteadas. El trabajo de Carlo Ginzburg, particularmente su libro *El queso y los gusanos*, es un ejemplo de la forma en que aproximarse a un individuo; más allá de un plano profesional y sus ideas en torno al oficio, permite no solamente conocerlo, sino conocer mentalidades similares, y mundos compartidos que no necesariamente se identifican con mundos ya estudiados y presentados. La aproximación de Ginzburg a las fuentes documentales para fines de su libro es clara:

«Este libro narra la historia de un molinero friulano –Domenico Scandella, conocido como Menocchio– muerto en la hoguera por orden del Santo Oficio tras una vida transcurrida en el más completo anonimato. Los expedientes de los dos procesos en que se vio encartado a quince años de distancia nos facilitan una elocuente panorámica de sus ideas y sentimientos, de sus fantasías y aspiraciones. Otros documentos nos aportan información sobre sus actividades económicas y la vida de sus hijos. Incluso disponemos de las páginas autógrafas y de una lista parcial de sus lecturas (sabía, en efecto, leer y escribir). Ciertamente nos gustaría saber otras muchas cosas sobre Menocchio, pero con los datos disponibles ya podemos reconstruir un fragmento de lo que se ha dado en llamar “cultura de las clases subalternas” o “cultura popular”».⁵⁹

Ginzburg nos habla del individuo, y al mismo tiempo nos retrata la situación económica, productiva, social y cultural del medio en el que se desenvuelve este personaje.

Ciertamente, al hablar de un arquitecto en particular no estamos retratando una cultura popular o clase subalterna en el sentido al que se refiere Ginzburg, pero sí podría decirse que al hablar de un arquitecto

⁵⁸ Dana Arnold. *Reading Architectural History*. (London and New York, Routledge, 2004), 35.

⁵⁹ Carlo Ginzburg. *El queso y los gusanos*. (Barcelona, Muchnik Editores, 1999), 10-11.

desde las pautas que marca el autor italiano, podemos dilucidar un mundo subalterno al mundo documentado de la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo veinte. Ni la figura de genio, o autor aislado permitiría comprender la dimensión colectiva de sus búsquedas e intereses, ni las motivaciones que guían una postura y una disposición compartida, ni aquellos elementos que mantienen a dicha postura en un plano diferencial a sus contemporáneas. Así, tanto la perspectiva de Burke sobre los paradigmas de la NHC, como el caso concreto de Ginzburg y su Menocchio, servirán de guías metodológicas para comprender la forma en que un individuo, en este caso un arquitecto, configura su mundo personal a partir de aspectos no enteramente relacionados con la arquitectura, y que ese proceso de conformación determina una manera de proceder, una disposición frente a la profesión y sus problemas.

Una vez que el autor y su actitud, las particularidades de su personalidad, que inciden en la formación de su discurso, entran en el juego, seguir al arquitecto trabajando con kalikosmia otorga nuevas dimensiones al análisis, pues ya no se trata de kalikosmia solamente como una idea dinámica que conversa con sus estructuras conceptuales, y las condicionantes de su decurso histórico. Kalikosmia se pone a prueba por Juan José mediante una serie de ejercicios proyectuales que, en conjunto con las ideas que motivan sus búsquedas arquitectónicas particulares, se afirman o se refutan, y «hacen avanzar» al discurso como si se tratase de un experimento en constante evaluación. Es necesario aclarar que este trabajo no asume que el discurso de Juan José está presente y es constante y verificable en toda su obra. Partiendo de esta premisa, se hace una revisión que plantea la distinción entre los proyectos kalikósmicos y los proyectos no kalikósmicos; es decir, entre aquellos proyectos en los que ponen a prueba ideas y principios relacionados con kalikosmia, y aquellos en los que las búsquedas e intereses se conducen hacia otro lado. Además de estos ejercicios que ponen a prueba y transforman el discurso, las formas en que éste se comunica también cambian. Una vez establecida esta distinción entre la obra kalikósmica y no kalikósmica, para abordar la relación entre aquello que se pone a prueba y transforma el discurso, y la forma en que el discurso se comunica, se estudiará la presencia de la idea de futuro en la obra kalikósmica, arquitectónica, de producción gráfica y escrita del arquitecto Díaz Infante, a partir de las fuentes primarias de su archivo personal.

Para ello, se han definido tres etapas que se distinguen por los momentos en que la obra arquitectónica, la producción gráfica y escrita convergen en un perfil de kalikosmia en el que las ideas planteadas adquieren perfiles particulares. La primera etapa abarca las décadas de 1960 y 1970; la segunda etapa, las décadas de 1980 y 1990; y la tercera etapa va del 2000 al 2012, comprendiendo los últimos años de vida del arquitecto. En estas tres etapas, se reúnen imágenes, infografías, documentos escritos por el arquitecto, libros y artículos con anotaciones del arquitecto, o evidencias sobre actividades relacionadas con kalikosmia y las ideas que integra. En cada etapa, se atienden las nuevas ideas o la ampliación de ideas relacionadas con kalikosmia. Los proyectos de ese momento, la actividad del arquitecto, con quién interactúa, y a qué fuentes se acerca, se vuelven criterios importantes para comprender las razones por las que elige un medio de comunicación, o articula un discurso sobre kalikosmia de cierta manera. De igual forma, en cada etapa se buscan las ideas comunes, que se mantienen constantes a lo largo de la trayectoria profesional del

arquitecto, que son rastreables desde los primeros perfiles de kalikosmia hasta sus últimos medios de comunicación.

Establecer este tipo de análisis, además de asumir que kalikosmia pertenece a un mundo de ideas que están históricamente condicionadas, asume que estas ideas tampoco son estáticas una vez que son asimiladas y apropiadas por el arquitecto. De este modo, el entendimiento de la forma de pensar o la actitud de un arquitecto, más que una lectura determinante y a modo de manifiesto plasmado con tintes de permanencia, se vuelve una construcción discursiva en constante transformación, que da cuenta de una trayectoria de vida en la que la arquitectura se convirtió en un medio de interlocución de ideas, emociones, intereses y aspiraciones entre un arquitecto y el medio cultural e intelectual en el que se desenvuelve. Es así como el presente documento pretende atender a los cuestionamientos planteados en torno a la obra del arquitecto desde una lectura con herramientas de la historia cultural y la historia intelectual. El objetivo paralelo a este ejercicio es plantear una alternativa en los métodos para estudiar a los arquitectos, sus teorías y sus obras, más allá de una revisión meramente descriptiva, que pueda implementarse en preguntas sobre los medios que influyen en sus ideas, la construcción de su forma de pensar, y los medios que éstos eligen para comunicarse.

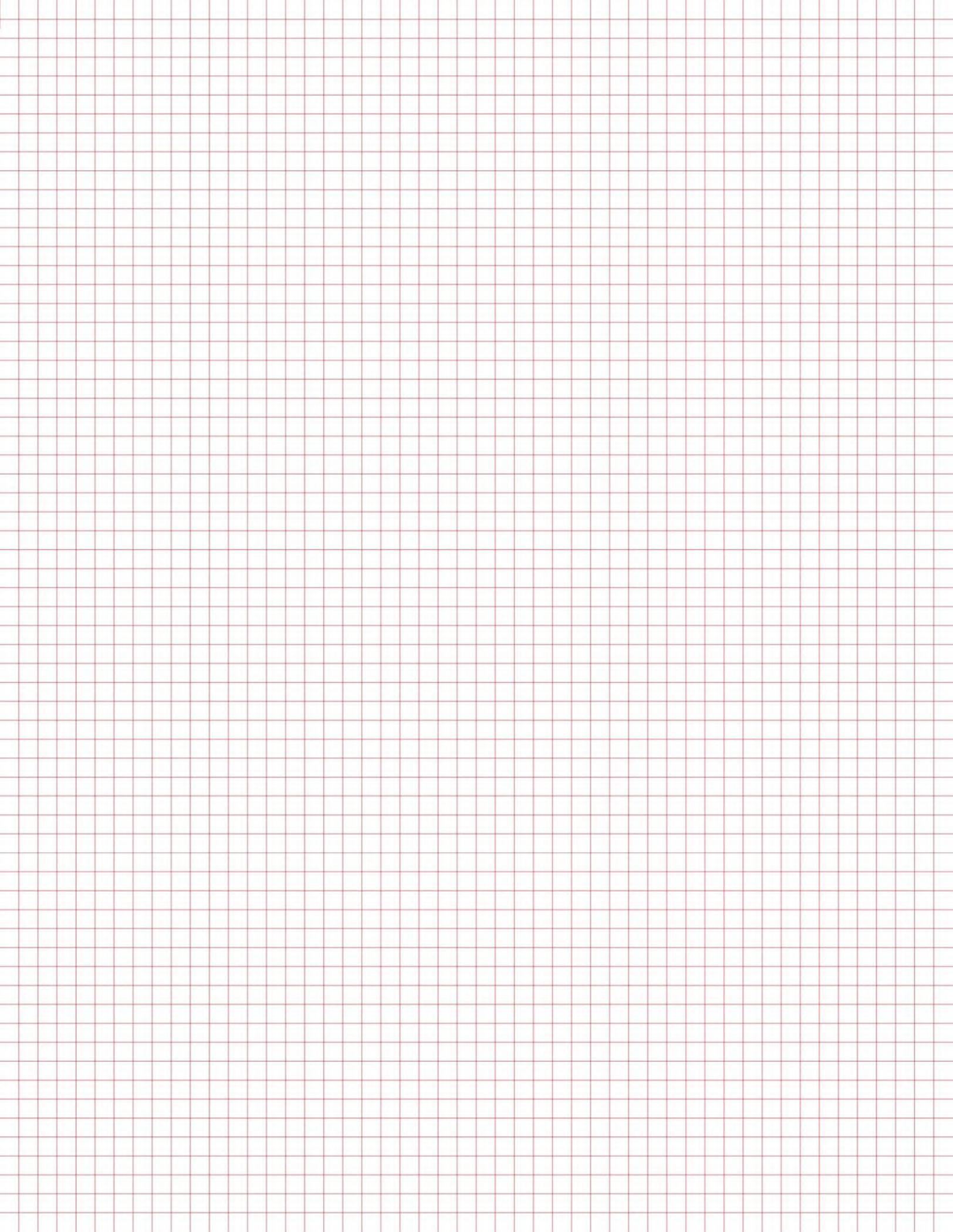
–

Bibliografía del capítulo.

- Arnold, Dana. *Reading Architectural History*. London & New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2004.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Cambridge: Polity Press, 2004.
- Díaz Hernández, Lourdes. “La modernidad de la arquitectura mexicana del siglo XX”, en *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, 117-124. México: INAH, 2009.
- De Anda, Enrique X. *Historia de la arquitectura mexicana*. México: Gustavo Gili, 2019.
- Drago Quaglia, Elisa. *Alfonso Pallares. Sembrador de ideas*. México: UNAM, 2016
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores, 1999.
- González Gortázar, Fernando, coord. *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA, 1996.
- Gordon, Peter E. “What is Intellectual History? A frankly partisan introduction to a frequently misunderstood field.” *The Harvard Colloquium for Intellectual History* (Agosto, 2012): 1-19. [http://history.fas.harvard.edu/people/faculty/documents/What% 20_is_Intell_History% 20PGordon% 20Mar2012.pdf](http://history.fas.harvard.edu/people/faculty/documents/What%20is_Intell_History%20PGordon%20Mar2012.pdf)
- Leach, Andrew. *What is Architectural History?* Cambridge: Polity Press, 2010.

- López García, Juan. "El arquitecto Carlos Obregón Santacilia. La tradición arquitectónica mexicana (nacimiento, invención y renovación". Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Catalunya, 2002.
- Lozoya, Johanna. "Para una historia cultural de la arquitectura", *Bitácora Arquitectura* No. 6 (2001): 4-9.
- Payne, Alina. "Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art." *RES: Anthropology and Aesthetics* No. 40. (Otoño 2001): 51-76.
- Salazar González, Guadalupe. "Caminos y devenir de las historias de la arquitectura en México", en *La participación de las escuelas de arquitectura en la construcción de la historiografía moderna*, coordinado por Blanca Paredes Guerrero. México: UADY y UNAM, 2011.
- Samuel, Lawrence R. *Future. A Recent History*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Sifuentes Solís, M. Alejandro y Alejandro Acosta Collazo. "Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura", *Historia Mexicana* Vol. 64 No. 1 (julio-septiembre, 2014): 291-349
- Toca Fernández, Antonio. "Evolución de la crítica de la arquitectura en México: 1900-1990", en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, coordinada por Fernando González Gortázar, 469-480. México: CONACULTA, 1996.
- Whatmore, Richard. *What is Intellectual History?* Cambridge: Polity Press, 2015.
- Yaneva, Albena. *Mapping Controversies in Architecture*. Farmham: Ashgate Publishing, 2012.

—



3. Pensar y diseñar el futuro: historia de una idea.

3.1. Más allá de Kalikosmia: diseñar el futuro.

Sabemos que Kalikosmia es una idea constante en el trabajo de Juan José, que se presentaba de distintas formas, y que se mantuvo en los discursos del arquitecto Díaz Infante durante su trayectoria de vida. Se explicaba brevemente bajo la descripción más sintética, «kalikosmia como la casa del universo, o el universo como casa», acompañándose de diagramas, planos, fotografías y maquetas que mostraban modelos de vivienda que arrancaban desde unidades mínimas o células, en palabras de Juan José, hasta modelos de agrupación y ocupación de distintos territorios. Pero, ¿qué hay más allá de estas propuestas volcadas en términos arquitectónicos? Además de discursivamente, kalikosmia se explica a partir de propuestas para un nuevo tipo de ciudad, desarrollada con una nueva forma de construir. No se muestra como una propuesta aditiva a modelos de construcción y organización preestablecidos; se presenta como una estrategia nueva, que parte de cero. Al no haber precedentes para las propuestas de kalikosmia, hay en ella planteamientos para nuevas ciudades y formas de habitar, que han de llevarse a cabo en el futuro. En kalikosmia hay una preocupación por tiempos venideros, hay una visión progresiva y evolutiva de la arquitectura, que ha de conducirse hacia un siguiente nivel del que Juan José buscó hacerse cargo. Además de las preocupaciones netamente arquitectónicas que pueden encontrarse en las diferentes facetas de Kalikosmia y los discursos de Díaz Infante, hay un interés constante, un problema presente que busca abordarse en todas estas etapas, con matices particulares y soluciones distintas, pero que se mantiene presente: el problema de diseñar el futuro. Kalikosmia no solamente conlleva una visión progresiva, y en cierto momento predictiva –particularmente en cuestiones tecnológicas y posibilidades de manufactura para esta nueva arquitectura– sino que también manifiesta una toma de postura sobre cómo ha de diseñarse el futuro. A las nuevas ciudades y estados de conciencia previstos por Juan José en sus primeros discursos sobre kalikosmia, corresponde una arquitectura y un modo de vida que se diseña –o pretende diseñarse– en relación con estos planteamientos.

La idea de diseñar el futuro como condicionante de posturas, propuestas y acciones no es algo identificable de forma exclusiva en Juan José; sin duda el arquitecto no pensaba esto solo, ni sus ideas llegaron de la nada. La preocupación por el futuro, identificable ahora en el caso de Juan José, es un interés común en occidente, con acepciones predictivas y/o transformadoras, con una praxis involucrada, o con un abordaje netamente observador. Mediante este interés, Juan José puede ser inscrito a un mundo ideológico heterogéneo, con una historia particular, con la que se relaciona de acuerdo al momento y la forma en la que piensa y ejerce su profesión.

En lo que sigue, nos ocupa el marco temporal de la posguerra y los primeros años de la Guerra Fría, particularmente la década de 1960. Este espacio resulta de interés, en primer lugar, porque coincide con los

años de formación universitaria y los primeros años de formación profesional del arquitecto Díaz Infante. En segundo lugar, porque es lo suficientemente amplio como para distinguir más de una etapa y discurso sobre el futuro. El siglo XX es reconocido como el siglo más álgido para la historia de la idea del futuro porque en él tienen lugar muchos y diferentes discursos e imaginarios sobre tiempos venideros, producto de marcos culturales, sociales y políticos que afectan la producción de éstos¹. Los cambios acelerados de la vida cotidiana del siglo veinte, particularmente a raíz de las dos Guerras Mundiales, reconfiguraron la visión del futuro de las sociedades occidentales. En torno a las visiones de futuro de este marco temporal, se propone seguir aquellos eventos políticos, individuos, agrupaciones, corrientes literarias o proyectos culturales que de alguna u otra forma fueron partícipes en la conformación de un mundo de ideas sobre el futuro, que dio lugar a una propuesta de diseño de futuro como lo es kalikosmia. No se asume que el mundo cultural y de ideas aquí descrito es una estricta causal para el surgimiento de la propuesta de Díaz Infante. La compilación de estos eventos es, además de una revisión de la diversidad de discursos e imaginarios en los que la idea de futuro está presente, un ejercicio interpretativo en el que, a través del trabajo en el archivo del arquitecto, en el que pudieron revisarse fotografías, apuntes y compilaciones de información de su interés, pudieron establecerse vínculos directos con algunos eventos y actores aquí descritos. Esas primeras pistas obtenidas de fuentes primarias, fueron el primer registro de nodos para construir una red en la que, a través de relacionar las ideas de estos eventos y actores primarios con otros, se fue ampliando en un ejercicio interpretativo para hacer una reconstrucción del mundo de ideas con el que se relacionó Juan José Díaz Infante.

En la elección de las palabras «reconstrucción» y «ejercicio interpretativo», para referirse a la forma de registrar e hilvanar a tan distintos actores y eventos como a continuación se hace, está la clave para otra advertencia. Sin duda, no todos los actores y eventos aquí descritos son una referencia directa para la construcción discursiva de Juan José con kalikosmia. Pretender hacer una reconstrucción fidedigna del mundo de Juan José, además de imposible, sería iluso. Una de las conclusiones preliminares para esta investigación radicó en entender la imposibilidad de esta pretensión, para comprender que un rol más humilde y sensato sería el de mediadora entre las fuentes primarias y secundarias, para la interpretación de un periodo, con sus actores, eventos y mundos, que posiblemente afectó la formación de la postura, ideas y propuestas del arquitecto Díaz Infante.

En lo que sigue, se despliegan estos actores, eventos y mundos, alternando tres registros de búsqueda y selección: la idea de futuro en el caso norteamericano, en el caso mexicano, y el caso particular de Juan José, trabajando y pensando en kalikosmia. El caso norteamericano se incluye por ser una referencia constante y directa en el trabajo de Juan José, con evidencias plausibles en fuentes primarias, como lo son los libros de su colección personal, imágenes, fotografías de documentos, o fotografías tomadas por el arquitecto durante sus visitas a Estados Unidos. Aunado a esto, la influencia cultural, política, y económica de Estados Unidos en México, particularmente en un clima de posguerra y Guerra Fría, es innegable. El caso mexicano pretende

¹ Lawrence R. Samuel se refiere al siglo veinte como la era dorada del futurismo, por ser aquella en la que tanto economistas como sociólogos y politólogos entraron a este mundo activo, aplicando las habilidades particulares de sus oficios para impulsar la tarea predictiva de corte racional, concebida originalmente desde la Ilustración.

ubicar los círculos de actores pensando el futuro, tomando acciones desde sus respectivos campos, y conformando un «mundo de futuro» en una escala más particular. Esta búsqueda se propone identificar un grupo de actores, del cual Juan José podría formar parte desde un plano de intenciones y búsquedas, más allá de una consideración estrictamente gremial. Como se verá en lo que sigue, la presencia de la idea de futuro puede tomar diferentes formas, e incentivar a la acción desde diferentes medios. Que el caso particular de Juan José, el de pensar el futuro desde la acción de diseñarlo desde la arquitectura, sea el punto de partida y el fenómeno a estudiar en este documento, no significa que haya sido la única forma de pensar el futuro y tomar acción frente a él. Tanto en el caso norteamericano como en el mexicano, los discursos sobre el futuro, o los discursos que integran ideas de corte futurista, son distintos, y se relacionan de distintas formas.

En este capítulo se busca comprender cómo circula la idea de futuro en la cultura norteamericana, cómo lo hace en la cultura mexicana, y cómo se relaciona Juan José con estos dos mundos que en ocasiones van por caminos distintos, en otras, se contradicen, y en otros momentos llegan a coincidir o complementarse. En un primer momento, se van intercalando estos registros, temporal y/o temáticamente, con la intención de mantener una lectura comparada, en la que las diferencias, contradicciones y encuentros permitan visualizar el dinamismo de este mundo de ideas en torno al futuro. Este orden pretende también conducir esta lectura, en ocasiones enredada y confusa, hacia un ejercicio de síntesis y discriminación de información por parte del sujeto de estudio. De un vasto y complejo mundo de ideas, se llega a una idea en particular –kalikosmia– que dialoga y se apropia de diferentes segmentos de éste.

La propuesta de abordaje para este mundo de ideas desde los tres registros descritos, integra una primera distinción temporal que indaga sobre la historicidad de la idea de futuro, desde sus registros más tempranos, hasta sus dos giros más relevantes, siendo el primero en la época victoriana del siglo XIX, y el segundo y más álgido en el transcurso del siglo XX. Hablando de la idea del futuro en el siglo XX en particular, se suman subtemas en los que se intercalan los registros analíticos de forma más específica. En primer lugar, se aborda la idea del futuro desde el periodo de entre guerras hasta la posguerra, conformando imaginarios con incidencias en la arquitectura. Entre los registros de esta primera sección, se aborda la condición de México tras la Segunda Guerra Mundial, los imaginarios futuristas de posguerra en Estados Unidos y México respectivamente, los imaginarios domésticos en particular en las sociedades estadounidenses, los cambios culturales en México, y los cambios en la arquitectura mexicana e internacional.

En segundo lugar, se aborda la idea del futuro de Guerra Fría, conformando imaginarios con incidencias en la arquitectura. Entre los registros de esta segunda sección, se aborda la literatura de “la onda” como una vertiente contracultural mexicana; las ciudades norteamericanas en los años sesenta; el retrato de Alvin Toffler sobre las sociedades de los años sesenta; los cambios teóricos en la arquitectura internacional; el papel de los astrofuturistas como impulsores de imaginarios de futuro y conquista espacial; su contraparte mexicana en su entonces floreciente literatura de ciencia ficción; la arquitectura internacional influida por la Carrera Espacial, con su tipo particular que es la arquitectura capsular; los arquitectos experimentales de los años sesenta, y el caso particular de Cedric Price, por ser un personaje con rasgos comparables a Juan José.

En tercer y último lugar, se aborda la idea de diseñar el futuro en México, desde el caso particular de la exposición de 1967 en el Museo de Arte Moderno, coordinada por Juan José y un grupo de artistas pertenecientes a la Generación de la Ruptura, titulada “El hombre y el plástico”. Este caso se aborda al final con la intención de comprender la forma en que esta serie de mundos articulados en torno a la idea de futuro inciden en el desarrollo de una propuesta como kalikosmia, emitida por primera vez en esta exposición. En este momento del capítulo, se da cuenta de Juan José como un articulador de ideas y referencias, provenientes de distintos lugares, pero útiles para él en el momento de pensar el futuro por medio de kalikosmia. El camino de este registro de ideas es largo y complejo, y es por eso que se vuelve necesario clarificar las intenciones detrás de esta larga y diversa exposición de actores y acontecimientos.

—

3.2. Futuro: registro histórico de una idea

La idea de futuro ha estado presente de diferentes maneras en las sociedades occidentales, desde el arte de la pronosticación y la adivinación del oráculo griego, o en la propia mitología griega con personajes como Casandra, a quien Apolo otorgó el don de la profecía. La astrología, por su parte, se remonta desde tiempos babilonios, de la misma manera que la pronosticación climática. A los astros y al estado del tiempo, se les atribuía la capacidad de controlar o incidir en el destino de las personas, y por ello, tener un astrólogo dentro de la corte, desempeñando el papel de asesor, se volvió tan importante para reyes, emperadores, o incluso papas. En tiempos cristianos, la profecía adquirió tintes diferentes, particularmente en el Nuevo Testamento, dado a los profetas por medio de las palabras de dios. Este último texto, por sí mismo, hace referencias puntuales a la necesidad de anticipar el futuro. En palabras de Lawrence R. Samuel «[así es] el concepto de futuro en los tiempos preindustriales basados en la agricultura, según concuerda la mayoría de los académicos, con el futuro enraizado en la espiritualidad y el folclor, y marcado por la intuición y la fe».²

Entre el primer y segundo milenio, fue el desarrollo de la ciencia el que contribuyó a una redefinición del futurismo. La imprenta permitió una circulación más democratizada de los textos, siendo útil para autores como Tomás Moro con su *Utopía*. Nostradamus se convirtió en un personaje que marcó la transición de la predicción vista como arte o saber popular hacia su acepción como ciencia. Esta transición ocasionó que los saberes como la lectura de mano, el Tarot, y otras artes predictivas, quedaran vistos como saberes populares no comprobables, perdiendo su credibilidad. Posteriormente, el pensamiento ilustrado intervino en la idea del futuro del ser humano, en el que éste pudiera alcanzar las capacidades y perfección que tenían las máquinas que estaban siendo inventadas. Esta relación tecnológica con el futuro implicó un cambio de horizonte: los cielos y el clima dejarían su incidencia en el destino de los humanos, para estar entonces en manos de ellos mismos. Con este nuevo control en las manos, no sorprende que las orientaciones hacia el pasado se redirigieran hacia el futuro.

² Lawrence R. Samuel, *Future: A Recent History* (Austin: University of Texas Press), 8.

La vinculación de la idea de futuro con la idea de progreso no se dará sino hasta el siglo XVIII, pues «la sociedad se terminaría beneficiando de la industrialización, la revolución científica, y el surgimiento del capitalismo; los visionarios del futuro creían que estos beneficios eran un resultado natural del conocimiento acumulado de la civilización.»³ Esta noción de conocimiento acumulado, que deviene en saberes cada vez más amplios, es la columna vertebral del concepto de progreso y su historia particular, en la que no nos detendremos por ahora. La vinculación entre progreso y futuro se da en visiones que ilustran mejores tiempos venideros en los que la ciencia y la técnica, producto del cúmulo de conocimiento humano, intervienen en beneficio de la humanidad. La amplia gama de posibilidades para las máquinas y procesos encendía imaginaciones, pero al mismo tiempo era una revelación aterradora para una sociedad acostumbrada a un ritmo de cambio con amplias gamas de duración. Las relaciones con el futuro serían entonces ambivalentes, y motivarían acciones desde diferentes frentes, desde decisiones de Estado, desarrollo y afinación de las disciplinas predictivas, y manifestaciones culturales plasmadas en la literatura y el arte, por mencionar algunas.

–

3.3. El giro del futuro en los siglos XIX y XX

Un parteaguas en la historia de la idea del futuro, equiparable al desarrollo científico del renacimiento, se daría en el siglo XIX. En este siglo, emergió de la era victoriana una nueva forma de ciencia ficción utópica y distópica, bajo las plumas de Edward Bellamy, H. G. Wells y Julio Verne, que trajeron a las masas sus novelas con un alto índice de aceptación y popularidad⁴.

«[...] Igual de influyente fue Wells, cuyas historias serían el puente entre las sensibilidades románticas del futurismo victoriano, y sus versiones más frías y crueles forjadas en la era de la máquina. La contribución más significativa de Wells a este campo fue darse cuenta de que las herramientas del hombre cambiaron, pero él no había cambiado, y esto suponía grandes problemas en el futuro, mientras nuevas y mejores herramientas letales estaban por descubrirse. Con la inclusión de las consecuencias sociales del cambio tecnológico en la conversación, los temas distópicos entraron al discurso del futurismo, con la ciencia no solamente como la mejor aliada del mañana, sino también como su peor enemiga; esto es, las formas y recursos de destrucción masiva.»⁵

Tanto Wells como Verne son las bisagras que marcarían la transición del futurismo decimonónico al del siglo veinte, pero es en este siglo donde el futuro adquiere mayor fuerza y multiplicidad de campos desde los cuales se trabaja. Dentro de este registro histórico mostrado en torno a la idea de futuro, como una idea dinámica que

³ Samuel, *Future: A Recent History*, 10.

⁴ Estos autores tendrían incidencia un siglo más tarde, en el siguiente gran giro de los discursos de corte futurista, siendo ejemplo de ello las *Amazing Stories* de Hugo Gernsback, escritas en 1926, inspiradas en la literatura de Julio Verne.

⁵ Samuel, *Future: A Recent History*, 11.

adquiere diferentes acepciones dependiendo del tiempo, de la cultura en la que circula y de su situación particular, la desarrollada a lo largo del siglo XX será la que presente más cambios y mayor variedad de escenarios para manifestarse. Visto desde un enfoque progresivo, Samuel destaca lo que entra en juego para acelerar las visiones sobre el mañana durante el siglo pasado: «Los hitos alcanzados durante cientos de años, especialmente las máquinas voladoras y el eventual alunizaje, el desarrollo y uso de armas atómicas y nucleares, los movimientos por los derechos civiles de las mujeres, la comercialización de píldoras anticonceptivas, y el advenimiento de las ingenierías biológica y genética, alimentaron las posibilidades del mañana en la imaginación del público, y ayudaron a hacer del siglo veinte el primero en ser significativamente más sobre el futuro, que sobre el pasado.»⁶

El futuro en las obras pioneras de ciencia ficción mexicana.

Las historias sobre el futuro no solamente encuentran ejemplares en Europa y Estados Unidos; en México, aunque en menor medida, se ha estudiado sobre una línea de escritores de ciencia ficción que, según el historiador Miguel Ángel Fernández Delgado, puede dividirse en cuatro etapas. La primera de ellas corresponde a los denominados precursores, y se engloba en un periodo que va de 1775 a 1933. De acuerdo con Fernández Delgado, «El estado de Yucatán y su capital Mérida son el punto de partida de la ciencia ficción mexicana, pues en el convento de San Francisco en Mérida (hoy museo de Antropología), el errabundo fraile Rivas escribió el primer cuento de esta literatura en 1775 [Un viaje literario a la luna]; Jerónimo del Castillo Lenard publicó el segundo cuento del siglo XIX (1849), Y Eduardo Urzaiz, la primera novela del siglo XX (1919)».⁷ Sin embargo, para el caso del siglo XX hay relatos aislados que salen a la luz incluso antes de la novela de Urzaiz, como es el caso de Julio Torri y su relato de 1917 titulado *La conquista de la luna*. Existe una diferencia entre los primeros precursores ubicados por Fernández Delgado, y los precursores con actividades en el siglo XX. En los primeros, destaca la inclusión de elementos o sucesos sobrenaturales que encuentran raíces en la mitología cristiana o en la tradición oral indígena en sus narrativas; en los segundos, se da una combinación entre las leyendas populares que circulaban en México, con rasgos técnicos de las *short stories*, producto de un intercambio cultural y literario más álgido. Lo que diferencia a los autores ubicados por Fernández Delgado de autores meramente utópicos o de fantasía, es la presencia de teorías pertenecientes al mundo de la física, la matemática u otras ciencias exactas que de alguna manera alimentan la sobrenaturalidad de las narraciones. En el caso de la primera obra ubicada, la de Fray Manuel Antonio de Rivas, a través de la influencia de Jonathan Swift o Cyrano de Bergerac, llegan a él teorías como las de Newton o Pascal sobre el movimiento planetario que sustentan los eventos descritos⁸.

⁶ Samuel, *Future: A Recent History*, 12.

⁷ Miguel Ángel Fernández Delgado, "Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana," *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)* ed. Gonzalo Martré. (México: Instituto Politécnico Nacional), 17.

⁸ Gerardo Barajas-Garrido "Trayectoria de la literatura de fantasía y la ciencia ficción en México" *Tinta Virtual: Revista de estudios hispanos* No. 3 (2010): 52

Así se marca la diferencia entre la literatura de fantasía y la literatura de ciencia ficción. Cuando las predicciones, las narraciones enfocadas en tiempos venideros o realidades alternas, encuentran sustento científico en su libertad creativa, lo escrito puede categorizarse como literatura de ciencia ficción, a diferencia de la literatura de fantasía, que se toma mayores licencias científicas en su hilo narrativo. La base científica de estas historias encuentra concordancia con el desarrollo de la idea de futuro en los siglos XVIII y XIX, y su vinculación con la noción de progreso, y la relación entre la técnica y el arte de la predicción, ahora vista como una ciencia en la que la capacidad transformadora, capaz de cumplir estas predicciones, estaba en manos de los seres humanos.

Reflexiones sobre un periodo de transición

Los Imaginarios de futuro, contruidos y divulgados en los siglos XVIII y XIX, están influidos en parte por avances tecnológicos del momento, como es la máquina de vapor, los sistemas fabriles, la extracción de carbón y petróleo, la locomotora, entre otros que aceleraron el ritmo de cambios y posibilidades de su presente, trasladable a especulaciones para tiempos futuros. A estos cambios se añaden los cambios políticos y sociales producto de las grandes revoluciones, que autores como Reinhart Koselleck refieren constantemente como un parteaguas en las concepciones temporales del pasado y el futuro, tanto para la historia como para otras disciplinas. La aceleración tecnológica de este periodo hacía posible distinguir cambios para una sola generación, recalibrando las aceleraciones de las historias especulativas sobre el futuro. Estos siglos, particularmente el siglo XIX, se vuelven una antesala para la asimilación de tiempos con aún mayores aceleraciones y cambios perceptibles en periodos de tiempo cada vez más cortos, la era dorada del futurismo: el siglo XX.

—

3.3.1. El futuro de entre guerras y posguerra: imaginarios e incidencia en la arquitectura

La idea de futuro, más allá de una idea que circulaba únicamente como entretenimiento para las masas o detonador creativo, adquiriría importancia en el periodo entre guerras, con las crisis económicas en diferentes partes del mundo, como una forma de anticiparse a fluctuaciones cambiarias y financieras. En los años de la Gran Depresión de 1929, el futuro se convirtió en un paliativo, una promesa de tiempos mejores si se contaba con la capacidad de prever sus contingencias y maquinarse estrategias para hacerles frente, por anticipado. El futurismo de entre guerras estaba cargado de las dinámicas de las nuevas máquinas y la actividad bélica, como un canal donde se plasmaban preocupaciones y nuevas relaciones ambivalentes con la tecnología.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el futurismo, su enfoque y alcances cambiarían, de dinámicas bélicas hacia escenarios domésticos en los que las tecnologías de la guerra beneficiarían actividades cotidianas de los ciudadanos. Paralelo a este cambio de enfoque también se dio una multiplicidad de discursos futuristas, que reflejaban una asimilación en proceso del nuevo orden mundial que dejó la posguerra. En esta serie de cambios en la idea de futuro, se trae a la mesa el contexto norteamericano principalmente, pues es aquel con el que México tendría relación más directa para conformar su clima intelectual y cultural. Las sensibilidades colectivas en torno al futuro, circularían en territorio estadounidense, permeando también en el territorio mexicano, sin duda no de manera homogénea ni simultánea, pues estaban al alcance de aquellos individuos con mayores posibilidades de acceder a fuentes y medios de comunicación extranjera. Sin embargo, es posible distinguir la presencia de imaginarios e ideas de futuro presentes en manifestaciones culturales mexicanas populares.

Para fines de esta investigación, interesa particularmente seguir las dinámicas de circulación de la idea de futuro desde la posguerra hacia la Guerra Fría, tanto en México como en Estados Unidos, con especial atención a los años sesenta y a la Carrera Espacial, por ser un periodo de formación de posturas e ideas, tanto para el arquitecto Díaz Infante, como para una serie de arquitectos, y miembros de otras disciplinas que encontraron un terreno fértil de trabajo en sus tiempos concurrentes, desde donde visualizaron diferentes aspectos de un mundo del mañana, y en algunos casos tomaron un rol activo en su diseño y transformación. En un clima de incertidumbre, crisis económica y cambios abruptos en la estructura económica de los países involucrados –directa o indirectamente– en el conflicto bélico, las capacidades destructivas de las tecnologías de guerra enriquecieron los discursos utópicos y distópicos en torno al futuro. Retomando perspectivas como las de Wells del siglo XIX, los cambios tecnológicos tenían dos caras, y su incidencia en el cambio de vida de las personas era innegable, tanto para bien, como para mal.

México tras la Segunda Guerra Mundial

La economía mexicana sufrió grandes cambios relacionados con la Segunda Guerra Mundial. Los países involucrados en el escenario de crisis, demandaban bienes y servicios de otros países para su subsistencia. Naturalmente, México se convertiría en el candidato idóneo para satisfacer estas demandas. Durante un periodo de tiempo corto –puntualmente, desde el ingreso de Estados Unidos al conflicto, hasta su cese– la economía

mexicana se transformó radicalmente, potenciando sectores que nunca antes habían visto tal crecimiento. Los productos agropecuarios y manufactureros representaron porcentajes altos en las exportaciones durante este periodo. Estos sectores presentaron un crecimiento del 875% de 1939 a 1945⁹. Aunado a los cambios que experimentó la economía mexicana durante la Segunda Guerra Mundial, ser un aliado económico y estratégico para Estados Unidos, permitió que se diera una renegociación de la deuda externa, cesando una confrontación política, y estableciendo estrategias con miras hacia una alianza. El acuerdo Suárez-Lamont de 1942, permitió una negociación, mientras que el acuerdo para la deuda ferrocarrilera fue cuatro años más tarde, en 1946. A este periodo de reestructuración económica con influencias internacionales de la Segunda Guerra Mundial, se le conoce como «El Milagro Mexicano». Las visiones esperanzadoras de futuro para México, tras una serie de crisis heredadas de la Revolución Mexicana, encontraban alimento en la próspera situación de la economía mexicana. En este «milagro mexicano» se sellaría una relación política, económica y cultural entre México y Estados Unidos, desde la cual se harían evidentes los intercambios y circulaciones de ideas y manifestaciones culturales; para este caso interesa particularmente la idea de futuro y sus formas de circular. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, los cambios en la economía interna mexicana, producto de reestructuraciones en el orden mundial, llevaron al planteamiento de un nuevo sistema económico.

La administración que marca el cambio económico de la posguerra al orden mundial de la Guerra Fría, es la de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Con el cese de la Segunda Guerra Mundial, los grandes cambios experimentados en la economía mexicana, particularmente los sectores agropecuarios y manufactureros, frenaron su curso. Una de las causas atribuibles al deterioro de la balanza de pagos en 1947 son las consecuencias del fin de la guerra. Las demandas de fuerza de trabajo mexicana bajaron, y las remesas, e ingresos internos producto de esta actividad también lo hicieron. El nuevo orden mundial de posguerra enfrentaba una serie de cambios y ajustes a nivel mundial, dejando a la economía mexicana a expensas de éstos. La respuesta del Estado mexicano frente a esta situación de incertidumbre fue una política proteccionista que permitiera mantener un crecimiento económico controlado. Tras esta política se logró una cierta estabilidad en la antesala de la década de 1950. Desde 1930 y hasta inicios de la década de 1950, el gobierno ejercía un doble papel en el desarrollo económico mexicano. Por un lado, implementaba una política de fomento económico, enfocado en la infraestructura básica –misma que se financiaba mayormente con los fondos del gobierno mismo– y una vez alcanzado esto, se buscó compensar fluctuaciones externas para apuntar hacia altos niveles de actividad económica y empleos. Con altas y bajas, el crecimiento económico sostenido durante la década de 1950 se mostró más rápido y equilibrado que en décadas anteriores. La inversión en infraestructura básica de los años cincuenta, sería la base del crecimiento de la década subsecuente, y la base para el fortalecimiento del mercado interno. El gobierno de Miguel Alemán Valdés, a pesar de concluir con una devaluación monetaria, será importante por sus acciones para sentar las bases del periodo de Desarrollo Estabilizador.

Alemán es conocido como el primer presidente civil después de la Revolución Mexicana. Las bases de su campaña se centraban en un crecimiento económico del país a través de la industrialización y el

⁹ Enrique Cárdenas Sánchez. “La Segunda Guerra Mundial y la industrialización acelerada”, en *El largo curso de la economía mexicana. De 1780 a nuestros días*. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 500.

fortalecimiento del sector agrícola. Además de representar el primer gobierno a cargo de un civil, el gabinete de Alemán sería el primero a cargo de universitarios, y no caudillos revolucionarios, con la tarea de hacer cumplir un programa de gobierno –a excepción de las secretarías de defensa y marina, aún en manos de militares– que contemplaba la construcción de escuelas, edificios públicos, de salubridad, la construcción de ferrocarriles y redes de telecomunicaciones, entre otras iniciativas.¹⁰ Además de esto, el sector de la construcción se vio altamente impulsado durante este sexenio. «Alemán continuó con mucho mayor vigor la política de industrialización del país mediante tasas impositivas bajas, exenciones fiscales, créditos, servicios públicos baratos, inversión pública en infraestructura hidráulica, eléctrica y energética, de comunicaciones y transportes (construyó más de 11,000 km de carreteras) para ofrecer condiciones favorables a la inversión privada»¹¹, asumida esta última cuestión, como clave para el crecimiento económico nacional. Empresas como *Grupo ICA*, *Condumex*, *Telesistema mexicano*, e *Industrias Ruiz Galindo*, son solo algunas de las desarrolladas durante este gobierno, que muestran un impulso hacia el sector eléctrico, de construcción, los medios de difusión, y el diseño nacional. El vínculo entre la creación de nuevas instituciones, y el sector de la construcción, queda claro con el ejemplo de la Secretaría de Recursos Hidráulicos (SHR). Concentrándose en obras de riego para impulsar la producción agrícola, Alemán creó esta secretaría, y para dar lugar a sus instalaciones, se desarrolló el edificio de la SRH, a cargo de los arquitectos Enrique Del Moral y Mario Pani.

Otro factor importante del gobierno de Miguel Alemán fue el turismo, porque además de impulsar a las ciudades mexicanas económicamente, abría posibilidades para turismo internacional, dando a conocer la cara del México moderno frente al mundo. La construcción de aeropuertos como el de la Ciudad de México, Acapulco, Tijuana, Ciudad Juárez, entre otros, es parte de esta iniciativa. El desarrollo del turismo fue además una señal de apertura de México al panorama internacional, después de un periodo de «entropía» post-revolucionaria. Esto no significa que la reivindicación de la identidad mexicana dejara de hacerse presente en los proyectos culturales; el papel de México en el mundo, y la presencia de movimientos culturales en otras latitudes, daba lugar a preguntas sobre la identidad moderna del mexicano en aquellos años de cambios. Aunado a esto, las relaciones con Estados Unidos se fortalecían, continuando las alianzas establecidas en los albores de la Segunda Guerra Mundial. En 1949, el presidente Harry S. Truman visitó la Ciudad de México, y fue recibido por el presidente Alemán, siendo la primera vez que un presidente estadounidense realizara una visita oficial a territorio mexicano. Tiempo después, Alemán correspondió la visita, yendo a territorio estadounidense. Es durante el periodo de Miguel Alemán que se da la transición del panorama internacional de posguerra, al panorama de Guerra Fría, un cambio que, por un lado, proveería de oportunidades a la economía mexicana, y por el otro, representaría un escenario de desestabilización mundial frente al cual se respondería con un nuevo modelo económico.

Con referencia a las escuelas y el programa educativo del gobierno de Alemán, su administración es recordada por sentar la bases para la construcción más importante de su sexenio, ya hacia el final del último:

¹⁰ José Eduardo Vidaurri Aréchiga. “El primer civil en la presidencia”, 2

¹¹ Memoria Política de México “Miguel Alemán Valdés”. Consultada el 7 de junio de 2019, en: <https://memoriapoliticademexico.org/memoria/Biografias/AVM00.html>

Ciudad Universitaria. El impulso de la educación en el gobierno de Alemán, tuvo como parte medular a los niños y jóvenes de las clases medias que comenzaban a crecer y consolidarse desde 1940. Uno de los bastiones del proyecto de Unidad Nacional de esta administración se centró en una educación que contemplaba el desempeño físico, moral, económico e intelectual de la juventud, asumida como la futura generación de mexicanos modernos. Tras la construcción de Ciudad Universitaria, la vida de los estudiantes pasó de estar en el barrio universitario de la zona central de la ciudad, a un proyecto emblema de la modernidad arquitectónica mexicana, a menudo referida como vanguardista en aquel momento. Es en este clima de políticas del alemanismo enfocadas en el adiestramiento de la juventud, que surgiría una generación de medio siglo en la que artistas, escritores e intelectuales se preguntarían por lo que significaba ser joven y ser mexicano en una nación tan vertiginosamente conducida hacia una modernidad cargada de contradicciones, en la que la distancia de los años revolucionarios generaba nuevas preguntas sobre los valores del nacionalismo cultural que conformaron a la clase política mexicana, así como la administración de sus instituciones.

Imaginario futuristas de la posguerra norteamericana

Uno de los cambios más claros entre el futurismo de entre guerras y el de posguerra en Estados Unidos, es el tránsito de una economía militar, a una economía de consumo. Los tiempos venideros eran el tema central de la publicidad norteamericana, como una serie de prometidas recompensas que habrían de llegar a los ciudadanos que soportaron los tiempos de guerras y crisis económica. Propagandas como la de los autos Ford, «Hay un Ford en un futuro» muestran claramente este mensaje de promesa volcado hacia el futuro. La domesticidad de las tecnologías se hacía presente también en inventos como la «Cocina del Mañana», de Libbey Owens Ford, diseñada por H. Creston Doner. La cocina estaba conformada por una serie de puertas y gabinetes de vidrio, con una serie de electrodomésticos empotrados en el diseño de las barras. Los materiales, los electrodomésticos y su estética llamaban la atención porque se dirigían a un estilo de vida que era parte de esta serie de promesas mediáticas sobre tiempos mejores. La presencia de este tipo de inventos en las películas y series maximizaba la capacidad de difusión de estos objetos y los imaginarios de los que formaban parte. Es cierto que, desde antes de la Segunda Guerra Mundial, el futuro comenzaba a circular por ambientes domésticos. La Feria Mundial de Nueva York de 1939 es ejemplo de ello, con su tecnofílico «Mundo del Mañana», en el que se expuso la cara que se creía que tendría el futuro, una cara amable, esperanzadora, y más acogedora. Desde 1939 la utopía se acercaba a la domesticidad, pero adquiriría mayor impulso en la posguerra y su tránsito a una economía de consumo. Sería irresponsable afirmar que esta visión de futuro contemplaba tiempos mejores para todos; en las versiones cálidas del futurismo estadounidense había una cara para quienes estaban incluidos en su proyecto de nación, y muy distinta para quienes quedaban al margen. Para los primeros, la promesa de tiempos mejores en que los sacrificios presentes serían recompensados, era el tema central de los discursos de la mercadotecnia de posguerra.

Los grandes empresarios estadounidenses tenían planes trazados para el fin de la guerra, apostando por las posibilidades de las nuevas tecnologías. El director de Monsanto, Edgar M. Queeny, mostraba

abiertamente su entusiasmo por los tiempos venideros desde 1943: «Las posibilidades del futuro, ahora que la industria ha abrazado la ciencia, son tan ilimitadas que solamente una predicción puede hacerse con certeza—que la más extravagante profecía se quedará corta en cuanto a logros potenciales.»¹² Además de los cambios que se avecinaban en la industria textil, automotriz, o química, los de la industria de la construcción también eran objeto de especulación. Las viviendas prefabricadas, o las habitaciones diseñadas, de stock, listas para la instalación en cualquier lugar, se mencionaban como parte de las posibilidades que las nuevas tecnologías permitirían alcanzar. El lugar por excelencia en el que los nuevos objetos, electrodomésticos e inventos aplicables a la vida cotidiana estarían reunidos, el centro del imaginario del «sueño americano» de una vida cómoda y mejor, que tanto se prometía a los ciudadanos estadounidenses, sin duda alguna era la casa habitación. Estas casas, lejos de formar parte de un ambiente cosmopolita, se mostraban en un desarrollo horizontal y suburbano. El crecimiento poblacional, la migración del campo a las ciudades y la alta concentración de bienes y servicios comenzaba a generar un desagrado en los ciudadanos norteamericanos, y la oferta de vivir lejos de las ciudades resultaba cada vez más atractiva. Las ciudades serían lugares para los negocios, intercambios intelectuales, artísticos, de bienes y servicios, para el entretenimiento, pero ya no un lugar de residencia. Durante la transición de los años de posguerra, al nuevo orden mundial dictado por la Guerra Fría, la idea de abandono de los grandes centros urbanos estaría presente en los organismos de planeación urbana, en los programas de defensa civil, y en modelos y conjuntos arquitectónicos particulares.

La posguerra en la Ciudad de México

La industrialización, la creación de instituciones, el énfasis en la infraestructura hidráulica, eléctrica, de comunicaciones y transportes, aunado al crecimiento poblacional del país y particularmente de la Ciudad de México, incrementó la demanda de proyectos que requerían el trabajo de arquitectos e ingenieros. «El problema más grave que tenían los habitantes —de la Ciudad de México— en 1950, fue la angustiada demanda de vivienda, así como su propia tenencia y falta de servicios. [...] Se había tratado de solucionar la carencia de vivienda construyendo conjuntos habitacionales, así tenemos que durante los años de 1950 a 1980 se construyeron 193, 294 viviendas por parte del sector público».¹³ Como parte del modelo de industrialización, y a pesar de acciones puntuales del gobierno de Alemán para la producción agrícola, se dio el fenómeno de migración del campo a la ciudad —particularmente a la Ciudad de México—, en busca de oportunidades de inserción de la población como mano de obra en el sector industrial, por lo que la demanda de vivienda crecía rápidamente.

En la década de 1950 se consolidaron los grandes barrios residenciales, de los cuales Ciudad Satélite, Unidad Independencia, Unidad Nonoalco Tlatelolco (aunque algunos de ellos se terminan de construir en la década de 1960), entre otros, emplazados en torno a la ciudad consolidada. La imagen industrial del país, símbolo del progreso y modernidad, iba también acompañada de arquitectura industrial. Ejemplos de ello son:

¹² Edgar M. Queeny en Samuel, *Future: A Recent History*, 55.

¹³ Enrique Espinoza López. "Quinta parte. De 1951 a 1980" *Ciudad de México: compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-1980*. (Ciudad de México: Editado por el autor, 1991), 198.

«La Planta embotelladora Bacardí, de Félix Candela y Mies Van Der Rohe, las fábricas Automex de Rosell y Carrasco, Bujías Champion de Carlos Mijares, los laboratorios farmacéuticos Grupo Rousell, de Vladimir Kaspé, y Merc, Sharp & Dohme de Juan Sordo Madaleno, Imanol Ordorika y José Adolfo Wiechers.»¹⁴ Aunado al desarrollo de los barrios residenciales y la arquitectura industrial, se crearon grandes vías de circulación vehicular, como Viaducto Miguel Alemán y el inicio de Anillo Periférico.

El crecimiento de la ciudad iba también acompañado del crecimiento de la proletarización de grandes sectores de la ciudad, así como su segregación socio-espacial. El porcentaje de arquitectura y desarrollo urbano de autoproducción comenzaba a presentar un crecimiento más alto y acelerado que el de la ciudad consolidada. Es en la década de 1950 que comienza la conurbación de la Ciudad de México con el Estado de México.

«Es innegable, desde luego, el hecho de que ésta fue una época de contradicciones y agudización de disparidades sociales y económicas; como es cierto, también fue un momento de la arquitectura en que “lo mexicano” y “lo nacional” parecen ocupar un lugar secundario frente a la búsqueda de una arquitectura de compromiso con el momento. Durante los años cincuenta y sesenta se mantuvo la presencia del Estado en la arquitectura y la ciudad. No a la manera de los primeros años posrevolucionarios, pero sí asumiendo ciertos compromisos con los sectores sociales más desfavorecidos y compartiendo, con el sector privado, la transformación urbana.»¹⁵

Con esto, se reafirman los dos grandes impulsores de la arquitectura de la segunda mitad de siglo: el Estado y el sector privado. La publicidad mexicana también tuvo su parte en el proceso de conformación y difusión de ideas esperanzadoras en torno al futuro. Siguiendo modelos norteamericanos, la construcción discursiva compuesta por consumo y felicidad fue la base para la conformación de imaginarios de un «México posible», y «feliz», en el que las emociones positivas podrían ser alcanzadas a través del consumo. Al mismo tiempo que estas ideas de felicidad y consumo se maquinaban, ese México al que aspirar, el México del milagro, no era una realidad para toda la población. «El consumo de las crecientes clases medias no pudo ocultar que en muchas regiones del país y de la propia capital se vivía en condiciones de pobreza y miseria tan profundas como las que había retratado el cineasta español Luis Buñuel en *Los olvidados*»¹⁶ En un México que apostaba por la modernización, y una apertura internacional, la pobreza era un dato incómodo, y poco visibilizado incluso como objetivo para los medios de comunicación. En esta publicidad maquinada en torno al consumo, particularmente urbano, la oferta de entretenimiento, el surgimiento de medios masivos de comunicación, y la entrada de productos estadounidenses, se muestran como oferta e imaginario para los jóvenes de clase media de mitad de siglo, que comienzan a distinguir la distancia entre la realidad de sus padres y la suya.

¹⁴ Rodolfo Santamaría. “La Arquitectura de los cincuenta”. *Ciudad de México 1921-1970*. (Ciudad de México: Junta de Andalucía y Gobierno del Distrito Federal, 2000), 268.

¹⁵ Santamaría. “La Arquitectura de los cincuenta”, 268-269.

¹⁶ Susana Sosenski y Ricardo López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970),” en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* 92 (mayo-agosto 2015): 194

El éxito de la publicidad mexicana encuentra eco en un proceso simultáneo de norteamericanización de las costumbres, con influencias en la vida cotidiana de las personas. Esto, sin omitir las creaciones particulares de mexicanos en torno a esta naciente cultura de consumo. La asimilación del *american way of life* como sinónimo o símbolo de modernización, era apropiado por las clases medias y altas mexicanas, con capacidad de consumo de productos importados, particularmente electrodomésticos, alimentos enlatados, u objetos de entretenimiento publicitados bajo la insignia de la domesticidad del futuro de Estados Unidos, llegando a un público mexicano con valores particulares. Las cocinas, las salas, los comedores y en general los ambientes domésticos estadounidenses que construían un imaginario futuro en el que las recompensas por los sacrificios de la guerra alcanzarían a los ciudadanos, fueron el escenario publicitario de electrodomésticos que encontraron consumidores también en las clases altas mexicanas a través de mensajes distintos. Susana Sosenski y Ricardo López León indagan sobre la construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México, entre los años 1930 y 1970, y aunque su interés particular es mostrar la forma en que el consumo se vinculaba con la felicidad, y la felicidad con una sana convivencia familiar, dada a partir de una creciente preocupación por la infancia como una etapa fundamental en el desarrollo del individuo, es posible identificar una serie de ideas de futuro presentes en este fenómeno. A través de los medios publicitarios es posible dar cuenta sobre los procesos modernizadores del país, su tránsito a una economía de consumo, y los valores y sensibilidades de los que se valían los publicistas para garantizar el encuentro discursivo entre consumo y felicidad en el ambiente familiar mexicano.

La presencia del pensamiento de Freud en el desarrollo de la publicidad y su relación con el uso y manejo de las emociones no sorprende. Su influencia estuvo presente en diferentes campos de conocimiento – incluidos la arquitectura y el urbanismo, como se verá más adelante–. Lo interesante en el caso de la publicidad y el uso de las emociones es cuando se vinculan estos públicos objetivos con emociones específicas y sectores urbanos específicos. «La manipulación emocional permitiría atraer a más consumidores al proceso de compra y modificar no sólo estilos de vida y comportamientos sino también deseos y formas de pensar de ciertos sectores, generalmente urbanos.»¹⁷ Así, la creciente clase media podía estar sujeta a los mensajes publicitarios orientados al consumo y al estilo de vida urbano, moderno y cosmopolita. La influencia estadounidense, además de estar presente en los productos publicitados, estaba presente en la forma de venderlos. Las grandes empresas publicitarias de la posguerra estadounidense generaron conocimientos sobre identificación de sectores de consumo, sus hábitos, sus intereses, y estos modelos fueron empleados y adaptados en el medio mexicano familiar, no de formas flexibles y heterogéneas, respondiendo a los diferentes tipos de familias mexicanas, sino pretendiendo unificarlas en un modelo específico de convivencia familiar feliz, prototípico del *american way of life*. Prueba de esta norteamericanización de las costumbres es el tránsito de las ollas de barro, cucharas de madera y anafres en las cocinas de las clases medias y altas, hacia nuevos objetos como la estufa *Kenmore*, el

¹⁷ Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 195.

refrigerador *Mabe*, la licuadora *Osterizer*, la *Hamilton Beach*, la olla exprés *Ecko*, cacerolas y sartenes *Vasconia*, vajillas *Ánfora*, entre otros, representativos de la «cocina moderna de la Ciudad de México».¹⁸

El lugar de la infancia en la construcción de este imaginario fue crucial para el mensaje publicitario. Ya desde el conocimiento pedagógico y psicológico se daba un papel importante al juego en los procesos de desarrollo de los niños –María Montessori y Piaget son ejemplo de ello. Desde los años veinte en Estados Unidos podían encontrarse amplias referencias a la importancia de la felicidad de los niños, que terminarían de consolidarse en los años cuarenta, para convertirse en herramientas publicitarias sumamente poderosas a partir de entonces. Pero el mensaje de felicidad e infancia no solamente era exitoso en juguetes o productos para niños, también lo fue para compañías eléctricas, empresas fotográficas como *Kodak* –vendida como reproductora de instantes de felicidad– también lo era para empresas de bienes raíces y fraccionadoras. La relación entre infancia y felicidad apuntaba a los padres principalmente, como sujetos responsables del bienestar y felicidad de sus hijos. Además del juego, el entorno en el que se diera el desarrollo de los niños debía ser ideal, y velar por el cuidado de los niños resultaba entonces vinculado con velar por el futuro del país.

Los niños eran presentados por los medios publicitarios como los mexicanos del futuro. «En tanto lugar simbólico de futuro, la figura del niño se utilizó para explorar las emociones de sus padres. Niños, futuro y felicidad se convertían en una tríada a cuidar.»¹⁹ No sorprende entonces que la publicidad de venta de inmuebles en los nuevos conjuntos habitacionales de colonias como la Campestre Churubusco en 1957, en donde se muestran imágenes en las que predominan las actividades lúdicas de los niños, en un entorno ajardinado, rodeado de amplias zonas arboladas, con presencia de cuerpos de agua, mientras que los padres miran a sus hijos con una sonrisa esperanzadora y satisfecha. La presencia de espacios abiertos, ya sea en los conjuntos habitacionales, o en grandes parques urbanos, sería un poderoso recurso escénico para la publicidad mexicana de medio siglo. Actividades como días de campo, en los que el escenario de la cálida cena familiar en el comedor se traslada al exterior, es signo de la importancia dada a la relación con la naturaleza en la misión colectiva de encontrar el entorno ideal para el desarrollo de la infancia mexicana. En el caso mexicano, la importancia de la relación con el campo se da por la vinculación entre infancia y felicidad, pero también por una influencia norteamericana más explícita, tanto en los nuevos sectores urbanizados con lógicas suburbanas, –las colonias Country Club, Campestre Churubusco, Ciudad Satélite, o incluso El Pedregal, son ejemplo de ello– como en los productos ideados para el nuevo modelo familiar suburbano norteamericano, que buscarían consumidores en el público mexicano. A la explotación publicitaria de entornos campestres se sumaría como facilitador el crecimiento en las compras de automóviles entre las clases medias y altas.

¹⁸ Eduardo Ramos Watanave, “Análisis de los productos de uso cotidiano en la Ciudad de México. El impulso industrializador mexicano en 1950-1959,” en Colección Un encuentro con el futuro hoy. La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo xx. Análisis y prospectiva. El impulso industrializador mexicano (1950-1959), ed. Eduardo Ramos Watanave. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014), 69

¹⁹ Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 202.

Anuncio de Fraccionamiento Campestre Churubusco. Fuente: El Universal, 7 de abril de 1957. Recuperado del artículo de Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)” *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* 92 (mayo-agosto 2015), 204.

En la revisión de la arquitectura de los años cincuenta, presente en el libro *Ciudad de México. Arquitectura: 1921-1970*, Rodolfo Santa María afirma la condición innegable de esta década como una cargada de contradicciones y agudización de disparidades sociales y económicas. Revisando el público objetivo de los medios publicitarios mencionados, queda claro que los modelos de felicidad, consumo y convivencia familiar, no eran para todos los mexicanos. Mientras las clases medias y altas gozaban de los cambios económicos del «milagro mexicano», los sectores populares quedaban fuera del radar del consumo. Sosenski y López León desarrollan esta disparidad de forma más amplia:

«...las familias de los sectores populares, lastimadas por la crisis económica y luego marginadas de los efectos más benéficos del milagro mexicano y del desarrollo estabilizador, difícilmente pudieron ajustarse a las pretensiones modernizadoras y consumistas que se impulsaron desde el gobierno y la iniciativa privada. Además, a diferencia de la construcción visual nacionalista propia de los años veinte

y treinta, que recuperó a los sectores populares como el “nosotros nacional”, los años cincuenta y sesenta reforzaron un discurso que buscaba presentar al mexicano promedio como un hombre o mujer de clase media.»²⁰

Es así como el México moderno de los años cincuenta y sesenta, toma como figura principal a las crecientes clases medias, crecientes a raíz del sistema económico instaurado desde las administraciones de Ávila Camacho y Alemán Valdés. De acuerdo con Gabriel Careaga en su trabajo *Mitos y fantasías de la clase media en México*, este sector, con ciertos antecedentes en las grandes familias del porfiriato –como sería el caso de la familia Díaz Infante– estaba formada por burócratas, empleados, pequeños comerciantes, profesionistas e intelectuales²¹.

Los cambios culturales que atravesaría el México de medio siglo, correrían a cargo de personajes pertenecientes a este sector socioeconómico, que desde su juventud crecieron con la publicidad, sus valores y emociones, amplias posibilidades de formación académica y profesional, y nuevas reflexiones sobre lo que significaba ser mexicano a una distancia de décadas del nacionalismo revolucionario. En el caso de los arquitectos, la algidez de los discursos identitarios no adquiriría tal fuerza como en los círculos literarios, de creadores e intelectuales, que destacan por su intensa participación en debates internos, círculos editoriales, talleres de escritura, y como sujetos abiertamente políticos. En arquitectura, las obras parecían estar comprometidas con sus dos grandes impulsores –Estado e iniciativa privada–, con la escala solicitada para los grandes proyectos institucionales, los grandes equipamientos y proyectos urbanos.

Los cambios presentes en la domesticidad mexicana de clase media, vendidos como futuro esperanzador, encontraron en lo político un terreno fértil. Las consignas del gobierno se convirtieron en hábitos del ejercicio del poder político, significando para algunos, oportunidades profesionales vinculadas con el gobierno. De ahí que ciertos arquitectos se convirtieran en los proyectistas oficiales de las sedes de las grandes instituciones, o los grandes proyectos de obra pública, uniéndose al equipo de arquitectos, ingenieros y urbanistas de la administración de Alemán, y ejecutivos subsecuentes.

La domesticidad del futuro en los Estados Unidos de posguerra.

En Estados Unidos, la especulación de los medios sobre la estética, las características y la ubicación de las viviendas del futuro, partía del ejercicio imaginativo llevado en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 y su «Mundo del Mañana» en el que se tomó una postura concreta sobre el mañana para las predicciones plasmadas en imágenes y propuestas anticipadas. Las revistas otorgaban espacio en sus números para comercializadoras de materiales de construcción, o grandes empresarios que deseaban mostrar su visión particular del futuro,

²⁰ Sosenski y López León, “La construcción visual de la felicidad”, 224.

²¹ Gabriel Careaga en José Silvestre Revueltas Valle, “Hacia la Nueva Grandeza material mexicana. Una aproximación a la Ciudad de México en la década de los cincuenta,” en *Colección Un encuentro con el futuro hoy. La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo xx. Análisis y prospectiva. El impulso industrializador mexicano (1950-1959)*, ed. Eduardo Ramos Watanave. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014)

que coincidía en propuestas de vivienda «a la carta», con una multiplicidad de opciones a elegir por los compradores. Y frente a la pregunta por la forma en que las familias norteamericanas podrían pagar estas atractivas e innovadoras casas, la respuesta eran los bonos de guerra: los ciudadanos que se sacrifican ahora por su país, tendrán recompensas cuando termine la guerra. Dentro de estas predicciones sobre las viviendas del futuro, la prefabricación era la alternativa más apostada. «La profecía de tiempos de guerra que más trascendió hacia la posguerra fue la casa prefabricada. En vez de construir o comprar casas en un lugar fijo, muchos creían que las personas después de la guerra comprarían una casa prefabricada y tendrían la capacidad de moverla a un nuevo sitio cuando quisieran.»²² Las especulaciones coincidían al hablar de una amplia serie de opciones a elegir por los clientes, para tener como resultado una casa a la medida. La revista *American Home* promocionaba el trabajo de compañías de prefabricación como *Homostote Company*, y comunicaba las ventajas de estos sistemas. «Con particiones flexibles como éstas, una casa puede traer la euforia del último modelo de automóvil o avión.»²³ La relación entre las viviendas prefabricadas y automóviles y aviones no era casual ni superlativa; interesaba en las innovaciones tecnológicas que permitían desarrollar viviendas prefabricadas, que éstas pudieran ser transportables, adaptándose a un estilo de vida más bien nómada que comenzaba a circular desde la posguerra, y a consolidarse durante la década de 1960 en sensibilidades contraculturales. En su libro *El «shock» del futuro*, Alvin Toffler definiría la disposición de moverse, de cambiar de ciudad cada cierto tiempo, dependiendo del trabajo o actividades a desarrollar, como una de las cualidades del «hombre del futuro» capaz de adaptarse y sacar mejor provecho a los acelerados cambios tecnológicos que experimentaban las sociedades occidentales.

El seguimiento de la infancia en las dinámicas de consumo tuvo origen en Estados Unidos, particularmente con la generación de baby boomers, que serían los protagonistas de los escenarios domésticos en los que el estilo de vida habría cambiado por completo gracias a las nuevas tecnologías. Prueba de esta anticipación es el trabajo del futurista W. M. Kiplinger, quien desde temprano reconoció en los bebés de posguerra, una magnífica oportunidad de negocios, sumada a las casas prefabricadas y ampliables que ya circulaban en los medios publicitarios. Así, recomendaba a sus lectores que generaran ofertas para bebés durante la década de los cuarenta, para niños de primaria en la década de los cincuenta, y para chicos de preparatoria y universitarios en los años sesenta. La intención de este seguimiento era capturar desde la más temprana edad a los futuros consumidores domésticos, sin anticipar las posteriores diferencias que surgirían entre ellos y la generación de sus padres. Esta numerosa generación sería quien, en los años sesenta, iniciaría una serie de movimientos contraculturales y políticos no previstos por Kiplinger, que transformarían la cultura estadounidense y su relación con el consumo. La generación de 1960 en Latinoamérica y otras partes del mundo, también tendría un lugar decisivo en el cambio cultural de sus naciones, cada uno partiendo de situaciones particulares que no podrían generalizarse como un movimiento contracultural y político homogéneo globalmente.

²² Samuel, *Future: A Recent History*, 65.

²³ Samuel, *Future: A Recent History*, 65.

Un cambio cultural en México

Como se ha visto ya, la domesticidad mexicana se transformó con los cambios tecnológicos y la cultura de consumo de herencia estadounidense, y con ella, distintos aspectos de la vida cotidiana en el país. Los nuevos televisores y las consolas de sonido, conectaban de manera más directa al ciudadano con los acontecimientos de su país y el mundo; circulaban en estos medios distintas ideas de futuro, anhelos, aspiraciones sociales, culturales y políticas que, dejando de lado la parcialidad de la información difundida, configuraban sus formas de ver el mundo. La avalancha vanguardista y modernizadora del alemanismo se difundía en estos medios como una nueva cultura desprendida del tradicionalismo, hacia lo moderno, hacia una nueva cara para el México de medio siglo. Pero la asimilación de estos mensajes y estilos de vida modernos, además de que alcanzó a un porcentaje bajo de la totalidad de la población mexicana, no tenía una asimilación homogénea dentro de este estrato. En el seno de las clases medias y altas, de la mano de hijos de diplomáticos, universitarios, y empleados formales con carreras ascendentes, se gestaba una serie de rompimientos y cuestionamientos sobre los valores del nacionalismo cultural revolucionario, las tradiciones, e incluso, el rostro modernizador con tintes nacionalistas del Estado Mexicano.

Se señala la importancia de la administración de Miguel Alemán, no solamente porque marca el final de los presidentes caudillos,²⁴ sino porque conlleva un cambio discursivo importante. En palabras del filólogo Armando Pereira, este giro se explica: «Miguel Alemán acentuaría aún más esta política de integración nacional al abandonar definitivamente los presupuestos ideológicos que habían guiado a Lázaro Cárdenas [...] Y sustituiría además la consigna de la lucha de clases, cuya vigencia hasta entonces era indiscutible en todo el ámbito político nacional, por una retórica de nuevo cuño que se avenía mucho mejor a sus propósitos económicos: la de la “colaboración entre las clases”»²⁵ Los axiomas revolucionarios se transformaban en estrategias económicas, ligadas con la idea de que el crecimiento económico significaría una emancipación para el país.

Pero la transformación de estos axiomas bajo las reformas alemanistas no fueron la única forma planteada de distanciarse de la tradición nacionalista revolucionaria. «Al irse perdiendo la fe en el múltiple proceso regenerador y creador de la Revolución Mexicana en los terrenos de la cultura y el arte, va emergiendo la complacencia burocrática: hay que seguir creyendo públicamente en la Revolución porque no tenemos otra fuente institucional de coherencia».²⁶ La complacencia burocrática devino en una aprobación del discurso nacionalista únicamente por tradición, mientras se volvía cada vez más evidente que la sociedad estaba cambiando y enfrentándose a discursos distintos. La influencia estadounidense en México tuvo dos reacciones destacables: por un lado, la asimilación de sus modelos culturales en una avidez por el cosmopolitismo de una de las grandes hegemonías del momento; por otro lado, la resistencia a una asimilación irreflexiva de estos modelos influyentes, producto del planteamiento de preguntas sobre la identidad del mexicano en «los nuevos

²⁴ El tránsito a esta forma de gobierno estuvo a manos de Ávila Camacho, quien dispuso una separación entre el ejército y la vida política nacional, quebrando uno de los cuatro frentes principales del Partido de la Revolución Mexicana: militar, campesino, obrero y popular

²⁵ Armando Pereira. “La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, *Revista semestral del Centro de Estudios Literarios: Literatura Mexicana* Vol. 6 No. 1 (1995): 190

²⁶ Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia General de México Volumen II*. Cosío Villegas, Daniel, ed. (Ciudad de México: Colegio de México, 1976), 1487

tiempos». «Lo “mexicano”, la entidad indefinible, deja de ser el árbol totémico y muchos prescinden de lo “suigéneris” para ir armando su idea de lo que significa ser “contemporáneo de los demás hombres”. La moral porfiriana se vuelve el último reducto del México Ideal.»²⁷

Se habla de los tiempos de Alemán como un periodo de estabilidad política, y esto se debe en parte a la manifiesta homogeneidad de la clase política mexicana, en la que la disidencia no adquiriría porcentajes representativos para alterarla. Sin embargo, la presencia de esta disidencia es innegable, se dio por distintos frentes y obedeció a distintas causas. En el plano de los partidos políticos de oposición, se encuentra el Partido Comunista Mexicano, el Partido Acción Nacional, el Partido Popular Socialista, entre otros que se volverían parte de las líneas de acción de una nueva clase de intelectuales, conocidos algunos de ellos por formar parte de la Generación de Medio Siglo, y políticamente relacionados con los movimientos de Nueva Izquierda. La contradicción de la que parte la disidencia radica, en términos generales, en la realidad de una sociedad mexicana cuyas normas y principios constitucionales se gestaron como resultado de la lucha armada revolucionaria, con un sustento doctrinal estatal, populista, corporativo, y autoritario en sus instituciones, que al mismo tiempo estaba frente a presiones modernizadoras, cambios demográficos, estructurales, físicos y de distribución. El doctor en letras, Leonardo Martínez Carrizales engloba esta contradicción: «como consecuencia del cambio histórico determinado por este proceso modernizador, se hizo palmaria una contradicción entre el orden constitucional del país, marco del ejercicio de gobierno, y la modernización de sus recursos materiales y humanos»²⁸. La realidad mexicana parecía muy disociada del marco normativo al que se subordinaba, y desde los años cincuenta, más concretamente durante «los largos años sesenta»²⁹ hasta un punto de quiebre y re-direccionamiento surgido a partir de los acontecimientos de 1968, un clima intelectual, político y cultural abría cuestionamientos desde la izquierda.

El surgimiento de un nuevo tipo de intelectual no es suceso menor. En primera instancia, representa un rompimiento con la tradición revolucionaria de «gestión» de intelectuales orgánicos-burocratizados. Un ejemplo concreto de estas intenciones de ruptura es el aparato intelectual detrás de la *Revista Mexicana de Literatura*, encabezada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo de 1955 a 1958, continuando actividades hasta 1965 con Juan García Ponce. En este proyecto puede observarse uno de los distanciamientos frente a la relación tradicional entre las élites culturales y políticas del Estado revolucionario. La literatura y otras manifestaciones culturales eran partícipes del proyecto revolucionario mediante lo que Martínez Carrizales reconoce como un pacto social que reconocía en los escritores e intelectuales un servicio público con misión social, afín a los intereses del Estado. Así, los autores –muchos de ellos sin grandes bienes ni fortuna– eran formados en su ramo educativo y adquirirían labores de funcionarios a cargo de producir y difundir contenidos de redención popular. Martínez Carrizales se refiere a estos personajes como intelectuales orgánicos que asumían que sus tareas eran

²⁷ Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, 1488.

²⁸ Leonardo Martínez Carrizales, “Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad,” *Tempo Social, revista de sociología da USP* 28, no. 3 (diciembre 2016): 56

²⁹ Esta expresión se refiere a un periodo de tiempo que no va estrictamente desde el inicio de los años sesenta, hasta el final de la década. Concretamente, incluye acontecimientos de años previos y posteriores, por su injerencia en el periodo de estudio.

necesarias para el bien público, perseguido por el aparato burocrático al que pertenecían. Fuentes y Carballo, por el contrario, tienen un perfil muy diferente al de estos intelectuales orgánicos. En primera instancia son descendientes de familias adineradas, habían sido preparados con una educación universitaria en la que desarrollaron comunidades afectivas determinadas por intereses literarios, que posteriormente se convertirían en las redes que harían posible la *Revista Mexicana de Literatura*.

En esta revista son distinguibles dos líneas discursivas principales: la primera relacionada con el dominio de la práctica literaria, y la segunda relacionada con el escritor y su involucramiento en la agenda política de su país. De la primera línea se tiene como ejemplo el interés por autores y técnicas extranjeras reflejado en las traducciones hechas a textos de Joyce, Mann, Camus, Miller, entre otros. En Carballo, como crítico literario, destaca el interés por las tensiones entre provincia y ciudad capital en México, y a escalas mayores, las tensiones entre el nacionalismo y el universalismo. Estos intereses, compartidos por Fuentes desde otro flanco, se expresarían en la posición con inclinaciones cosmopolitas de la *Revista Mexicana de Literatura* en medio del debate entre autores nacionalistas y cosmopolitas. La crítica al nacionalismo de la revista estaba canalizada en su disociación frente a la tradición intelectual orgánica de servidumbre social en concordancia con un proyecto de Estado revolucionario. La revista planteaba un programa más complejo para los autores de la nueva generación, «un programa que implicaba el replanteamiento de la vocación histórica del país y su inclusión en el orden internacional de la Guerra Fría.»³⁰ La segunda línea discursiva de la revista tiene que ver con el traslado de la dimensión política orgánica del intelectual hacia una dimensión pública social, que implicaba una nueva responsabilidad en los autores como críticos autónomos de asuntos públicos y políticos desde sus recursos literarios. El autor de esta nueva generación emerge como un intelectual comprometido con su realidad, y en medio de los debates en torno a la libertad creativa de los autores, se mantenía en la discusión la necesidad de mantener una voz denunciante de injusticias y defensora de los perseguidos. En este tipo de reflexiones, influencias intelectuales internacionales como Albert Camus saltan a la vista.

La *Revista Mexicana de Literatura* es uno de muchos ejemplos de proyectos resultantes de redes literarias y campos de interlocución para los intelectuales de medio siglo. Revistas, suplementos culturales, talleres de escritura y obras literarias, no pueden ser vistos solamente como campos creativos y de exposición de ideas literarias; eran espacios de interlocución, de posicionamientos políticos en constantes debates y desencuentros. En estos espacios, las discusiones en torno a la identidad mexicana frente a la modernización de sus ciudades, discusiones en torno a la autonomía del escritor frente al Estado, posicionamientos frente a temas de sus agendas locales y la agenda de orden mundial de Guerra Fría, la circulación y retroalimentación de redes de pensamiento latinoamericano de corte tercermundista y antiimperialista, son solo algunas de las ideas en movimiento, reaccionarias frente a una realidad con cambios acelerados.

La comprensión del clima intelectual de México durante la posguerra y la Guerra Fría no solamente necesita registros políticos y económicos; los registros culturales se vuelven importantes para comprender la forma en que estos dos primeros registros se involucran en el plano creativo, y los discursos que surgen de estas

³⁰ Martínez Carrizales, “*Revista Mexicana de Literatura*”, 64.

relaciones. Así, las redes de escritores se vuelven tan importantes como las redes de artistas. A la par de la generación de escritores ya mencionados –y en distintos momentos, con entrecruzamientos en sus proyectos– desde la década de 1950, una nueva generación de artistas planteaba formas de disociarse de la tradición artística revolucionaria.

La Generación de la Ruptura buscaba pluralidad en un contexto en el que el muralismo había adquirido un lugar como “arte oficial”. Se buscaba un arte que, más allá de estar en relación con un proyecto de gestión nacional, se adentrara en problemas referentes a sí mismo, y en las inquietudes de una sociedad cambiante. Manuel Felguérez, hablando sobre la generación de creadores a la que perteneció, menciona que los artistas considerados como disidentes o no oficiales, por ser ajenos a la tradición de la Escuela Mexicana –Rufino Tamayo, Carlos Mérida, el mismo Felguérez, Juan Soriano, por mencionar algunos– resultaron ser los artistas plásticos más notables de su momento. En un clima artístico polarizado, por más que los autodenominados realistas, herederos de la Escuela Mexicana, pretendieran descalificar a esta nueva generación, era imposible negar su relevancia. «La verdad, como ya hemos visto, era otra. La aparición de nuevos medios de difusión como la televisión, los suplementos culturales en los periódicos, las revistas culturales y sobre todo muchas nuevas galerías de arte habían hecho nacer un nuevo público.»³¹

La aceptación de este nuevo grupo fue paulatina, al igual que el crecimiento de sus manifestaciones en la cultura mexicana. Las agendas de galerías como la Galería de Arte Mexicano, La Caracalla, entre otras, dan cuenta de esta aceptación progresiva al dar cabida a exposiciones de estos artistas disidentes. Con este proceso, apunta Felguérez, coincide la creación del grupo *Poesía en Voz Alta* en 1956, con influencias directas en la tradición teatral con una aproximación interdisciplinaria decidida a iniciar un movimiento de vanguardia. También en este momento se inicia la carrera de Artes Plásticas, a cargo de Mathías Goeritz en la Universidad Iberoamericana, y de la primera galería con alcances internacionales, la Galería de Antonio Souza.³² Así, el carácter protagonista de San Carlos y de la Escuela Mexicana en clima artístico mexicano, comienza a diluirse a la sazón de los cuestionamientos sobre la vigencia de los ideales revolucionarios a mitad de siglo veinte.

Para la Generación de Medio Siglo, la figura de Octavio Paz fue muy importante, e incluso jerárquica en algunos casos. Para algunos de sus exponentes, como es el caso de Carlos Fuentes, Paz sería un guía e impulsor de su carrera literaria. Parecía mantenerse al margen de las álgidas asociaciones literarias de la generación, pero movía hilos desde su papel de mandarinato de la cultura mexicana, como se referiría a él Héctor Aguilar Camín a años de distancia³³. A pesar de que fue ampliamente debatida su estrategia metafórica e histórica en algunos de sus productos literarios, sus reflexiones sobre la identidad del mexicano, y su construcción de nociones literarias y estéticas, en obras como *El arco y la lira* (1956), y *El laberinto de la soledad* (1950) permitieron abrir reflexiones sobre una mexicanidad histórica, en contraposición a una nueva identidad que buscaba traerse a la mesa por esta nueva generación. En la literatura, los miembros pertenecientes a esta generación, serían los

³¹ Manuel Felguérez. “La Ruptura: 1935-1955”, *Revista Electrónica Imágenes* (2017). Consultado el 10 de mayo de 2019. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_ruptura

³² Felguérez, “La Ruptura: 1935-1955”

³³ Héctor Aguilar Camín, “Mi querrela con Paz” *Nexos* 37 No. 448 (abril, 2015): 60-77

herederos de las incipientes corrientes de vanguardia, los Estridentistas y los Contemporáneos, que comenzaron por oponerse a la tradición narrativa del sistema literario de herencia revolucionaria. Estos miembros serían Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán, Rafael Solana, Alí Chumacero, entre otros.

En el cine, contrario a lo que sucede en la pintura y la literatura de tintes cosmopolitas, en los años previos a 1950, se desarrolló la “Época de Oro”, en la que se mostraba un país rural, con las constantes contradicciones entre el campesino explotado y el patrón. Pero una visión diferente comenzaría a explorarse con Luis Buñuel y *Los Olvidados*, trayendo delante las desigualdades del camino de México hacia la modernización. Este filme obtuvo menciones y reconocimientos primero en ámbitos internacionales, para después comenzar a ser aceptada y celebrada en México. Para Pereira, el clímax del desenvolvimiento de las manifestaciones de esta Generación de Medio Siglo, se dio en 1958 con la publicación de “La región más transparente”, de Carlos Fuentes. «[...] que sería vista por la crítica especializada como la gran novela de la Ciudad de México.»³⁴ Con esta generación, comenzarían las transformaciones sobre la tradición cultural de movimientos que iniciaron como revolucionarios, pero que habían conseguido convertirse en el arte oficial, o en meros elementos decorativos que ya no representaban inquietudes colectivas. Esta generación llena de cuestionamientos, a su vez, abrió paso a una más joven, que encarnaría la avidez de cambio y transformación de la juventud de 1960, en algunos casos desde una vertiente contracultural: La generación de la onda.

Además de los esfuerzos conjuntos de los intelectuales, la UNAM fue importante para la tarea de difusión cultural. En 1953, García Terrés se haría cargo de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, señalando como objetivo primordial, además de extender la cultura en el territorio mexicano, difundirla. Con diferentes proyectos, como el movimiento de *Poesía en Voz Alta*, o la Revista de la Universidad –que, según Pereira, alcanzaría de la mano de Juan García Ponce, una de las mejores épocas de su historia-, se acercaba a cumplir los objetivos fijados. Esto, se logró también porque Terrés buscó rodearse de la joven generación para conformar un equipo que actuara en conformidad con las búsquedas establecidas. Uno de los grandes proyectos en los que trabajó la joven generación de la mano de Terrés, fue el centro cultural Casa del Lago, fundado en 1961, a cargo de Juan José Arreola, quien «con su trabajo constante y decidido, logró situar a esta dependencia en una posición de vanguardia en cuanto a la difusión en las distintas esferas del arte y la literatura.»³⁵ El mismo Pereira, refiriéndose a ideas de Enrique Krauze en *Caras de la historia*, habla del papel transformador de la Universidad en estos años de transición hacia la segunda mitad del siglo: «...para ese entonces, la Universidad había dejado de ser exclusivamente un centro de enseñanza e investigación para convertirse en uno de los principales centros difusores de la cultura del país.»³⁶

³⁴ Pereira. “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, 198

³⁵ Pereira. “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, 206.

³⁶ Pereira. “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, 206.

La generación del 54: primera generación de arquitectos en Ciudad Universitaria.

De la mano de la conclusión del proyecto de Ciudad Universitaria, los ambientes académicos en la segunda mitad de la década de 1950 se transformaron. De un barrio universitario ubicado al centro de la Ciudad de México, la vida estudiantil se trasladó a los entonces inhóspitos terrenos del Pedregal de San Ángel. Sería en 1954 cuando se inaugurarían actividades de lleno en la nueva sede de la Universidad Nacional, y la estructura de la Escuela Nacional de Arquitectura se enfrentaría a cambios importantes en este momento. «[...] los profesores cambiaron permanentemente durante los diez años que estas materias se impartieron [refiriéndose a los diez años iniciados tras el plan de estudios de 1949], los contenidos no se especificaron y cuarenta años después, pocos de los alumnos que las cursaron las recuerdan, algunos hasta aseguran que éstos no existieron».³⁷ Con el cambio de sede, algunos profesores ya no podrían continuar impartiendo clases, ya sea porque les era complicado trasladarse a la nueva sede, o porque interfería con sus horarios laborales. Los grandes profesores de los talleres de composición eran también jefes de despacho o arquitectos con una agenda profesional apretada. Frente a este diezmo en el profesorado, se abrieron espacios para el ingreso de una serie de nuevos profesores. El archivo histórico de la Escuela Nacional de Arquitectura tiene registros de actas de ingreso, y contratos extendidos a los nuevos profesores, entre los que destacan: Alberto T. Arai, Mathias Goeritz, Juan Antonio Tonda Magallón, Carlos Ortega Viramontes, Luis Ortiz Macedo, Juan Robles Gil, Israel Katzman, Ricardo Legorreta Vilchis, Augusto H. Álvarez, Antonio Attolini Lack, y Félix Candela, que en realidad ingresó desde 1953.

Durante su estancia en la Escuela Nacional de Arquitectura, Juan José pasó por más de un taller de composición. Entró a la licenciatura cuando había nueve talleres de composición, y conforme avanzaba de año escolar, el número de talleres aumentaba. Para 1956 ya había catorce talleres. El taller 1 estaba a cargo de los arquitectos Alonso Mariscal, Jaime Ortiz Monasterio y Jesús Aguirre C.; el taller 2 estaba a cargo de Ramón Marcos, Jorge Terriba y Honorato Carrasco; el taller 3 estaba a cargo de Jorge González Reyna y Jorge Gómez del Valle; el taller 4 estaba a cargo de Augusto H. Álvarez, Ramón Torres y Joaquín Rodríguez H.; el taller 5, a cargo de Enrique Carral, Héctor Velázquez y Luis Enrique Ocampo; el taller 6, a cargo de Manuel Martínez Páez, Carlos Barbará Zetina y Herman Braun; el taller 7, a cargo de José Luis Certucha y Gabriel García del Valle; el taller 8, a cargo de Alberto T. Arai, José Hanhausen y Carlos Castillo; el taller 9, a cargo de Antonio Pastrana y Carlos Contreras; el taller 10, a cargo de Luis G. Rivadeneyra, Raúl Fernández y Francisco Gómez Palacio y Serrano; el taller 11, a cargo de Enrique Castañeda y Antoni Peyri Macía; el taller 12, a cargo de Félix Candela y Arturo Chávez Paz; el taller 13, a cargo de Enrique Landa, José María Gutiérrez y Carlos Cortés; y el taller 14, a cargo de Juan Sordo Madaleno, Agustín Caso y José Wiechers.

El primer taller en el que estuvo Juan José, era el taller ocho, coordinado por los arquitectos Alberto T. Arai, José Hanhausen y Carlos Castillo. Durante este primer año, Juan José tuvo buenos resultados en el taller de composición; en la serie de repentinatas que se organizaban a lo largo del curso, o se llevaba el primer premio, o salía mencionado como sobresaliente. Para el segundo año se mantendría en el mismo taller, esta vez con resultados menos exitosos. Por el rendimiento y el posterior cambio de taller, puede asumirse que tuvo

³⁷ Alva Martínez "Los años felices de la arquitectura mexicana. Nacimiento de nuevas escuelas," *Cuadernos de Arquitectura. Docencia. Monografía sobre la Facultad de Arquitectura*, ed. Ernesto Alva Martínez. (México: INBA, 1990), 84.

problemas con los alcances o con los profesores del taller. Para el tercer año se movería al taller dos, coordinado por los arquitectos Ramón Marcos Noriega y Jorge Terriba. En este curso Juan José volvería a destacarse, obteniendo primeros lugares en las repentinias, y obteniendo una calificación final con puntos arriba del máximo. Quizá en estos dos talleres no puede verse una influencia directa de los arquitectos coordinadores en el trabajo posterior de Juan José, pero convendría más mirar hacia la oferta de otras clases, así como la influencia que los nuevos profesores podrían tener para él, y otros arquitectos de la generación del 54.

Una de las clases que tomó Juan José, cuya trascendencia es plausible en su rigor geométrico, es la clase de Geometría Descriptiva de Octavio Barreda. Durante ese curso, Barreda y Juan José establecieron una relación de amistad en la que el segundo veía al primero como mentor. Juan José Díaz Infante Casasús recuerda numerosas reuniones en su casa, en las que el arquitecto Díaz Infante invitaba a Octavio Barreda y pasaban horas platicando sobre geometría. Según Díaz Infante Casasús, Barreda era la única persona con la que su papá hablaba ampliamente sobre temas de geometría. La influencia de Mathías Goeritz comenzaría cuando Juan José tomó su curso de Educación Visual. Después de haber terminado la carrera Mathías invitó a Juan José a dar su curso con él en la ENA. Años más tarde, en 1982, cuando Díaz Infante hizo una primera compilación de su obra, el libro Díaz Infante visto por Díaz Infante, Mathías Goeritz escribiría el prólogo, describiendo lo destacable de la obra del arquitecto. La forma en que surge la relación con Candela aún no se descifra enteramente. Se sabe que coincidieron en la ENA, pero se desconoce todavía en qué curso sucedió esto. La relación de amistad entre ellos se mantendría años más tarde, incluso con una colaboración profesional en el desarrollo de la propuesta para la Iglesia de Villahermosa a principios de la década de 1960, y una serie de evidencias de intercambio epistolar prueba que su amistad se mantuvo activa por décadas.

El mismo arquitecto, sobre los momentos de su formación profesional, mencionaba que una influencia importante fue el arquitecto Ricardo de Robina, quien fue su profesor de teoría en la facultad, y le sugirió buscar una plaza en la empresa de diseño industrial DM Nacional, atendiendo a sus tempranas inquietudes por esta rama. En DM Nacional, diseñó la línea «H» de escritorios de oficina, y desarrolló un interés por el *display* como estrategia publicitaria. Destacan sus intervenciones en las tiendas de la compañía, particularmente el caso de una tienda en la que ingresó una avioneta al interior, causando impacto y curiosidad en las personas que miraban el aparador de DM Nacional. De forma paralela a su formación como arquitecto, Juan José ingresó al equipo fundador de Pumas como portero. Esta condición jugaría a su favor más tarde, al ser contratado para diseñar la Cantera Oriente del Club Pumas en la década de los 90.



Equipo universitario Club Pumas, 1954. Fuente: fundaciónunam.org.mx

La arquitectura, el diseño industrial, el diseño gráfico, y el fútbol, fueron intereses sobre los que Juan José encontraría espacio para explorar en Ciudad Universitaria, y en la Escuela Nacional de Arquitectura, particularmente. En 1959, Juan José se tituló como arquitecto con la tesis titulada “Terminal de Transportes Foráneos y Hotel”, en un examen profesional en el que intervino un jurado compuesto por los arquitectos Jesús Aguirre Cárdenas, Rafael Mijares, Jorge Creel, Guillermo Rivera y Octavio Barreda.³⁸ A la par que esta primera generación de arquitectos se formaba en Ciudad Universitaria, con todo y una serie de cambios orgánicos en la Escuela Nacional de Arquitectura, los intelectuales que adquirirían voz pública en los años sesenta, se formaban en otras facultades y comenzaban a establecer redes afectivas en torno a la literatura, posturas políticas, o intereses culturales.

La arquitectura internacional: posguerra y tránsito a Guerra Fría

El interés respecto a la prefabricación, nuevos sistemas constructivos, nuevos materiales y nuevos esquemas de diseño, permeaba entre los arquitectos activos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y la Posguerra. A los ojos de Frampton, 1945 se muestra como un parteaguas entre las inclinaciones de compromiso social del *New Deal* de Roosevelt, y un impulso hacia la monumentalidad heredado de un nuevo orden mundial. A esto último, el mismo autor atribuye la demanda del nuevo status de Estados Unidos como una potencia mundial, y una ansiedad cultural heredada de las guerras. Una fuente importante para dar cuenta sobre los cambios en el pensamiento arquitectónico de medio siglo es el desarrollo de los Congresos Internacionales de Arquitectura

³⁸ Sin autor. “En Casa del Dr. Díaz”, *El Universal*, ca. 1959 Noticia que describe la recepción celebrada en casa del padre de Juan José, en honor a la terminación de sus estudios profesionales. Recuperada del archivo Díaz Infante.

Moderna (CIAM), que desde 1928 se enfocaban en reunir a arquitectos de diferentes partes del mundo para discutir sobre la idea de la arquitectura moderna, vista desde el vínculo entre los fenómenos arquitectónicos y el sistema económico en el que estaban inmersos. Interesa particularmente seguir las dos últimas etapas de estos congresos, coincidentes con la posguerra y el surgimiento de la Guerra Fría. El eco de Le Corbusier durante la segunda etapa de estos congresos³⁹, su Carta de Atenas (1933) y sus intereses por la «planeación urbana», marcó un giro en los objetos de atención de estos eventos internacionales.

En un congreso que nació preguntándose por alternativas de modelos de vivienda a la luz de un sistema económico, la atención se redirigiría hacia la ciudad, en un tono que, a ojos de algunos críticos, mostraba un claro desapego frente a la realidad urbana de las ciudades europeas. Frente a este notado distanciamiento entre los temas discutidos en los CIAM, y la situación europea, resulta poco sorprendente que el modelo resultante del congreso del 33 tuviera escasa aplicación en las ciudades golpeadas por la guerra. Sin embargo, es innegable que los postulados emitidos en este documento resultaron un modelo de referencia para las decisiones emitidas en ciudades europeas, norteamericanas, y latinoamericanas. Si no se siguió al pie de la letra lo dictado en la Carta de Atenas, sí influyó en modelos urbanos que, alimentados de este idealismo, buscaron llevarlo a la realidad.

La tercera y última etapa de los CIAM da cuenta sobre el triunfo del idealismo liberal frente al materialismo, y la pérdida absoluta del enfoque inicial, en el que –bien que mal– se tomaba en cuenta la relación de la arquitectura con su sistema económico. En un intento de complementar a la ciudad funcional de la segunda etapa, en el CIAM VI (1947) se buscó incluir en la discusión a las necesidades emocionales y materiales de los ciudadanos. Es en este momento donde resurge el interés por la monumentalidad, retomado por el grupo inglés MARS, frente a lo previamente dicho por Giedion, Sert y Léger en su manifiesto de 1943⁴⁰. Frente a las insuficiencias en la aplicabilidad de estos puntos en las ciudades de posguerra, la desilusión de los jóvenes miembros se hizo presente. Esta situación dio pie a una confrontación más abierta por parte de nuevos miembros frente a los postulados de 1933. En el CIAM IX celebrado en Aix-en-Provence en 1953, la generación representada por Alison y Peter Smithson, y Aldo van Eyck, cuestionaron las categorías funcionales de la Carta de Atenas, y frente a ello, indagaron en los principios estructurales del crecimiento urbano, así como de la unidad significativa que le sucedía a la célula familiar, discutida desde el CIAM II de Frankfurt con los principios del Existenzminimum. Previo a esto, había en este grupo un descontento desde el CIAM VIII, y esta serie de cuestionamientos y redirecciones en la indagación de los miembros de esta generación, dio pie a los temas a discutir en el último CIAM X de Dubrovnik (1956) del que este grupo disidente se haría cargo para discutir las relaciones entre la forma física y las necesidades psico-sociales de las ciudades. La gestación de la postura de esta nueva generación, que más tarde conformaría el Team X, así como la corriente brutalista

³⁹ Las etapas mencionadas son retomadas de la periodización propuesta por Kenneth Frampton en su capítulo “The vicissitudes of ideology: CIAM and Team X, critique and counter-critique 1928-68”, de su libro *Modern Architecture: A Critical History*.

⁴⁰ Sert, Léger y Giedion, “Nine Points On Monumentality”, en *Architecture, You and Me. The diary of a development*, ed. Sigfried Giedion (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958), 48-51.

británica, marcaría un quiebre dentro de una línea de pensamiento en torno a la arquitectura moderna, y abriría una multiplicidad de líneas teóricas que encontrarían impulso tras esta ruptura con los CIAM.

De manera simultánea al desenvolvimiento de la tercera etapa de los CIAM (1947-1956), se gestaba una organización que encontraría grandes nichos de actividad tanto en la posguerra, como en la Guerra Fría. Se trata de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), una organización resultante de los esfuerzos por revivir a la Reunión Internacional de Arquitectos (RIA) celebrada antes de la guerra. La celebración de esta reunión de posguerra se daría en 1946, organizada por Pierre Vago, arquitecto ex-editor de la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, siendo antecedente para la reunión inaugural de la UIA dos años más tarde, en Lausana. Tanto la UIA, como otras organizaciones surgidas después de la guerra, retomarían modelos de la recién conformada ONU, con asociaciones regionales unidas por intereses específicos. Las divisiones ideológicas surgidas tras el CIAM X, encontrarían una contraparte en las divisiones geográficas basadas en la diplomacia cultural que planteaba la UIA como esquema organizacional. Prueba de ello es que, a diferencia de los CIAM, la unión internacional no mostró una postura explícita, ni a favor ni en contra de la arquitectura moderna. Lo interesante es que, a pesar de esta neutralidad ideológica, y este empeño por organizarse regionalmente para garantizar un balance geográfico en sus miembros, los eventos de la unión internacional se volverían una probeta para dimensionar las polarizaciones emanadas de la Guerra Fría, desde el rol de la mediación.

Durante su actividad en los años cincuenta, la Unión mantenía la intención de neutralizar las divisiones hegemónicas. En 1954 se organizó una reunión en Varsovia que trataría el tema de la reconstrucción de posguerra, con el objetivo de evitar las divisiones en la discusión y planteo de soluciones. En esta misma línea, se agendaron las siguientes reuniones: Moscú en 1957, y Londres en 1959;⁴¹ sin embargo, el clima político de aquellos años volvió inevitable la alteración de la agenda de reuniones para estos congresos, generando debates internos sobre la forma de posicionarse frente a persecuciones, o agravios a arquitectos involucrados. Finalmente, en los años más inestables de la Guerra Fría, la UIA logró llevar a cabo tres congresos, manteniendo su criterio de alternar las sedes para equilibrar la participación de países de ambos lados de la cortina: Moscú en 1958, Londres en 1961, y México/La Habana en 1963.

Uno de los grandes esfuerzos hechos para desarrollar una investigación arquitectónica de vivienda de posguerra, es el proyecto de las *Case Study Houses* (1945-1966) llevado a cabo por la revista americana *Arts & Architecture* de Los Ángeles. El programa total fue conformado por 36 proyectos, pensados como prototipos rentables a través de procesos experimentales. La cabeza detrás de este proyecto fue John Entenza, editor de la revista, quien se mostraba abiertamente a favor de la línea de continuidad del Movimiento Moderno en la arquitectura. Esta postura de alguna forma sesgó su criterio de selección de arquitectos a quienes envió la invitación para participar en el proyecto. El propósito central era plantear, de la mano de arquitectos modernos, modelos de viviendas replicables y rentables económicamente, como una respuesta anticipada a la crisis de vivienda generada tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Los clientes para estos ejercicios proyectuales ya

⁴¹ Miles Glendinning, "Cold War conciliation: international architecture congresses in the late 1950s and early 1960s," *The Journal of Architecture* Volume 21 No. 4 (2016): 632.

estaban predeterminados –en su mayoría, se trataba de clientes acaudalados que apostaban por las nuevas propuestas arquitectónicas–, y se eligieron como modelos de familias norteamericanas que se beneficiarían a gran escala de estos diseños. Los materiales para la construcción serían donados por la industria y los fabricantes, ofreciendo este esquema de participación como una forma de dar a conocer sus esfuerzos e intereses por el incipiente problema de vivienda en Estados Unidos. La elección de los arquitectos participantes dependía totalmente del criterio de John Entenza, su postura frente a la arquitectura y sus preferencias personales, por lo que este grupo de arquitectos no puede verse como una muestra representativa de la totalidad y el dinamismo del panorama ideológico arquitectónico de posguerra en Estados Unidos. Lo que sí puede distinguirse en el proyecto de las *Case Study Houses*, es la línea de acción de un grupo significativo de arquitectos defensores de la arquitectura moderna, y abiertos a experimentar con nuevos sistemas constructivos y esquemas proyectuales bajo una línea ideológica similar.

Las líneas experimentales que tuvieron lugar en el programa de las casas *Case Study* se enfocaban en sistemas constructivos que permitieran seguir criterios de orden ortogonal y modular, siguiendo principios proyectuales atribuidos a la arquitectura del movimiento moderno. En este proyecto, la idea de diseñar futuro se hacía presente en su intención motora de anticiparse para responder de una nueva manera a la creciente escasez de vivienda heredada de las guerras, y a un inminente auge en el sector de la construcción durante la posguerra. Sin embargo, esta clase de experimentación no fue la única que se llevó a cabo en este periodo. Paralelo a este proyecto, a los debates sobre arquitectura moderna de los CIAM, a la gestación y actividades de la UIA, y con participaciones puntuales de algunos de sus impulsores en los congresos de estas dos instituciones, se gestaba un espíritu experimental, de carácter científico y tecnofílico en el que la idea de diseñar futuro se hacía presente de otra manera. Exponentes como Richard Buckminster Fuller y Yona Friedman, serían las dos personalidades más representativas de estos movimientos que, si bien tenían presencia en los eventos revisados –Friedman presentó su manifiesto *La Arquitectura Móvil*, en Dubrovnik en 1956– sus intereses no parecían ser tema central en los debates de posguerra. Fuller, Friedman y una generación subsecuente que los tomaría como estandarte. En el caso de los arquitectos, también estaban interesados en abrir líneas experimentales, tanto proyectuales como materiales y constructivas, ideando al mismo tiempo nuevos esquemas industriales y constructivos para llevarlas a cabo. En el caso de los ciudadanos adscritos a los movimientos contraculturales de la década de 1960, las ideas de Fuller, Friedman y otros personajes serían referentes notables para el desarrollo de nuevos esquemas comunitarios y estilos de vida reconocidos como revolucionarios o de resistencia.

Un pionero en la prefabricación y en la idea de viviendas modulares fue Richard Buckminster Fuller, quien desde 1927 diseñó un modelo de vivienda modular prefabricada que podría emplazarse en su ubicación final por aire. Su nombre original era *4D House*, pero posteriormente, los mercadólogos de la tienda en la que se vendería el prototipo, la nombraron *Dymaxion House*, a partir de un neologismo que combina las palabras: *dynamic*, *máximum* y *ion*⁴². En 1947, Fuller desarrolló su domo geodésico, que patentaría en 1954. Esta

⁴² J. Baldwin, “Dymaxion House,” *Buckminster Fuller Institute*, consultado en octubre 15, 2018, <https://www.bfi.org/about-fuller/big-ideas/dymaxion-world/dymaxion-house>

estructura ligera y de fácil ensamblaje que confinaba mayor espacio sin elementos estructurales intermedios, es el resultado de sus investigaciones en torno al balance entre compresión y tensión, así como de la eficiencia de estructuras capaces de «hacer más, con menos». De las aportaciones de Buckminster Fuller surgen algunos movimientos arquitectónicos de 1960, particularmente aquellos interesados en incorporar la ciencia y la tecnología en el diseño y producción de arquitectura.

Aunado a esto, Fuller se convertiría en un ícono para los jóvenes a cargo de dar el giro contracultural en las formas de vida norteamericanas de 1960. Sus actividades de difusión y trabajo con estudiantes de diferentes universidades, conformaron una alternativa para los jóvenes adultos de los años sesenta, una forma de ganarse la vida al margen de la academia, las corporaciones, la industria, o cualquier organización «burocratizante». Su dinámica de supervivencia, de la mano de su retórica al momento de expresar sus ideas, lo convirtieron en un referente contracultural tanto para jóvenes arquitectos, como para las juventudes de otras esferas profesionales. «Su retórica y sus teorías sobre la tecnología parecían integrar los aspectos más microcósmicos de la vida cotidiana, y las fuerzas más macrocósmicas que conforman la supervivencia humana. Para Fuller, el diseño podía ser más que una parte del proceso de manufactura asociado a la industria de la Guerra Fría; podría ser una forma de vida que salvaría al mundo».⁴³

Quizá la diferencia entre Fuller y otros tecnócratas, era la forma de ver los recursos y su relación con la tecnología. Este personaje siguió de cerca el engranaje técnico y productivo de la posguerra y la Guerra Fría, y lo vio desenvolverse en un clima inequitativo de distribución de los recursos. De igual forma, vio la construcción discursiva del funcionalismo y la noción corbusiana de la vivienda como «máquina de habitar»; una construcción que, a sus ojos, se mantuvo solamente en un plano cosmético, sin dar lugar a un verdadero compromiso con la tarea de vincular el desarrollo tecnológico con los procesos industriales y los procesos constructivos en una misma metodología de diseños. A ojos de Fuller, el balance de recursos, inherente en la naturaleza, estaba siendo alterado por las sociedades de mitad de siglo, ocasionando pérdidas humanas, además de una evidente desigualdad. Lo necesario, a ojos de Fuller, eran individuos capaces de reconocer los patrones universales de equilibrio en la naturaleza, de diseñar nuevas tecnologías concordantes con estos patrones y las capacidades de los medios industriales existentes, y asegurarse de que esos nuevos conocimientos se aplicaran equitativamente en la vida cotidiana de las personas.⁴⁴ A este individuo transformador, Fuller le llamaría Diseñador Integral, un sujeto sobre el que desarrollaría sus capacidades y su rol histórico, en un texto que se volvería icónico en el movimiento arquitectónico contracultural: *Operating Manual for Spaceship Earth*. Este diseñador integral tiene un carácter dual: por un lado, se mantiene ajeno a la noción del especialista, enfocado en un solo aspecto de la cadena productiva o el sector técnico; este diseñador se mantendría al margen de la industria, la ciencia, la tecnología y sus engranajes, pero al mismo tiempo estaría pendiente de cada uno de ellos y sus procesos, siempre teniendo en cuenta el balance natural del sistema.

⁴³ Fred Turner, "R. Buckminster Fuller. A Technocrat for the Counterculture," *New Views on R. Buckminster Fuller*, ed. Hsiao-yun Chu, Roberto G. Trujillo (Stanford: Stanford University Press, 2009), 149.

⁴⁴ Turner, *R. Buckminster Fuller: A Technocrat for the Counterculture*, 150

Esta capacidad de acción, se aleja primordialmente de la tradición de especialización y se centra en una comprensión e intervención desde el entendimiento del panorama en todas sus dimensiones.

La propuesta fullerriana de un diseñador integral, comparte planteamientos con la propuesta de Diseñador de Espacios y Sistemas (DIES) que haría Juan José Díaz Infante décadas más tarde. Para Juan José, un DIES era aquel que transgredía marcos disciplinares y tomaba cada proyecto como un sistema abierto en relación con otros. De forma más puntual, la influencia de Fuller en la arquitectura de Juan José Díaz Infante puede reconocerse en las esferas fractales que el arquitecto diseñó y puso a prueba en *Ámsterdam 270*. Según su hijo, Juan José Díaz Infante Casasús, el arquitecto no conocía la obra de Fuller en la década de 1960, y él afirma que no tuvo conocimiento sobre la conferencia que el estadounidense dio en México en 1963. Ya para 1993, cuando Juan José desarrolló el póster de *Kalikosmia*, en la rama evolutiva que relaciona materia, velocidad y espacio, aparece un proyecto de Fuller en la gráfica, particularmente el pabellón de Estados Unidos en la feria mundial de Montreal de 1967. La visión de una nueva figura de diseñador integral, el desarrollo de domos y esferas, la triangulación en las estructuras, la apuesta tecnológica por la prefabricación, las unidades de vivienda, la preocupación por la ligereza y eficiencia estructural, son solo algunas de las influencias que Fuller pudo tener en la obra del arquitecto mexicano.

Otro de los grandes representantes de estos movimientos arquitectónicos experimentales es Yona Friedman. Peter Cook se refiere a él como el «padre de las mega estructuras que pueden moverse a través de cualquier terreno».⁴⁵ El arquitecto francés, desde su primer manifiesto, *Arquitectura móvil*, presentado en el CIAM X de 1956 en Dubrovnik, se centra en el problema de la posibilidad del usuario de tomar decisiones sobre su hogar, y basándose en esta necesidad, desarrolla una serie de postulados sobre lo que la arquitectura debería ser, el papel del arquitecto en este cambio, y las tecnologías y medios para conseguirlo. Friedman expresa una visión positiva de los medios de producción, pues considera que permiten la singularización de las personas. Toma el ejemplo de la industria de la moda, con la variedad de ofertas que presenta, da la posibilidad a cada persona de elegir cómo vestirse, y se logra así una identidad individual a través de la vestimenta.

«Para que los productos sean accesibles a todo el mundo, es preciso producir en masa. Para la técnica y los sistemas modernos, producir en masa exige la búsqueda de un esquema que disponga una lista reducida de elementos cuidadosamente estandarizados (que deberán producirse), después del establecimiento de otra lista, muy amplia, de permutaciones en la combinación posible de los elementos producidos. Esta lista de permutaciones constituye el catálogo de los “usos personalizados”»⁴⁶

Friedman relaciona este catálogo de permutaciones con las palabras y la lengua hablada, con la infinidad de posibles combinaciones en la indumentaria y en la moda, y la capacidad de personalización que conllevan estos sistemas, y atribuye a la Revolución Francesa cambios en la posibilidad y libertad de vestimenta. La idea de

⁴⁵ Peter Cook. *Experimental Architecture* (New York, Universe Books, 1970), 104.

⁴⁶ Yona Friedman, *La arquitectura móvil*, (Madrid, Poseidón, 2013), 23-24.

personalización está relacionada con la democratización de un bien o servicio, en el que cada permutación es equivalente al resto, tanto en importancia como en accesibilidad. Ante esto, Friedman señalaba que esta democratización y personalización que permitía la tecnología, no estaba presente en la esfera productiva de la arquitectura. Las personas seguían otorgando la capacidad de decisión sobre sus formas de vivir a los arquitectos, manteniendo su libertad únicamente en cuanto al arquitecto que podían elegir –y pagar–. Un problema que no consideró, y creo importante apuntar, es la relación porcentual en el medio construido del trabajo hecho por arquitectos y trabajo auto-producido, que al menos en América Latina lleva al escenario a problemáticas distintas. Frente a esto, cabe preguntarse, ¿a qué escenario de crisis de vivienda pretendía responder con sus proposiciones? La noción de modularismo⁴⁷ en Friedman se repite con la alternativa que propone para la producción de viviendas: «El hábitat del futuro próximo debe ser un hábitat variable. Cada habitante podrá elegir por sí mismo y para sí mismo la variación apropiada. Los arquitectos (o los urbanistas, ya que estas dos profesiones van asimilándose de día en día) se encargarán sobre todo de establecer las “infraestructuras”»⁴⁸ Así, el arquitecto y el ingeniero deben proveer las bases y posibilidad de variaciones para la elección posterior de los habitantes sobre la configuración, sus formas, y las diferenciaciones entre módulos de habitar, manteniendo constante la estructura del conjunto.

Peter Cook también señala en Friedman un papel central para la arquitectura experimental por sus propuestas con visión científica, y procesos metódicos netamente experimentales, y es que el arquitecto francés establece una distinción entre organizaciones científicas e intuitivas que lo llevan a pensar sobre el papel de la arquitectura en este esquema. En esta comparación, las organizaciones científicas se componen por un conjunto de experiencias que conducen a un resultado, mientras que las organizaciones intuitivas se caracterizan porque una sola experiencia da un conjunto de resultados diferentes. Para Friedman, la arquitectura en esta distinción debe reorganizarse, y «concentrarse en el método científico cuando se trate de servir al “gran número”».⁴⁹ Esta organización científica parece otorgar una suerte de garantía sobre el éxito de las proposiciones que se desarrollen en este marco operativo. Al revisar con calma el manifiesto de *La arquitectura móvil*, es claro que en el autor existe una visión tecnofílica, científica y pragmática, en la que considera que la disciplina debe orientarse a plantear soluciones desde la técnica moderna.

Con arquitectura móvil, Friedman se refiere a una arquitectura que se adapta al habitante, en lugar de que éste se adapte a ella. En su texto, pretende generar una suerte de teoría de la movilidad inherente a la manera de pensar humana. Y con el principio de movilidad se refiere a instituciones con marcos fijos que se mueven internamente; así, se pregunta si este mismo principio puede ser aplicado en la arquitectura. Para ello se encuentra con un problema: la noción del cambio. Las sociedades cambian, el conocimiento se estructura a partir de la presencia del cambio, y bajo esta tesitura, lo eterno e inmutable parece ser anticuado o ajeno. «La

⁴⁷ De acuerdo con el sociólogo Alvin Toffler, el modularismo puede definirse como una estrategia de permanencia flexible determinada por la relación entre estructuras de conjunto, cuya cualidad de conjunto las hace permanente, y la disposición de las subestructuras de dicho conjunto, sujetas a mayor posibilidad de alteraciones en su organización. Ver Alvin Toffler. *El «shock» del futuro*, (México: FCE, 1972), 74.

⁴⁸ Friedman, *La arquitectura móvil*, 25.

⁴⁹ Friedman, *La arquitectura móvil*, 28.

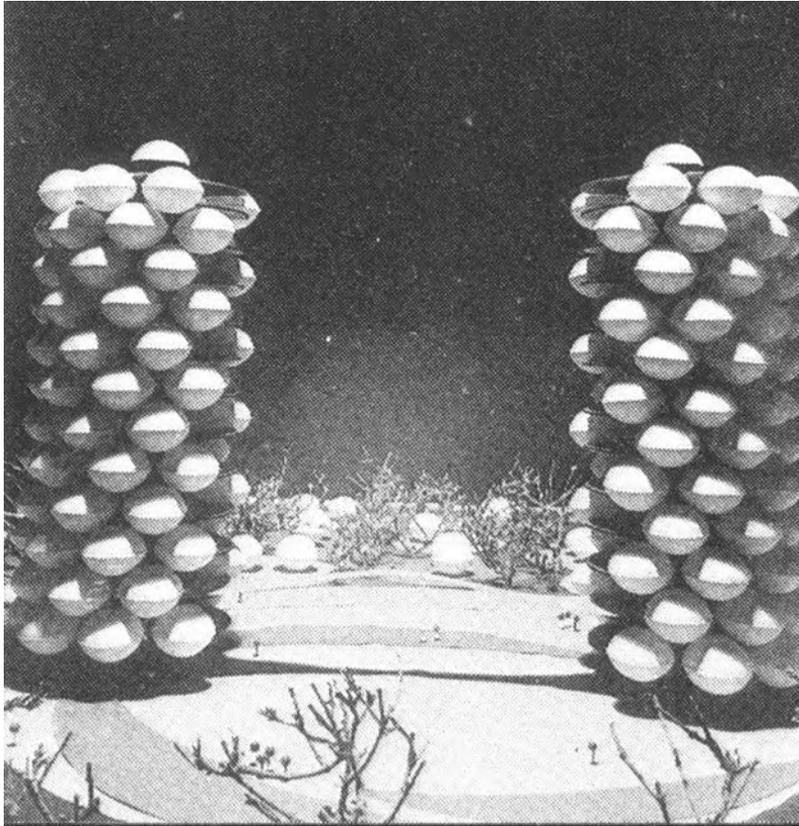
mayoría de los conflictos históricos (sociales o de otro tipo) son consecuencia de la total inadaptabilidad de las instituciones basadas en el concepto de eternidad en relación con los cambios cotidianos. Parece lógico, pues, presumir una anulación del término “eternidad” en las relaciones sociales cotidianas y en sus reglamentos.»⁵⁰ Sin embargo, el cambio al que respondería la renovación periódica de las prácticas sociales, no encuentra eco en la arquitectura, por lo que señala como importante la búsqueda por técnicas de elasticidad en el urbanismo, para generar una respuesta en lo construido que se adapte y vaya de acuerdo con la movilidad general.

En Díaz Infante y Friedman hay varios encuentros de argumentos. Ambos parten del problema de la vivienda, y particularmente, de su escasez. Friedman, por un lado, lo hace desde la imposibilidad del habitante de decidir sobre su hogar; Juan José, por otro lado, lo hace desde la creciente demanda de viviendas, las condiciones de habitación de los países subdesarrollados y la necesidad de implementar soluciones a gran escala. Los dos parten de la vivienda desde diferentes frentes, pero mantienen similitudes al valerse de los medios de producción en masa y sus lógicas de estandarización como herramientas para solucionar los problemas señalados. Las viviendas modulares de kalikosmia de los sesenta, particularmente las casas Aztecalita y Casa Popular Durango, muestran ejemplos de opciones estandarizadas en sus sub-módulos, para ensamblar un conjunto que conforme una vivienda más personalizada y acorde con necesidades programáticas particulares. Las opciones no son infinitas como especula Friedman que podría conseguirse, pero en ambos, esta propuesta de personalización de las viviendas se da a través de una serie de variables estandarizadas y producidas en masa –y, como en el caso de Díaz Infante, producidas en masa mediante la prefabricación en plástico. En la propuesta de Díaz Infante, la idea de mega-estructuras que se mueven en cualquier terreno, no está dicha de forma explícita y, sin embargo, se sugiere.

«Todo este nuevo concepto de la unidad habitacional nos encamina a una visión diferente hacia nuestras ciudades dinámicas. Nuestras células dinámicas, se han diseñado no para trabajar únicamente en su autosuficiencia, sino también para poder unir varias células según las necesidades de cada familia. En la fotografía de la maqueta, podemos apreciar el aspecto de un multicelular para 150 habitantes, siendo éste a base de una estructura central prefabricada [nuevamente, el modularismo de Toffler] que sostiene un determinado número de células, resultado éste de un estudio de habitación en particular. Esta y muchas otras soluciones dinámicas existen para nuestro problema»⁵¹

⁵⁰ Friedman, *La arquitectura móvil*, 33.

⁵¹ Juan José Díaz Infante “Nuestro mundo actual y la habitación,” *Revista analítica de arquitectura contemporánea Calli Internacional* No. 25 (enero-febrero 1967): 52.



Fotografía de maqueta de proyecto “Urbanización y hotel en Isla Mujeres”, 1967. Fuente: archivo Juan José Díaz Infante.

Tanto en Friedman como en Díaz Infante –aunque quizá esto se da de forma más exhaustiva en Friedman y su libro *Hacia una arquitectura científica*– hay una intención de adoptar una visión científica y experimental en las propuestas y sus respectivos procesos de diseño. Esta visión científica no solamente habla del proceso programático que define un proyecto, sino que, tomando como ejemplo los ejercicios de Juan José, indaga en estudios demográficos e indicadores estadísticos, en las propiedades mecánicas y formales de las cápsulas o células habitacionales, e incluso en las propiedades químicas de los materiales, y sus posibilidades en relación con el proceso de diseño del objeto en cuestión.

La arquitectura mexicana: posguerra y tránsito a Guerra Fría

Tras la serie de cambios que atravesó la economía mexicana desde inicios de la Segunda Guerra Mundial hasta la posguerra, las decisiones proteccionistas del Estado mexicano se tradujeron en un modelo económico enfocado en un crecimiento sostenido que le permitiera aislarse frente a un panorama mundial incierto en el que se transitaba hacia un nuevo conflicto de hegemonías. El papel del presidente en turno y las decisiones durante su administración serían de suma importancia para mantener el crecimiento económico planeado. El proceso de conformación de instituciones, desde Ávila Camacho, con especial énfasis en la administración de Miguel Alemán, aunado a su pertenencia a un plan de gobierno, tiene una fuerte presencia arquitectónica que permite

abrir cuestionamientos sobre los rumbos y las agendas de la arquitectura mexicana de inicios de la segunda mitad de siglo veinte.

En primer lugar, cabe preguntarse por la forma en que la arquitectura sirvió al proyecto de nación vigente en aquel momento. Según el Dr. Enrique X. De Anda, los arquitectos contratados a realizar obras para el gobierno, se vieron motivados a buscar otra expresión plástica, capaz de formar un distintivo histórico para el periodo que les dio lugar. A esta nueva plástica, el Dr. De Anda la reconoce como «exaltación de la monumentalidad»⁵². Esta exaltación de la monumentalidad, puede ser relacionada, desde el ámbito arquitectónico, con los cambios reflejados desde el CIAM VI (1947), donde se retoma la discusión en torno a la monumentalidad, planteada desde 1943 por Giedion, Sert y Léger en su manifiesto *Nueve Puntos sobre la Monumentalidad*. Sin embargo, las razones en el contexto mexicano son distintas, pues no se trata de una respuesta a un nuevo orden mundial planteada por una nación hegemónica; en el caso mexicano, este interés por la monumentalidad corresponde a la inquietud colectiva y presente en distintos frentes, por reabrir el debate sobre la identidad mexicana a mitad de siglo, a una distancia de la Revolución Mexicana que abre cuestionamientos sobre su vigencia como modelo cultural y de valores nacionales. Como se ha visto ya, los debates en torno a la identidad mexicana con incidencias en este periodo pueden datarse desde el periodo posrevolucionario, con intelectuales dedicados especialmente a resolver la interrogante sobre lo que hace mexicano a un proyecto de nación, a una manifestación cultural, o lo que significa ser mexicano en el siglo veinte. Desde Samuel Ramos, a Octavio Paz, o el grupo Hiperión desde la filosofía, la pregunta por la identidad mexicana ha sido objeto de una extensa actividad intelectual en la que ya se ha reparado en secciones anteriores. En el caso de la arquitectura, es posible encontrar actividades afines a esta pregunta, particularmente, las exposiciones y publicaciones sobre arquitectura mexicana contemporánea de medio siglo, se enfrentaron a preguntas identitarias desde la disciplina.

Durante los años cercanos a la década de 1950, la primera etapa de la modernidad arquitectónica mexicana comenzaba a verse históricamente. Exposiciones museográficas, revistas y libros se dedicaban a compilar aquellas obras que consideraban representativas para elaborar un recorrido histórico sobre la arquitectura mexicana de la primera mitad del siglo. Uno de los grandes esfuerzos dedicados a esta intención es la *Guía de arquitectura mexicana contemporánea*, editada por Richard Grove, Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco en 1952. En este proyecto se abren preguntas sobre las raíces de las manifestaciones arquitectónicas mexicanas, su lugar frente a la tradición, y su lugar frente al movimiento modernizador de escala global. En este tipo de publicaciones, además del esfuerzo de compilación, estaba presente una intención de mostrar a ojos, tanto nacionales como internacionales, la cara del México moderno de medio siglo. La historiadora de la arquitectura Kathryn E. O'Rourke, refiriéndose a las intenciones del equipo editorial a cargo de la *Guía*, dice lo siguiente: «describió a la arquitectura mexicana como dinámica, actualizada y distintiva del país, características que los autores relacionaron con las fuertes conexiones de esa arquitectura con edificios precolombinos y coloniales. En el núcleo de su argumento estaba la afirmación de que la arquitectura moderna de la Ciudad de

⁵² Enrique X. De Anda, "7. El periodo de los sesentas. La imagen del estado," *Historia de la arquitectura mexicana* (México: Gustavo Gili, 2015), 210.

México era tan buena e importante como la arquitectura moderna de cualquier parte, y que además era especial porque era “mexicana”». ⁵³ Es claro que en estas intenciones se refleja un dilema interno sobre la identidad mexicana y sus manifestaciones arquitectónicas en la modernidad, y un dilema interno que quedaba abierto a la pregunta por el rumbo que dicha arquitectura habría de tomar en los años venideros.

En la década de 1950 se llevó a cabo una serie de exposiciones sobre la arquitectura contemporánea mexicana, financiadas por instituciones estatales, reflejando un interés nacional por moldear un nuevo modelo de nacionalismo cultural. Sin embargo, el antecedente directo de estas exposiciones tuvo lugar en Estados Unidos, particularmente en Houston, Texas en 1949. Esta exposición estuvo a cargo del American Institute of Architects (AIA), de la mano de Roberto Álvarez Espinosa, representante de la Sociedad de Arquitectos de México, y del secretario de educación. «La estructura de la exposición destacaba la cercanía entre la agenda de reforma social del gobierno y la arquitectura moderna, e indicaba la importancia del mecenazgo federal en la arquitectura moderna, aspectos que le habían dado forma a la modernidad mexicana desde los años veinte». ⁵⁴ Esta exposición abrió relaciones entre los arquitectos mexicanos y los arquitectos norteamericanos; posterior a la exposición de Houston, cientos de arquitectos estadounidenses visitaron la Ciudad de México, y tres años más tarde, algunos de ellos volverían con motivo del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, a visitar la Ciudad Universitaria.

Un año después de la exposición de Houston, el INBA organizó la Exposición de Arquitectura Mexicana Contemporánea, a la que sucedieron dos publicaciones: *18 residencias de arquitectos mexicanos*, de Enrique Yáñez, y *Mexico's Modern Architecture*, del autor estadounidense I. E. Myers. El tono de esta exposición y de la obra de Myers –siguiendo el de otros autores extranjeros inmersos en el asunto arquitectónico mexicano– era de carácter revelador y contextual, pues se dirigía a un público que se asumía que sabía poco sobre México, su historia y su arquitectura, e ignoraba particularmente los logros de la última. La recepción de esta exposición originó debates entre arquitectos y estudiosos; para algunos, la exposición resultó un fracaso respecto a su antecedente estadounidense, mientras que, para otros, como es el caso de Yáñez, la exposición era exitosa en tanto mostraba la madurez de una arquitectura que merecía emprender una serie de análisis de carácter colectivo.

Para 1952, coincidiendo con la publicación de la *Guía de arquitectura mexicana contemporánea*, México sería sede del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos. Este congreso sería uno de los eventos culturales con los que terminaría la administración de Miguel Alemán, quien lo inauguraría junto con Carlos Lazo en el Palacio de Bellas Artes, para continuar actividades los días subsecuentes en los nuevos edificios de Ciudad Universitaria. De entre los asistentes, los arquitectos más destacados en las crónicas del congreso fueron Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Richard Neutra, Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, poniendo en evidencia el particular interés por mostrar un México abierto y en diálogo con influencias internacionales, de las cuales, la

⁵³ Kathryn E. O'Rourke, “Pasado y futuro de la arquitectura mexicana de mediados del siglo xx,” en *Imaginario de modernidad y tradición. Arquitectura del siglo xx en América Latina*, ed. Catherine R. Ettinger (México: Miguel Ángel Porrúa, 2015), 12,13.

⁵⁴ O'Rourke, “Pasado y futuro de la arquitectura mexicana”, 19

norteamericana parecía tener mayor peso. Un año más tarde, y como última en esta serie de exposiciones impulsadas por instituciones estatales, bajo la curaduría de Alberto T. Arai, se organizó la exposición titulada, *La arquitectura contemporánea y sus antecedentes históricos*, presente durante 1953 y 1954. Paralelo a la exposición predominantemente gráfica, Arai escribió un texto sobre la arquitectura mexicana con el ánimo de contribuir al estudio de su historia reciente. «En las décadas transcurridas desde Arai, Grove, Yáñez y sus colegas, muchos textos de historia de la arquitectura moderna mexicana han enfatizado la ambición de expresar su mexicanidad, y han explicado esa mexicanidad de muchas maneras, en términos de una identidad nacional inestable, políticas revolucionarias y transformaciones sociales radicales.»⁵⁵ De este modo, las preguntas sobre la identidad mexicana que podrían distinguirse en obras literarias, pictóricas, plásticas o filosóficas, encuentran cabida también, a su manera y desde su entendimiento de la realidad, en búsquedas arquitectónicas desde sus propios medios para dar respuesta.

Al margen del rumbo historiográfico que tomaban estas publicaciones y exposiciones, que ya ha sido planteado en el capítulo anterior, nos compete otro cuestionamiento: ¿es posible traer nuevamente las tensiones modernidad-nacionalismo, y academia-Estado en este momento y a la luz del involucramiento de ambos actores? En ambos, de diferentes maneras, hay una serie de preguntas identitarias. El Estado, fomentó la pregunta por lo mexicano en medio de un proyecto modernizador con particular interés en las relaciones diplomáticas internacionales, buscando mostrar la cara de un México moderno y cosmopolita, con una economía estable y próspera; un México que se preocupa por «alcanzar a los modernos», más que por proyectar una dirección particular y propia. La idea modernizadora en el Estado mexicano parece conducirse en mayor medida a la idea de progreso y productividad económica. Por otro lado, los arquitectos se preguntaron por lo mexicano como manifestación arquitectónica, y en el proceso, establecieron una serie de compilaciones que pretendían construir una tradición histórica de arquitectura mexicana. La reflexión arquitectónica por lo mexicano en estos ejercicios, sucedió principalmente en retrospectiva, y esto se refleja especialmente en búsquedas formales que incluyen elementos recuperados de imaginarios sobre lo tradicional. Esta serie de búsquedas y reflexiones de identidad, parecen ser rastreables en la arquitectura institucional, y en las grandes obras públicas, quizá porque son aquellas obras las que predominan en la documentación de la obra arquitectónica del siglo veinte. En las grandes obras de vivienda también es posible encontrar rastros de búsquedas plásticas de identidad mexicana, como es ejemplo de ello la Unidad Independencia, pero nuevamente, son proyectos que van de la mano de un impulso financiero e ideológico afín al del Estado mexicano. El apunte por el compromiso con el momento, establecido por el Dr. De Anda, atiende también a una relación estrecha entre el gremio de arquitectos y el Estado. Las demandas de proyectos institucionales a gran escala eran el motor principal para el desarrollo de las obras arquitectónicas sobre las que se discute. De este modo, puede pensarse que las exploraciones identitarias existían y estaban presentes en los debates arquitectónicos del momento, pero se encontraban en segundo plano.

⁵⁵ O' Rourke, "Pasado y futuro de la arquitectura mexicana", 30

En el Congreso Panamericano del 52, destaca un comentario de Richard Neutra sobre el proyecto de Ciudad Universitaria, que le causó como primera impresión que México no era un país de hoy, sino del mañana. Al esfuerzo de Ciudad Universitaria le confirió el título del más amplio exponente del rumbo que tomó el movimiento arquitectónico mexicano, y destacó la importancia del trabajo conjunto que había detrás del proyecto. Una lectura de la obra arquitectónica del Estado durante los años cincuenta podría ser que se trata de una arquitectura en consonancia con un proyecto de nación con miras al futuro, el rostro futuro de México para los mexicanos y para ojos extranjeros. La preocupación de la imagen de lo mexicano a ojos curiosos encuentra eco en las exposiciones museográficas, en los congresos, en las publicaciones, cuya capacidad económica se atribuye a las instituciones que trajo consigo el modelo económico mexicano de medio siglo. Esta lectura del México «impulsado hacia el mañana» no es la única que puede rastrearse en los años cincuenta, y menos aún, en la actividad arquitectónica mexicana de la década de 1960. Del mismo modo que en el contexto norteamericano pueden encontrarse ideas de futuro tanto en las casas Case Study, como en los domos geodésicos de Fuller o la arquitectura móvil de Friedman, las ideas de futuro, modernidad o progreso en la arquitectura mexicana encuentran medios de acción diferentes.

Es distinguible una idea modernizadora de progreso en el Estado desde sus medios particulares, pero ¿puede decirse que sucede lo mismo en el caso de los arquitectos? Las búsquedas identitarias parecieran contraponerse de forma irreconciliable a las búsquedas modernizadoras en el gremio, tanto en el plano oficial como en el plano académico, pero desde las tensiones de 1933, ambas búsquedas pretenden integrarse en un plan de acción arquitectónico formado desde su frente académico.

«Se formula un abanico amplio y heterogéneo de preguntas de índole social, estética y científico-tecnológica en busca o en reconocimiento de dos cosas: primero, la existencia de un campo fértil en la mexicanidad para el desarrollo de las múltiples y sucesivas caras de la modernidad imaginada, y segundo, los mecanismos culturales por medio de los cuales el gremio puede y debe transformarse de un actor social liberal a un actor político que intervenga en las estrategias culturales de la nación».⁵⁶

Aunado a esta serie de formulaciones desarrolladas por la Escuela Nacional de Arquitectura y los profesionales del gremio, en la década de 1960, los ensamblajes discursivos característicos de los años 30, que abordan el funcionalismo desde una perspectiva de corte social popular, evolucionan en esta nueva etapa bajo idea de corte tercermundista. Uno de los ejemplos de esta evolución, que es más nombrado en la historiografía arquitectónica latinoamericana es un texto del arquitecto cubano Fernando Salinas que lleva por título *La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo*. En este trabajo, partiendo de una explicación cuantitativa del déficit de viviendas y necesidades de construcción en América Latina, Salinas concluye que la satisfacción de estas crecientes necesidades supone una necesaria revolución en la arquitectura y construcción del Tercer Mundo.

⁵⁶ Johanna Lozoya, “El lenguaje nacionalista de una élite. Las Pláticas de Arquitectura de 1933,” *Bitácora Arquitectura* no. 21 (2010): 28

«La arquitectura de un país subdesarrollado no puede transformarse sin un cambio radical de la estructura económica, política y social que ha producido el subdesarrollo, y que es base, fundamento y raíz de sus características [...] El plan de desarrollo de un país es resultado de un proceso histórico generado por su pueblo, que al tomar conciencia de las raíces del subdesarrollo, suprime los obstáculos que impiden la evolución, establece los objetivos de un plan y crea las condiciones e instituciones que aseguran su realización; por lo tanto, el plan de desarrollo es la programación técnico-económica para el logro de esos objetivos con base en las condiciones creadas en cada país.»⁵⁷

En este trabajo, se genera una serie de características para la propuesta de una arquitectura del Tercer Mundo como bases transformadoras. Entre ellas, la presencia de ideas de corte marxista y tercermundista, de acepciones atribuibles a la teoría de la dependencia, y la intención de abordar un problema gremial desde lo latinoamericano, son uno de los pocos síntomas de una coordinación, quizá indirecta y sutil, entre el clima intelectual latinoamericano y la formulación de discursos arquitectónicos. Este trabajo fue desarrollado por un arquitecto cubano, con un clima intelectual particular y distinto al mexicano, pero sus ideas circularon en México. De acuerdo con Yolanda Bojórquez⁵⁸, la aplicabilidad de las denuncias de Fernando Salinas en el caso mexicano, radica en la tergiversación de las estrategias funcionalistas de corte social, hacia proyectos con máxima eficiencia y mínima inversión, insertos en una lógica de eficacia en la producción arquitectónica masiva. Esta forma de operación, por un lado, alimentando un sistema capitalista, y por otro lado, generando discursos de mistificación del proletariado, tanto en políticos como en arquitectos, es uno de los tantos ejemplos de acciones contradictorias en el México de los años sesenta.

Es curioso que, en las compilaciones de arquitectura mexicana, particularmente en el caso de la Ciudad de México, se abordan los cambios en la arquitectura a la luz de los grandes proyectos nacionales, dejando el riesgo de interpretar que el hacer de los arquitectos vinculados a las decisiones del Estado era el único rumbo rastreable en el estudio de la producción arquitectónica. Frente a esta observación, cabe preguntar qué otro tipo de arquitectura se desarrollaba en esta nueva etapa. En la década de 1950 y en mayor medida en la década de 1960, es posible dar cuenta de obras arquitectónicas que parecen escapar de estos esfuerzos de compilación y preguntas de identidad nacional, pero se acercan más a preguntas cercanas a intenciones modernizadoras. En la historiografía arquitectónica, éstas obras y arquitectos suelen agruparse bajo diferentes nombres, siendo la experimentación estructural, o periodo ingenieril uno de los más utilizados. Se suele apuntar a estas obras como un dato aparte dentro de la actividad de los arquitectos mexicanos de este periodo, y quizá esto sea porque es difícil decir con certeza qué había detrás de esta empresa experimental. La causa recurrente que se otorga a estas obras es la presencia de un clima de confianza tecnológica y fe en el progreso, pero considero va más allá de esto. La paulatina apertura cultural a fuentes y referentes internacionales que comenzó a darse a mitad de siglo, tuvo repercusiones en la arquitectura. Los arquitectos mexicanos comenzaron a tener mayor contacto con

⁵⁷ Fernando Salinas, *La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo* (Uruguay: Universidad de la República, 1968), 19

⁵⁸ Bojórquez Martínez, "Modernismo y nacionalismo: conceptos eje de las formaciones discursivas," *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925, 1980*, editado por Yolanda Bojórquez Martínez. (Guadalajara: ITESO, 2016), 36-37

arquitectos extranjeros y su actividad profesional. Este contacto se dio por medio de eventos oficiales, como el Congreso Panamericano de Arquitectos de 1952, o los Congresos, y Jornadas Internacionales de arquitectos de la Unión Internacional de Arquitectos de 1963; pero también con la creciente posibilidad de consulta de libros y fuentes hemerográficas extranjeras. La revista *Arquitectos de México*, por ejemplo, desde 1962 comenzó a implementar una sección de comentarios y síntesis de arquitectura internacional a cargo de Alberto González Pozo. En esta sección, además de hacer comentarios puntuales sobre eventos del escenario mexicano, González Pozo ahondaba en los contenidos de revistas de arquitectura como *Architectural Record*, *Forum*, *L'Architecture*, *Deutsche Architektur*, *The Canadian Architect*, *L'architecture D'Aujourd'hui*, entre otras. Así, al igual que en otras publicaciones, los arquitectos mexicanos podían saber más sobre lo que se hacía y pensaba sobre arquitectura en otras latitudes.

El crecimiento de las posibilidades tecnológicas en la industria de la construcción mexicana, de la mano de referentes extranjeros en donde se percibe un ánimo experimental estructural⁵⁹, alimentó la voluntad exploratoria de arquitectos mexicanos como el mismo González Pozo, quien con Enrique de la Mora proyectó el edificio de Seguros Monterrey (1958-1965) con estructuras metálicas y estructuras de concreto prefabricado desarrolladas en un sistema arbóreo. Este último, el caso del Edificio Celanese (1968) de Ricardo Legorreta, o las estructuras de concreto de Félix Candela, entre otros, se muestran como ejemplos de ejercicios arquitectónicos en los que predomina la propuesta estructural. ¿Estos esfuerzos serán solamente producto de una fe en la tecnología y el progreso? Frente a este tipo de edificios se abren diferentes preguntas, en primer lugar, porque algunas de ellas resultan ser ejercicios únicos en la trayectoria de sus arquitectos. El caso del Edificio Celanese, parece una excepción, una inquietud momentánea, comparada con el resto de la obra arquitectónica de Legorreta, en la que destacan intereses como el uso del color, el manejo de la luz, y propuestas estructurales conservadoras. Por el contrario, con Enrique de la Mora esto no sucede, pues se mantiene constante en una línea de exploración material y estructural que deriva en formas y soluciones particulares. Estas experimentaciones, ya sean como único ejercicio, o como búsquedas constantes en trayectorias profesionales, ¿tendrán como único motor la fe en el progreso y la tecnología? ¿Esta fe se agota una vez que el edificio se logró y, si no es así, qué es lo que la alimenta? El estado de la cuestión sobre este tema no muestra aún suficientes respuestas para estas preguntas, y éstas también pueden tener respuestas particulares en cada caso, indagando en aquello que se proponían lograr estos arquitectos con sus proyectos experimentales. Frente a esto, solamente me es posible atender a estos cuestionamientos de forma amplia en el caso del arquitecto Díaz Infante, quien, como hemos visto, más que una fe en el progreso y la tecnología como motor principal, parte de ella para formular kalikosmia como una serie de pautas para diseñar las formas de habitar desde el umbral de lo que asume como una nueva era, hacia etapas posteriores de un proceso evolutivo.

⁵⁹ Las visitas de arquitectos como Pier Luigi Nervi, o el mismo Buckminster Fuller a la Ciudad de México en 1963, son ejemplo de esto. Ambos arquitectos destacan por propuestas con experimentaciones formales y materiales novedosas. Su presencia en México, y la posibilidad de dictar ponencias sobre su trabajo, da cuenta de una mayor presencia de referentes arquitectónicos en los que destaca el ánimo experimental.

Reflexiones generales sobre las ideas de futuro de entre guerras y posguerra.

La sección que concluye aquí puede resumirse como una gran serie de cambios de todo nivel. En esta sección, se han hilvanado registros nacionales e internacionales, principalmente norteamericanos y europeos. Se reunieron registros desde el periodo entre guerras, pero se trató de forma más amplia el periodo de posguerra, por ser un momento con distintos y álgidos registros de actividad política, cultural e intelectual en el tema que nos compete. La transición entre las secuelas de las guerras mundiales y la reorganización mundial previa a un nuevo y distinto conflicto bélico, implicó una reorganización en cuanto a prospectivas, con inferencia en los discursos e imaginarios de futuro, tanto en México como en otros países. Como se ha visto, estos discursos e imaginarios en torno a la idea de futuro tuvieron distintos niveles de incidencia en distintos campos. Desde la economía, la presencia de estos discursos se hace presente en México con el tránsito de una economía mixta al desarrollo estabilizador, o cambios en Estados Unidos de una economía de guerra a una de consumo. De la mano de estos cambios económicos, un nuevo modelo de publicidad articulado en torno a un futuro esperanzador, volcado a la domesticidad en el caso norteamericano, y dirigido en el caso mexicano a un nuevo sujeto representativo de la modernidad nacional desde las crecientes clases medias, una norteamericanización de las costumbres, en las que consumo, felicidad y una preocupación particular por la infancia se traducen en nuevos modelos habitacionales y urbanos con nuevos estilos de vida.

A estos cambios económicos, de consumo y estilo de vida, se suman cambios en la reflexión identitaria tras un anquilosamiento de ideales revolucionarios en el caso mexicano, cambios en el papel del intelectual y su compromiso social y político, y nuevos espacios de interlocución para estos sujetos. En la formación de las juventudes de posguerra, el rol de la universidad como incubadora para el desarrollo de intereses y vínculos afectivos, se vuelve un importante catalizador para los sujetos activos en la década de 1960. Los cambios en la arquitectura también dan cuenta de la forma en que las visiones de tiempos venideros tienen repercusiones en sus discursos particulares sobre los rumbos que ha de tomar la profesión. En la arquitectura internacional, estos cambios se perciben siguiendo congresos, encuentros y debates internos, de instituciones como los CIAM, y la UIA, en donde se hace manifiesto un momento de crisis y cuestionamientos hacia los principios del movimiento moderno, y el planteamiento de nuevos y diversos enfoques para propuestas venideras. En el caso mexicano, los cambios son distintos, pues sus actores siguen distintas agendas. La relación arquitectura-Estado se transforma respecto a la tradición posrevolucionaria, y la arquitectura en compromiso con el momento lo evidencia. Preguntas identitarias, esfuerzos compilatorios, retrospectivas sobre la tradición arquitectónica mexicana del siglo veinte, se muestran en repetidas ocasiones como el prelude para preguntas y propuestas sobre el rumbo que ha de tomar la arquitectura en años subsecuentes. Por otro lado, los arquitectos que parecen estar al margen de la relación arquitectura-Estado, o los debates entre modernidad, identidad y tradición, muestran líneas de trabajo que atienden a otras inquietudes e intereses, siendo recurrente el tema de la experimentación estructural. Los cambios arquitectónicos tanto en México como en el panorama internacional responden a crisis compartidas, que se traen delante de distintas formas, que impactan a distintas escalas y se enfrentan a distintas reacciones.

Esta serie de cambios y redirecciones conforman una parte del mundo en el que el arquitecto Díaz Infante se formó profesionalmente. Un mundo en el que sus maestros se involucraron en debates gremiales, experimentaron y trajeron delante sus inquietudes en los talleres de arquitectura. Estos cambios dan cuenta de un mundo en el que la publicidad, los suplementos culturales, las revistas y otros medios de divulgación se dirigían a un nuevo público conformado principalmente por el prototípico mexicano de clase media con acceso a una educación superior y un creciente poder adquisitivo; un público objetivo que en algunos aspectos coincidía con el perfil de Juan José y su círculo social. En el mundo de Juan José, la idea de futuro circuló de distintas maneras, y entre esa vastedad hubo eventos, actores y situaciones que –ya sea de forma directa o indirecta, textual y verificable o construida interpretativamente para fines de esta investigación– perfilaron su disposición profesional, y su personalidad más allá de la arquitectura.

—

3.3.2 El futuro de Guerra Fría: imaginarios e incidencia en la arquitectura

La posguerra en Europa, como un periodo de transición y preludio a una regeneración económica, devino en la pérdida hegemónica del continente europeo, para dar lugar a Estados Unidos como la nueva gran potencia económica. La rivalidad entre Estados Unidos y la Unión Soviética surgió inmediatamente después del fin de la Segunda Guerra Mundial, y se originó en una desconfianza mutua entre dos sociedades muy distintas. Cabe aclarar que, aunque el enfrentamiento estaba conformado por acontecimientos de tintes aparentemente sutiles, la intensidad bélica tuvo lugar en países ajenos al punto neurálgico del conflicto, en los que ambos polos mantenían un poder no siempre mostrado de forma explícita. «Así, por generaciones, la Guerra Fría afectó casi todos los aspectos de la vida norteamericana [y soviética], y de aquellos que vivieron en diferentes países alrededor del mundo [...] millones de civiles y miembros del personal militar murieron en conflictos a menudo situados en países del Tercer Mundo».⁶⁰ La Guerra de Corea, la Guerra de Vietnam, o la Guerra de Afganistán, son solo algunos de los ejemplos de estos puntos de combate ajenos a los territorios estadounidenses o soviéticos. De forma tangencial, ambas potencias apoyaban regímenes políticos o autoritarios con ideologías afines en diferentes países, generando alianzas entre países, por el simple hecho de enemistarse con el enemigo en común.

El conflicto perduró por tantas décadas en parte debido a la falta de confianza entre ambas potencias. Después de todo, desde tiempos previos a la Revolución Bolchevique, Estados Unidos y Rusia buscaban expandirse hacia el Pacífico Noroeste, y ninguno aprobaba las decisiones políticas del otro. El único momento en que se unieron fue para derrotar a Alemania y Japón durante la Segunda Guerra Mundial, pero esa alianza terminó pronto y los conflictos se hicieron sentir. Una vez derrotada Alemania, las dos grandes potencias se quedaban frente a frente, y las rivalidades del pasado volvieron a la mesa. Europa occidental y el Reino Unido se unieron a Estados Unidos para conformar lo que se conocería como el Oeste, mientras que La Unión Soviética y los países de Europa del Este conformarían lo que se conocía como el Este, polarizando al planeta en un conflicto que duraría décadas.

En 1949, los soviéticos probaron con éxito una bomba atómica, mientras que las fuerzas comunistas de China irrumpieron sobre el gobierno chino. Tanto oficiales, como ciudadanos de Estados Unidos temían que un gran movimiento comunista arrasara con el mundo. El ‘miedo rojo’ se esparció en Estados Unidos y países afines. Los ciudadanos sospechaban que los comunistas o sus simpatizantes tenían ojos en cada esquina del país, generando una especie de psicosis colectiva. La Guerra Fría trajo consigo muchos cambios en la forma de vida de las personas, tanto las personas involucradas directamente –soviéticos y estadounidenses- como los países terceros, que más que afectados colateralmente, se volvían una canalización del conflicto.

Desde la posguerra, mientras se gestaba y se manifestaba abiertamente el conflicto entre estadounidenses y soviéticos, se adquirieron diferentes maneras en que la contienda se manifestaba, además de las ya mencionadas sobre los conflictos en países terceros en los que participaban de manera indirecta. Una

⁶⁰ Hanes, M. y C. Hanes. *Cold War Almanac. Volume 1* (Michigan: Thomson Gale, 2004), vii-viii.

de estas maneras era la muestra de los alcances de sus respectivas tecnocracias⁶¹. La contienda entre tecnocracias se manifestó durante la Carrera Espacial como la muestra abierta de cada una de ellas para generar los principios científicos y tecnológicos para enviar a un satélite al espacio, posteriormente a un ser vivo, después a un ser humano, y finalmente, para llevar a este último a la Luna.

«Cuando el primer satélite artificial, el *Sputnik I*, circuló sobre la tierra en 1957, los periodistas y los políticos se contradecían entre ellos, e incluso a veces se contradecían a sí mismos, sobre lo que la Era Espacial simbolizaba. Para algunos, era la evidencia más nueva y espectacular del irreprimible espíritu de búsqueda de la humanidad. Para otros, la promesa de la tecnología espacial y sus imponderables efectos sociales, políticos y psicológicos, iba a cambiar la naturaleza humana al fomentar una conciencia global, de abundancia material y, por último, en la visión pre-leninista del teórico de cohetes Konstantin Tsiolkovsky, “la perfección de la sociedad humana y de cada uno de sus miembros”». ⁶²

La relación entre las decisiones del Estado, y la búsqueda e impulso de avances científicos y tecnológicos en favor de estrategias políticas y particularmente bélicas, es un rasgo importante para comprender estos fenómenos. Durante la Segunda Guerra Mundial, se movilaron talentos y recursos para la ciencia y la tecnología, que apoyaran los esfuerzos bélicos. El historiador estadounidense Walter McDougall argumenta que los productos de este modo de proceder, fueron las tecnologías “hijas de la guerra”: los desarrollos británicos del radar, la bomba atómica estadounidense, el misil alemán, y la computadora electrónica estadounidense. Tras el éxito de estos desarrollos tecnológicos, y con una clara omisión de sus capacidades destructivas, se fundó la creencia de que el desarrollo de proyectos de investigación para desarrollos tecnológicos, podría tener alcances en esferas más allá de las bélicas y armamentistas, y que podría trasladarse a problemas de salud, educación, pobreza, u otros problemas a los que se enfrentaban las sociedades occidentales. Esta creencia fue objeto de debate, sobre todo en cuanto a la presencia de las consideraciones negativas de los alcances de las tecnologías a implementar. Durante la posguerra, y los primeros años de gestación de la Guerra Fría, el debate se sosegó, y la relación entre los proyectos estatales y la inversión tecnológica y científica, se reforzó.

Previo al lanzamiento del satélite soviético, la búsqueda por nuevas tecnologías cosmonáuticas que permitieran ampliar los alcances trazados durante la Segunda Guerra Mundial, era compartida por ambas potencias en disputa. La balanza parecía inclinarse hacia Estados Unidos, pues se asumía la superioridad de sus instituciones encaminadas a la libertad y prosperidad, de la mano de la inminente superioridad de sus tecnologías de destrucción masiva. Los soviéticos buscaron, desde sus propios medios, aminorar la brecha

⁶¹ Se adoptará la definición de Walter A. McDougall para este caso, pues su narrativa es clave para la construcción del origen político de la Carrera Espacial. La tecnocracia, para McDougall, es la institucionalización del cambio tecnológico para fines proyectados por el Estado.

⁶² Walter A. McDougall. ...*The Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age.* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997), 4. Traducción propia.

mediante la generación de sus propios misiles balísticos intercontinentales, y tras haber identificado debilidades en el modelo estadounidense, «[...] notaron que la dependencia estadounidense con el mercado, y los esfuerzos descoordinados del sector privado, corrupto por el consumismo, eran anacrónicos en tiempos de avances tecnológicos explosivos».⁶³ La presencia del *Sputnik*, además de demostrar las capacidades tecnológicas y científicas de los soviéticos, dio un giro al curso de la Guerra Fría respecto a los pronósticos globales. Para este momento, era deber de Estados Unidos asumir esta contienda, pues además de las capacidades científicas, tecnológicas y armamentistas, la Carrera Espacial era una carrera de prestigio.

El presidente estadounidense Lyndon B. Johnson, ilustra las acepciones de los retos que supone la Carrera Espacial: «Fallar en dominar el espacio significa ser el segundo mejor en cada aspecto de la arena crucial de nuestro mundo de Guerra Fría. A los ojos del mundo, el primero en el espacio es el primero, punto; el segundo en el espacio es el segundo en todo».⁶⁴ Previo a Kennedy y Johnson, la visión de Eisenhower frente a la Carrera Espacial era titubeante, pues temía las implicaciones de la competencia con los soviéticos. Eisenhower temía por el posible descontrol del poder en manos de la tecnocracia incipiente. Se le acusó de anticuado, en parte por la presión que imperaba en la sociedad estadounidense por involucrarse en la carrera, particularmente en las clases políticas, para generar un movimiento que respondiera y se equiparara a los avances logrados por el programa espacial soviético. El vigor y la motivación hacia la empresa espacial, empezó en Estados Unidos con los sucesores de Eisenhower, Kennedy y Johnson. Es por esta connotación implícita de prestigio, que cuatro meses después de haber tomado el poder, el 12 de septiembre de 1962, el presidente Kennedy solicitó al Congreso que comprometiera a Estados Unidos para ir a la Luna, estableciendo un destino común para las potencias en contienda:

«[...] Navegamos en estos nuevos mares porque hay nuevo conocimiento que ganar, y nuevos derechos que ganar, y deben ser ganados y usados para el progreso de todas las personas. Porque la ciencia espacial, como para la ciencia nuclear y toda la tecnología no tiene consciencia propia. Que pueda convertirse en una fuerza benéfica o perjudicial depende del hombre, y solo si Estados Unidos ocupa una posición preeminente, podemos ayudar a decidir si este nuevo océano será de paz, o un nuevo y aterrador teatro de guerra. No digo que debamos o vamos a estar desprotegidos frente al mal uso hostil del espacio, más de lo que iríamos desprotegidos frente al uso hostil de la tierra o el mar; pero sí digo que el espacio puede ser explorado y dominado sin alimentar los fuegos de la guerra, sin repetir los errores que el hombre ha cometido al extender su dominio en este, nuestro mundo.

No hay conflictos, ni prejuicios, ni conflictos nacionales en el espacio exterior todavía. Sus peligros son hostiles para todos nosotros. Su conquista merece lo mejor de toda la humanidad, y su oportunidad de cooperación pacífica nunca volverá. Pero, ¿por qué, dicen algunos, la Luna? ¿Por qué elegir esto como nuestro objetivo? Y bien pueden preguntar ¿por qué escalar la montaña más alta? ¿Por qué, hace 35 años, volar el Atlántico? ¿Por qué Rice juega por Texas?

⁶³ McDougall. ...*The Heavens and the Earth*, 7. Traducción propia.

⁶⁴ Lyndon Johnson en McDougall. ...*The Heavens and the Earth*, 8. Traducción propia.

Elegimos ir a la luna. Elegimos ir a la Luna en esta década y hacer otras cosas, no porque sean fáciles, sino porque son difíciles, porque esa meta servirá para organizar y medir la mejor de nuestras energías y talentos, porque ése es un reto que estamos dispuestos a aceptar, un reto que no estamos dispuestos a posponer, y un reto que intentamos ganar, y los otros, también.

Es por estas razones que considero la decisión del año pasado, de reconducir nuestros esfuerzos en el espacio, de baja a alta velocidad, como una de las decisiones más importantes que se tomarán durante mi cargo en la oficina de la Presidencia.[...]»⁶⁵

Para trazar un perfil de esta contienda de tecnocracias implicada en la Guerra Fría, en la que un futuro esperanzador fuera el principal objetivo a perseguir, de la mano de un rol de responsabilidad en la misión por un pacífico y democrático uso del espacio ultraterrestre, era necesario generar un cambio en la acepción de la sociedad respecto a las tecnologías de guerra. Más allá del discurso que sostenía que con estas tecnologías se podían obtener beneficios para solucionar problemas cotidianos, hacía falta mostrar cómo, con casos concretos, accesibles, en los que se hiciera evidente que sus beneficios fueron posibles gracias a estos grandes avances tecnológicos. Los espacios domésticos eran el lugar ideal para hacerlo. Con implementaciones en objetos cotidianos, o el desarrollo de nuevos objetos, se buscaba mostrar cómo es que la tecnología daba lugar a grandes cambios en la vida cotidiana de las personas. El objetivo a lograr al desarrollar y publicitar estos nuevos inventos, era generar interés y deseo en la sociedad, creando nuevas necesidades a satisfacer mediante el consumo. El futurismo de Guerra Fría adquiriría impulsos más amplios de la Carrera Espacial, sus discursos de conquista espacial, y sus posibilidades de nuevos órdenes sociales. El traslado de la lectura política de este periodo, a una lectura utópica y cultural, enfocada en una acepción esperanzadora de la posible nueva conquista de la humanidad, no solamente se dio por el traslado de las tecnologías de guerra a una dimensión doméstica, sino por la conformación de imaginarios fantásticos en torno a la conquista del espacio.

“La onda” en México. Una vertiente contracultural de Guerra Fría

La generación de la literatura de la onda, suele ubicarse en un punto aparte respecto a la Generación de Medio Siglo, pero debe sus orígenes al camino que ésta abrió. Se sitúa en la segunda mitad de los años sesenta, con obras de autores como José Agustín, Gustavo Sáinz, entre otros.

«Este término es utilizado para definir a aquella literatura mexicana escrita por jóvenes nacidos en México entre 1938 y 1951 y cuyas obras –compuestas principalmente por novelas y relatos– presentaban características muy específicas. De acuerdo con las opiniones de Margo Glantz, la Literatura de la Onda nace en un contexto histórico marcado, principalmente, por el preludio de lo que posteriormente sería el movimiento estudiantil del 68, las manifestaciones contra Vietnam, el

⁶⁵ John F. Kennedy, “Rice Stadium Moon Speech,” *National Aeronautics Space Administration*, consultado en marzo 5, 2020, <https://er.jsc.nasa.gov/seh/ricetalk.htm>

desequilibrio social –producto de la sociedad de consumo y del capitalismo- y el decrecimiento de la juventud frente a todo lo que oliera a autoridad.»⁶⁶

En una sociedad en la que los tintes conservadores seguían presentes, tanto en las relaciones sociales, los roles de género, e incluso el rol de la juventud que, tras el alemanismo, se formó en torno a un discurso que se enfocaba en buscar el desarrollo físico, cultural, artístico y cívico de los jóvenes para evitar «comportamientos peligrosos» en ellos, los jóvenes buscaban un lugar propio, con intereses y manifestaciones que respondían a una generación abierta a los discursos y manifestaciones culturales del exterior, de forma distinta a sus precedentes. Frente a la tradición ya establecida entonces de los autores latinoamericanos pertenecientes al *boom*, y los intelectuales de medio siglo, una nueva generación, desarrollada en plena década de 1960 señala la necesidad de encontrar una voz propia. El distanciamiento entre esta nueva generación de autores y los autores del *boom* latinoamericano, tiene que ver con un distanciamiento del interés técnico y narrativo –presente en las redes intelectuales de estos grandes autores como uno de los temas centrales– y un acercamiento más interesado en el enfoque contracultural en relación con la literatura y la sociedad

La avidez por experimentar cosas nuevas, y seguir intereses incipientes, no siempre podía satisfacerse por los adolescentes, ya sea por el control parental, o por su corta edad, por lo que la literatura se convirtió en un medio para experimentar un sinfín de situaciones que no podrían vivir en su cotidianidad.

«Escritas por y para adolescentes, las novelas y relatos de la Onda reflejan el mundo de los jóvenes, su rebeldía contra la sociedad, contra las generaciones que los antecedieron y contra todo tipo de ataduras; están marcados por la ruptura y la protesta desorganizadas; expresan la hiperactividad del adolescente, su necesidad (o la de su grupo) de desplazarse, de “viajar” –por el mundo o con ayuda de las drogas- de recorrer la ciudad, los cafés, los bares, los cuerpos de otros adolescentes.»⁶⁷

Estos autores encontraron apoyo en las revistas literarias y suplementos culturales. Además de las apuestas de Terrés y Benítez por los jóvenes escritores, parecía ser que las ideas de rebeldía eran altamente redituables para los cuerpos de difusión cultural, por la creciente demanda de jóvenes lectores.

Un espacio importante para la gestación de ideas de contracultura entre los jóvenes mexicanos eran los cafés cantantes, o los cafés existencialistas. Este tipo de cafés comenzaron siendo un espacio para que los jóvenes pudieran convivir, bailar, y conversar. Por ser espacios a los que los jóvenes iban sin sus padres, también se convirtieron en espacios para mostrar «lo más real» de esta generación. En los cafés cantantes, solía escucharse rock and roll, para bailar y conversar, mientras que, en los cafés denominados existencialistas, se escuchaba jazz, mientras se discutían filósofos como Sartre, Camus, a los poetas de la generación Beat, entre otros. Por este tipo de lecturas e intercambios es que los cafés existencialistas obtuvieron esta denominación.

⁶⁶ Armando Pereira et al. “Literatura de la onda”. Enciclopedia de la literatura en México, 30 de octubre, 2018. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/39>

⁶⁷ Pereira et al. “Literatura de la onda”.

La oportunidad de la libre expresión entre los jóvenes, no era algo que tuviera a las autoridades muy tranquilas, por lo que el entonces regente de la Ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, comenzó a tomar acciones contra este tipo de espacios, bajo el argumento de que se trataba de una cruzada contra el ruido, y contra aquellos lugares que se convertían en perturbadores de la moral pública. Así, una serie de cafés se fueron cerrando, otros consiguieron ampararse para evitar pérdidas significativas con el cierre abrupto; la realidad es que la sed de cambio de los jóvenes, sus visiones abiertas a influencias internacionales y la oportunidad de construir posturas propias, se vieron nuevamente reprimidas por acciones políticas conservadoras.

Es importante la distinción entre los jóvenes asiduos a los cafés cantantes, y los jóvenes asiduos a los cafés existencialistas, pues sus inquietudes e inconformidades eran diferentes. Los primeros, parecían tener una asimilación más directa de manifestaciones culturales predominantemente estadounidenses. La asimilación de músicos, productos o cultura de consumo de Estados Unidos, se tradujo en movimientos y actitudes afines en el contexto mexicano. Los segundos, en cambio, parecían resistirse a una asimilación irreflexiva de lo estadounidense, o lo extranjero, y reflexionaban en torno al sistema económico al que pertenecían, o se internaban en reflexiones filosóficas que los hacían preguntarse sobre su lugar en el mundo, algunas de ellas, heredadas de las actividades del grupo filosófico Hiperión, que de 1948 a 1952 inició una serie de reflexiones sobre la filosofía de lo mexicano desde un enfoque existencialista. Dentro de los mismos jóvenes había actitudes e intereses diversos, en ocasiones incluso contrastantes, que permiten comprender cómo en un momento histórico con agitaciones comunes, la búsqueda de respuestas puede ir por lugares distintos. Ambos grupos de jóvenes, con sus respectivos espacios de intercambio, nacen de una búsqueda de apertura, de conocimiento de manifestaciones extranjeras o novedosas, que los liberaran del anacronismo de la tradición conceptual de «lo mexicano», y en el proceso, se gestaron rumbos diferentes, soluciones diferentes para una misma movilización en torno a una problemática concreta.

La asimilación del exterior en los jóvenes de la década de 1960 dista de ser interpretada en un solo sentido. La relación con la cultura de masas (*mass culture*) de la época tendrá, en algunos casos, intenciones de resistencia frente al régimen tradicionalista que percibían en la sociedad mexicana. En otros casos, la asimilación de esta cultura de masas no será vista con buenos ojos, pues incluso desde la generación de escritores e intelectuales de medio siglo, estaba latente «el fantasma del imperialismo» en el que cualquier elemento cultural de procedencia estadounidense se trataba con cuidado, e incluso con sospecha. En el tablero mundial de Guerra Fría, la tensión entre ambos polos hegemónicos se hacía presente en México y otras ciudades latinoamericanas de formas distintas en cada caso. En el caso de los escritores canónicos de la literatura de la onda, la asimilación de la cultura de masas tiene en su mayoría una finalidad de resistencia e irreverencia frente a la tradición técnica y lingüística de medio siglo. Se verá más adelante que hay casos particulares en los que la ambivalencia de la relación con esta cultura se hace presente y se asume como tal. En otro registro, la relación de esta juventud con la contracultura se dará de forma similar a casos estadounidenses en los que los jóvenes se manifiestan abiertamente en contra de las acciones políticas y militares del Estado norteamericano, particularmente en el caso de la guerra de Vietnam. De modo que la lectura de los escritores adscritos a la literatura de la onda, no puede ser leída como contracultural únicamente en el sentido de una asimilación de manifestaciones culturales

como el rock, o el surgimiento de tribus urbanas como los «jipitecas». Detrás de las diferentes asimilaciones de culturas externas, existen propósitos y distanciamientos particulares en cada caso.

Las ciudades norteamericanas de los años sesenta

Lawrence R. Samuel se refiere a los problemas urbanos de los años sesenta como una batalla contra los tugurios. Tanto estos últimos, y otros problemas como hostilidades raciales, delincuencia juvenil, inseguridad, o esquemas familiares rotos, eran vistos como síntomas de una sociedad golpeada por la guerra. La solución planteada frente a estos problemas sería física, de gestión y organización, y delegaría una gran responsabilidad a las ciudades y su planificación. «Cuando se trataba de planeación urbana, una cosa quedaba clara: los barrios más económicamente angustiados serían cosa del pasado, no del futuro. “Y en cuanto a los tugurios,” predijo Robert Wagner, alcalde de Nueva York en 1962 mientras miraba cincuenta años hacia adelante, “serán solamente el recuerdo de una podredumbre que afectó a la ciudad hace mucho tiempo.»⁶⁸ Así, la rehabilitación de la sociedad, seguiría un camino físico, atribuido al planeamiento urbano, en su mayoría bajo el estandarte del *urban renewal*. Las preocupaciones por los tugurios atendían a los efectos de la pobreza, a la apariencia de un problema cuyo fondo iba más allá del entorno urbano. Con estas estrategias de planeamiento, las raíces del problema de pobreza, el de sobre-población, hacinamiento y otros problemas sociales que buscaban «rehabilitar,» quedarían intactas.

Con las migraciones internas en las ciudades norteamericanas, nuevos suburbios se extendían en los límites de las ciudades, desdibujándolos y uniendo a grandes centros urbanos por medio de esta urbanización disfrazada de ruralidad. «“Las personas vivirán en nuevas ‘interurbias’ en las que las ciudades se sobreponen y fusionan entre sí,” afirmaba la revista *Changing Times* en 1957, sin ver ningún problema con lo que llegaría a conocerse como expansión urbana, y también se mostraba feliz de reportar que “las tierras de cultivo de hoy, serán los suburbios del mañana”». Otra de las ventajas identificadas en esta estrategia de sub-urbanización tenía que ver con un ánimo de descentralizar las ciudades como forma de anticiparse y responder a un posible caso de ataque nuclear soviético. Las ciudades densas serían vistas como blancos perfectos de vulnerabilidad frente a un ataque nuclear.

«Escalofriante, ajena y profundamente disruptiva, la bomba era un objeto extraño, propiamente dicho cuando tenía una geografía, un lugar de impacto. De esta ubicación en tiempo y espacio, la incertidumbre y el desplazamiento se esparcirían, alterando las convenciones de domesticidad, hogar, y orden planificado, que son lo opuesto a la ciudad como ruina. Tal ambigüedad también reforzó los llamados para la independencia en el emplazamiento de las nuevas comunidades respecto a los centros urbanos.»⁶⁹

⁶⁸ Samuel, *Future: A Recent History*, 89.

⁶⁹ Matthew Farish “Another Anxious Urbanism: Simulating Defense and Disaster in Cold War America,” en *Cities, War and Terrorism. Towards an Urban Geopolitics*, ed. Stephen Graham, (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 95-96.

El principal apoyo para estas dinámicas de descentralización sería la tecnología, y particularmente los medios de comunicación, que permitirían el emplazamiento de oficinas remotas en los suburbios, sin perder intercambios de información con sus oficinas centrales.

Desde la posguerra, los suburbios serían el telón de fondo para la propaganda norteamericana del futuro doméstico. El modelo de familia se vio alterado tras estas modificaciones y nuevas propuestas de asentamientos suburbanos: la familia suburbana sería el nuevo modelo de domesticidad norteamericana, difundido especialmente por los medios publicitarios, implicados en una economía de consumo. La publicidad mostraba cada vez más familias acaudaladas que decidían irse a vivir a los suburbios en casas estilo Levittown.⁷⁰ Aunado a esta publicidad que motivaba el traslado de las familias de las grandes ciudades, los medios difundían dramáticas representaciones de desastres atómicos, en ánimos de crear una ciudadanía consciente de los peligros de la Era Atómica, dando como resultado –sin saberlo o con plena consciencia de esta consecuencia– a una ciudad ansiosa y en pánico constante de un ataque nuclear. Este miedo era una evidente estrategia política y cultural anticomunista, en la que los imaginarios de las personas ubicaban a los soviéticos como aquellos que en cualquier momento podrían acabar con su paz. «Además del uso de abstractas, y a la vez, vívidas representaciones visuales, confiaron en el despliegue selectivo de la experiencia, particularmente en forma de sabiduría científica. Utilizando una extraña combinación de lenguaje gráfico y estéril, las revistas y las autoridades [y grupos de expertos] que consultaron [para construir su escenografía de desastre], produjeron “el miedo nuclear” al mismo tiempo que lo racionalizaban y buscaban contenerlo –esta estrategia coincidía con el programa de defensa civil de la Guerra Fría».⁷¹ Así, en las historias de ciencia ficción donde se mostraban comunidades sobrevivientes a ataques nucleares, así como en propaganda, filmes y comunicados de la Oficina de Defensa Civil, los lugares de residencia de estas comunidades «post-apocalípticas» solían ser pequeños poblados, no densos ni contenidos, muy similares a los suburbios planificados en las ciudades estadounidenses.

Paralelo a la diversidad de enfoques que se abrió en la teoría arquitectónica durante las décadas de 1950 y 1960, los estudios urbanos estadounidenses encontraron distintos campos de estudio. Respecto al apoyo de las ideas suburbanas como estrategias de supervivencia, destaca la propuesta de uno de los pioneros en la cibernética, Norbert Wiener, plasmada en su plan *Life* de 1950, conformado por «cinturones de vida» con disposición radial, en los que circulaban líneas de transporte y servicios, separados de las pequeñas ciudades por medio de una política de cero construcciones en sus alrededores. Estos espacios vacíos resultaban clave para las estrategias de defensa y contención planteadas, tanto por Wiener, como por los programas de defensa civil, y otras propuestas de planificación urbana. Las propuestas de los pioneros en la cibernética, las revistas e historias de ciencia ficción, los medios publicitarios, y las noticias transmitidas por televisión, muestran en

⁷⁰ Levittown es el nombre de una urbanización en las afueras de Nueva York, desarrollada por una de las principales empresas constructoras de Estados Unidos, Levitt and Sons. Al haberse dedicado la actividad industrial a las tecnologías de guerra, para el final del conflicto había una importante crisis de vivienda. Para solucionar esto, tanto Levitt and Sons como otros proyectos ya señalados en páginas anteriores, trasladaron los conocimientos tecnológicos heredados de la guerra, a las necesidades de vivienda de los veteranos.

⁷¹ Farish, “Another Anxious Urbanism”, 98.

esta década la capacidad de los medios de comunicación para forjar imaginarios y sensibilidades colectivas como la ansiedad, el miedo, y la necesidad de control como respuesta. Los medios de 1960, con las capacidades tecnológicas que presentaban, serían en parte importante, responsables por los cambios en las formas de comunicarse de las sociedades occidentales, así como en sus patrones de vida cotidiana.

Otro autor importante para retratar a la sociedad de la década de 1960, también cargado de un tono predictivo y orientado al futuro, es Marshall McLuhan. En su obra «El medio es el mensaje», McLuhan señala la importancia de los medios, en particular el medio de la tecnología eléctrica, en su capacidad para reformar y reestructurar patrones de interdependencia social, y en general todos los aspectos de la vida personal. La forma que propone McLuhan de comprender los cambios sociales y culturales, no es tanto a través del contenido de sus agendas, sino a través del medio en el que estas agendas se hacen presentes en la vida cotidiana de las sociedades. «Las sociedades han estado siempre moldeadas, más por la naturaleza del medio por el que se comunican, que por el contenido de esa comunicación».⁷² El último cambio radical en el medio de comunicación que señala el autor fue el alfabeto en la tecnología impresa, pero señala que éste originó fragmentación y desapego. Por el contrario, el medio de comunicación de la tecnología eléctrica, supone una unificación e involucramiento. McLuhan parte de afirmar que los medios nos influyen completamente, y que la única forma de comprender los cambios sociales y culturales, es comprendiendo la forma en que trabajan los medios.

Desde las esferas: “tú”, “tu familia”, “tu vecindario”, “tu educación”, “tu trabajo”, “tu gobierno”, “los otros”, McLuhan va revisando los cambios que se van implicando en las diferentes esferas de la sociedad, a través de los medios. En la esfera “tú”, señala que los aparatos de información eléctrica están causando un dilema entre nuestro derecho a la privacidad, y la necesidad de la comunidad de conocer lo que nos sucede. En la esfera “tu familia”, la información provista por los medios eléctricos sobrepasa la influencia que pueden tener los padres sobre los hijos. El carácter de éstos ahora está moldeado por el mundo. En la esfera “tu vecindario”, el autor señala que los circuitos eléctricos han roto el régimen de tiempo y espacio, vertiendo continuamente los asuntos del resto de las personas. Se ha entablado así un diálogo a escala global, en el que las divisiones sociales previas se han vuelto inoperables. «Nada puede ser más distante de las nuevas tecnologías que la afirmación ‘un lugar para todo, y todo en su lugar’. Ya no puedes ir a casa de nuevo».⁷³ Con esto último, McLuhan comienza a esbozar su concepto de Aldea Global, como lo que resulta con las posibilidades ofrecidas por los medios eléctricos. En la esfera “tu educación”, menciona que los niños absorben tempranamente información “para adultos” a través de la televisión, en tiempo real. Frente a esta capacidad de adquisición de información, lo que puede obtenerse en un aula con sistemas pedagógicos del siglo XIX, resulta ser muy pobre, en el mejor de los casos. En la esfera “tu trabajo”, coincide con otros autores como el sociólogo Alvin Toffler en advertir que la posibilidad de obtener trabajos a largo plazo se reduce, mientras que la posibilidad de que estas tareas sean asumidas por las tecnologías incipientes. Señala también el rumbo que toman las relaciones laborales tras la especialización, que en el caso de McLuhan, describe como

⁷² Marshall McLuhan. *The Medium is the Message* (San Francisco: HardWired, 1967), 8.

⁷³ McLuhan. *The Medium is the Message*, 16.

estrategias de fragmentación que no pueden sobrevivir a los tiempos venideros de encuentros globales simultáneos. Ante la prevalencia de las lógicas de los circuitos eléctricos, la actividad humana se subordina y opera bajos sus términos. En la esfera “tu gobierno”, señala la obsolescencia del término “el público”, visto como el gran consenso de separados y distintos puntos de vista. El término sucesor a esta noción, bajo la influencia de los medios es “la audiencia masiva” que, según McLuhan, puede ser utilizada como una fuerza creativa y participativa. El autor señala que a la audiencia masiva no se le está otorgando o posibilitando la asimilación de su potencial, sino que ésta está siendo alimentada por paquetes de entretenimiento de carácter pasivo. De cualquier forma, el potencial político que McLuhan señala en la audiencia masiva, tiene capacidad de transformar los procesos políticos de las sociedades, en favor de su actividad y participación.

La esfera de “los otros” es quizá una de las más significativas, e importantes también para comprender el término de Aldea Global. Los medios, según McLuhan, nos otorgan el “shock” del reconocimiento. Al posibilitar una escala de comunicación de carácter global, han involucrado irrevocablemente al individuo con –y también lo han hecho responsable de– los otros. Ya no es posible sostener el argumento de falta de información o conocimiento de tragedias en otras naciones, ahora se está irremediabilmente involucrado con los demás, a una escala global. El entendimiento de esta escala y la forma en que se ha posibilitado por los medios electrónicos, es la guía para el concepto Aldea Global, acuñado por McLuhan en su libro de 1962, *La Galaxia Gutemberg: génesis del “homo typographicus”*. «La nueva interdependencia electrónica recrea el mundo en la imagen de una aldea global».⁷⁴ La inmediatez de la información, el dilema entre la privacidad y su ausencia, en favor de la última, sustituyeron el concepto del público, por el de audiencia masiva, y las acciones políticas locales, en acciones con posibilidades globales. Es así como el mundo, anteriormente fragmentado e individualizado, se torna en una comunidad tribal, perteneciente a una aldea global.

La visión de McLuhan respecto a los medios, y sus implicaciones futuras continúan vigentes en el programa académico de los comunicólogos y periodistas. Lo que resultó interesante de McLuhan para Díaz Infante, fue la perspectiva de la incidencia de los medios en la vida cotidiana, los cambios que suponía, y las posibilidades a las que apuntaba. La idea de la Aldea Global, en una connotación positiva, establece un escenario base para un siguiente nivel evolutivo en las sociedades, con nuevas formas de interacción a partir de los medios que las configuran. Es importante apuntar que las visiones utópicas de Juan José, apuntaban hacia aspectos positivos de una visión de futuro, sin señalar posibles implicaciones negativas. El arquitecto parte de un presente perfectible y ante esto configura sus propuestas, de la mano de este andamiaje superior que le permite obtener los medios para tejerlas de una forma específica, con una intención de establecer pautas para nuevas formas de vida, que solucionen los problemas presentes. En los discursos de Juan José, entre otros conceptos, la Aldea Global de McLuhan se mantenía presente para referirse a los alcances de tiempos venideros que cambiaron tras una serie de eventos apremiantes, pero alcanzaron un mejor destino.

⁷⁴ Marshall McLuhan. *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: Toronto University Press, 2011), s.p.

«Mire, pronto se van a mover las placas tectónicas, pues la naturaleza no es tonta. Las placas continentales van a derrumbar más de la mitad de todas las ciudades actuales, además de los ciclones y las mareas que van a acabar con todo. Se va a desaparecer la Baja California, por la falla de San Andrés. La Gea va a cambiar y va a dar paso a una Aldea Global, tal y como lo imaginó Marshall McLuhan. Esa va a ser la respuesta de la naturaleza, y el hombre tendrá su respuesta. Pero la naturaleza se va a defender. México va a ser el centro del planeta. Es lo único que les digo [...] Ya no hay orden, pero aún quedan oportunidades para poner uno nuevo, pensando en un nuevo ser humano»⁷⁵

Las visiones de McLuhan no son positivas del todo, y así como muestran las grandes posibilidades en puerta, también muestran lo que se pierde en el camino, lo que se sacrifica en favor de estas revoluciones mediáticas. Cabe preguntarse qué tanto consideró Juan José las implicaciones negativas de sus visiones, o las implicaciones negativas de las propuestas que revisó.

La respuesta al cambio, como síntoma: Alvin Toffler y el retrato de los años sesenta

Los cambios en la tecnología, tanto con fines bélicos, como productivos, o con fines relacionados a una competencia hegemónica, devenían en cambios en la vida cotidiana de las personas. Este fenómeno ha sido abordado por diferentes investigadores, particularmente sociólogos para fines de lo que sigue, con el fin de entender las implicaciones de un periodo de cambios constantes y acelerados, inscrito en un periodo de conflicto internacional. Alvin Toffler nombra a este fenómeno como «El “shock” del futuro», en 1965, en un artículo publicado en la revista *Horizon*, en el que se refiere a «las desastrosas tensiones y desorientaciones que provocamos en los individuos al obligarles a un cambio excesivo en un lapso de tiempo demasiado breve.» Este concepto se desarrolló en un libro que lleva el mismo nombre, publicado en 1970, con miras hacia la recién concluida década de 1960. Con el tiempo, Toffler se dio cuenta que ese concepto, que para ese momento parecía un tanto exagerado, era pertinente y estaba presente en las sociedades de 1960, mirándolas en retrospectiva. El fin del libro es contribuir a la capacidad de adaptación de los lectores frente a esta serie de cambios, más que cuestionar si éstos son correctos o deberían o no mantenerse. Considero que esta omisión no se hace porque el autor no tenga un punto de vista particular respecto a estos fenómenos, sino porque reserva el derecho de construir puntos de vista para sus lectores—. A pesar de mantenerse «neutral» ante los juicios, Toffler retrata adecuadamente los cambios en diferentes escalas de la vida cotidiana, y de aspectos de orden mayor que condicionan y determinan las realidades particulares.

«Para sobrevivir, para evitar lo que hemos denominado “shock” del futuro, el individuo debe convertirse en un ser infinitamente más adaptable y capaz que en cualquier tiempo anterior. Debe

⁷⁵ Juan José Díaz Infante en Celia Facio Salazar. “Arquitectura en módulos fractales. Entrevista a Juan José Díaz Infante”, *Academia XXII* Año 4, No. 7, (agosto 2013-enero 2014), 74.

buscar maneras totalmente nuevas de fijarse, pues todas las viejas raíces –religión, nación, comunidad, familia o profesión- sienten ahora la sacudida del impacto huracanado del impulso acelerador. Sin embargo, antes de que pueda hacerlo debe comprender más detalladamente la manera en que los efectos de la aceleración influyen en su vida personal, se deslizan en su comportamiento y alteran la calidad de la existencia. En otras palabras: debe comprender la transitoriedad.»⁷⁶

La salida propuesta por Toffler, aludida en la capacidad de adaptación del «hombre del futuro» ante el impulso acelerador, tiene tintes netamente evolucionistas. Es esta capacidad de adaptación la que permite que el hombre convencional adquiera lo necesario para ser considerado como el «hombre del futuro». Un concepto presente en Toffler, que retrata adecuadamente un fenómeno surgido en la Guerra Fría, producto del intervencionismo de las grandes potencias sobre países terceros, es el «shock» cultural. Toffler lo define como el «efecto que sufre el visitante no preparado al verse inmerso en una cultura extraña [...] El fenómeno del “shock” cultural explica en gran parte el asombro, la frustración y la desorientación que afligen a los americanos en sus tratos con otras sociedades».⁷⁷ Este efecto se presenta también ante el enfrentamiento de dos culturas con ritmos de cambio diferentes, y se supera cuando estos ritmos se alinean. Lo particular del «shock» cultural, ligado al «shock» del futuro, es que el primero se hace presente sobre una misma sociedad, como si se introdujera un ritmo nuevo fundado en el mismo lenguaje del ritmo precedente. Es interesante el tratamiento que Toffler da a la sucesión de cambios, como «shock», particularmente el del futuro, pues lo asume como una patología de carácter psicológico, presente en los ciudadanos de la época que retrata. «La angustia, la neurosis colectiva, la irracionalidad y la desenfadada violencia, ya manifiestas en la vida contemporánea, son simples prefiguraciones de lo que puede depararnos el futuro, a menos de que consigamos comprender y tratar esta enfermedad».⁷⁸

Toffler permite comprender el impacto y la trascendencia que tuvieron los acontecimientos de la década de 1960, en uno de los momentos más intensos de la Guerra Fría, en el que los cambios tecnológicos con intenciones bélicas y tecnocráticas, se insertaban en la vida cotidiana, acompañados por una sensación de desorientación, de «shock» ante su acelerado ritmo. El impulso acelerador de este ritmo, tiene una respuesta psicológica, que nombraría como transitoriedad, una actitud ligada a la impermanencia, y a un cambio de sensibilidad sustancial respecto a tiempos pretéritos. Las manifestaciones de este impulso acelerador se dan en el fenómeno descrito por Toffler, como el súper industrialismo, en el que se muestra estadísticamente, los altos porcentajes en los alcances cuantitativos de las tecnologías del inicio de la segunda mitad del siglo XX, dramáticamente más altos que los porcentajes de los alcances cuantitativos de las tecnologías de siglos previos. La inserción de las nuevas tecnologías, además de alterar dramáticamente las capacidades productivas, alteran la percepción del ser humano respecto al mundo. Los medios de producción inciden en la

⁷⁶ Alvin Toffler. *El “shock” del futuro* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 49.

⁷⁷ Toffler. *El “shock” del futuro*, 25.

⁷⁸ Toffler. *El “shock” del futuro*, 25

noción del ser humano respecto al mundo, sus procesos y sus capacidades. El cambio radical de ellos, supone un cambio de intensidad similar en la forma de ver el mundo.

Como se ha dicho, la respuesta psicológica al impulso acelerador, es una aceleración interna, mostrada en el concepto de transitoriedad. «La transitoriedad es la nueva ‘temporalidad’ de la vida cotidiana. Da origen a una impresión, a un sentimiento de impermanencia».⁷⁹ Lo efímero del ser humano siempre ha existido, y de alguna forma siempre se ha mantenido presente, pero ante el impulso acelerador descrito, esa sensación de impermanencia se vuelve mayor, y al ser generalizada en las sociedades de la «superindustrialización», genera lo que Toffler llama ciudadanos de la Era de la Transitoriedad. Él mismo advierte de este fenómeno en la arquitectura, con los trabajos de Cedric Price respecto a las aulas móviles, con «El cinturón de pensamiento» (*thinkbelts* en inglés), una universidad móvil, destinada a veinte mil estudiantes en North Staffordshire. Las razones de esto obedecen a los impactos de la transitoriedad en el ámbito educativo, con instalaciones capaces de responder a los fluctuantes y constantes cambios demográficos. El carácter “móvil” de la arquitectura tendrá importancia para algunos representantes de la arquitectura de la experimentación, o en términos de Felicity Scott, de la Tecno utopía, que se desarrollarán más adelante.

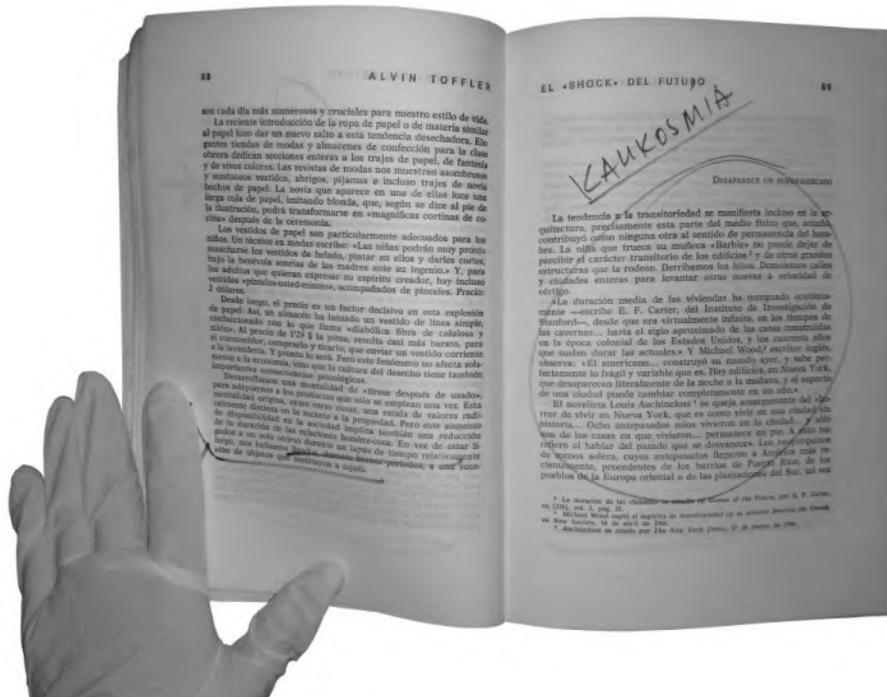
El acortamiento de las situaciones, provocado en parte por la “superindustrialización”, tiene una consecuencia a nivel productivo, con los objetos de la lógica “tírese después de usarse”, y está relacionado con el concepto de modularismo. «El modularismo puede definirse como el intento de dar permanencia a las estructuras de conjunto, a costa de hacer menos permanentes las subestructuras».⁸⁰ La impermanencia de las subestructuras no necesariamente implica ser desechadas, también pueden ser reconfiguradas, en un esquema totalmente distinto donde lo que permanece es la estructura que los articula. Ante este concepto, Toffler vuelve a relacionar el modularismo con la arquitectura, con las propuestas que presentan posibilidades de reorganización de sus elementos interiores. Una de las consecuencias de la impermanencia es la reducción de la relación del sujeto con los objetos, pasando de una subestructura temporal a otra, en un resultado de “efimerización” de esta relación. En la tenencia de propiedades esto se puede notar también a los ojos de Toffler, pues cada vez es más común en el momento retratado, la preferencia por vivir en inmuebles rentados, sobre la posibilidad de ser dueño permanente. A esto obedece también la transitoriedad actitudinal del hombre del futuro, que no tiene en su agenda la idea tradicional de “echar raíces” en un lugar todavía, sino que pretende moverse y buscar oportunidades en diferentes latitudes, en favor de mejores condiciones laborales o posibilidades de mayor desempeño profesional. Toffler advierte cambios desde el impulso acelerador de la tecnología, hacia los medios de producción, el enfoque de estos medios, sus implicaciones en la visión del mundo, la asimilación de experiencias, las relaciones entre el humano y los objetos, las relaciones humanas, las relaciones productivas, y las formas de vida características del hombre de la Era de la Transitoriedad.

En el archivo personal del arquitecto Díaz Infante puede encontrarse un ejemplar de El “shock” del futuro, cargado de apuntes, señalamientos y anotaciones. Parece ser que la llegada de este libro a las manos del arquitecto, significó una ordenación de ciertas intuiciones sobre los tiempos concurrentes que él ya estaba

⁷⁹ Toffler. *El “shock” del futuro*, 59.

⁸⁰ Toffler. *El “shock” del futuro*, 74.

experimentando y cuestionándose en la década de 1960 con sus ejercicios y pruebas formales y materiales de viviendas modulares, y Kalikosmia como propuesta recién articulada. Ejemplo de ello es que, en su copia de este libro, el arquitecto hizo anotaciones en las que puede interpretarse su reacción a él. En un caso, circula por completo un párrafo de Toffler, y refiere las ideas expuestas a su kalikosmia. Este libro supone la confirmación de estas intuiciones, y una posibilidad de organizar ideas de tan diversos procederes, en un discurso que ya había esbozado, pero que seguiría evolucionando.



Ejemplar de *El «shock» del futuro*, con apuntes del arquitecto Díaz Infante.
Fuente: archivo Juan José Díaz Infante.

Cambios teóricos en la arquitectura internacional de Guerra Fría

La década de 1960 dio lugar a distintos movimientos arquitectónicos en los países con mayor desarrollo tecnológico e industrial. Destacan entre ellos, Gran Bretaña, Alemania, Estados Unidos y Japón. El planteamiento común, era recuperar la audacia propositiva en materia tecnológica e industrial, que caracterizó a las vanguardias de principios del siglo xx. Las posibilidades de esta exploración, fueron dadas también por las condiciones de crecimiento económico y desarrollo de sus modelos capitalistas. Otros factores que desencadenaron la apuesta por la tecnología, así como cierta especulación que en ocasiones llegaba a la utopía, fueron la Carrera Espacial y la llegada del hombre a la Luna en 1969. Con estos acontecimientos, despertó la imaginación de ciertos grupos de arquitectos que presentaron propuestas de ciudades sobre los océanos, o incluso fuera del planeta. El impulso tecno-científico presente en los países capitalistas, permitió insertar en una lógica industrial a la producción de arquitectura. Tras un auge en la experimentación

estructural, y una búsqueda por nuevos materiales, la prefabricación otorgaba la posibilidad de fabricar arquitectura en serie. Según Josep María Montaner, entre estos movimientos arquitectónicos, permearon ciertos razonamientos comunes. En primer lugar, la confianza de una racionalidad intrínseca en la tecnología y la ciencia. A ambas se atribuye la capacidad de solucionar los problemas del momento, e incluso de mejorar los aspectos sociales. En segundo lugar, la confianza en que los nuevos materiales permitirán superar las condicionantes de la arquitectura tradicional, generando nuevas posibilidades formales⁸¹.

Los cambios ideológicos de la década de 1960 tuvieron presencia en la arquitectura, aunque no necesariamente de una forma directa o similar a los cambios que atravesaron otros campos de conocimiento. La historiadora de la arquitectura y la ciudad, Renata Hejduk, retrata este proceso de cambios de forma puntual y entendible. En una sencilla oración, abre una serie de cambios e implicaciones en la teoría arquitectónica de 1960. «Desde los primeros años de la década de 1960, ha habido una serie de intentos por parte de arquitectos y teóricos urbanos para situar a la arquitectura y la ciudad como un sitio metafórico de conflicto y resolución a nivel psicológico».⁸² La cultura psicoanalítica dotó de modelos, teorías y lenguaje a aquellos intelectuales que deseaban reorientar radicalmente a la modernidad tardía. Rossi, Tschumi, Koolhaas, y grupos como Archigram y Archizoom son algunos ejemplos de esta intención por adoptar principios de la psicología y la psiquiatría en sus proyectos teóricos. Hejduk distingue una transición de una adopción psicoanalítica desde un nivel puramente formal –particularmente ilustrada en el trabajo teórico de Aldo Rossi- hacia un Freudismo más liberador, presente en los textos de Herbert Marcuse, presente en el trabajo de Archigram y Archizoom respectivamente.

Ver a la arquitectura y a la ciudad desde metáforas mentales, supuso un cambio radical frente a las formas de percibir a la ciudad previas a la Revolución Industrial. Antes de este último evento, la ciudad era vista como una analogía del cuerpo humano. Los parques vistos metafóricamente como «los pulmones de la ciudad» son ejemplo de ello. «Con el paso de la Revolución Industrial, y el impacto de los estímulos visuales y auditivos presentes en la ciudad moderna, las descripciones de la metrópolis pasaron de ser metáforas del cuerpo a metáforas de la mente».⁸³ Las preguntas sobre la ciudad iban en torno al impacto emocional y psicológico que ésta tenía sobre sus habitantes. Este giro puede explicarse mediante los conceptos utilizados por Francois Ascher, referidos como dinámicas socio-antropológicas, que tuvieron lugar en el proceso de modernización de las ciudades europeas durante la Edad Media, pero que también se hacen presentes en revoluciones urbanas subsecuentes: individualización, racionalización y diferenciación social. En el caso particular de las preguntas sobre el impacto emocional y psicológico de la ciudad en el individuo, la inclinación hacia la individualización explica el cambio de enfoque de la ciudad como cuerpo, al cuerpo respondiendo a la ciudad. Ejemplo de estas preguntas y cambios es Georg Simmel con su libro *The Metropolis and Mental Life* (1903), en el que concibe a la ciudad como un dispositivo que provoca ciertas estructuras y manifestaciones

⁸¹ Josep María Montaner. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*. (Barcelona, Gustavo Gili, 1999).

⁸² Renata Hejduk. "Models of the Mind: Architecture and Theory of the 1960s.", en *La Città Nuova*. (Roma: ACSA International Conference, 1999), 357.

⁸³ Hejduk, "Models of the Mind", 357.

psicológicas. Hejduk explica que para Simmel, la cultura se refiere al «cultivo» de los individuos a partir de formas objetivadas a lo largo de la historia, y esta cultura puede ser subdividida en objetiva y subjetiva. La cultura objetiva se enfoca en las formas culturales traducidas en formas y objetos palpables, mientras que la cultura subjetiva se refiere a la forma en que los individuos asimilan estos objetos y los utilizan para construir su cultura personal.

De igual forma, el libro de Sigmund Freud *Civilization and its Discontents* (1930) se vuelve evidencia de los cambios en la forma de ver a la ciudad, pues ejemplifica los procesos inconscientes a través de una ciudad: Roma. Las razones de que utilizara este recurso explicativo tienen que ver con las creencias del momento en el que escribe esta obra. Para 1930, la ideología del «alto modernismo» era dominante. Se creía que los anacronismos de la ciudad industrial del siglo XIX podrían ser transformados por una visión utópica de la arquitectura y la vida urbana, como una promesa de cura para una enfermedad. De acuerdo con Hejduk, la misma idea tenía Freud respecto a su disciplina, pues veía al psicoanálisis como capaz de rescatar al individuo en conflicto. En ambos casos, es posible distinguir atisbos de lógicas positivistas en las que un método o forma de trabajo «salva» a la sociedad de ciertos problemas. Según Freud, el inconsciente se manifiesta en la ciudad, pues ésta «crea un sitio mediante un continuo cubrir, exponer, reprimir y construir. La manifestación externa de la ciudad puede ser vista como la consciencia, una manifestación que proyecta de forma objetiva un proceso. Quizá el inconsciente de una ciudad puede ser visto como la historia reprimida que se manifiesta continuamente y recuerda al habitante que aún yace oculta bajo capas de cultura objetiva».⁸⁴

Esta relación entre la ciudad y las metáforas mentales, no tendría grandes presencias teóricas en la arquitectura sino hasta la segunda mitad del siglo XX, y particularmente después de la crisis de los CIAM. La obra de Freud es una referencia importante para el trabajo de arquitectos como Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (1966), pues remite a modelos psicológicos de la ciudad como el lugar de la consciencia y la memoria. El trabajo de Rossi permite ver la trascendencia de los modelos psicoanalíticos para las propuestas teóricas de los arquitectos, pero aún mantiene un enfoque de fe hacia el modelo racionalista, con el que rompería la generación subsecuente.

La siguiente generación rompería con las ideas del modernismo arquitectónico, e incluiría ideologías de liberación, libertad y placer, que permearon a Europa y Estados Unidos y se manifestaron explosivamente en los movimientos de contracultura. Los «jóvenes radicales», como se refiere a ellos Hejduk, se interesaron por las formas en que la sociedad capitalista emplea mecanismos de dominación colectiva. La referencia ideológica para esta nueva generación ya no sería Freud, sino un miembro particular de la Escuela de Frankfurt: Herbert Marcuse. De igual forma, Hejduk apunta la influencia de psicólogos radicales como R.D. Laing y Wilhelm Reich, por las acepciones culturales de los roles de represión y liberación en el desarrollo de una sociedad. Tanto Marcuse como Reich parecen estar de acuerdo con Freud en que la sociedad reprime deseos individuales, pero para ellos, la respuesta ante esta situación reside en el libre juego del deseo y la liberación de la represión sexual. Por otro lado, el desarrollo de fuerzas productivas de carácter mecánico y automática,

⁸⁴ Hejduk, “Models of the Mind”, 359.

promete el final del uso del cuerpo como medio de producción. Así, la tecnología podría dar lugar al juego del deseo y a una libertad sexual. «El fallido funcionalismo del modernismo y sus oportunidades perdidas en términos tecnológicos para liberar poderes sociales, es explorado e investigado en el trabajo de las vanguardias radicales de 1960 y 1970».⁸⁵

Desde la arquitectura, las aportaciones que dieron pie al establecimiento de rumbos radicalmente opuestos a la tradición precedente, fueron las visiones revisionistas de Lewis Mumford y Jane Jacobs sobre la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Jacobs destaca por su visión crítica sobre la ciudad moderna, el urbanismo de la Carta de Atenas, y el desarrollo capitalista de la ciudad. Según el historiador de la arquitectura Josep María Montaner, los argumentos de esta autora han sido asumidos por la cultura urbana de los años 60 y 70. «Jane Jacobs justificó a partir de estudios y encuestas sociológicas cómo la calidad de vida urbana y la salud económica se producen cuando se superponen las distintas funciones urbanas y se dispone la intensa red de interconexiones típica de los viejos y densos vecindarios».⁸⁶

Otra línea de pensamiento dominante en las décadas de 1960 y 1970 era el estructuralismo, que se proponía analizar las formas culturales mediante analogías con el lenguaje, entendiendo que éstas podían ser «leídas». El estructuralismo tuvo representantes en diferentes disciplinas, desde el lingüista Ferdinand De Saussure, hasta los antropólogos Levi-Strauss y Mary Douglas. Según Neil Leach, La vinculación del estructuralismo con la arquitectura se dio mediante la semiótica como la ciencia de los signos. La semiótica ofrecía un marco teórico a partir del cual se podría leer y decodificar el entorno construido. Autores como Umberto Eco y Roland Barthes, señalaron las limitantes de intentos previos de establecer una lectura de la ciudad a la luz de la semiótica, marcando como evidencia de esto el trabajo de Kevin Lynch con *La imagen de la ciudad* (1964). En cambio, teóricos como Diana Agrest, Mario Gandelsonas y Francois Choay parecen involucrarse de forma más amplia con el campo de la semiótica⁸⁷.

Otra aportación teórica importante para este momento es la visión crítica de los conceptos vanguardia y modernidad hecha por Walter Benjamin. Este autor sigue una tradición filosófica de crítica marxista a la modernidad, que heredarían otros pensadores como los representantes de la Escuela de Frankfurt, entre los que destacan Adorno y Marcuse. En la obra de Benjamin es posible identificar la confluencia de la herencia de la historia del arte decimonónica centroeuropea –Riegl, Wölffin, Warburg y Panofsky– junto con una interpretación social, política y económica del marxismo. «Los ensayos de Benjamin intentaban tejer una interpretación siempre compleja, dialéctica y heterodoxa que conciliara concepciones idealistas –como la voluntad de estilo, forma y expresión de Riegl– con la consciencia del papel dominante de las estructuras sociales y económicas, de la base material de cada sociedad».⁸⁸ El trabajo de Benjamin corre en forma paralela al trabajo de Arnold Hauser con su *Historia social de la literatura y el arte* (1951), y ambos constituyen el referente de una intención por incorporar herramientas teóricas y analíticas a la tradición centroeuropea

⁸⁵ Hejduk, “Models of the Mind”, 359.

⁸⁶ Josep María Montaner. *Arquitectura y Crítica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 71.

⁸⁷ Neil Leach. *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory* (London and New York, Routledge, 1997), 156.

⁸⁸ Montaner, *Arquitectura y Crítica*, 72.

establecida. Además de la herencia de Benjamin en la Escuela de Frankfurt, sus aportaciones adquirieron relevancia para teóricos de la cultura crítica angloamericana, como Rosalind E. Krauss, Kenneth Frampton y Michael Hays, al igual que en teóricos enfocados en vanguardias artísticas, como Renato Poggioli, Peter Bürger y Manfredo Tafuri.

Reyner Banham es otro teórico importante para la transición hacia la segunda mitad del siglo, tanto por su crítica al movimiento moderno, como por las posturas y directrices que señalaba como relevantes. En su libro *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960), comienza siguiendo perspectivas de sus maestros Nikolaus Pevsner y Siegfried Giedion en cuanto a la visión comparativa del desarrollo industrial y el arte popular.

«La máquina, la industrialización y la tecnología continúan siendo los motores ineludibles de la evolución de la arquitectura moderna. Una arquitectura funcionalista que, según la interpretación tecnocrática de Banham, arrancaría del positivismo de Auguste Choisy y de las arquitecturas pioneras de Auguste Perret y Tony Garnier, y llegaría hasta la nueva era de la máquina y la abundancia, de los transistores, la televisión y la informática.»⁸⁹

Su crítica hacia la arquitectura moderna, era que, a pesar de que fue desarrollada en la primera era de la máquina, no parece compartir valores y lenguajes con ella, sino una actitud hacia ella, superficialmente favorable pues se subordinaba a una búsqueda de tintes formalistas.

«A la distancia, el historiador encontrará que se produjo la arquitectura de la era de la máquina, sólo en el sentido de que sus monumentos se construyeron en la era de la máquina, y expresaron una actitud hacia la maquinaria [...] Puede ser también que lo que hasta ahora hemos entendido como arquitectura, y lo que estamos empezando a entender sobre la tecnología son disciplinas incompatibles. El arquitecto que se propone ir de la mano con la tecnología sabe ahora que tendrá una compañera veloz, y que, para mantener el paso, debe emular a los futuristas y descartar la totalidad de su carga cultural, incluyendo los “agregados” profesionales por los que es reconocido como arquitecto. Si, por otro lado, decide no hacerlo, se encontrará con que la cultura tecnológica ha decidido seguir sin él.»⁹⁰ (Banham, 1967 :329-330)

En este sentido, defendía el funcionalismo sobre el formalismo, inclinándose por el trabajo de Richard Buckminster Fuller sobre el de Le Corbusier. Banham fue un referente para la cultura arquitectónica británica tras su colaboración con Alison y Peter Smithson, el apoyo a sus ideas, y la tarea conjunta de formar parte del

⁸⁹ Montaner, *Arquitectura y Crítica*, 50

⁹⁰ Reyner Banham. *Theory and Design in the First Machine Age* (New York: Praeger Publishers, 1967), 329-330.

Independent Group⁹¹, formado en Londres en 1952, en el Institute of Contemporary Art (ICA). En estos años comienza a problematizar un concepto tomado del crítico francés Michel Tapié, *art autre* en el que se refería a las tendencias antiformales y anticlásicas de posguerra que podían encontrarse en el arte estadounidense y europeo. Sobre este concepto escribiría un artículo en 1955 para la revista *The Architectural Review*, al que titularía *The New Brutalism*, en el que aborda el trabajo de los Smithson. Las diferencias entre el concepto de Tapié y las ideas de Banham, a pesar de que ambas parten de una postura que rechaza las formas estéticas clásicas es que, si bien el *art autre* rechaza las formas y las teorías de la década de 1930, Banham rechaza únicamente las formas, pues éstas no le hacen justicia a la teoría. «Las formas necesitaban surgir de las condiciones de la vida, tal como son experimentadas: “Es necesario crear una arquitectura de la realidad,” dirían los Smithsons». ⁹² El abandono de los formalismos de la tradición moderna, y la búsqueda particular por una arquitectura que respondiera a la segunda era de la máquina, motivó a Banham a apoyar las indagaciones de los Smithson, del grupo Archigram, los principios de movilidad de Yona Friedman, entre otros, siempre señalando a Buckminster Fuller como *el caballero blanco, redentor del futuro*. Banham también conformó una base teórica de gran importancia para movimientos posteriores a las propuestas radicales de 1960, como es la arquitectura high tech, con representantes como Norman Foster, Richard Rogers o Renzo Piano.

Manfredo Tafuri constituye una de las visiones críticas más relevantes para el periodo de estudio. Es un teórico que frente al debate de posturas de 1960 en Italia –la defensa de la tradición moderna en la arquitectura, y la apuesta por una crisis y transformación– se inclinó por una visión de cambio, al igual que teóricos como Ludovico Quaroni o Ernesto Nathan Rogers. A finales de la década de 1960, Tafuri publicó su libro *Teorías e historia de la arquitectura*, presentando una revisión crítica de las propuestas arquitectónicas y teóricas surgidas en los años 60. La siguiente década, en su libro *Proyecto y utopía* (1976), explicó el fracaso de las vanguardias de la segunda mitad del siglo, y las posibilidades instrumentales de la arquitectura para la conformación de ideologías. Montaner menciona que Tafuri heredó el espíritu crítico de Benjamin, al igual que el enfoque marxista para atender a las consideraciones políticas de los fenómenos que analizaba. Aunado a esto, el teórico se vuelve importante para la investigación por sus intenciones de «insertar la arquitectura en una historia de la cultura, la premisa de que la ciudad es la base que justifica la existencia y la finalidad de toda obra y la certeza de que la historia es siempre referencia básica de la crítica». ⁹³ Más allá de los cuestionamientos que puedan hacerse a la perspectiva tafuriana a la luz del debate historiográfico planteado en el capítulo anterior, respecto a la cultura y la historia como referente causal, la visión política y cultural de la crítica de Tafuri, es una de las premisas que conducen a entender que puede decirse mucho más de la arquitectura que su forma, sus materiales, o su estilo.

Tafuri presenta una de las primeras críticas a la actividad de los arquitectos experimentales de los años sesenta. En *La esfera y el laberinto* (1987), es posible encontrar críticas textuales a las propuestas de los

⁹¹ Un grupo formado por pintores, escultores, arquitectos, escritores y críticos del arte que buscaban desafiar la tradición modernista de la primera mitad del siglo. A esta agrupación se le considera como el antecedente directo de la cultura Pop británica y norteamericana.

⁹² Nigel Whiteley. *Reyner Banham. Historian of the immediate future*. (Cambridge, MIT Press, 2002), 123.

⁹³ Montaner, *Arquitectura y Crítica*, 86.

autores mencionados, a una distancia promedio de quince años, una vez que la efervescencia de estos personajes y sus propuestas se había mermado. Respecto al trabajo de Archigram, Archizoom, Johansen y Gehry, argumenta que las nociones de arquitectura que están fundamentadas en el mito tecnológico, y en la acepción de la tecnología como segunda naturaleza frente a la cual mimetizarse. Frente a esto, apunta el riesgo de que, en esta empresa, la arquitectura se vuelva resultado de ejercicios formalistas banales. Nuevamente sobre Archigram, Venturi y Scott Brown, y Hollein, apunta que sus ironías artificiales expanden y restringen el ámbito de intervención desde la arquitectura de forma simultánea. En esta dualidad, la expansión se da al proponer dominar el espacio visible en su totalidad, y la restricción se da al tomar un único camino interpretativo para el espacio: el de una red de superestructuras.⁹⁴

Sobre las referencias ideológicas y conceptuales de Tafuri, Stephen Sartarelli explica los elementos que reúne para formular su postura teórica.

«Localizando el proyecto intelectual de la arquitectura en la matriz histórica de la metrópoli burguesa, Tafuri formula el ciclo completo del modernismo –se rehúsa a establecer alguna periodización de posmodernismo– como un desarrollo unitario en el que las visiones vanguardistas de utopía pasan a ser reconocidas como la idealización del capitalismo, una transfiguración de su racionalidad en una racionalidad de forma autónoma –el plan de la arquitectura, su ideología. Reuniendo las huellas que vinculan la sociología de Georg Simmel y Max Weber, la teoría crítica de Georg Lukacs, Walter Benjamin, y Theodor Adorno, el estructuralismo de Louis Althusser y Roland Barthes, y el nihilismo de Massimo Cacciari, Tafuri identifica lo que para él es la única condición de posibilidad de la arquitectura: su colapso en el mismo sistema que asegura su desaparición o retirada a la soledad hipnótica.»⁹⁵

El trabajo de Tafuri permite ver un lado del periodo de estudio que no había sido abordado por ninguno de los teóricos revisados. Las ambiciones tecnológicas y su papel para la liberación de las sociedades, se acompañan en esta revisión por la postura de Tafuri que argumenta que las visiones radicales de los arquitectos de 1960, aunque prometían conformar el entorno construido de una nueva sociedad, terminaron conformando un nuevo status quo en el que la arquitectura estaba profundamente implicada con un sistema de producción y consumo.

Los Astrofuturistas como impulsores de imaginarios de futuro y conquista espacial

Los cambios tecnológicos, y las grandes inversiones estatales que suponía la Carrera Espacial, además de las capacidades de los científicos para generarlos, necesitaban una estrategia de aceptación por parte de la sociedad. Para el caso norteamericano, esta estrategia se asentó sobre las bases de los llamados

⁹⁴ Manfredo Tafuri. "L'architecture dans le boudoir", en *The Sphere and the Labyrinth*. (Cambridge, MIT Press, 1987), 285.

⁹⁵ Stephen Sartarelli. "Manfredo Tafuri. Toward a Critique of Architectural Ideology", en *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael Hays (Cambridge: MIT Press, 1998), 19.

«Astrofuturistas»⁹⁶ que desde la ciencia ficción hasta la ciencia regular, con sus aportaciones en torno a las ideas de la conquista del espacio, y las posibilidades técnicas y científicas de hacerlo, conformaron una parte sustancial de la agenda política de la Carrera Espacial y del conflicto con los soviéticos en otras esferas. De igual forma, los astrofuturistas contribuían a la conformación de los imaginarios en torno a los aspectos positivos de la conquista espacial para la sociedad a una escala global. En el caso estadounidense, los ingenieros alemanes de misiles, con alta actividad durante la Segunda Guerra Mundial, se convertirían en un motín de guerra que Estados Unidos tomó de Alemania. A partir de entonces, los científicos alemanes continuarían sus investigaciones de tecnologías de guerra, pero esta vez en beneficio de los norteamericanos.⁹⁷ Según el profesor de letras inglesas de la Universidad de Indiana, Douglas De Witt Kilgore, gracias a la retórica de libertad, abundancia, equidad, y desarrollo, inherente al discurso de la conquista espacial, además de las aportaciones de la ciencia ficción y la ciencia regular, los miembros del equipo alemán de cohetes se convertirían en celebridades, personajes representativos de la ciencia y del futuro en el panorama de la cultura estadounidense.

La tradición dominante del astrofuturismo estadounidense, fue representada por científicos, periodistas y escritores que, además de lograr avances tecnológicos, llevaban la tarea de divulgarlos, al mismo tiempo que esbozaban sus capacidades y las posibilidades que ofrecían en escenarios de futuros próximos. Sin embargo, el sueño de ir al espacio y el establecimiento de supuestos teóricos para lograrlo, tiene orígenes varias décadas atrás, de la mano de la escuela rusa. El Cosmismo ruso, tiene antecedentes ideológicos desde el siglo XVIII, y tocó esferas que van desde la filosofía, la literatura, a la ciencia.

«Los temas principales del pensamiento cosmista incluyen el rol activo del hombre en la evolución humana y cósmica; la creación de nuevas formas de vida, incluyendo un nuevo nivel de humanidad; la extensión ilimitada de la longevidad humana a un estado de práctica inmortalidad; la resurrección física de los muertos; serias investigaciones científicas en asuntos previamente considerados materia única de la ciencia ficción, ocultismo o literatura esotérica; la explotación y colonización del cosmos; la emergencia en nuestra biosfera de una nueva esfera del pensamiento humano, llamado ‘noosfera’; y otros proyectos de largo alcance, de los cuales, algunos podrían dejar de parecer tan imposibles o locos como lo parecieron cuando fueron propuestos en los siglos XIX y XX».⁹⁸

El trabajo de los cosmistas científicos se desarrolló durante el siglo XIX, con representantes como Konstantin Tsiolkovsky, físico reconocido históricamente como el Padre de la Cosmonáutica. Sus aportaciones fueron guía y base teórica para los astrofuturistas del siglo XX. Tsiolkovsky lleva a la ciencia, ideas que solamente tenían

⁹⁶ Término abordado por De Witt Douglas Kilgore para referirse a los científicos o escritores de ciencia ficción, que fueron dando forma a la idea de conquistar el espacio, y formaron una parte importante en la creación y consolidación de imaginarios en torno a esta conquista, particularmente explotados durante la Carrera Espacial.

⁹⁷ De Witt Douglas Kilgore. *Astrofuturism: Science, Race and Visions of Utopia in Space* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003), 49.

⁹⁸ George M. Young. *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and his Followers* (New York: Oxford University Press, 2012), 4. Traducción propia.

lugar en la ciencia ficción, sin abandonar el rigor de la ciencia regular. A la par de sus contribuciones científicas, desarrolló historias de ciencia ficción que comenzarían a popularizar la exploración del cosmos, a los ojos de quienes estuvieran interesados en el tema. Los astronautas y científicos del programa espacial soviético, crecieron leyendo las historias de Tsiolkovsky sobre exploraciones espaciales con equipos internacionales, liderados, naturalmente, por un ruso. Tanto en Tsiolkovsky, como Vernadsky y otros cosmistas rusos, hay una visión evolucionista del rumbo de la humanidad. No solamente el humano evoluciona a lo largo del tiempo, sino que sus sociedades también lo hacen mientras él adquiere un rol activo en la conquista del cosmos. Para Tsiolkovsky, colonizar el espacio conduciría a un perfeccionamiento de la raza humana, con inmortalidad y una existencia más despreocupada.

Es importante acotar los antecedentes rusos en el espíritu cosmonáutico, pues serán también referencia para los astrofuturistas de occidente en el siglo XX. Von Braun mismo, el líder del proyecto cosmonáutico estadounidense, tendría entre sus libros, traducciones de las obras de Tsiolkovsky, llenas de anotaciones personales⁹⁹. Uno de los primeros pensadores en este tema dentro de la esfera estadounidense fue David Lasser, hijo de inmigrantes judíos de origen ruso. En 1930, Lasser fundó la Sociedad Americana Interplanetaria, unida por el interés en la cosmonáutica, que nació del interés en la cultura temprana de la ciencia ficción, de la que Tsiolkovsky formaba parte. En 1931, Lasser escribió *The Conquest of Space*, uno de los primeros libros en inglés que pretendía popularizar los nuevos desarrollos científicos. De la mano de este libro, sus aportaciones en la divulgación de las nuevas ciencias a través de la ciencia ficción, se dieron a través de la revista *Wonder Stories*, de la cual era editor en jefe. En una entrevista con Eric Lief Davin, Lasser habla sobre la importancia que él ve en la ciencia ficción. «Sentía que, en ese momento la ciencia ficción podía –y debía- convertirse en un campo importante de la literatura. Mientras la ciencia tomó más y más de nuestras vidas, el significado de la ciencia, el futuro de la ciencia, y la forma en que afecta nuestras vidas, sería extremadamente importante. Y había casos en que las historias de ciencia ficción estimularon inventos y desarrollos científicos».¹⁰⁰ Con Lasser comienza a establecerse el papel de la ciencia ficción como divulgadora de la ciencia, constructora de imaginarios, y detonadora de inventivas. El libro *The Conquest of Space* no tuvo tan amplio recibimiento como se hubiera esperado, quizá las agendas de la Segunda Guerra Mundial lo mantuvieron en un papel secundario, pero su importancia radica en que se convirtió en uno de los libros que motivaron a los astrofuturistas de la carrera espacial. La literatura de Lasser se convirtió en literatura de culto para el equipo alemán de Von Braun, y otros científicos interesados en desarrollar avances en la cosmonáutica.

Una de las figuras más importantes para la carrera espacial en el contexto estadounidense, tanto en la ciencia, como en la ciencia ficción, fue Wernher Von Braun. Tras su reubicación de territorio alemán a territorio estadounidense, y el reconocimiento de su importancia en los programas espaciales de la NASA, se convirtió en un líder científico y una especie de celebridad en los medios. Para finales de 1950, ya era un héroe, y su pasado como autor de los misiles alemanes de la Segunda Guerra Mundial, había quedado en segundo

⁹⁹ “Biography. Konstantin Eduardovich Tsiolkovsky,” *Tsiolkovsky.org*, consultado en marzo 5, 2020, <https://tsiolkovsky.org/en/biography/>

¹⁰⁰ David Lasser en Kilgore. *Astrofuturism: Science, Race and Visions of Utopia in Space*, 35. Traducción propia.

plano. Siguiendo el ejemplo de Lasser, escribió libros y artículos que ayudaron a difundir y legitimar la idea de los viajes espaciales para audiencias más amplias. Uno de sus proyectos de difusión más reconocibles es el documental televisivo que rodó con Disney sobre la idea de viajar al espacio. Esta serie documental se tituló *Man in Space*, y tenía como propósito mostrar las cualidades de los cohetes, y las ideas de tecnologías a establecer en el espacio, para hacer posible la exploración, y posteriormente el alunizaje. Fue riesgoso por parte de Disney que Von Braun fuera el presentador, pues éste tenía una personalidad un tanto seria, metódica y reservada. A pesar de esto, Von Braun se convirtió en el rostro de autoridad científica respecto a los viajes espaciales, y sus rasgos le otorgaron cierta credibilidad, que mantuvo durante la Carrera Espacial.

Von Braun sabía bien la importancia de dar a conocer los proyectos científicos y tecnológicos en torno a la conquista del espacio. Kilgore apunta que en una conversación con su socio Adolf K. Thiel en Nuevo México, le habló sobre esto: «Podemos soñar sobre cohetes y la Luna hasta que el infierno se congele. A no ser que la gente, y el hombre que paga las cuentas lo comprendan, no habrá éxito. Tú preocúpate por los cálculos, y yo hablaré con la gente».¹⁰¹ En Von Braun es interesante el cambio en elementos de su personalidad, su idioma, su postura política y todo aquello que pudiera convertirlo en un individuo aceptable para la sociedad estadounidense. Estos cambios obedecían una intención de insertarse en contextos políticos y científicos que pudieran permitirle alcanzar el sueño de la conquista espacial. Este sujeto es un ejemplo de la importancia de un sueño, a tal grado, que poco importaba la postura política, o los fines que estuvieran detrás del logro de éste. Von Braun no se detuvo a cuestionar los fines que perseguían «los hombres que pagan las cuentas» de sus proyectos científicos, si éstos causarían daños a terceros, y perseguían conquistas culturales y políticas; lo realmente importante para él era tener los recursos para avanzar en sus exploraciones, sin mirar el costo externo de hacerlo.

Sin ahondar en cuestionamientos sobre el papel político de Von Braun, tanto en la Segunda Guerra Mundial como en la Carrera Espacial, queda fuera de dudas su importancia para consolidar el sueño americano sobre la conquista espacial, que se lograría en la década de 1960.

«La conquista del espacio y su promesa de un futuro brillante, eran componentes cruciales del “american dream” de mitad del siglo xx [...] La cosmonáutica era imaginada como una puerta abierta hacia la libertad, para aquellos que fueran suficientemente valientes para cruzarla. El espacio mismo era una nueva frontera que ofrecía oportunidades negadas o ya no disponibles en la Tierra. Así, mientras el programa espacial de los 50s y 60s era tan segregado y anti democrático como cualquier otra institución de la vida estadounidense, muchas mujeres, hombres blancos pobres, y miembros de minorías raciales soñaron con compartir sus ambiciones y sus recompensas».¹⁰²

Otro personaje importante para la inserción del proyecto espacial en la cultura estadounidense fue Arthur C. Clarke. A este autor inglés se le recuerda más por sus obras literarias de ciencia ficción, pero al igual que Von

¹⁰¹ Wernher Von Braun en Kilgore. *Astrofuturism: Science, Race and Visions of Utopia in Space*, 56. Traducción propia.

¹⁰² Kilgore. *Astrofuturism: Science, Race and Visions of Utopia in Space*, 17. Traducción propia.

Braun y otros astrofuturistas, estaba inmerso en la generación de conocimientos de la ciencia regular. Una de las razones por las que Clarke se afianzó en la historia cultural de los ideales de conquista en el espacio, es por su longevidad. De acuerdo con Kilgore, su carrera empieza a la par que las incipientes sociedades interplanetarias y de cohetes de los 1930's, se mantiene a lo largo de la madurez de la Carrera Espacial en los 1950's y 60's, su apropiación en las esferas militares y de entretenimiento de la década de 1970, hasta la re-aproximación a la luz de las nuevas tecnologías post-Guerra Fría. Así como vio madurar los enfoques astrofuturistas, su visión también se fue modificando, su perspectiva sobre las implicaciones de la conquista espacial, en diferentes momentos de su historia en el siglo XX.

Clarke es también un autor distinguible respecto a otros autores de ciencia ficción, por su enfoque respecto a la idea de la conquista espacial. Existían enfoques de ciencia ficción que sentaban las bases de una tecnocracia conquistadora que se expande a través del mantenimiento del *status quo*. Los valores de aquel momento, en su mayoría conservadores y arraigados en tradiciones del pasado, pretendían mantenerse en un dominio cultural que iba de la mano de las conquistas en otros puntos del cosmos. De este enfoque, conocido como *Hard Science Fiction*, destacan autores como Robert A. Heinlein. En su serie de historias publicadas en la década de 1940, *Future History*, Heinlein crea hombres del espacio como representaciones de héroes occidentales, con una aproximación tecno-militarizada a la sociedad de la frontera espacial. Clarke se distingue de esta *Hard Science Fiction* porque vislumbra un futuro que retoma el espíritu de los pioneros que veían a la ciencia como aquella capaz de llevar a la humanidad a un mundo que pueda funcionar para todos¹⁰³. El futuro de Clarke ya no estaba a cargo de estos héroes occidentales, sino de ciudadanos comunes y corrientes que buscaban la expansión del conocimiento humano, y un estado de prosperidad generalizado.

Clarke y Von Braun serán importantes para la apropiación cultural de los ideales de la conquista espacial, también porque representan la inserción de dos visiones extranjeras en la conformación de la visión de la Era Espacial de Estados Unidos a mitad de siglo XX. Por un lado, Von Braun trae a Estados Unidos una suerte de futurismo alemán de posguerra, mientras que Arthur C. Clarke manifiesta los vínculos entre la visión inglesa, y las intenciones estadounidenses de superarla. La visión progresista y liberal de Clarke, se aleja cada vez más de la tradición política inglesa, para encontrar mayores acuerdos con la política estadounidense. La diferencia sustancial entre Von Braun y Clarke radica en la visión sobre las externalidades de las búsquedas emprendidas. Mientras que Von Braun mantenía en mente la meta científica, sin miras a las consecuencias o intereses detrás de ella, éste era un dilema que preocupaba a Clarke. Éste estuvo influenciado durante sus primeros años -1940's- en el historiador Arnold Toynbee, que reflexionaba sobre las implicaciones culturales y filosóficas de la cosmonáutica. Clarke se distinguió por considerar en todo momento las implicaciones en esferas más allá de las científicas y las de ideales progresivos de los astrofuturistas.

La influencia de Clarke trascendió la literatura de ciencia ficción, y llegó a otras esferas. El ejemplo por excelencia de esto fue su colaboración con el director Stanley Kubrick para la generación del guión de 2001: *Odisea en el espacio*. La colaboración entre ambos autores duró cuatro años, durante los cuales se

¹⁰³ Kilgore. *Astrofuturism: Science, Race and Visions of Utopia in Space*, 112.

dieron a la tarea de construir un imaginario en conjunto, para a partir de él hacer una novela que más tarde pudiera adaptarse en un guión cinematográfico. Al final, ambos se escribieron al mismo tiempo, en un ejercicio menos ordenado del que se pensó en primer lugar. La intención de esta colaboración fue manifestada primeramente por Kubrick, quien busco a Clarke con la finalidad de generar una película de ciencia ficción con raíces literarias sólidas. Clarke es un ejemplo sustancial de la inserción de la literatura de ciencia ficción en el cine de este género, pero no el único. El cine de ciencia ficción de las décadas de 1950 a 1970, tiene fuertes raíces literarias que permiten notar la conformación de sensibilidades colectivas en torno a las ideas de conquista espacial.

Estas ideas encontrarían eco en otras esferas de la cultura, entre ellas, la arquitectura, con sus sujetos de vocación experimental que buscaban una arquitectura capaz de emplazarse primero en condiciones extremas, para ser capaz también de erigirse más allá de este planeta. El impacto de la ciencia ficción en los imaginarios de la disciplina arquitectónica, es plausible en el momento en «[...] que vería cómo la imaginería fantacientífica y el cómic invadirían las *Little magazines*, pero también lugares tan insospechados como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o *The Architectural Review*, [y] pondría de relieve, por una parte, la necesidad de renovación de la profesión y, por otra, la capacidad de producción de imagen arquitectónica de ciencia ficción visual. Ciudades que caminaban, trajes habitables, viviendas con forma de ovni, edificios de plástico y plexiglás...».¹⁰⁴

Literatura Mexicana de Ciencia Ficción

La década de 1960 sería importante para un cambio de etapa en la historia de la literatura mexicana de ciencia ficción, definido por Fernández Delgado entre 1964 y 1984. Un hecho que marca este cambio de etapa es la creación de la revista *Crononauta* en 1964, a cargo de Alejandro Jodorowsky y René Rebetez. Esta publicación tuvo solamente dos números, pero reunió diversos autores mexicanos e hispanoamericanos en un solo espacio de interlocución. Ambos dirigentes serían actores importantes para el impulso de este género literario con manifestaciones propiamente latinoamericanas, y se adscriben a un fenómeno contracultural que se convierte en el seno de la primera generación de escritores mexicanos de ciencia ficción. Carlos Olvera con su libro de 1968, *Mejicanos en el espacio*, es ejemplo de esta generación de autores mexicanos que, en plena Guerra Fría, y particularmente, en plena Carrera Espacial refleja una asimilación cultural de los eventos del orden mundial de su tiempo, y una postura frente a ellos. El mismo Rebetez es otro ejemplo, con su ensayo *La ciencia ficción: cuarta dimensión de la literatura*, publicado en 1966 por la Secretaría de Educación Pública, y empleado según Fernández Delgado como libro de texto en las secundarias oficiales. Este último ejemplo deja ver un grado de aceptación, inclusión, o tolerancia del Estado mexicano y sus instituciones educativas, frente a este género literario y las ideas de futuro que entran en juego en sus autores¹⁰⁵. Estos modos de aceptación del Estado mexicano, e incluso de sus instituciones culturales, quedan pendientes para una revisión más profunda

¹⁰⁴ Luis Miguel Lus-Arana. "Arquitectura y ciencia ficción: informe desde el pasado," *Arquine* 79 (2017), 33-34

¹⁰⁵ Fernández Delgado, "Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana," 14.

En esta misma década, además de las plumas nacionales y latinoamericanas, circulaban revistas traducidas de forma más intensa que décadas anteriores. Las revistas *Enigmas*, *Pistas del Espacio*, *Ciencia y Fantasía*, *Fantasías del Futuro*, o la revista española *Nueva Dimensión*, circulaban en los puestos de periódico de los años sesenta. A través de estas publicaciones, los imaginarios de futuro estadounidenses y de otras latitudes podían ser asimilados y entrar en diálogo con los imaginarios mexicanos, dando como resultado textos como los de Carlos Olvera, Juan Aroca Sanz, Agustín Cortés Gaviño, entre otros. Aunque los orígenes de las publicaciones mexicanas de ciencia ficción se ubican en Mérida, –con el caso particular de 1775, *Sizigias y cuadraturas lunares*, de Fray Manuel Antonio de Rivas– durante la década de 1960, la actividad literaria de este género estaría más activa en la Ciudad de México por la oferta de editoriales y espacios culturales para la divulgación de este género. «Aquí aparecieron también las primeras revistas profesionales y semi-profesionales de ciencia ficción: *Emoción*, en la década de los 30; *Los cuentos fantásticos*, en los 40 y 50; *Enigmas*, *Ciencia y Fantasía*, y *Fantasías del Futuro*, en los 50; *Crononauta*, en los 60; *Espacio y Cosmos 2000*, en los 70; y *Asimov. Ciencia Ficción en los 90*». ¹⁰⁶

Ejemplos como el de Carlos Olvera y su *Mejicanos en el espacio*, son novelas que pueden ser enlistadas en la historia de la narrativa de ciencia ficción mexicana, y en el listado de autores y textos pertenecientes a la literatura de *la onda*. El lugar de las novelas de ciencia ficción dentro de este último movimiento literario suele tener un papel secundario. José Agustín en su texto *La Onda que nunca existió*, desarrolló los aspectos experimentales por los que destaca la generación de jóvenes escritores. Enlista juegos de palabras, fusión de géneros, irreverencia en el lenguaje, uso de la sátira, la parodia y la ironía, la presencia de una crítica social detrás de estos mecanismos satíricos, o manifiesta de forma explícita, y agrega, casi como un apéndice, que entre los géneros a experimentar también estaba la ciencia ficción. Esto quizá se deba a que como tal, son pocos los ejemplos de experimentación con ciencia ficción, pero faltan elementos para afirmar o negar que esta sea la razón para el tratamiento secundario de este género dentro del gran grupo de obras adscritas a la literatura de la onda.

La ciencia ficción mexicana de los años sesenta, y particularmente la novela de Carlos Olvera, obtienen mi atención especial por los matices de su argumento. El avance y dispersión de la ciencia ficción norteamericana e inglesa en esos años llegaba a manos de los lectores mexicanos por medio de las revistas ya mencionadas en las que se llevaban a cabo traducciones y reseñas de sus destacados ejemplares. En el caso de Carlos Olvera, sin que por ello sea el único, se distinguen las diferencias culturales entre México y Estados Unidos, y esta distinción se hace explícita de distintas maneras, dando como resultado una novela que no pretende imitar o basarse en los argumentos o recursos literarios de la ciencia ficción estadounidense. En primer lugar, Olvera distingue que la ciencia ficción norteamericana tiene una tradición de narrativas de conquista espacial que parece legitimar las empresas coloniales de sus programas espaciales. La labor política de la ciencia ficción en Estados Unidos, define en gran medida el tono y los temas en juego en su narrativa, como es el caso del trabajo de autores como Robert Heinlein y su *Hard Science Fiction*. En el caso mexicano, esta labor

¹⁰⁶ Fernández Delgado, “Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana”, 17.

política, esta deuda con las empresas coloniales del Estado no existe, puesto que, en la Carrera Espacial, México no es más que un punto de observación para la NASA, al igual que otros países latinoamericanos. De modo que la legitimación de la conquista espacial no parece ser una preocupación política en la narrativa mexicana de ciencia ficción.

En *Mejicanos en el espacio*, Olvera señala las diferencias entre Estados Unidos y México, por sus intereses y preocupaciones en un escenario del siglo XXI, en el que la conquista espacial es una realidad, y la señala por medio de parodias humorísticas, sin ser solamente parodias humorísticas. Ejemplo de ello es que, en la historia, los astronautas estadounidenses se ilustran como personajes trabajadores y enfocados en su misión de conquista, mientras que los astronautas mexicanos se muestran como flojos y corruptos. Aunado a esto, ese México del siglo XXI está gobernado por un esquema dictatorial represivo que termina encarcelando a su protagonista, el astronauta mexicano Raúl Nope. En este México del futuro, Olvera establece nuevamente una distancia de índole negativa respecto al resto del mundo cuando muestra que en ese momento solamente en México sigue en pie el matrimonio como institución, mientras que en el resto del mundo ésta ya fue abolida. Frente a esta realidad, su protagonista emprende un viaje espacial para huir de una vida en pareja «insípida, sistemática y vacía» y de un trabajo monótono que lo ahogaba. Este personaje se vuelve portavoz del lenguaje, sentimientos y pensamientos de la juventud de 1960 frente a su país, su sociedad y sus valores tradicionales. Las acciones de Uruchurtu, el cierre de los cafés cantantes y espacios de convivencia juvenil, y en general las acciones de respeto a la moral y las buenas costumbres, encontrarían reacción a través de medios literarios y artísticos dentro de la generación reprimida. Hablar de censura en el caso mexicano, especialmente en comparación con casos como el argentino o el chileno, pareciera ser exagerado o fuera de lugar. La realidad es que, a pesar de que las acciones de censura por parte del estado mexicano eran puntuales y sutiles, los medios reaccionarios de esta juventud reflejan una sensación de inconformismo, que desde mediados de la década de 1960 se hacían manifiestos a través de diferentes medios, hasta el hito temporal y memorial que conforma el dos de octubre del 68 –sin por ello significar que este año representa el cese de estas manifestaciones reaccionarias en la juventud mexicana.

Por el lenguaje irreverente, los juegos con él, las licencias gramáticas, los recursos satíricos, la inclusión de onomatopeyas, anglicismos y medios expresivos del cómic, por mencionar solo algunos, *Mejicanos en el espacio* es una novela *ondera*, y dentro de este ambiente desenfadado, dentro de esta «fenomenología del relajo» se muestra una sensación generacional frente a la época. La relación con la cultura de masas es ambivalente como se había introducido en secciones anteriores. Por un lado, la adopción de anglicismos y el esquema escrito del cómic son muestra de cierta aprehensión cultural de Estados Unidos; por otro lado, los contrastes entre los astronautas trabajadores y los astronautas flojos, la diferencia abismal entre el México tradicionalista del siglo XXI y el resto del mundo, reflejan una sensación de inferioridad o desventaja, y autocrítica importante. Pero respecto a esta relación Estados Unidos, se corre el riesgo de hacer una lectura simplista si se omite la presencia de parodias frente a ciertos valores del país vecino. Ejemplo de ello es, además de la adopción de términos como *mental sanity*, el cuestionamiento sobre lo que ello significa. Sucede algo similar con el *american way of life*; el autor transforma su acepción a *mejican-way-of-life*, y se refiere a él como

un aspecto cultural que no se debe imponer a los maricianos. Podría hacerse una lectura paralela de su postura frente al modo norteamericano con este ejemplo. De este tipo hay más ejemplos, que pueden ser sujetos a una interpretación más exhaustiva e informada. Lo destacable de Olvera y mejicanos en el espacio, es el desarrollo de la ciencia ficción mexicana de los años sesenta, inmersa en una relación abierta y problemática con la influencia cultural estadounidense, la posibilidad que otorga como referente para comprender el sentir de una juventud no involucrada, pero testigo de una carrera tecnológica y política de colonización, y su forma de asimilar y tomar postura frente a los eventos de talla mundial. En medio de sus licencias y lenguaje desenfadado, esta novela dice mucho más que las aventuras del astronauta mexicano. El mismo autor resume su importancia: «Le digo todo esto porque yo creo que *Mejicanos en el espacio* es un cómic escrito, sin monitos, escrito muy en serio y no debe ser tomado tan en serio.»¹⁰⁷

Se ha seguido la línea de la literatura mexicana de ciencia ficción, así como sus expresiones internacionales –particularmente estadounidenses– porque permite integrar dos registros de análisis: por un lado, la asimilación de la cultura de masas en exponentes literarios nacionales y, por otro lado, las diferencias señaladas y potenciadas por estos mismos autores. Ahora, en los acercamientos de diferentes autores a la ciencia ficción, y los tiempos de duración de estos acercamientos, se integra otro registro de análisis. Las razones por las que algunos autores se acercan o abandonan este género son varias, y Gonzalo Martré las puntualiza de forma muy pragmática: por un lado, están aquellos autores que escribieron ciencia ficción por moda, o por una intención de experimentar con el género; por otro lado, aquellos que encontraron en la ciencia ficción una herramienta adecuada para desarrollar una obra literaria en particular; pero, el caso que se vuelve más relevante en este análisis es el de aquellos que abandonaron la ciencia ficción por presiones sociales, en las que se veía a este género como un ataque a las creencias religiosas. Este sin duda no es el caso de Carlos Olvera, pero sí del pionero mexicano Fray Manuel Antonio de Rivas, sin ser el único. Destaco a estos autores y esta particular razón para distanciarse de la ciencia ficción, e incluso de la ciencia regular, porque incluso, siglos más tarde, en las décadas de 1950 y 1960, este enfrentamiento entre ciencia y religión seguía presente en la sociedad mexicana. El anacronismo, el peso del tradicionalismo mexicano en la juventud, como la señala Olvera en *Mejicanos en el espacio* no es casual ni imaginativo al cien por ciento. Los jóvenes que se acercaban a la ciencia ficción, o a las ciencias evolucionistas –por ser el ejemplo más relevante en este caso– se encontraban con una respuesta de prohibición o predisposición negativa por parte de sus padres, maestros y figuras de autoridad.

Tal fue el caso de Juan José Díaz Infante, quien desde su adolescencia se sentía atraído por la obra de Darwin. Como miembro de una familia de tradición porfiriana, con una fuerte perspectiva conservadora, Juan José se educó en un colegio marista, el Cristóbal Colón, en el que las lecturas recreativas de ciencia no se veían con buenos ojos. Esta presión social lo alejó de estos intereses durante algunos años, hasta que encontró un autor que le permitió conciliar tanto el discurso religioso como el discurso evolucionista: Pierre Teilhard de Chardin. La obra del teólogo y paleontólogo jesuita comenzó a circular a fines de la década de 1950, pocos años después de su muerte. A inicios de la década de 1960, el nombre de Teilhard y el contenido de su obra se volvió

¹⁰⁷ “Diario público de Emmanuel Carballo,” en Carlos Olvera. *El colmillo del gato. Antología póstuma*, compilado por Patricia Maawad y Porfirio Hernández (México: Fondo Editorial Estado de México, 2014), 24.

tema popular por el enfrentamiento que sostenía con la iglesia católica. Un grupo de teólogos exigía la condena de Teilhard en vísperas del Concilio Vaticano II, y personajes como Henri de Lubac –jesuita estudioso de la obra del teólogo francés– preparaban una defensa que señalaba los peligros de condenar y malinterpretar su pensamiento, al mismo tiempo que abogaba por su propia obra, en la que el acusado era el principal sujeto de estudio. En medio de estos conflictos se lograron publicar obras tanto de Teilhard como de Henri de Lubac, y el pensamiento del teólogo jesuita comenzó a circular entre la juventud de 1960, entre ellos, Juan José Díaz Infante. También desde otros medios circulaba su historia a propósito de una serie de críticas a las posturas de censura de la iglesia católica. Ejemplo de ello es la novela de Morris West (1963), y posteriormente la película dirigida por Michael Anderson (1968) *Las sandalias del pescador*. Uno de los personajes de esta historia, David Telemond, es un hombre de ciencia y fe, con ideas que retan y exponen a la tradición católica, que sería censurado hasta el día de su muerte. Las relaciones entre la historia y el perfil del personaje David Telemond y el de Teilhard de Chardin son notables, sumado a la contemporaneidad de la novela con los debates sobre la censura de la obra del jesuita. En el caso de Juan José Díaz Infante, la obra de Teilhard de Chardin le permitió volver a interesarse en las teorías evolucionistas sin la carga de la culpa impuesta en años anteriores. Esta «vuelta a Darwin» y al evolucionismo, más allá de discutir si se dio con un tratamiento riguroso, dio pie a la presencia de ideas evolucionistas en la kalikosmia del arquitecto mexicano.

La arquitectura internacional en la Carrera Espacial.

Como se ha dicho ya, en la segunda posguerra del siglo veinte, tanto la ciencia ficción como la ciencia regular se volverían agentes políticos relevantes para la Carrera Espacial, y el orden mundial en juego durante la Guerra Fría. La fuerza de las historias de los escritores de ciencia ficción, de los astrofuturistas, y la serie de avances tecnológicos sucediendo a contrarreloj, solicitaban el involucramiento de diferentes disciplinas para llegar a buen puerto. Uno de los retos de la cosmonáutica era generar cápsulas espaciales con cualidades suficientes para garantizar la supervivencia del ser humano al emprender un viaje fuera del planeta. Se pensaría que por la problemática de condiciones de habitación que estaba implicada en los retos de la carrera espacial, el papel de los arquitectos se volvería crucial para enfrentarlos. Sin embargo, ya sea por falta de documentación al respecto o porque realmente no hubo una implicación significativa de los arquitectos en los programas espaciales, parece ser que los retos mencionados fueron enfrentados en su mayoría por ingenieros y profesionales de disciplinas ajenas a la arquitectura. Esto no significa que pueda decirse que ningún arquitecto estuvo implicado en los programas espaciales. En realidad, existe registro de Galina Balashova, una diseñadora soviética implicada en el desarrollo ergonómico de espacios para descansar y residir, desde asientos hasta unidades de baños. Aunado a esto, diseñó elementos de marca como medallas o insignias por misiones espaciales. Balashova se enfrentó al reto de diseñar viviendas frente a cambios gravitacionales. «Para esta

talentosa artista, la meta que los constructivistas rusos habían fijado –una arquitectura flotando libre sobre el pavimento- era cosa de todos los días».¹⁰⁸

A pesar de que se tiene poco registro –o lo tengo yo solamente- de arquitectos trabajando directamente en los programas espaciales de los países contendientes, el imaginario de la carrera espacial adquirió gran importancia para la disciplina. «La invención del traje espacial, en particular, ofreció un ejemplo supremo de las recientemente descubiertas posibilidades para la provisión de refugio básico y autónomo más allá del espacio euclidiano. No fue coincidencia que espacios neumáticos y flotantes surgieron en forma de una nueva y autónoma arquitectura en la misma época».¹⁰⁹

Sobre la influencia de la carrera espacial en la arquitectura, Peter Cook ve este fenómeno como una asimilación de ideas e invenciones de un contexto en otros. «De la carrera espacial está el rendimiento técnico de movilidad, la ligereza, finura, la dependencia necesaria de múltiples sistemas a la vez. Electrónicos, de programación, de documentación, medición, y una atención intensa a cada detalle han sido traídos de forma necesaria en este problema en particular».¹¹⁰ La implementación del plástico como material de construcción, el desarrollo de estructuras inflables, el control de la movilidad en las edificaciones pensadas para cambiar de ubicación, son muestra del ingreso del contexto de la Carrera Espacial en el contexto de la arquitectura. Que el edificio más alto de entonces no sea propiamente un edificio sino una torre de lanzamiento –la torre de lanzamiento del Apolo 11, llamada Saturno V- que además puede desensamblarse y ubicarse en un nuevo sitio, permite comprender la gama de posibilidades con la que contaban los arquitectos de la década de 1960, a diferencia de generaciones anteriores. «Este periodo puede ser visto como paralelo al victoriano: con nuevas mecánicas, es el periodo del desplazamiento gregario hacia el mundo de la fabricación».¹¹¹

Además de las influencias ideológicas y técnicas que la carrera espacial heredó a la arquitectura, Cook señala la diversidad de situaciones límite que componen el tiempo en el que escribe. Los avances en la construcción prefabricada permiten distinguir nuevas salidas a los problemas de la construcción y la vivienda. El mismo autor menciona que las viviendas prefabricadas de Buckminster Fuller deberían estar disponibles para países en los que la construcción ha sido «de lodo y piedra». Los avances científicos y tecnológicos habían permitido que regiones árticas y desérticas pudieran ser dotadas de equipamientos y servicios para poder habitarse; sin embargo, el problema de la vivienda seguía presente en las ciudades consolidadas, y es un problema que no solamente se resuelve implementando un nuevo sistema constructivo, y eso es algo de lo que Cook parece estar consciente: «El problema de la vivienda es visto entonces, no como el reemplazo de una tipología por otra, sino como un proceso de reestructuración a partir del tejido existente. Esta reestructuración puede ser arquitectónicamente inconsistente, pero social y económicamente es un trabajo más simple».¹¹² Dentro de las tareas concernientes a la arquitectura y el diseño, señala como necesaria la invención para resolver situaciones de desastre o emergencias. A la forma de responder a estas situaciones le denomina

¹⁰⁸ Philipp Meuser. “Galina Balashova. Space architect extraordinaire”, en *Uncube Magazine No. 19*, Otoño 2014, 17.

¹⁰⁹ Lukas Feireiss. “Memories of the Moon Age”, en *Uncube Magazine No. 19*, Otoño 2014, 34.

¹¹⁰ Peter Cook, “The world is a village or a cushion”, en *Experimental Architecture*. (New York, Universe Books, 1970), 112.

¹¹¹ Cook, *Experimental Architecture*, 112.

¹¹² Cook, *Experimental Architecture*, 115.

diseño racional de supervivencia, en el que propone que los países y las escuelas de arquitectura que estén en la capacidad técnica y económica de lidiar con estos retos de diseño, lo desarrollen en favor de las sociedades que sean víctimas de situaciones de emergencia. En este sentido, propone tomar de forma literal la idea de Marshall McLuhan sobre una aldea global, conformando una sociedad en la que los más favorecidos acuden al auxilio de los más vulnerables.

Los avances tecnológicos también permitieron el desarrollo de un nuevo concepto: un individuo viviendo en su propio *container* o envase. Con esto se refiere a que, cuando llega un momento de emancipación en la vida de un individuo, necesita un elemento de soporte que no le da ni el automóvil ni la casa en tanto artefactos colectivos. «El final de la Carrera Espacial brinda la posibilidad de considerar a cada individuo y su ciclo de actividad como un problema de diseño».¹¹³ Quien lleva este problema lejos es Mike Webb, con su proyecto *The Cushicle*, que en resumen es una suerte de envase con una serie de superficies plegables e inflables en las que están instalados los sistemas necesarios para que un individuo realice sus actividades cotidianas: un soporte para la cabeza, un micrófono, suministro de agua, entre otras cosas. En esta serie de experimentos se pone a prueba la idea del ambiente como un traje, mostrando una clara influencia por parte del traje de astronauta como cápsula mínima de supervivencia de un individuo en un entorno hostil. En este caso, ni el *Cushicle*, ni el *Suitaloon* están pensados como envases individuales de emergencia, sino como una forma de potenciar las capacidades de un individuo en una sociedad con esta misma posibilidad.

Arquitectura Capsular

Aunque sus primeras raíces están en los debates del CIAM II de 1929 en Frankfurt, sobre el concepto *Existenzminimum*, la implementación del concepto de cápsula es otro de los rasgos distintivos de la herencia de la Carrera Espacial y los avances tecnológicos de la posguerra en la arquitectura.

«Extravagantes cuando surgieron, y aún interesantes como conceptos y aproximaciones, tales como una no-casa, una máquina realista para vivir, la arquitectura *cyborg*, la arquitectura *pop*, el uso de nuevos materiales, lo *plug-in*, lo *clip-on*, etc., lanzaron la cápsula hacia la órbita de las tipologías arquitectónicas en 1960. En este desarrollo, la tipología cápsula muestra su genealogía como proto-capsularidad a través del universalmente tecnócrata Buckminster Fuller, y mediante una manifestación americana de resistencia a través de la contracultura de la arquitectura de “almohadillas protectoras” [*crash-pads* en inglés]»¹¹⁴

El término cápsula se refiere a unidades móviles, mono-funcionales y tecnológicamente equipadas. Este término ha sido explorado por diferentes arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, especialmente por los británicos Archigram, Cedric Price, y por los Metabolistas japoneses. Según Peter Šenk, el término cápsula fue

¹¹³ Cook, *Experimental Architecture*, 116.

¹¹⁴ Peter Šenk. *Capsules: Typology of Other Architecture* (London & New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 3.

utilizado en arquitectura por primera vez por un miembro de Archigram, Warren Chalk, en 1964 para referirse a sus unidades prefabricadas y masivamente producidas, a las que llamó Casas Capsulares (*Capsule Homes*, en inglés). Sin embargo, estos arquitectos sabían que la idea de producción en masa de viviendas, con posibilidades de transformación no era algo nuevo. El mismo Chalk refirió antecedentes para estas búsquedas en un artículo titulado «Housing as a Consumer Product», publicado en 1966. «La cooperación entre Le Corbusier y Jean Prouvé, proyectos individuales de Prouvé; experimentos de vivienda y movilidad desarrollados por Buckminster Fuller; la *House of the Future*, de Alison y Peter Smithson; unidades prefabricadas de Ionel Schein; la *Monsanto Plastic House* en Disneyland; el trabajo de los metabolistas japoneses, y de Arthur Quarmby en Inglaterra. Todos estos ejemplos son intentos de encontrar tecnológicamente otra arquitectura en el periodo de desestabilización del “Heroico Modernismo” y el Estilo Internacional».¹¹⁵

La idea de lo capsular suele vincularse con el nomadismo moderno y el mega-estructuralismo, o modularismo a los ojos de Alvin Toffler. Como se vio en mayor detalle con este último autor, Šenk señala que el nomadismo moderno se deriva de las crecientes demandas y opciones de movilidad otorgadas por medios de transporte en perfeccionamiento, la infraestructura en desarrollo, y una respuesta favorable ante estos cambios por parte de los países capitalistas más dominantes y estables, expresada en ciertas manifestaciones contraculturales en la arquitectura, como lo fueron los experimentadores ya mencionados, Archigram, Fuller, los metabolistas, entre otros. Desde el periodo entre guerras, la movilidad se convirtió en un tema del futuro. Este interés se manifestó desde los CIAM y su énfasis en las estructuras de transporte y la planeación de ciudades a partir de éstas. El trabajo de Alison y Peter Smithson dedicado a estudiar las estructuras del tráfico, delimitó el problema de la movilidad como un tema característico de su tiempo, así como su amplitud, más allá de caminos y redes de transporte. «Al reconocer que “los caminos también son lugares”, el problema de la movilidad pasó de ser un discurso estrictamente técnico de ingenieros, al diseño de un ambiente habitable.»¹¹⁶ Las reflexiones de Peter Cook en su *Experimental Architecture*, así como el trabajo de Reyner Banham sobre las Megaestructuras, se vuelven eventos relevantes para la conformación de la cápsula como tema en la arquitectura.

La revolución científica y tecnológica de la posguerra fue de la mano con el entendimiento de la ciudad como una formación artificial, y con una creencia en la capacidad de los últimos avances para sumarse a una búsqueda por nuevas estructuras sociales liberadoras, pero al mismo tiempo permeaban preocupaciones por el futuro, y las posibles amenazas implicadas en el progreso tecnológico. «La contemporaneidad de la euforia y la preocupación, el estar consciente del progreso de la tecnología en los medios como una extensión del ser humano era, a pesar de su imprevisibilidad, muy importante para ser descartado, y que era crucial para comprender críticamente su operación, evitar consecuencias imprevisibles de una sobreexcitación, fue establecido en las discusiones de Marshall McLuhan en los primeros años de la década de 1960»¹¹⁷ McLuhan

¹¹⁵ Senk, *Capsules: Typology of Other Architecture*, 3.

¹¹⁶ Senk, *Capsules: Typology of Other Architecture*, 7.

¹¹⁷ Senk, *Capsules: Typology of Other Architecture*, 7.

transfirió la responsabilidad del conocimiento sobre los medios, su importancia y forma de operar a toda la sociedad, pues tras su desarrollo, el individuo pasó a ser parte activa de una cultura de producción masiva.

Los arquitectos experimentales de los años sesenta

Un personaje relevante para este grupo de arquitectos llamados experimentales, o de las vanguardias de los años sesenta, es Peter Cook. No solamente por su trabajo en el grupo Archigram, sino por sus anotaciones sobre el movimiento al que se sumaba, su contribución conceptual y teórica sobre la «arquitectura experimental» ofrece un panorama más claro sobre las divergentes manifestaciones de propuestas urbanas utópicas, propuestas arquitectónicas en las que la prefabricación y la inclusión de aportaciones técnicas de otras disciplinas se hace presente. Cook permite ver a autores como Fuller, Friedman, Cedric Price, Raimund Abraham, Kenzo Tange como pertenecientes a búsquedas comunes, sin olvidar las diferencias particulares entre ellos.

Cook otorga al prototipo la calidad de un medio de investigación, señala que la ciencia, la tecnología y la «emancipación humana» han coincidido y causado que la arquitectura explote. Las miradas de pronóstico, a pesar de partir de posiciones ideológicas o argumentos similares, llegan a resultados divergentes, produciendo un escenario de ambigüedad. Ante esto, distingue un tipo de experimentación que va más allá de la mera investigación técnica e incorpora motivos que son potencialmente más dinámicos que el resultado físico. Partiendo de esta distinción establece otra diferencia, entre el diseñador-científico, y el diseñador-artista. El diseñador científico trabaja metódicamente, inventa cuando es necesario y por una devoción casi miope suele llegar a su objetivo. «Sus intuiciones se canalizan. Verlo como el producto de la era tecnológica no es suficiente. En su método de trabajo debe más a una tradición que ha corrido en paralelo con la de la arquitectura, y tiene una historia igualmente respetable. La suya es la tradición de la invención, o más precisamente, la actitud mental que resuelve problemas inventando formas de salir de ellos».¹¹⁸ Esta tradición lleva más tiempo ligada a la actividad de los ingenieros, quienes parecían tener mayor incidencia en el espacio construido a través de molinos, puentes y otras estructuras. Según Cook, su actividad se ha convertido en referente por su pragmatismo y hechura casi artesanal.

En un comentario sobre los tiempos concurrentes a ese momento para la arquitectura, Cook señala que, frente a la tradición de hablar sobre el trabajo de un personaje, y de asociar a la arquitectura a un autor, se llega un momento confuso para esos fines, en el que los primeros indicios de arquitectura experimental, que discute a lo largo de su texto, vienen de pequeños grupos pequeños en los que la identidad individual, o la construcción de figuras particulares deja de ser relevante. «Ahora, una generación de arquitectos está creciendo y está menos interesada en la arquitectura local de cualquier región que en la persecución de una cierta actitud, sin importar en qué parte del mundo se origine».¹¹⁹ Desde esta observación permite notar una mayor apertura por parte de los arquitectos hacia otras fuentes de conocimiento, y un criterio de selección de

¹¹⁸ Cook, *Experimental Architecture*, 12.

¹¹⁹ Cook, *Experimental Architecture*, 14.

elementos conceptuales y técnicos en función de búsquedas específicas. Los jóvenes arquitectos dejaban ya de referirse a los grandes autores de la modernidad, y volteaban a ver a campos matemáticos –como en el caso de Alexander- militares y de tecnologías de transporte –como en el caso de Fuller, entre otros que podrían ser útiles en sus propuestas ideológicas y técnicas.

«Uno está obligado ahora a admitir que el diseño ha sido tentadoramente impreciso como ciencia. Mientras existen campos de conocimiento, tales como la teoría estructural, la protección climática y la fabricación, éstos son un mero respaldo técnico y tienen límites para conformar un soporte para una teoría de arquitectura. Las leyes, tal como existen (como la dinámica y la física) vienen de fuera. El establecimiento de reglas en la arquitectura cae entonces en la tradición, la estilización o la hipocresía. La mayoría de los innovadores han sido desviacionistas de alguna manera –sin importar el orden del día, como en la música, los ejemplos seminales han sido aquellos que se desviaron primero.»¹²⁰

Contrario a lo que suele decirse de los arquitectos de las vanguardias de los años 60 sobre retomar las ideas del futurismo en sus respectivos escenarios, Cook dice sobre el futurismo y Sant’Elia, que muchas de las predicciones que hizo a principios de siglo sobre los cambios en el estilo de vida, son ahora una realidad o una posibilidad; sin embargo, no se muestra partidario de la idea de retomar las ideas del italiano al pie de la letra para solucionar los problemas actuales. Reconoce la distancia entre Sant’Elia y su actualidad, pues el primero estaba influenciado por un escenario previo y de guerras, con motivos políticos particulares, mientras que Cook se sitúa en un escenario de posguerra, con preocupaciones gremiales distintas. Sin embargo, Cook no parece pretender distanciarse por completo de teorías precedentes. El autor establece que la arquitectura experimental parte de herencias expresionistas, modernistas, políticas, y funcionalistas, pues algunos de sus exponentes partieron de una formación en la que estas posturas eran una referencia obligada, además de que las aportaciones de autores puntuales tienen relevancia para la arquitectura experimental sobre la que escribe Cook.

Sobre el contexto internacional e influencias de diferentes disciplinas, el mismo autor profundiza en los contextos japoneses y austriacos, pues nota que comparten una cierta actitud de cinismo expresado en fatalismo y tendencia a la dureza. Le parece positivo el comenzar a notar presencias fragmentadas, como señal de que la noción de arquitectura internacional se va diluyendo. «Ha existido la sucesiva asociación de modelos arquitectónicos particulares con modelos sociológicos, y la lucha internacional por una nueva arquitectura ha oscilado entre heroísmo formal y conciencia humanitaria; la correspondencia entre ambos no suele identificarse.»¹²¹ Señala como paradójico que las contribuciones austriacas no puedan operar en la escena constructiva, pero en aportaciones de modelos y gráficos, su sello es muy particular, pues muestran un dominio geométrico, y una predilección por texturas suaves y continuas. El círculo suele ser utilizado constantemente

¹²⁰ Cook, *Experimental Architecture*, 16.

¹²¹ Cook, *Experimental Architecture*, 70

por ellos, mediante agrupaciones circulares en composiciones axiales, o como geometría básica para estructuras más complejas, ya sean de transporte o de construcciones a mayor escala. Aunado a esto, la presencia de los jóvenes arquitectos austriacos en otros países es notable por sus contribuciones con preguntas sobre si es posible llegar a un acuerdo con la tecnología, si es posible evolucionar de estructuras urbanas conocidas hacia organizaciones que no las destruyan, sino que crezcan con ellas, u otras preguntas relacionadas con el ejercicio de imaginar y diseñar ciudades utópicas. Destaca el trabajo de personajes como Hans Hollein, distinguiendo su estilo y sofisticación como diseñador, así como la multiplicidad de lecturas que abren sus ensayos cargados de una retórica utópica. Ejemplo de ello es el *aircraft carrier collage*, que podría ser una ciudad con una estructura coherente, puede ser una muestra de la magnitud de los últimos desarrollos tecnológicos, o podría ser también una mofa de las conglomeraciones humanas en topografías caprichosas.

«Según la definición de McLuhan, la vivienda es un medio para controlar el calor corporal, y durante milenios, se ha intentado perfeccionarlo mediante la construcción. La arquitectura más perfeccionada de este tipo es hoy el traje espacial. Ninguna "estructura" nos proporciona un control tan extenso del aire acondicionado, el suministro de alimentos, la utilización de heces y similares, en circunstancias extremas.»¹²²

Sobre Japón y sus aportaciones, destaca la herencia del trabajo tardío de LeCorbusier, particularmente en sus «ingeniosas» estructuras de concreto que llevaron al extremo en términos formales, en obras de personajes como Kunio Maekawa, que trabajó directamente con el arquitecto francés. «En un cierto punto, algo paralelo a la reinterpretación japonesa de los inventos en otros campos pareció suceder en la arquitectura.»¹²³ El trabajo de Kenzo Tange se vuelve vertebral para el desarrollo experimental de los japoneses, pues además de sus aportaciones particulares, fue mentor de otros personajes como Arata Isozaki y Noriaki Kurokawa, entre otros. La razón principal de la relevancia de Tange es la creación del grupo metabolista que, con el desarrollo del proyecto para la bahía de Tokio, muestra una serie de tradiciones expresivas y propuestas formales en un sistema urbano pensado para ser erigido sobre el agua. Esta propuesta fungió como catalizador para trabajos posteriores, tanto de este grupo, como de otros grupos experimentales que lo conocieron. La relación entre los metabolistas japoneses y otros experimentadores europeos se vuelve fundamental para el intercambio de ideas; ejemplo de ello es su relación epistolar con el grupo Archigram, y sus constantes visitas a los Estados Unidos, participando o asistiendo a eventos relevantes para la arquitectura. Los metabolistas siguen una serie de principios que sugieren que los edificios pueden ser fragmentados en sistemas de conexión y crecimiento urbanos que son expresión de un solo metabolismo con una progresión orgánica que suele tener una manifestación formal de carácter escultórico.

De la segunda generación de metabolistas destacan dos personajes que parecen mostrar una personalidad propia, y aunque tienen perfiles distintos, su trabajo parece esbozar una suerte de evolución

¹²² Hans Hollein. "Alles Ist Architektur", en revista *Bau: Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, Austria, 1968.

¹²³ Cook, *Experimental Architecture*, 76.

formal respecto a los primeros trabajos metabolicistas. Se trata de Noriaki Kurokawa y Arata Isozaki. El primero es descrito por Cook como un diseñador rápido y virtuoso que experimenta con distintos materiales prefabricados para desarrollar unidades de baños y cocinas en viviendas modulares, o pequeñas cápsulas habitables. Sobre sus propuestas urbanas, Cook menciona que «su idea de una ciudad helicoidal (1961) es una interpretación definitiva de la ciudad como un organismo multinivel que extruye y casi explota el metabolismo hasta el punto de ruptura.»¹²⁴ El segundo personaje es Arata Isozaki, descrito por Cook como con una personalidad más seria y pausada. Su trabajo destaca por el uso del color y la luz progresivas en el interior, mostrando «uno de los potenciales del diseño japonés: la explotación de características casi etéreas de espacio, luz y presencia. Aquí podemos ver a los japoneses capaces de generar misterio una vez que superaron el entusiasmo de la fórmula adquirida.»¹²⁵ La comodidad con la tecnología que muestran los japoneses es una cualidad notable que merece apuntarse.

Sobre el contexto estadounidense, Cook señala la importancia de sus contribuciones técnicas desde la guerra, refiriéndose, sin decirlo de forma explícita a las ya mencionadas tecnologías «hijas de la guerra». Al hablar de sus personajes destacables, se refiere a dos que parecen ser opuestos en primera instancia: Charles Eames y Richard Buckminster Fuller. Del primero destaca su forma de trabajar como una operación, y el hecho de que ha demostrado que la invención, la investigación y la originalidad pueden ser comercializados. A Fuller se refiere como un Gurú, un personaje inicialmente incomprendido que comenzó a darse a conocer a raíz de que la fuerza aérea estadounidense comenzó a implementar sus estructuras geodésicas. Sobre él dice: «tiene la voluntad de un filósofo y moralista. Él sugiere que las implicaciones de su trabajo son tan fundamentales que casi debemos repasar cada una de ellas para alcanzar el mítico “otro lado”. Para este punto se vuelve muy difícil para nosotros saber si estamos siguiendo su ejemplo a manera de ritual, o por la evaluación del valor operacional de sus invenciones».¹²⁶ En contraste a estos dos ejemplos de «energía e inspiración», Cook señala a otros personajes como Bruce Goff, Herb Greene y Paolo Soleri, que se mantienen en un segundo plano por su inclinación hacia expresiones individuales y su predilección de lugares remotos para experimentar y trabajar. Señala también brevemente la relevancia de Christopher Alexander por su aproximación a propuestas urbano-arquitectónicas en términos netamente matemáticos.

Cook señala otras latitudes con ejemplos de trabajo de arquitectura experimental. A Italia se refiere por la hipersensibilidad de sus exponentes, a Francia se refiere por la tradición del gesto formal y compositivo, a Alemania por tener la forma más «respetable» de experimentar, y a Inglaterra por la continuidad y la infiltración. Sobre Inglaterra escribe más detenidamente pues es su contexto inmediato, y es un escenario del cual él mismo forma parte. El autor menciona que en el contexto inglés se estaban retomando actitudes e invenciones de principios de los años 50, como el carácter escultórico de los edificios –leo esta relación con el carácter escultórico del trabajo de los metabolicistas. Aunado a esto, los trabajos de prefabricación comenzaban a desarrollarse en diferentes líneas de trabajo. Sobre los personajes relevantes, Cook habla sobre el trabajo de

¹²⁴ Cook, *Experimental Architecture*, 79.

¹²⁵ Cook, *Experimental Architecture*, 79.

¹²⁶ Cook, *Experimental Architecture*, 81.

Alison y Peter Smithson, quienes, con su determinación y mirada internacional, hacen posible la credibilidad de una arquitectura intelectual. El trabajo de los Smithson dio pie a una segunda generación, a la cual pertenecen el grupo Archigram, Cedric Price, Tony Dugdale, Dolan Conway y William Busfield –a quienes se refiere particularmente por su proyecto Medikit. «Hemos estado interesados de forma sucesiva con las nociones de edificios tírese después de usarse, de edificios que puedan transferirse de un lugar a otro, con entornos que no estén conformados por el hardware complejo de la forma construida en absoluto».¹²⁷

Entre los arquitectos experimentales más influyentes de años sesenta a nivel internacional está Grupo Archigram. Este colectivo surgió en medio de una serie de respuestas a lo aburrido y obvio de la obra de oficinas y conjuntos habitacionales producidos por las autoridades de la posguerra inglesa. De 1963 a 1956 hubo un periodo al cual Cook se refiere como un periodo en contra de la tradición utópica, y fue seguido por una evolución gradual hacia formas alternativas, como la Plug-In City o las viviendas-cápsula. Lo particular del contexto inglés, que puede verse en Archigram a los ojos de uno de sus miembros, es la cualidad de absorber lo nuevo en lo tradicional; es decir, la relación del trabajo nuevo en una realidad existente.

«La casa de plástico sigue siendo una casa, la Plug-In City sigue siendo una ciudad, la calle en un tubo sigue siendo una calle [...] Es interesante ver la Plug-In City montada en una parte existente de Londres, y que el concepto plug-in (refiriéndose a algo que puede enchufarse o conectarse) desarrolló un diálogo entre la preservación y la invención de partes que pueden continuar esta preservación mientras parecen ser dramáticamente nuevas.»¹²⁸

Nuevamente, el modularismo de Toffler circula en estas propuestas con estructuras a las que se les “enchufan” subestructuras de distintas maneras, generando configuraciones que pueden cambiar sin alterar el soporte principal que las articula. En Friedman, en Díaz Infante, en el mismo Peter Cook y los Archigram, esta idea, quizá no expresada del mismo modo que lo hizo Toffler, detona las posibilidades de diseño que exploran, en el caso de los Archigram, gráfica y discursivamente. «Archigram, en proyectos como *Walking City*, *Plug-In City*, y *Sin Centre*, muestran su deseo de producir obras de arquitectura que respondan a situaciones, en vez de estructuras definitivas, definidas e inamovibles, que resisten permutaciones.»¹²⁹ Una de las ideas finales de *Experimental Architecture*, de Peter Cook, es el postulado: el futuro de la arquitectura reside en el cerebro, y en esta afirmación, señala Hejduk que, desde una perspectiva marcusiana, la arquitectura debe usar la tecnología avanzada, y a través de esta implementación, podrá volverse programáticamente más flexible, y reaccionará mejor a las necesidades y deseos cambiantes de sus usuarios. Al igual que Friedman, esta agrupación afirma que la introducción de la tecnología en la arquitectura, y el papel de los arquitectos como gestores de las megaestructuras modularistas, permitirá a las personas jugar un papel activo en la conformación de sus propios ambientes, y en elegir un estilo de vida. Un elemento constante en los textos de

¹²⁷ Cook, *Experimental Architecture*, 90.

¹²⁸ Cook, *Experimental Architecture*, 90-91

¹²⁹ Hejduk, *Models of the Mind*, 360.

esta agrupación inglesa es la constante relación entre estas nuevas formas arquitectónicas y una libertad psicológica y de comportamiento. «La intención última de Archigram era la función emancipadora de la arquitectura –construida a partir de la afirmación marcusiana-marxiana de que la tecnología nos liberaría».¹³⁰ Como se ha visto ya, más adelante, críticas como las de Tafuri cuestionarían los resultados de las ideas entusiastas de estos arquitectos tecno-utópicos, en relación con el papel que asumían como retadores del *status-quo*.

Cedric Price es un personaje de la escena arquitectónica británica de la segunda mitad de siglo veinte en el que vale la pena detenerse. Este personaje siguió inquietudes similares a las de grupo Archigram, y mantuvo también una búsqueda por esquemas urbanos y arquitectónicos alternativos a la tradición moderna. La diferencia que señala Peter Cook es que Price parece evitar diseñar objetos con una expresión formal concreta –lo cual puede leerse como un distanciamiento consciente de nociones estilísticas–. Una aportación notable de Price ante esta búsqueda colectiva son los *Fun Palaces*, una serie de espacios destinados a la difusión cultural, científica, tecnológica y deportiva que tienen lugar en diferentes comunidades para fomentar el involucramiento de sus miembros. Reyner Banham ahondó un poco más sobre estos edificios:

«El [*Fun Palace*] es una pieza de equipo urbano que durará diez años. Diariamente esta gigantesca máquina neo-futurista removerá y readaptará sus partes móviles: paredes y suelos, rampas y pasadizos, escaleras mecánicas, asientos y techos, escenarios y pantallas, sistemas de luz y sonidos, a veces con solo una pequeña parte entre paredes, pero con el público discurriendo por los pasillos y escaleras descubiertos apretando botones para que las cosas se produzcan por sí solas».¹³¹

Con implementaciones tecnológicas similares, los *Think Belts* de Price retomaron terrenos y edificios industriales abandonados, y los convirtieron en lugares para que las personas pudieran observar, trabajar y aprender, en vez de solamente trabajar y producir. Ejemplos como éstos llevaron a otro punto destacable de las aportaciones inglesas. Tanto los *Think Belts* de Price, como la *Instant City* de Archigram fueron pensadas para lugares y problemas concretos. La búsqueda de esquemas alternativos no alejó la mirada de estos personajes de un cierto pragmatismo que buscaba implementarlas en lugares conocidos por ellos, con problemas conocidos que intentaban solucionar con propuestas formales, tecnológicas y conceptuales nuevas.

Reflexiones sobre el mundo del futuro de Guerra Fría, y sus modos de relación con kalikosmia

Los mundos articulados en torno a la idea de futuro durante la década de 1960, nos permiten ver aquellos posibles puntos referenciales para Juan José Díaz Infante en la primera década de su ejercicio profesional, y en el camino a articular su idea de una arquitectura kalikósmica. Los registros revisados en esta sección ofrecen pistas para comprender de dónde pudieron venir ciertas ideas, imaginarios y propuestas presentes en los primeros discursos sobre kalikosmia. Así, la idea de futuro de la Guerra Fría temprana, se vuelve un marco

¹³⁰ Hejduk, *Models of the Mind*, 360.

¹³¹ Reyner Banham en Toffler, *El "shock" del futuro*, 76.

explicativo para kalikosmia, y al mismo tiempo, un «contexto» necesario en la red de actores implicados en la formación de la postura de Juan José explicada en su propuesta, con el que se mantiene un diálogo bilateral. Uno de los enfoques destacables de la historia cultural es su tratamiento respecto al contexto. En este campo, el contexto no es solamente un conjunto de causales que dan razón de ser al tema que se estudia. El contexto y los eventos a estudiar mantienen una relación bilateral: por un lado, los eventos a estudiar son de determinada manera y no de otra, porque suceden en un contexto específico, con articulaciones específicas de eventos y actores; por otro lado, los eventos de ese contexto, no podrían haber sido iguales, sin la presencia de los eventos puntuales a estudiar. Así, el mundo del futuro de guerra fría es parte del mundo del futuro de Juan José Díaz Infante, y viceversa.

Las búsquedas de los escritores de la literatura de la onda, y su particular división de escritores mexicanos de ciencia ficción, la situación de las ciudades norteamericanas de los años sesenta, con sus respectivos modelos culturales y de consumo, el retrato de los problemas y posibilidades de las sociedades occidentales de Alvin Toffler como facilitador de su comprensión y de su identificación en otras esferas de la cultura, como lo es la arquitectura con sus respectivos cambios teóricos e imaginarios particulares, a su vez en diálogos abiertos con otros mundos. La ciencia ficción, la arquitectura y sus teóricos y profesionistas, el desarrollo tecnológico y las visiones prospectivas inscritas en las contiendas de tecnocracias de Guerra Fría, entran en una constante retroalimentación entre sí, y para fines de esta investigación, interviene en el diálogo la reconstrucción del proceso de Juan José rumbo a kalikosmia. Los temas abordados constituyen así, este ejercicio de aproximación desde la historia cultural al pensamiento de Juan José Díaz Infante, y en particular a kalikosmia.

—

3.3.3. Diseñar el futuro en México: *El hombre y el plástico*. Una primera evidencia de ideas circulantes.

El recorrido por la idea de futuro en su multiplicidad de acepciones y manifestaciones, además de hablarnos de un periodo, y de un medio en el que ciertas ideas circulan y motivan acciones en acontecimientos puntuales, nos permite comprender cómo era el mundo ideológico que alimentó la postura e ideas del arquitecto en cuestión, Juan José Díaz Infante. Comenzar a hablar de Kalikosmia desde el primer evento en el que la propuesta asume este nombre, dejaría muchas preguntas abiertas, entre ellas, ¿cómo es que un arquitecto mexicano, en los últimos años de 1960 organizó una exposición en la que habla de arquitectura en plástico y células habitables y prefabricadas en masa?, ¿qué tuvo que ocurrir para que a este arquitecto «se le ocurrieran» este tipo de propuestas? Ciertamente no hay una respuesta definitiva ni cien por ciento fidedigna respecto a los procesos intelectuales que atravesó Juan José para llegar a kalikosmia, pero es posible acercarse a la respuesta, pasando por un medio cultural actuando bajo ideas afines, ya sea influenciadas entre sí, o con evoluciones paralelas. Una vez comprendido esto, podemos entrar de lleno a una excéntrica exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en 1967 bajo el título: *El hombre y el plástico*.

Kalikosmia se presentó como propuesta arquitectónica de forma más amplia en esta exposición; sin embargo, esta exposición no fue un proyecto que Juan José organizara solo. El arquitecto, junto con artistas como Rafael Coronel, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Helen Escobedo, Ángela Gurría y José A. de Echavarrí organizaron y presentaron sus respectivos trabajos/aportes al discurso general de la exposición en el museo. La presencia de estos artistas y su creciente prestigio, es resultado de la creciente asimilación y aceptación de la actividad de los artistas «de caballete», enfrentados desde mitad de siglo con los muralistas. Por su parte, y como se ha visto en los círculos de la intelectualidad mexicana en este momento, el Estado aligeró la rigidez de sus políticas culturales revolucionarias, y se muestra abierto a dar lugar a distintas corrientes.

«Frente a las manifestaciones críticas de la vanguardia y la contracorriente, el Estado adoptó una “pragmática neutralidad”, distribuyó el patrocinio y se marginó de los efectos de la confrontación. La meta era la modernidad y la vida cultural del país florecía; se diversificaba la oferta para una clase media urbana en expansión, abierta a todo tipo de nuevos gustos. La tecnología, la mercadotecnia, el consumo y los mass-media por un lado y, por otro, el rock, el psicoanálisis y la protesta política contribuyeron, junto con muchos otros factores, a la formación de una nueva sensibilidad en el país, especialmente en la Ciudad de México.»¹³²

¹³² Gordana Segota “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960,” *Revista Digital Cenidiap*. No. 8, (enero-abril, 2007): 5.

Esta apertura parece ser más bien un cambio de prioridades para el Estado. El interés principal era la conformación de un país cosmopolita, con una amplia oferta cultural en la que, quizá inesperadamente, encontraron puntos de entrada los movimientos de renovación de izquierda, y movimientos contraculturales que configurarían nuevas posturas.

El contenido de la exposición sorprende por los temas en juego. Al menos en la Ciudad de México no se había escuchado de una exposición con ideas similares, y la escala de la exposición sin duda no es algo que fuera creado de la noche a la mañana. En un artículo del autor colombiano de ciencia ficción, Rene Rebetez, titulado como la exposición, “El hombre y el plástico”, se dice lo siguiente sobre el evento:

«Bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes y con la colaboración de diferentes industrias, señaladamente de materiales plásticos, la ciencia ficción se ha hecho realidad en el Museo de Arte Moderno: la exposición sobre el tema “El Hombre y el Plástico” ha concretado en formas feéricas y sin embargo funcionales, esa interacción arte-ciencia que caracteriza nuestra época. En torno a la iniciativa del arquitecto Juan José Díaz Infante se agruparon industriales y artistas en una de las más fantásticas exhibiciones de arte que haya presenciado la Ciudad de México».¹³³

Que fuera Rebetez quien reseñara tan positivamente esta exposición, ya no es asumido en este punto como una coincidencia. Los escritores de ciencia ficción, ya sean mexicanos o radicados en México, de los años sesenta, tienen una relación ambivalente con las agendas de la carrera espacial, y la influencia de la contracultura norteamericana en los modelos culturales mexicanos. Que un arquitecto tomara elementos de la cosmonáutica, referencias culturales y tecnológicas extranjeras, recurriera a procesos experimentales y manifestara un interés por articular una propuesta de impulso e impacto local, coincide en objetivos e intereses con el grupo de escritores de ciencia ficción con actividad en México. Como se ha visto, en escritores como Rebetez o el mismo Olvera, se reconoce la influencia cultural anglosajona, pero se pretende responder de forma crítica desde una construcción cultural latinoamericana de símbolos y narrativas de este género literario. En el caso de Juan José, se manifiesta una intención similar que Rebetez reconoce, desde que asume que México, como potencia petrolera, será una pieza importante en el tablero de este mundo del mañana en el que la producción masiva de viviendas prefabricadas se impulse para atender un problema de escala global.

El trabajo de Juan José que se presentó en la exposición, es una suma de evidencias sobre sus procesos de experimentación para el diseño de viviendas celulares prefabricadas, que culmina en la presentación de un modelo en particular: la Casa Aztecalita. Esta exposición sucede en el momento de mayores avances de un proceso de hasta entonces siete años de trabajo en torno a un objetivo: producir viviendas en serie a partir de las posibilidades tecnológicas de la prefabricación con polímeros. Este objetivo lleva detrás la identificación de un problema: la crisis de vivienda en los países «subdesarrollados», al que pretende responder con los resultados de su proceso experimental, y una nueva propuesta teórica para la arquitectura.

¹³³ René Rebetez “El hombre y el plástico”, en periódico sin nombre. México, 1967. Ver transcripción del artículo en Anexos, en página.

Uno de los textos más extensos del arquitecto Díaz Infante también permite establecer un diálogo entre él y el clima intelectual de su tiempo. Este texto, con una versión ampliada archivada en su acervo personal, acompaña su proceso de desarrollo y experimentación de viviendas modulares. Se trata de un artículo publicado en el número 25 de la Revista analítica de arquitectura contemporánea *Calli Internacional*, titulado *Nuestro mundo actual y la habitación*. En este texto, Juan José parte del problema de la vivienda y los contrastes en su dimensión entre los «países adelantados» y los «subdesarrollados», y concluye que este problema no ha tenido soluciones porque no se ha encarado en su totalidad, con sus ramificaciones sociológicas, económicas, técnicas y formales. Frente a esto, procede con una propuesta de abordaje que se dirige hacia soluciones de prefabricación sustentadas en la industria del plástico. El arranque del texto, haciendo a un lado por esta ocasión, lo sui géneris de algunos de sus argumentos, o la visión unilineal de la evolución técnica de la construcción, parte de asumir un problema desde el subdesarrollo, y apuesta desde el diseño y la tecnología de la prefabricación para proponer soluciones a éste. El logro de la apuesta de Juan José por los plásticos y la prefabricación, es que con la reducción de costos que permite, las viviendas se vuelven accesibles para «toda persona asalariada». En el planteamiento de este sistema de prefabricación hay también una propuesta –un tanto escueta– de reestructuración del sector de la construcción. Es interesante que en su discurso se articulan ideas tecno-utópicas, y asimilaciones de ideas de corte tercermundista como el abordaje de un problema desde el subdesarrollo, y desde las condiciones productivas locales; ambas, sin decirse explícitamente de esta manera.

En diálogo con la formación de este discurso es que se mueven sus procesos experimentales de viviendas celulares. En la exposición se presenta uno de los resultados con mayores frutos en cuanto a posibilidades de adaptación y crecimiento frente a demandas y cambios de uso. Para comprender el avance que representa la Casa Aztecalita, es necesario indagar en este proceso experimental que llevó a Juan José a hablar por primera vez sobre kalikosmia. Sería conveniente regresar unos años antes, a 1959, cuando el arquitecto Díaz Infante estaba por egresar de la Escuela Nacional de Arquitectura. La prefabricación y el diseño industrial eran términos con los que estaba familiarizado desde que ingresó en 1957 a trabajar en DM Nacional, diseñando líneas enteras de muebles y *displays* publicitarios en las tiendas de la empresa. Al salir de la ENA, dejó DM Nacional y comenzó a trabajar en el despacho de Pedro Ramírez Vázquez, haciéndose cargo de proyectos de la envergadura del Pabellón de México en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Su estancia en la oficina de Ramírez Vázquez coincide con el desarrollo del proyecto «La casa que crece» (1962), una vivienda industrializada hecha de materiales prefabricados, con guías de ampliación por etapas a futuro. No cuento con información que me permita afirmar que estuvo involucrado directamente en este proyecto, pero el hecho de que este tipo de proyectos se estuvieran desarrollando durante su estancia en la oficina, permite conjeturar que supo de ellos, y los conoció desde una distancia relativamente cercana.

De manera simultánea a su trabajo con Ramírez Vázquez, Díaz Infante desarrolló proyectos de forma independiente, asociándose con Javier Echeverría, compañero de la Escuela Nacional de Arquitectura de la generación de uno de sus hermanos mayores, Alfonso Díaz Infante. En el número 83 de la revista *Arquitectura México* (1963), se publicó una fotografía de un modelo de casas prefabricadas, con autoría tanto de Díaz Infante

como de Echeverría, formalmente muy similar a «La casa que crece». Un año antes de esta publicación, Juan José ya comenzaba sus experimentaciones de viviendas modulares con materiales prefabricados. La Casa Tequesquitengo es el primer indicio de esta serie de módulos. Se compone de una estructura de armaduras de acero que funcionan como nervaduras, y gajos que forman la piel, hechos con asbesto. La complejidad de manejar dos materiales con comportamientos diferentes frenó el desarrollo de modelos con esta constitución, dando lugar a experimentaciones con un solo material: el plástico reforzado.



Casa Tequesquitengo en construcción. Archivo JJDIN.

El siguiente modelo en esta línea de experimentaciones fue precisamente la Casa Aztecalita, con una volumetría de media esfera, seguida por un cilindro que conformaba el acceso, y doble envoltente: la primera, con superficies lisas dispuestas como gajos con uniones entre sí por medio de las aristas; y la segunda, siguiendo la geometría de la primera, pero con un sistema de superficies plegadas. Esta casa estaría expuesta en *El hombre y el plástico* en 1967, pero fue producida con fines de comercializarse. Adquirió su nombre por la empresa fabricante de plásticos reforzados Techados Azteca. Ellos mismos crearon una serie de folletos publicitarios que explicaban las posibilidades de combinaciones a partir del ensamblaje de las secciones de estas casas modulares, si podían tener ventanas, puertas, habitaciones contiguas, o conexiones con otros módulos. En estos mismos medios publicitarios se mostraban las ventajas de habitar un módulo de este material: «no le ataca el salitre», «es resistente al fuego», «no crea ningún tipo de animales», o «no se tuerce» eran algunos de los puntos favorables mencionados. En la portada de los folletos: «“Aztecalita”. La casa de la era moderna.» se mostraba como una vivienda «a la vanguardia». Resulta difícil saber qué reacción tuvieron las personas al confrontar su noción tradicional de cómo se veía una casa, con la forma y modos de utilización que la Casa Aztecalita sugería. No dudaría que no hubiera sido vista con buenos ojos en primera instancia, pero eso es una conjetura personal.



Combinaciones que se logran cambiando una o varias secciones

NO SE OXIDAN

- UNA PUERTA UNA VENTANA CUATRO SENCILLAS
- UNA PUERTA CINCO SENCILLAS
- UNA PUERTA UN CUARTO CUATRO SENCILLAS
- UNA PUERTA DOS CUARTOS TRES SENCILLAS
- UNA PUERTA UN CUARTO DOS VENTANAS DOS SENCILLAS
- UNA PUERTA UN CUARTO UNA VENTANA TRES SENCILLAS
- UNA PUERTA TRES CUARTOS DOS SENCILLAS
- UNA PUERTA DOS CUARTOS DOS VENTANAS UNA SENCILLA
- SEIS SENCILLAS PARA ALMACEN O SILO

NO CREA NINGUN TIPO DE ANIMALES

PROTECTOR RICHARD AZTECA

Exterior Casa Amueblada "AZTECALITA" de Plástico Reforzado con Cubierta Prismática

NO SE TUERCE

CASA DE PLASTICO REFORZADO "AZTECALITA" DE CUBIERTA SENCILLA

NO SE OXIDA

LA CASA AMUEBLADA "AZTECALITA" DE PLASTICO REFORZADO CON CUBIERTA PRISMÁTICA, ESTA HECHA PARA RESISTIR TODOS LOS CLIMAS, LOGRANDOSE SIEMPRE UNA TEMPERATURA INTERIOR MUY AGRADABLE, GRACIAS A SUS CAMARAS DE AISLAMIENTO, NO REQUIRIENDO ADEMAS GASTOS DE MANTENIMIENTO.

LA CASA AMUEBLADA "AZTECALITA" DE PLASTICO REFORZADO, DE CUBIERTA SENCILLA, TIENE TODAS LAS CUALIDADES Y CARACTERÍSTICAS DE LA "PRISMÁTICA" SIENDO A SU VEZ DE PRECIO MAS ECONOMICO.

PROTECTOR RICHARD AZTECA

Folletos publicitarios de Casa Aztecalita. Archivo JJDIN.

Además de la Casa Aztecalita y los procesos experimentales que lo llevaron a ella, Juan José presentó una serie de imágenes cuidadosamente seleccionadas para explicar el argumento detrás de Kalikosmia. Más que una identificación del problema de vivienda, más que una solución que apuntaba a una estrategia de producción basada en avances tecnológicos, en Kalikosmia había un discurso sobre lo que la arquitectura debería ser desde su perspectiva. La elección de imágenes en esta exposición resulta importante para aproximarse al argumento de Juan José. En una serie de negativos guardados en su archivo personal, se revisaron las imágenes expuestas. Conexiones de grandes máquinas, computadoras IBM particularmente, fotografías de esponjas, caracoles, conchas y otros animales marinos, insectos, conexiones de acero, aviones, estructuras óseas, mazorcas, encuadres microscópicos de células y organismos, ejemplos de prototipos de viviendas prefabricadas, entre otros, fueron los objetos mostrados en una exposición sobre Kalikosmia.

Que haya tenido lugar una exposición como la de 1967 es un hecho interesante, particularmente porque en la escena de la arquitectura mexicana, propuestas como viviendas modulares de plástico, o una propuesta arquitectónica con tintes evolucionistas, no eran los temas que estaban sobre la mesa. Ciertamente es que, en la década de 1960 en México, e incluso en años anteriores, la cultura tomaba un papel importante en el desarrollo de las grandes ciudades del país, particularmente en la capital.

«El Estado, como uno de los protagonistas del cambio modernista, inició la década de 1960 con bastantes recursos para invertir en la cultura. Se fundó la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública, que tuvo como primera tarea la erradicación del analfabetismo, pero que también dio pie a otras iniciativas de importancia en la materia. Las décadas anteriores habían dejado una cuantiosa producción artística de gran calidad, con el reconocido sello de la Escuela Mexicana de Pintura, y entonces era un buen momento para reunir esas obras y exhibirlas...».¹³⁴

Las exposiciones museográficas en México estaban en un buen momento, y en el panorama de la arquitectura, una incipiente actitud de apertura para las propuestas y autores internacionales ya comenzaba a tener lugar. Prueba de ello fue lo acontecido en 1963. Tras el Congreso General de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), llevado a cabo en La Habana, en México se organizaron las VIII Jornadas Internacionales de Arquitectura, con la participación del Colegio de Arquitectos de México y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. En estas Jornadas fueron invitados arquitectos de talla internacional, como Alvar Aalto, Paul Rudolph, Pier Luigi Nervi y Richard Buckminster Fuller. De la obra del penúltimo se hizo una exposición en el Museo Nacional de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes¹³⁵, y el último, Buckminster Fuller, llevó a cabo una conferencia dirigida a los estudiantes de las escuelas de arquitectura, que pretendía mostrar

¹³⁴ Segota. "La ambición cosmopolita," 2.

¹³⁵ De la cual puede encontrarse el catálogo en el Número 9 de los Cuadernos de Arquitectura del INBA (1963), coordinado por la arquitecta Ruth Rivera Marín.

«el diseño de una instalación mostrando un catálogo completo de la materia prima y recursos organizados del mundo, en conjunto con la historia y el patrón de tendencias de los movimientos y necesidades de la población mundial [...] que pondría en evidencia los principales problemas socioeconómicos del mundo por venir, que podrían solucionarse de un modo más eficiente mediante estrategias de diseño físico sin precedentes».¹³⁶

Con eventos como este, comienza a abrirse una visión hacia lo que ocurría en la arquitectura fuera del país. Propuestas como la de Buckminster Fuller, encontraban eco y seguidores en otras partes del mundo, particularmente en una generación de arquitectos que a menudo son clasificados como neo vanguardistas (*neo-avant garde*), destacados por sus propuestas utópicas, con tintes futuristas y especulativos, de las que el grupo Archigram puede ser un ejemplo recurrente. En el panorama nacional, por el contrario, el contenido presentado por Juan José, no tenía precedentes, y el eco que tenía en la actividad de arquitectos mexicanos contemporáneos era muy puntual. Según el hijo del arquitecto, Juan José Díaz Infante Casasús, el hecho de que se montara la exposición en ese museo y en esa escala, se logró en parte por las contribuciones económicas del arquitecto, movido por el interés de dar a conocer sus ideas.

Carmen Barreda, directora del Museo de Arte Moderno en aquel momento, describe lo siguiente sobre la exposición del Museo de Arte Moderno:

«Kalikosmia, palabra nueva mezclada del náhuatl “calli” que significa “tierra habitada por el hombre” y “cosmos”, que procede del griego y que significa “universo”, profundidad, etc., nos la introdujo el arquitecto Juan José Díaz Infante, en el futuro cultural de la arquitectura de un mañana, allá precisamente en el año de 1967, cuando el Museo de Arte Moderno de Chapultepec bajo mi dirección, presentó de este joven y brillante arquitecto, su “Casa celular” dentro de la exposición “El hombre y el plástico. Kalikosmia”, que le valió una positiva y valiosa crítica, tanto arquitectónica, como abriéndole puertas hacia el futuro [...] Arquitectura Kalikósmica, una positiva novedad de aquellos momentos, el arquitecto Juan José Díaz Infante nos presentaba una construcción que podía llegar a alcances insospechados, a la industrialización de la arquitectura, para producirse en gran escala, teorías que se manejaban ya en todo el mundo y se trataban de aplicar...».¹³⁷

Años más tarde, como proyecto personal, Juan José publicó en un pequeño tiraje, un libro sobre el argumento presentado en aquella exposición. A este libro lo titularía *Del dolmen a la kalikosmia*, y en él se encuentran testimonios como el de Carmen Barreda, y escritos del arquitecto a propósito de kalikosmia.

¹³⁶ Buckminster Fuller en Daniel López Pérez. *Fuller en México. La iniciativa arquitectónica* (Ciudad de México: Arquine y CONACULTA, 2015), 9

¹³⁷ Carmen Barreda en Juan José Díaz Infante Casasús y Juan José Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia* (México: Maya y Torres editores, 1985), 3. Ver en anexos, a partir de la página 251.

El libro presenta imágenes sobre los procesos de desarrollo de las viviendas celulares, sus modos de agrupación, fotografías de los modelos que construyó, plantas y secciones de las variantes de estas viviendas celulares. Esta información gráfica acompaña un texto que presenta a kalikosmia. En él, puede encontrarse lo siguiente:

«La experiencia del mundo celular, que ha encontrado la solución al problema de la convivencia habitacional de las grandes masas, es el punto de partida del estudio de una nueva arquitectura, proyectada en un camino análogo al de las etapas evolutivas, que nos llevan desde el átomo a la célula, mismo fenómeno que se presenta desde el Dolmen a la Kalikosmia.»¹³⁸

El arquitecto presentó un discurso con tintes evolutivos, que parte de una revisión general de los periodos estudiados en la historia de la arquitectura, a la luz de sus aportes materiales y constructivos. Esto con la intención de presentar una línea de desarrollo ascendente a la que llama “marcha inicial de los elementos arquitectónicos hacia el estado cristalino”¹³⁹ en la que, con cada avance, se liberaba una cierta energía que crecía en favor de la eficiencia de los métodos constructivos. En esta línea hay, además de la definición de un rumbo que transitó la arquitectura, una proyección hacia lo que debería ser en el futuro.

La acumulación de estas energías favorables, es vista por él como el paso preparatorio para la aparición de las primeras células en un «punto crítico» de una frontera evolutiva. Este punto es aquel en el que se produce un cambio drástico una vez que se han reunido los elementos suficientes para que suceda. Este punto crítico se manifiesta a través de lo que el arquitecto llama «kaliksmogenética». Para la llegada de este punto crítico es también necesaria una ruptura con el pasado. Según Juan José, la «kalikosmogénesis» trae delante dos posiciones antagónicas: por un lado, la arquitectura muerta, o arquitectura moderna, con un dominio cada vez menos definido, gobernada por criterios de diversificaciones de estilos que la anclan a la arquitectura del pasado; por otro lado, la arquitectura viva, o arquitectura kalikósmica, emerge a través de las leyes de evolución, concentrando, sintetizando y profundizando las búsquedas de la arquitectura muerta, bajo la forma operacional de un todo orgánico. Es interesante que Juan José se refiera a esta nueva arquitectura como un organismo vivo, con formas de agruparse y comportarse, con formas de evolucionar. Más que un invento o un artificio, se refiere constantemente a kalikosmia como un proceso necesario, perteneciente al reino de lo natural. Y se vuelve más curioso todavía que esta propuesta orgánicamente discursiva, se manifieste a través de proyectos que se traen delante gracias a un proceso de experimentación tecnológica.

Una vez que estas nuevas células del punto crítico, cuyo principio es la prefabricación, emergen, se organizan, y se agrupan, se da lugar a la nueva arquitectura: Kalikosmia.

«Arquitectura “kalikósmica” que está determinada, tanto en su espacio interno como en el juego exterior de sus volúmenes, por su elemento fundamental “el hombre”, que en su desarrollo social se

¹³⁸ Díaz Infante Casasús y Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia*, 5

¹³⁹ Díaz Infante Casasús y Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia*, 7.

transforma a un ritmo acelerado, conquistando en la naturaleza recursos insospechados hasta hace poco tiempo y transformando su aspecto al crear un ambiente con cualidades propias que proporcionan “un nuevo mundo artificial que desplaza a la naturaleza misma.»¹⁴⁰

Para esta definición, el surgimiento «natural» de kalikosmia se contraponen con su modo técnico de actuar, en el que su creador conquista a la naturaleza y sus recursos, y se conduce hacia la creación de una segunda naturaleza, un nuevo mundo artificial. Parece ser que el arquitecto propone una ruptura con la primera naturaleza, lo que queda por preguntar son las razones para esa disociación. Esta idea es importante porque se asume como una postura conservacionista del planeta, pero de una forma particular. La propuesta central de esta nueva naturaleza y su capacidad de sustitución, es «dejar tranquila» a la naturaleza concurrente que ya se encontraba en un estado de deterioro. «Arquitectura “kalikósmica” que logre el equilibrio utilizando nuevos valores del ambiente artificial; arquitectura pluricelular que sustituya el ambiente natural agonizante por una ‘naturaleza humana’, creación directa del hombre en una nueva concepción del orbe.»¹⁴¹ La idea de «dejar tranquila» a la naturaleza, lo lleva aún más lejos, a plantearse la posibilidad de conformar estos nuevos mundos artificiales en otros planetas. Una amenaza constante para Juan José es la explosión demográfica, y ésta se relaciona constantemente con un saqueo a los recursos de la naturaleza. Frente a este, al que se refiere como un «reto dramático» para todos los conocimientos y todas las experiencias, la arquitectura kalikósmica es una propuesta de acción.

En diversas partes del discurso del arquitecto pueden leerse ciertas influencias que sirvieron como referencias conceptuales o ideológicas para su propuesta. De entrada, la visión atómica como punto de partida para un camino evolutivo «del átomo a la célula», y su analogía con la relación evolutiva «del dolmen a la kalikosmia». En este discurso descansa una influencia evolucionista de dos autores importantes y constantemente presentes en su biblioteca: Charles Darwin y Teilhard de Chardin. La teoría de la evolución biológica por selección natural de Darwin, sostiene que las especies cambian con el tiempo, y esto sucede porque con un mecanismo al que llamó selección natural, éstas se adaptan cada vez más a su entorno a través de modificaciones hereditarias. En este discurso, atisbos de la teoría de Darwin están presentes en aseveraciones como:

«Arquitectura moderna que se descubre ahora sobre un dominio menos definido, llevado a un orden nuevo de diversificaciones de estilos, estructuralmente entrelazados por su condición fundamental que caracterizaba ya a las arquitecturas del pasado, pero que ahora constituye un elemento integrado a la nueva concepción de la “arquitectura kalikosmogénica” porque a través de las leyes más generales de la evolución y por el mecanismo de su nacimiento, la “kalikosmogénesis” es en la que

¹⁴⁰ Díaz Infante Casasús y Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia*, 13.

¹⁴¹ Díaz Infante Casasús y Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia*, 15

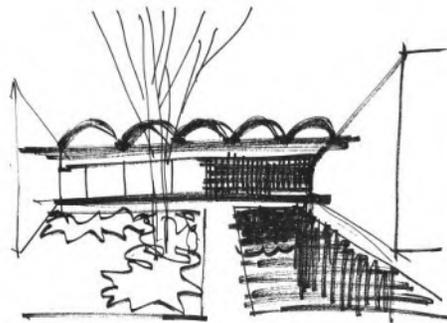
se concentra y se profundiza la arquitectura moderna, emergiendo a nuestros ojos bajo la forma de un todo orgánico». ¹⁴²

La nueva arquitectura que propone Díaz Infante comienza con la conformación de las primeras células, cuyo principio es la prefabricación. Estas células se agrupan y se diferencian en estructuras “multicelulares” de mayores escalas.

En un punto más avanzado de su discurso, Díaz Infante incorpora el concepto fenómeno humano en sus reflexiones sobre lo que logra kalikosmia:

«En todas partes, allí donde en tierra firme o en océanos crecen flores, se opera un proceso en el cual se encadenan moléculas sencillas para formar con propiedades completamente distintas, los elementos que componen la arquitectura artificial del plástico. Mundo que es principio de vida en nuestra “arquitectura kalikósmica”, las casas que adornan como las flores en épocas pasadas nuestra tierra. Tal es la kalikosmia como resultado de: Crear módulos celulares partiendo de dimensiones sensoriales en donde se desarrolle en equilibrio el fenómeno humano». ¹⁴³

crear. módulos celulares.
partiendo de dimensiones sensoriales
en donde se desarrolle en equilibrio
el. Fenómeno Humano. —



Juan José Díaz Infante Núñez. *Perspectiva de Casa Juan Elek y apunte*, ca. 1983, apunte escaneado e impreso en el libro “Díaz Infante Visto por Díaz Infante” de Juan José Díaz Infante Núñez y Juan José Díaz Infante Casasús (México: Maya y Torres, 1984), 46, Archivo Juan José Díaz Infante, Ciudad de México.

¹⁴² Díaz Infante Casasús y Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia*, 9.

¹⁴³ Díaz Infante Casasús y Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia*, 17

Este concepto es tomado de Teilhard de Chardin, un filósofo, teólogo y paleontólogo francés, que escribió un libro que lleva por título *El fenómeno humano*, para establecer un discurso sobre la experiencia general del hombre, en una visión que reúne ideas evolucionistas darwinianas, con la doctrina cristiana, en una narración evolutiva con miras hacia el porvenir. Teilhard sería un referente importante para Juan José, no solo por ofrecerle la posibilidad de conciliar el discurso científico con el cristiano, sino por abrir la posibilidad de mirar al futuro, en un escenario utópico hacia el cual caminar. Juan José provenía de una familia de tradición porfiriana, con tradiciones y creencias conservadoras. Su interés creciente por temas como la evolución, iban acompañados de un sutil sentimiento de culpa. La posibilidad conciliadora que ofrece Teilhard con su obra, legitima la búsqueda de Juan José, y se vuelve una lectura apologética de ella.

Contrario a lo que puede rescatarse de la cita de Carmen Barrera sobre la exposición de 1967, me es difícil aceptar la idea de que la propuesta de Juan José fue bien recibida y elogiada como una respuesta unánime. Lo natural sería que fuera desconcertante, no sólo por la ausencia de precedencias nacionales, sino porque el discurso en sí, tiene tintes especulativos que proponen un cambio radical en la arquitectura, partiendo de unidades tan tradicionales como lo son las unidades de vivienda. Una propuesta tan desafiante como la presentada por Juan José, no es algo que resultó de la noche a la mañana, ni mucho menos que ideó de forma aislada en el mundo. Propuestas como *kalikosmia* permiten ver que el arquitecto tenía los ojos puestos en muchos lados al mismo tiempo, y que un escenario tan dinámico, cultural, tecnológica y políticamente, como lo fue la década de 1960, tanto en México como en el resto del mundo, fue un telón de fondo importante y necesario para que una propuesta de estas características tuviera lugar.

La comprensión de la elección de las imágenes y el ensamblaje del discurso que componen la presentación de *kalikosmia*, resulta accesible al indagar en las relaciones que este arquitecto tuvo con su medio. A esto, se suma la posibilidad de afirmar que la selección de esta información, además de la propuesta de *Kalikosmia*, va mucho más allá de una fe en la tecnología y el progreso. A partir de trabajo de su archivo personal, se han encontrado apuntes, fotografías y libros que permitieron comenzar a explicar las razones de la elección de estas imágenes. Los elementos encontrados en el archivo personal del arquitecto: libros de anatomía y biología, de Charles Darwin, Teilhard de Chardin, Marshall McLuhan, y Alvin Toffler, libros de arquitectura, libros sobre diseño con plástico, libros sobre cosmonáutica y recortes de periódico que demuestran un particular interés y asombro en la empresa cosmonáutica de la carrera espacial, son algunos de los elementos que fueron retroalimentando la búsqueda por la formación de *Kalikosmia* como propuesta. Ciertamente no podemos hablar de una reconstrucción fidedigna de los procesos intelectuales que llevaron a Juan José a *Kalikosmia*, pero esto sin duda nos acerca a un horizonte de comprensión más fértil.

Por sus anotaciones y su forma de seleccionar información, su relación con las fuentes parece ser más como el uso de una serie de herramientas que le fueron siendo útiles para organizar su discurso. *Kalikosmia* no fue una propuesta que cerró en 1967; acompañó al arquitecto a lo largo de su trayectoria profesional, y adquirió diferentes formas y medios para comunicarse y modificarse con el paso de los años. La experimentación con la cual se agrupa a los arquitectos mexicanos mencionados en el capítulo anterior, se

mantiene en el trabajo de Juan José, pero vemos ahora que este caso dista de ser una experimentación de «la forma por la forma»; en estos ejercicios experimentales, hay una idea motora que los mantiene circulando.

Las búsquedas de Juan José no son enteramente formales, ni identitarias, ni en compromiso con el momento de una gestión presidencial, tampoco llevan una profunda reflexión política y, sin embargo, atienden a su tiempo desde una vertiente cultural. La apuesta por el plástico como material para los módulos habitables presentados en el 67 tiene que ver con una proyección: México experimentaba un *boom* petrolero, y desarrollar tecnología en torno a él parecía ser una buena apuesta. La propuesta de viviendas de plástico que podrían ser fabricadas en cuestión de horas, con cualidades estructurales que permitirían apilarlas y organizarlas en diferentes lugares –y planetas– le permitía anticipar la posición de México como gran país productor de esta nueva tecnología. Sí hay una apuesta de corte nacionalista en Kalikosmia, pero no se queda solamente ahí, pues la presencia de influencias culturales es innegable. En las propuestas de Juan José, es identificable la presencia de la cultura modularista que describe Alvin Toffler en *El «shock» del futuro*, al igual que las propuestas de arquitectos extranjeros neo-vanguardistas, o radicales, con experimentaciones formales, geométricas y materiales, que derivan en propuestas arquitectónicas y urbanas de carácter especulativo y utópico.

Además de las alternativas de habitar y poblar territorios antes inimaginables que ofrecen estas arquitecturas capsulares, los avances tecnológicos que trajo consigo la cosmonáutica en la carrera espacial, motivaron los ánimos experimentales de cápsulas habitables y eficientes. Esta búsqueda está presente en la arquitectura de Juan José, y más allá del placer de experimentar con las posibilidades técnicas de su tiempo, la guía principal de sus propuestas es la posibilidad de diseñar para el futuro. La idea de futuro, con una fuerte carga occidental ilustrada, adquiere un impulso renovador durante la Guerra Fría, e impacta tanto a la ciencia regular como a la ciencia ficción; ambos, a su vez, se vuelven actores tanto políticos como culturales en los albores de un conflicto mundial.

Así, además de las puntuales apuestas hacia el desarrollo nacional, la idea de futuro y sus imaginarios en la arquitectura capsular, en la ciencia ficción –tanto en literatura como en cine–, y una fe en los logros científicos y tecnológicos de una contienda de tecnocracias como lo es la carrera espacial, mueven las propuestas de este arquitecto. Juan José no es un actor político con un fuerte y manifiesto compromiso social, que atiende las problemáticas de su país y toma una postura, –y quizá es otra prueba de una paulatina demostración de la distancia entre la vocación política de los intelectuales y la vocación política de los arquitectos– es más bien un inventor que ensambla sus propuestas a partir de sus propios intereses y una asimilación cultural, –predominantemente extranjera, norteamericana– que responde a ellos. Este fenómeno no es aislado, ni termina en el caso del arquitecto Díaz infante. Tomarlo a él como eje analítico, y la exposición de 1967 es una decisión discursiva que pretende demostrar las formas particulares en que una idea circula e impacta el hacer de un individuo.

–

Bibliografía del capítulo.

Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Arquitectura, perteneciente al Fondo Reservado de la Biblioteca Lino Picaseño.

Agel, Jerome. *The Making of Kubrick's 2001*. New York: New American Library, 1970.

Aguilar Camín, Héctor. "Mi querella con Paz." *Nexos* 37 No. 448 (abril, 2015): 60-77.

Alva Martínez, Ernesto R., ed. *Cuadernos de Arquitectura. Docencia. Monografía sobre la Facultad de Arquitectura*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

Baldwin, J. "Dymaxion House." Buckminster Fuller Institute. Consultado en octubre 15, 2018.
<https://www.bfi.org/about-fuller/big-ideas/dymaxion-world/dymaxion-house>

Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger Publishers, 1967.

Barajas-Garrido, Gerardo. "Trayectoria de la literatura de fantasía y la ciencia ficción en México." *Tinta Virtual. Revista de estudios hispanos* No. 3 (2010): 44-58.

Bojórquez Martínez, Yolanda. *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925-1980*. Guadalajara: ITESO, 2016.

Cárdenas Sánchez, Enrique. *El largo curso de la economía mexicana. De 1780 a nuestros días*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Chu, Hsiao-yun y Roberto G. Trujillo. *New Views on Buckminster Fuller*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Cook, Peter. *Experimental Architecture*. New York: Universe Books, 1970.

Cosío Villegas, Daniel, ed. *Historia General de México. Volumen II*. México: Colegio de México, 1976.

De Anda, Enrique X. *Historia de la Arquitectura Mexicana* (3ra Edición). Barcelona: Gustavo Gili, 2013

De Anda, Enrique X., coord. *Ciudad de México: Arquitectura 1921-1970*. México: Gobierno del Distrito Federal, 2010.

Díaz Infante Casasús, Juan José y Juan José Díaz Infante Núñez. *Del dolmen a la kalikosmia*. México: Maya y Torres editores, 1985.

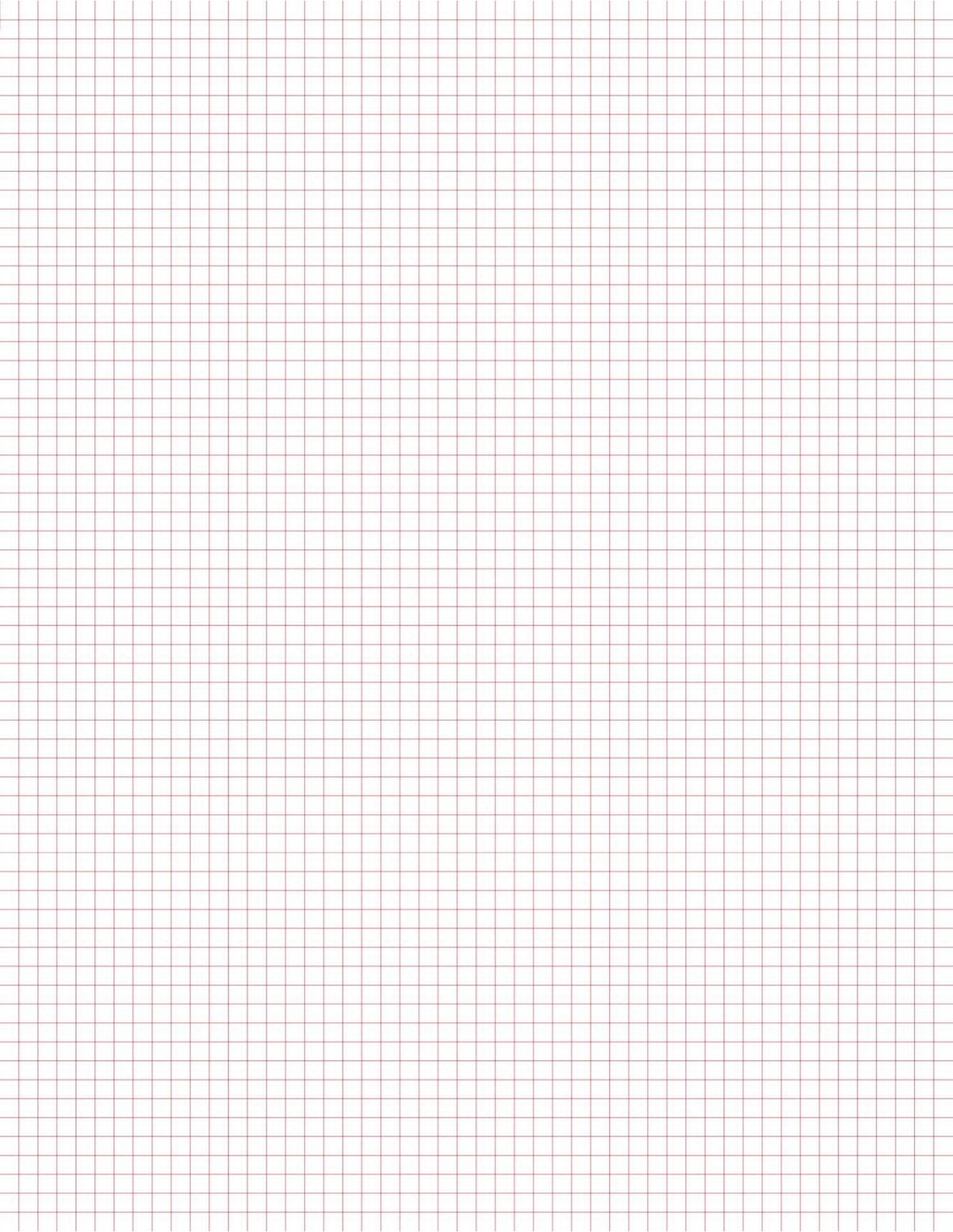
Díaz Infante Núñez, Juan José. "Nuestro mundo actual y la habitación." *Revista analítica de arquitectura contemporánea Calli Internacional* No. 25 (enero-febrero, 1967): 46-55.

- Espinoza López, Enrique. *Ciudad de México: compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-1980*. Ciudad de México: editado por el autor, 1991.
- Ettinger, Catherine R., ed. *Imaginarios de modernidad y tradición. Arquitectura del siglo xx en América Latina*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2015.
- Feireiss, Lukas. "Memories of the Moon Age." *Uncube Magazine* 19 (otoño, 2014): 30-39
- Felguérez, Manuel. "La Ruptura: 1935-1955." *Revista electrónica Imágenes*. Consultado el 10 de mayo de 2019. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_ruptura
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. New York: Thames & Hudson, 1992.
- Friedman, Yona. *La arquitectura móvil*. Madrid: Poseidón, 2013.
- Giedion, Sigfried, ed. *Architecture, You and Me. The diary of a development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Glendinning, Miles. "Cold War conciliation: international architectural congresses in the late 1950s and early 1960s." *The Journal of Architecture* 21 No. 4 (2016): 630-650. <https://doi.org/10.1080/13602365.2016.1192431>
- Graham, Stephen. *Cities, War and Terrorism. Towards an Urban Geopolitics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Hanes, Sharon M. y Richard C. Hanes. *Cold War Almanac*. Volume 1. Michigan: Thomson Gale, 2004.
- Hays, Michael. *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Hejduk, Renata. "Models of the Mind: Architecture and Theory of the 1960s." *La Città Nuova. ACSA International Conference* (1999): 357-361.
- Hollein, Hans. "Alles Ist Architektur" *Bau. Zeitschrift für Architektur und Städtebau* 23, No. 1/2 (1968): 1-28.
- Kennedy, John F. "Rice Stadium Moon Speech." National Aeronautics Space Administration. Consultado el 5 de marzo de 2020. <https://er.jsc.nasa.gov/seh/ricetalk.htm>
- Kilgore, De Witt Douglas. *Astrofuturism. Science, Race, and Visions of Utopia in Space*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano 1940-1996*. México: Tusquets Editores, 1999.
- Leach, Neil. *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*. London and New York: Routledge, 1997.

- López Pérez, Daniel. *Fuller en México. La iniciativa arquitectónica*. Ciudad de México: Arquine y CONACULTA, 2015.
- Lozoya, Johanna. "El lenguaje nacionalista de una élite. Las Pláticas de Arquitectura de 1933." *Bitácora Arquitectura* No. 21 (2010): 26-33.
- María Montaner, Josep. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Martínez Carrizales, Leonardo. "Revista Mexicana de Literatura. Autonomía literaria y crítica de la sociedad," *Tempo Social, revista de sociología da USP* 28, no. 3 (diciembre 2016): 51-76.
<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2016.111580>
- Martré Gonzalo, ed. *La ciencia ficción en México (hasta el año 2002)*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2010.
- McDougall, Walter A. ... *The Heavens and the Earth. A political history of the Space Age*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: Toronto University Press, 2011.
- McLuhan, Marshall. *The medium is the Massage*. San Francisco: HardWired, 1967.
- Memoria Política de México. "Miguel Alemán Valdés." Consultado el 7 de junio de 2019.
<https://memoriapoliticademexico.org/memoria/Biografias/AVM00.html>
- Meuser, Philipp. "Galina Balashova. Space architect extraordinaire." *Uncube Magazine* 19 (otoño, 2014): 14-16.
- Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Olvera, Carlos. *El colmillo del gato. Antología póstuma*. México: Fondo Editorial del Estado de México, 2014.
- Pereira, Armando. "La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", *Revista semestral del Centro de Estudios Literarios: Literatura Mexicana* Vol. 6 No. 1 (1995): 187-212.
- Pereira, Armando. "Literatura de la onda." Enciclopedia de la literatura en México. Consultado el 30 de octubre de 2018. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/39>
- Ramos Watanave, Eduardo, ed. *Colección Un encuentro con el futuro hoy. La revolución silenciosa. El diseño de la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo xx. Análisis y prospectiva. El impulso industrializador mexicano (1950-1959)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Rebetez, René. "El hombre y el plástico." Periódico sin nombre. México, 1967.

- Rivera Marín, Ruth, coord. *La obra de Pier Luigi Nervi. Cuadernos de Arquitectura No. 9*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Salinas, Fernando. *La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo*. Uruguay: Universidad de la República, 1968.
- Samuel, Lawrence R. *Future. A Recent History*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Segota, Gordana. “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960” *Revista Digital Cenidiap* No. 8 (enero-abril, 2007): 1-7.
- Sênk, Peter. *Capsules: Typology of Other Architecture*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018.
- Sin autor. “En casa del Dr. Díaz.” *El universal*. México, 1959.
- Smith, Elizabeth A. T. *Case Study Houses*. Köln: Taschen, 2006.
- Sosenski, Susana y Ricardo López León. “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970),” *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* No. 92 (mayo-agosto 2015): 193-225.
- Tafari, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge: MIT Press, 1987.
- Toffler, Alvin. *El “shock” del futuro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Tsiolkovsky. “Biography. Konstantin Eduardovich Tsiolkovsky.” Tsiolkovsky.org. Consultado el 5 de marzo de 2020. <https://tsiolkovsky.org/en/biography/>
- Vidaurri Aréchiga, José Eduardo. “El primer civil en la presidencia.” Universidad Virtual del Estado de Guanajuato, sin fecha.
- Whiteley, Nigel. *Reyner Banham. Historian of the Immediate Future*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Young, George M. *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and his Followers*. New York: Oxford University Press, 2012.

—



4. El futuro en la obra de Juan José Díaz Infante.

4.1. Si Cedric Price y Juan José Díaz Infante tomaran un café...

Cerrar el recorrido internacional de los arquitectos experimentales del capítulo anterior con el trabajo de Cedric Price no es algo casual ni deliberado en este documento. Ambos arquitectos, además de ser contemporáneos, comparten ideas sobre la arquitectura, quizá más que cualquiera de los otros arquitectos o actores puestos delante en este recorrido histórico sobre la idea de futuro en su multiplicidad de manifestaciones. Además de esto, comparten aspectos en su personalidad que hacen que la mente de un historiador se pregunte por cómo se hubieran relacionado estas dos personas tan afines de haberse conocido. Royston Landau se refiere a Price como un desenfadado arquitecto moderno, con una fuerte disposición hacia la flexibilidad, la impermanencia y todo lo relacionado a la novedad tecnológica, pero también como un individuo con una capacidad casi «Voltaireana» de hacer que los más complacientes se levanten, y los más seguros de sí mismos, se mantengan en sus asientos¹. Recordando una famosa frase atribuida al arquitecto inglés: «La tecnología es la respuesta, pero, ¿cuál era la pregunta?» queda clara la presencia de una fe tecnológica sobresaliente, que además se encuentra en estrecha relación con un sentido de compromiso con el futuro. Esta relación estrecha se da mediante una visión optimista respecto a las implementaciones tecnológicas en problemas arquitectónicos concretos, basando su elección en criterios racionales, con miras hacia una posibilidad liberadora y positiva de la arquitectura en el ser humano. Siguiendo estos compromisos y métodos, a ojos de Price, uno estaba en el camino correcto hacia mejores soluciones. Ahora, así como la noción de futuro y progreso no son motor único en el trabajo de Juan José, tampoco lo son en el caso de Price, y por ello cabe preguntarse a qué tipo de progreso se refiere cada uno.

En el caso de Price, como lo desarrolla Landau, existe una dimensión ética que se preocupa por el efecto que tiene la arquitectura en el habitante, pero, así como la arquitectura puede restringir y perjudicar psicológica y físicamente, también tiene posibilidades de ser, en palabras de Landau: «liberadora, realizadora y solidaria». Nuevamente en contexto, en un momento en que el gremio comienza a distanciarse de los axiomas del Movimiento Moderno, y se conduce hacia debates en torno a la producción arquitectónica y la arquitectura del futuro o de una nueva etapa, y, como es el caso del CIAM X, integra la dimensión socialmente sensible de arquitectura y lugar, Price denuncia la burocratización y estandarización a la que llegó la arquitectura moderna. Es curioso que tanto Price, como Friedman, o el mismo Juan José hablan, de diferentes formas, de personalización, y una de sus respuestas es el desarrollo de variables estandarizadas a elegir. Price denuncia la estandarización porque a sus ojos niega la posibilidad de realización de la potencialidad individual de cada

¹ Royston Landau "A philosophy of enabling: The work of Cedric Price," *Architectural Association Files* No. 8 (enero 1985): 3-7

ser humano. Juan José, por su parte, denuncia la estandarización de una forma de pensar en torno al consumo y la productividad, que juega las reglas del mundo del tener pata ser aceptado.

Frente a sus denuncias particulares, sucede un nuevo encuentro en sus formas de reaccionar. En ambos, se dan respuestas cargadas de ingenio, humor, ligereza aparente, y, sobre todo, con planteamientos provocadores y paradigmáticos. A ambos se les señala como sujetos graciosos e irreverentes, pero, yendo más allá de eso, ambos se valen de esta personalidad para provocar e invitar a la discusión de temas que, aunque lo parezca, no toman en lo absoluto a la ligera.

Tanto Price como Díaz Infante, frente a una tendencia hacia la monumentalidad, con particularidades en sus contextos locales, la decisión es optar por una arquitectura más autónoma, flexible e impermanente, con un diálogo abierto con el cambio y sus posibilidades mediante la tecnología y el entendimiento de la arquitectura como sistema. Sobre esto último, la visión sistémica se refleja en Price en un interés por la cibernética de forma más explícita, y en el caso de Juan José de una forma más intuitiva. La noción de cibernética de los años sesenta, está desarrollada de forma más amplia en el trabajo escrito del psicólogo y cibernético inglés Gordon Pask. Éste parte de los planteamientos de Stafford Beer quien identifica que tanto la cibernética como la arquitectura comparten una misma filosofía respecto a la arquitectura, vista como una filosofía de búsqueda operacional. El argumento central de Pask retomando a Beer reside en el hecho de que los arquitectos son principalmente diseñadores de sistemas, que han sido orillados a tomar un interés creciente en las propiedades organizacionales de los sistemas de desarrollo, comunicación y control. Para esta conformación de sistemas y el estudio de sus propiedades en las agendas de los arquitectos, la cibernética se muestra como una posibilidad para formar una teoría unificadora. Según explica, las sub-teorías arquitectónicas que fueron ideadas como sistemas, u orientadas hacia una noción de sistematización, son cibernéticas o embrionarias de la cibernética, aunque hayan sido ideadas antes de la invención de este concepto. A ojos de Pask, los conceptos abstractos de la cibernética pueden tener interpretaciones arquitectónicas para formar la teoría unificadora que propone.²

Desde 1961, Price emprendió investigaciones sobre las tecnologías de información, que plasmó en el establecimiento de relaciones entre ubicación, comunicación/conectividad, e información. Estas relaciones fueron base para un modelo de emplazamiento de asentamientos humanos, asumiendo que las tecnologías de información alcanzarían un avance suficiente para establecer todas las redes de intercambio y comunicación que necesitaría una ciudad. Estas tecnologías podrían también anticipar un cambio en la ubicación del asentamiento en cuestión, y bajo su desarrollo en estructuras flexibles, móviles y desmontables, un cambio de ubicación sería posible. La anticipación de Price en el diseño de modelos urbanos que interactúan con tecnologías que aún no estaban desarrolladas, además de tener acercamientos análogos a los de un autor de ciencia ficción con realidades aún no presentes, pero no imposibles de alcanzar, se relaciona con visiones como las de Juan José de habitar territorios y planetas a partir de métodos de construcción y ensamblaje que aún no eran posibles en su contexto. El interés por la cibernética en el caso de Juan José es más implícito e intuitivo.

² Gordon Pask, "The architectural relevance of cybernetics," *Architectural Design* 39 No. 9 (1969): 494.

El entendimiento de los espacios habitables como células agrupables, y el entendimiento de los modos de agrupación como circuitos de información, son nociones presentes en la propuesta de Juan José que, si bien no están presentadas como base de un pensamiento cibernético de la arquitectura, comparten características con la noción de Pask de sub-teorías arquitectónicas de cibernética embrionaria. Aunado a esto, en Juan José había un interés destacable por la computación. Desde la exposición de 1967, entre las muchas imágenes que presentó para explicar kalikosmia, seleccionó fotografías y diagramas de los circuitos internos de los ordenadores IBM. Lo que motivaba este interés era que una computadora agrupaba y coordinaba una serie de sistemas, en los que el resultado era menos emocionante que los procesos.

Se sabe que la visión sistémica no abandonaría el ojo de Juan José, pues el mismo asume su actividad como la de un diseñador de espacios y sistemas. Kalikosmia propone una suerte de síntesis en el hacer arquitectónico, y esta síntesis se basa en una predisposición sistémica frente a la disciplina. «Los arquitectos tendrán que sintetizarse, es decir, dejar atrás el pasado con sus columnas, travesaños y monumentos, para hacerse sintéticos; simplificar los procesos de construcción humana es ya una realidad llevada a cabo por este diseñador espacial. Porque en muy pocos años no podremos pensar en hacerle su casa a la familia “x”. Tendremos que pensar en que la familia “x” es parte de la familia “y”, es decir: la familia humana [...]»³ La visión sintética y con tendencias evolucionistas que está presente a kalikosmia, se mueve a partir del entendimiento de procesos constructivos, y sus agrupaciones como células en sistemas abiertos a relaciones. De igual forma, la comprensión del problema de la productividad y las sociedades centradas en el tener y el consumo, también es visualizada por Juan José de forma sistémica. El arquitecto distingue un cambio de ritmo –que confirmaría en la definición de «shock» del futuro, de Toffler– en el desplazamiento de bienes, personas e ideas y distingue el consumo y la producción como detonadores de esta velocidad. Frente a esto, invita a la reflexión de una manera igualmente sistémica:

«Visualicemos un cuerpo: si mi cuerpo está formado por partes tan pequeñas como un quark y leptones; si me elevo poco a poco y visualizo un país que está formado por millones de seres como yo, y más arriba el mundo fragmentado en países, y el sistema solar en planetas, la galaxia en sistemas solares, el universo en galaxias, y el hiperespacio en universos intuitivos...si alcanzo la distancia suficiente, hacia arriba o hacia adentro, encontraré en cada todo un fractal [...] pienso que no entendemos la importancia de nuestra existencia aun cuando macroscópicamente no seamos ni siquiera un punto, porque como dicen Briggs y Peat: “si una sola partícula de un átomo hubiera variado en algo, el universo no sería el mismo”»⁴

³ Cecilia Ortiz y María Rosenberg, “Reflectores de nuestro tiempo,” en *Las pieles del espacio. Kalikosmia de Díaz Infante*. (México: Aela diseño, publicidad e impresos, 1999), 85.

⁴ Ortiz y Rosenberg “Matrushka de organismos,” *Las pieles del espacio*, 57

En Kalikosmia, los espacios están vistos como sistemas, y bajo su forma de ver las disciplinas, también se agrupan en torno a sistemas de pensamiento y se agrupan como sistemas a su vez sus respectivos objetos de estudio.

De la mano de un pensamiento sistémico en ambos arquitectos, está presente la noción de cambio, y la forma de responder frente a ella. El entendimiento de problemas arquitectónicos y urbanos como sistemas, es un preámbulo para una respuesta arquitectónica de organizaciones en red, con amplias posibilidades de transformación. En el caso de Price, esto se muestra de forma más evidente en su propuesta Potteries Thinkbelt de 1964. Se trata de una propuesta de instalaciones educativas, teniendo especial cuidado en no llamarle universidad, pensada para emplazarse en una decadente zona industrial de Staffordshire como una estrategia para revitalizarla. El esquema de la propuesta de Price es una red que se esparce por todo el terreno, que puede alterarse, crecer y decrecer por estar formada por elementos desarmables y re-organizables, reconocidos por él como «unidades de enseñanza». A esta red se suma una red de transporte que crece sus posibilidades de conexión. Esta propuesta, asumida en su momento como excesivamente imaginativa o fantástica, cargaba también una crítica al establishment universitario de los grandes e históricos campus en los que la tradición y el prestigio se sobreponen al cambio y a la necesidad de responder a él. Nuevamente, en esta propuesta parece haber poca seriedad, y demasiados atrevimientos, pero lo que está en juego, además de la arquitectura, es la provocación.

Así mismo, esta noción de cambio también implicaba una transformación en la forma de entender la profesión. En una memoria sobre el *Fun Palace*, hecha por Price en el 64, el arquitecto pone como título: «Cedric Price, anti arquitecto no. 1». La lógica detrás de esta afirmación es que, si un arquitecto era aquel que creaba edificios con la firmitas vitrubiana, emplazados para perdurar en el tiempo, entonces un anti arquitecto era alguien que buscaba comprender y preponderar la función social y el rol del proyecto arquitectónico, incluso si éste no era propiamente un edificio o un edificio perdurable⁵. Esta misma provocación sobre la necesidad de cambio de la profesión fue emitida por su colega mexicano, al igual que una insinuación sobre nuevas formas de entender a la educación tanto arquitectónica como de otras disciplinas. «La economía y la velocidad son en la actualidad las grandes fuerzas. Esta es hoy la “aldea científica,” ya no se llama “universidad,” pues ellas se encuentran conectadas en redes por todo el mundo. Ya no son importantes las carreras profesionales, lo que importa son los talentos y la creatividad. No es importante el título de arquitecto, ni de licenciado, ni nada. Hay nuevas leyes y nuevo conocimiento. Hay que reinventar el mundo; el actual ya se acabó.»⁶

En el caso de Juan José, además del entendimiento del problema de la productividad desde la velocidad de cambios y tránsito de personas, bienes e ideas, el arquitecto identifica en el cambio una realidad que es necesario asumir en esta tarea de los arquitectos del futuro por «sintetizarse». El cambio en el

⁵ Molly Wright Steenson, “Architectures of information: Christopher Alexander, Cedric Price, and Nicholas Negroponte & MIT’s architecture machine group” (Tesis doctoral, Universidad de Princeton, 2014), 20.

⁶ Juan José Díaz Infante en Celia Facio Salazar, “Arquitectura en módulos fractales. Entrevista a Juan José Díaz Infante” *Academia XXII* 4, No. 7 (agosto 2013-enero 2014): 69

entendimiento de los alcances de la profesión del arquitecto, y su constante empleo de la frase «eternidad es aquello que perdura a través del cambio constante». Al usarla se refiere, por un lado, de forma reaccionaria frente a la tradición de los estilos y la permanencia de sus gestos formales a lo largo de la producción de un arquitecto; por otro lado, frente a los cambios inesperados que puede sufrir un edificio, ya sea un ataque, un cambio en sus habitantes que lleve a un cambio de uso. La siempre presente posibilidad de cambios, y la necesaria capacidad de la arquitectura de reaccionar frente a ellos, lo lleva a ver a la arquitectura, ya no como inmueble, sino como un mueble que pueda cambiar de lugar, de disposición y de uso, conforme sea necesario.

Se han enumerado algunas de las muchas coincidencias entre estos dos sujetos excéntricos, pero quizá la más divertida sea la de personalidades. Ambos son unos verdaderos personajes en su medio. Al hablar de ellos o al recordarlos, vienen a la mente sus frases y sus excentricidades. Las anécdotas de quienes los conocieron son el camino más directo para comprender el efecto que tuvieron sobre sus audiencias. A Price se le recuerda como un «*crescendo de paradojas, que era volátil, divertido y espontáneo, y al mismo tiempo engañosamente organizado, con una forma estricta de compartimentar su día y sus actividades.*»⁷ Su actitud desenfadada y al mismo tiempo provocadora, y la presencia de un constante pragmatismo lo destacan como una de las figuras paternas de los arquitectos radicales de la segunda mitad de siglo. Este pragmatismo se reflejaba en propuestas que, más que un ejercicio imaginativo de arquitectura de futuro, se presentaban como una serie de instrucciones para llegar a ella. Con este tipo de atrevimientos se establece una similitud más con su colega mexicano. En ninguno de los dos, las ideas de futuro se presentaban como un ejercicio imaginativo, o de supuestos; ambos asumían la tarea de idear la forma en que ese futuro podía ser diseñado y logrado con los recursos tecnológicos necesarios para hacerlo. No solamente es pensar futuro, es tomar acción sobre él, intervenirlo y diseñar sus modos de acontecer.

—

⁷ Pamela Buxton, "Me and Cedric Price," en *The RIBA Journal*, octubre 5, 2016, <https://www.ribaj.com/culture/articles-and-talks>

4.2. El arquitecto «más moderno que todos los modernos».

Decir que Juan José Díaz Infante era todo un personaje, no es solamente una expresión hiperbólica que tomo como licencia para comenzar a describirlo. Este sujeto se construyó a sí mismo como un personaje controversial y paradigmático, quizá en una estrategia por incitar a la discusión en torno a sus propuestas, y quizá también porque disfrutaba ser diferente. En un texto que pretende homenajear al arquitecto y su trabajo, a propósito de su fallecimiento, Enrique Chao lo describe de forma muy elocuente:

«Juan José fue más que una persona, fue un personaje. Un actor que disfrutaba la polémica, que se disfrazaba, que gozaba a plenitud sus rasgos excéntricos (fuera del centro, de lo común) y que se calificaba en los siguientes términos: “Soy atemporal. No estoy en la historia porque estoy más en la ciencia que en el estilo. No estoy en una época. Mi obra ha evolucionado conforme a las diferentes estructuras que he realizado. Cada programa lo trato diferente y en cada obra apporto algo que niego en la siguiente”»⁸

Desde sus años como estudiante, lo movían sus intereses particulares. El diseño industrial era uno de ellos, y encontró dónde explorarlo durante su estancia como diseñador para la empresa DM Nacional. Diseñó líneas de escritorios y mobiliario para oficina, pero no quedó solamente ahí. El arquitecto se hacía cargo del diseño interior de las tiendas de la empresa, y en esta tarea encontró oportunidades para explotar su creatividad. Su cuñado, Francisco Casasús, recuerda una tienda en particular, ubicada sobre Paseo de la Reforma, junto al Cine París, en la que consiguió una avioneta e ideó la forma de meterla a la tienda, exhibiéndola suspendida del plafón. El impacto de esa «ocurrencia» llamó la atención de clientes y diseñadores por igual. «Desarmó una avioneta, la pintó de amarillo, la volvió a armar, y así había una avioneta dentro del edificio. Se convirtió en algo que la gente estaba esperando ver»⁹

⁸ Enrique Chao. “¿De qué están hechos los arquitectos como Juan José Díaz Infante?” Texto presente en la exposición Las Pielas del Espacio, Galería Jesús Gallardo. León, Guanajuato, 2016.

⁹ Francisco Casasús en entrevista con la autora. 21 de noviembre de 2016



Tienda DM Nacional. Archivo personal Juan José Díaz Infante

Esta estrategia no fue la única. Su interés por el *display* como medio publicitario o medio de presentación encontró un medio de experimentación en los aparadores de las tiendas de muebles. En alguna ocasión, juntó una serie de pantallas en las que proyectaba diferentes segmentos de una gran imagen, o imágenes diferentes, buscando que la fachada de la tienda siempre fuera distinta. El interés por el *display* en las tiendas surge tras una visita de Juan José a Nueva York, en donde vio los famosos aparadores de las tiendas de joyería Tiffany. Desde mitades de los años cincuenta, con la presencia del diseñador Gene Moore en la compañía, los *displays* de las tiendas se revolucionaron respecto a una tradición publicitaria, de por sí ya famosa. «En una mezcla entre lo extraordinario y lo ordinario, Moore colocaba la clásica joyería Tiffany junto a materiales cotidianos e inesperados, como cordones, palomitas de maíz, o incluso un camión de basura de juguete. En un destacado *display*, el “gusano” que extraje un ave de una pila de tierra, era en realidad un collar brillante. Enlistó a artistas próximos a ser celebrados a crear aparadores con él, y durante sus 39 años en la compañía, diseñó más de 5000 *displays* de aparadores»¹⁰ Este tipo de juegos con el asombro de los espectadores es una de las motivaciones para los juegos de Juan José en los aparadores de DM Nacional. Su relación con esta compañía duraría años, siendo ésta una de las primeras en publicitar sus casas de plástico como «la casa del futuro».

¹⁰ Tiffany & Co. “The magical windows of Tiffany,” Consultado el 3 de junio de 2020. <https://www.tiffany.com/world-of-tiffany/windows-of-tiffany/>



Tienda DM Nacional en Paseo de la Reforma, Ciudad de México. En el aparador se publicita la casa de plástico de Díaz Infante. Fuente: archivo personal Juan José Díaz Infante

La experiencia de Juan José en DM Nacional lo llevó a experimentar en diseño interior, diseño industrial, diseño de *displays* y, sobre todo, le permitió comenzar una dinámica de trabajo en la que el asombro se mantendría presente. Ya trabajando de forma independiente como arquitecto, en el desarrollo y presentación de sus experimentaciones de viviendas celulares que presentó junto con Kalikosmia, se movía un mismo principio provocador. El texto del libro *Del dolmen a la Kalikosmia* es otra prueba de este ánimo de provocar. La forma particular en la que se expresa de kalikosmia, de la nueva era, del resultado de esta nueva arquitectura y sus modos de operar, se da en un tono de manifiesto con una dimensión más espiritual, o de condición de especie, que de arquitectura como tal. Más adelante, el tono con el que se referirá a kalikosmia y a su trabajo, sería el de un científico activo, refiriéndose en cambio al trabajo de otros arquitectos con cierto rechazo o desdén. «La arquitectura, a secas, la inventaron los pedantes para ponerle nombre a sus estilos. Nosotros hacemos ciencia aplicada. La piel del hombre. El hábitat: una capa más que lo protege, y entre más ligera, mejor.» Parece que, mientras más seguro estaba de su trabajo y de kalikosmia, adquiría un tono más autoritario y despreocupado al mismo tiempo, o se sentía con mayor licencia de emitir su postura libremente, y si esta era provocadora, mejor. Sin duda su personalidad interfiere en este proceso. En entrevistas a colaboradores de su despacho, como su perspectivista Miguel Ángel Gutiérrez, se le ha descrito como un arquitecto muy activo, poco paciente, y bastante exigente con los resultados del proceso de diseño. Sus principales herramientas siempre fueron el croquis y la maqueta. En ocasiones, simplemente llegaba a la oficina con un croquis en una servilleta, explicaba brevemente qué tenía en mente, y se lo daba a uno de sus

dibujantes para que lo desarrollara en planos arquitectónicos. Tenía muchas cosas en la cabeza al mismo tiempo, y eso se reflejaba en una actitud volátil, en ocasiones un tanto impulsiva.

Esta actitud tuvo sus ventajas para él. La autoconfianza y la impulsividad se sumaron favorablemente cuando consiguió el proyecto de Citibank. Las primeras oficinas del First National Citibank estaban en el terreno colindante al actual edificio, y en ellas trabajaba el cuñado de Juan José, Francisco Casasús. Estas oficinas necesitaban una remodelación, «y cuando preguntaron por un arquitecto que resolviera un proyecto rápida y económicamente, Francisco sugirió a Juan José, y en menos de una hora, él ya estaba en las oficinas. Llevaba un rollo de papel bond y un par de plumones con los que iba dibujando y explicando cómo resolvería el proyecto.»¹¹ Conforme hablaba, soltaba líneas a mano alzada, con una confianza de darse a entender, que en realidad lograba más por el discurso que por el dibujo improvisado en el momento. Finalmente, esta remodelación quedó lista y dejó satisfechos a los clientes. Este proyecto fue su tarjeta de presentación para que lo consideraran para el proyecto de la Torre Citibank. «Francisco Casasús recuerda que sus colegas le platicaron del día que Díaz Infante presentó el proyecto: “No tienes idea la presentación que hizo tu cuñado. No hablaba inglés y tenía a 3 ó 4 vicepresidentes ahí alrededor de la maqueta, sus proyecciones y planos. Y le aprobaron el proyecto...”»¹² Así se movía Juan José para conseguir proyectos. En algunos casos, ubicaba la posibilidad de un proyecto que le interesaba, y se acercaba a los dueños o posibles clientes para convencerlos de que necesitaban desarrollar ese proyecto, y que él era la mejor opción, por supuesto. El proyecto de la nueva sede para la Bolsa Mexicana de Valores se dio así. Juan José presentó numerosas versiones y propuestas, tanto de ubicación como de proyecto, incluso antes de que se tomara la decisión de concursar el proyecto arquitectónico. Había proyectos particulares que le interesaba desarrollar, y no esperaba que llegaran a sus manos, se movía para ganarlos. Generalmente en esos proyectos era donde tomaba decisiones que de alguna forma retroalimentaban su idea de kalikosmia. En el caso de Citibank, la idea de una piel reflejante que envuelve al edificio, como «la piel del espacio,» o «la piel del hombre» a la que se referirá cuando habla de su trabajo.

Uno de los aspectos con los que más se recuerda a Juan José es su fascinación por Mickey Mouse. El arquitecto iba a juntas, presentaciones o eventos importantes con playeras de *Mickey Mouse*, o relojes, o pines, pero ciertamente llamaba la atención que siempre utilizaba al menos un elemento de este personaje en su vestimenta. «La arquitecta Mónica Raya, amiga y alumna del arquitecto, recuerda que Juan José le dijo que se imaginara a un hombre llegando con una idea de negocios multimillonaria, y que esa idea fuera un ratón que baila. Así nada más, una idea que hace reír de entrada, pero que en realidad representa un mundo de fantasía, un mundo perfecto que tiene ese final feliz que a la humanidad le hace falta [...] Juan José celebraba a todo aquel que se atrevía a pensar y hacer algo diferente»¹³ Esta celebración a los atrevidos es quizá otro de sus motores personales. Él disfrutaba de ser diferente. Además de utilizar estas prendas de *Mickey Mouse* por su

¹¹ Daniela Díaz Blancarte “DIES. Juan José Díaz Infante Núñez (1936-2012). Catálogo de la obra.” (Proyecto terminal de licenciatura. Subsistema de Investigación. Universidad Iberoamericana, 2017), 20.

¹² Francisco Casasús en Daniela Díaz Blancarte, “DIES,” 21.

¹³ Díaz Blancarte, “DIES,” 37.

admiración a Walt Disney, lo hacía para diferenciarse y, como ya se ha sugerido antes, lo hacía como una forma de construirse a sí mismo como un personaje controversial. No solamente pensaba diferente, también vestía y actuaba diferente. No se interesaba demasiado en ser políticamente correcto o guardar las apariencias cuando estaba en desacuerdo con alguien o algo. Para comprender esto, es necesario verlo en acción, verlo hablando de arquitectura o de sus perspectivas sobre el cambio climático, los problemas de la ciudad, los autos, la cosmonáutica, o algún otro tema de su interés. En sus conferencias, solía expresarse a manera de charla, soltaba chistes, anécdotas, comentarios sarcásticos, o preguntas que invitaban a debate. En una conferencia que dictó en Monterrey, en un evento organizado por la Academia Nacional de Arquitectura en octubre del 2001, reflexionando sobre los atentados terroristas del once de septiembre en Estados Unidos y su impacto en la arquitectura, lanzó la pregunta: «Me quedé preguntando si realmente el fin de un arquitecto es hacer las obras importantes pa' [sic.] que acaben en ruinas, si esa es nuestra finalidad [...] yo creo que hay que reflexionar, todas las escuelas, todos los arquitectos, reflexionar qué vamos a hacer y hacia dónde vamos, o qué vamos a diseñar finalmente si queremos "el monumento"». Juan José era sin duda un arquitecto performático, que no podía dimensionarse como tal al leer sus escritos, o visitando sus obras, había que verlo en acción, o en su defecto, escuchar las anécdotas de las personas que lo conocieron y recibieron algún impacto de encontrarse con él.

Además de los elementos de Mickey Mouse en sus atuendos, la vestimenta para Juan José era algo importante. Según cuenta su hijo, tenía un sastre de confianza con el que mandaba a diseñar blazers, sacos y camisas con ciertas telas o cortes que le llamaban la atención. Los bosquejaba, se reunía con su sastre y se mandaba a hacer su ropa. Su clóset tenía siempre pocos elementos porque la relación con sus prendas era efímera. Cambiaba todo su guardarropa cada cierto tiempo, suplantándolo por el mismo número de elementos. Había prendas favoritas de las que no se deshacía, como su chamarra de los pumas, o una chamarra de la NASA llena de pines e insignias: de cohetes, de *Mickey Mouse*, de satélites, entre otras cosas, conformando una suerte de collage con todo lo que le interesaba.



Juan José Díaz Infante recibiendo reconocimiento del Colegio de Arquitectos. Archivo personal Juan José Díaz Infante.

Para sus últimos años ya era un personaje consagrado y perfectamente reconocible por el gremio de arquitectos mexicanos precisamente por todos los diferenciadores que siempre lo distinguieron. En 2007, el Colegio de Arquitectos organizó un evento de celebración de cincuenta años de ejercicio profesional del arquitecto. En este evento, se otorgó a Juan José un reconocimiento como Diseñador de Espacios y Sistemas, y le fue otorgado por una persona vestida con una botarga de Mickey Mouse. A pesar de los constantes enfrentamientos que tuvo Juan José con su gremio, precisamente por su actitud retadora y controversial, éstos reconocieron el trabajo y los aportes de un arquitecto que se empeñaba en pensar y actuar diferente.

Desde los últimos años experimentando en *Ámsterdam 270*, Juan José llevó adelante modelos de estructuras esféricas con geometrías fractales. Este cambio material, geométrico y estructural obedece a una serie de conocimientos nuevos que le permitieron ir de lo celular a lo atómico como un orden estructural y arquitectónico aún más detallado; como un mayor acercamiento a la comprensión previamente esbozada en la kalikosmia del 67 que parte de la dimensión celular hacia la comprensión cósmica. Llegó a estar tan convencido de su solución esférica que, en sus últimos años de ejercicio profesional, no aceptó ningún proyecto

en el que no pudiera desarrollar geometrías esféricas. En el catálogo de su obra, la última década de su trabajo se compone principalmente de estereoestructuras y estructuras esféricas con perfiles tubulares metálicos. Puede ser necesidad, pero creo que es más que eso. Un arquitecto que vio su trabajo de forma científica –aunque no lo llevara a cabo con la cabalidad de un científico natural–, al encontrar un avance o una mejora respecto a planteamientos anteriores, veía como absurdo regresar a ellos si ya tenía una solución mejor. Para él, su arquitectura no se desarrollaba en torno a la forma o al estilo, como tantas veces aseguró, sino en torno a las búsquedas inherentes a kalikosmia: estructuras, materiales, geometrías, y formas que lo llevaran a aquella proyección planteada para la arquitectura del futuro.

Como lectura personal, veo a Juan José como un arquitecto que siempre buscó ser «más moderno que los modernos», y esta fijación no estaba solamente vinculada con una fe en la potencialidad del progreso y la tecnología. Se ha dicho que esta fe tecnológica era en su caso un medio para llevar adelante una postura ideológica sobre la arquitectura, el diseño y su papel para definir el perfil del futuro. El ser más moderno que los modernos implica un empuje hacia nuevas posibilidades, nuevos medios tecnológicos y nuevas estrategias que le permitieran seguir poniendo a prueba el impulso evolutivo de kalikosmia hacia la ligereza de sus estructuras, la eficiencia de sus procesos constructivos, y en su relación materia contenedora-espacio contenido. Es importante desarrollar en mayor detalle la actitud de Juan José para comprender quién es el sujeto que está detrás de esta serie de ideas y propuestas arquitectónicas tan singulares en su medio. La forma de asimilar e insertarse en un mundo ideológico como el visto en torno al futuro, nos dice mucho sobre el origen de ciertas creencias o apuestas en su propuesta teórica, pero su forma de ser, su actitud, puede darnos más elementos para comprenderlo. No se trata de armar una nota biográfica o una semblanza que pretenda engrandecerlo, sino un bosquejo sobre el sujeto que nos dé herramientas para comprender mejor sus decisiones y modos de actuar.

En el capítulo anterior, al hablar de la primera evidencia de Juan José como articulador y parte de un mundo ideológico en torno al futuro, partimos de la exposición de 1967 por ser el primer momento en que presenta abiertamente a kalikosmia como propuesta y como manifiesto, pero esta idea no concluye aquí. Kalikosmia lleva detrás una idea de diseñar futuro que se iría transformando a lo largo de su actividad profesional, ya sea mediante proyectos construidos, proyectos pensados, cambios y retroalimentaciones en el discurso. En lo que sigue, rastreamos el desarrollo de kalikosmia desde la idea de futuro que está en juego, no solamente a través de la obra arquitectónica, sino de la obra de vida: arquitectura, documentos escritos, producción gráfica, y todos aquellos elementos que permitan ver cómo evolucionan las ideas de kalikosmia, arquitectura y futuro desde 1967, hasta sus últimos pronunciamientos en la primera década del 2000.

–

4.3. Entre el ritmo de kalikosmia y el ritmo de su medio: diseñar el futuro cuando se deje.

Decir que kalikosmia puede englobar la totalidad de la obra arquitectónica de Juan José Díaz Infante, además de que sería una salida muy pragmática al estudiar su obra, sería una conclusión apresurada, e incluso falsa. Desde la propuesta del 67, las pautas de la arquitectura kalikós mica en las viviendas de plástico de Juan José implicaban fuertes alteraciones respecto a los esquemas habitacionales tradicionales, y difícilmente sería algo que todos los clientes del arquitecto permitirían que se experimentaba en sus respectivos proyectos. Las reflexiones siguientes parten de la premisa de que la obra de Juan José se compone de «obras kalikós micas» que pudo desarrollar cuando las condiciones se lo permitían, y obras «no kalikós micas» en las que imperaron otros intereses.

1960-1972: prefabricación en plástico

Las casas de plástico, además de que son el objeto experimental con el que interactuó para construir la primera idea de kalikosmia, comenzaron como un proyecto personal que mantuvo aparte de su trabajo con Pedro Ramírez Vázquez, primero con su socio Javier Echeverría, y después solo. Este proyecto personal y sus procesos de desarrollo fueron financiados por él mismo en una primera etapa, con la Casa Tequesquitengo (1962). Ya para la Casa Aztecalita (1964), se asociaría con la Asociación Nacional de Industrias del Plástico, ANIPAC –de la que era miembro y consejero–, y con Techados Azteca. Para el proyecto de Casa Popular Durango (1968), la asociación sería con el gobierno mexicano, quien solicitó el proyecto para atender el problema de vivienda en Durango. La solicitud inicial del gobierno eran 20,000 viviendas, pero por falta de presupuesto resultaron solamente 4,000, y finalmente no todas ellas llegaron a utilizarse en lo solicitado. El desarrollo y mejora de los prototipos de estas casas de plástico se logró en parte por el financiamiento externo. Los actores involucrados vieron en el proyecto de Juan José, oportunidades para sus respectivas agendas; así, la intervención de ambas partes facilitó el desarrollo de estas viviendas. En este último experimento registrado de vivienda de plástico, la Casa Popular Durango, la idea de la formación de un espacio continuo y capsular adquiere su mejor expresión. En el interior de esta vivienda se logra la sensación de estar en un mismo espacio desde donde puede leerse el esquema radial de su desarrollo geométrico, y una distinción clara de los diferentes espacios articulados en una misma vivienda, que no compromete la lectura de la totalidad de la casa como una sola cápsula que integra estructura y mobiliario. Las influencias tempranas, tanto académicas como profesionales de Félix Candela pueden identificarse en este proyecto de forma más clara por el empleo de formas con superficies alabeadas en disposición radial

La línea experimental en torno al plástico pudo continuar en el proyecto de la remodelación y ampliación del Hotel Emporio. El dueño del Hotel, Alonso Díaz, contrató a Juan José para que hiciera «el edificio más moderno de México», con materiales, formas y propuestas acorde con una atmósfera hippie, y al mismo tiempo vanguardista, muy característica de los modelos contraculturales de finales de los años sesenta y principios de los setenta. En este edificio, Juan José puso a prueba módulos de plástico con luminarias para cubrir la fachada y delimitar las habitaciones. En esta fachada la influencia metabolista japonesa puede notarse

en la delimitación de cubos en concordancia con las habitaciones, también diseñadas al interior como cápsulas de plástico en donde se buscaba que pisos, muros y mobiliario fueran parte de una misma pieza plástica. La intención expuesta en la kalikosmia del 67, de una arquitectura celular en la que una multiplicidad programática se expresa en un mínimo espacio, encuentra una oportunidad de desarrollarse de forma más amplia en estos habitáculos. La oportunidad de diseñar este hotel permitió que perfeccionara y diversificara los usos y formas de las piezas prefabricadas en plástico, que experimentara con colores, acabados y elementos integrados como la iluminación. Si en las casas de plástico, las piezas que formaban la cápsula no lograban integrarse del todo en una pieza monolítica, en el Emporio avanza hacia esta intención. Lo novedoso de la materialidad y el diseño interior de este hotel llamó la atención de ojos curiosos. Desde el exterior, el Emporio tenía una fachada interactiva, con sus geometrías plegadas y la incorporación de luminarias que cambiaban de color, que lo convirtió en un edificio novedoso en aquel momento. Quizá la propuesta de este hotel fue mayormente aceptada que las casas de plástico porque conformaba una experiencia pasajera, y no un cambio tan radical en el estilo de vida de las personas.

1972-1980: grandes obras horizontales.

De los ejercicios en plástico, se distingue una nueva etapa de proyectos en los que pudo continuar buscando llevar a cabo pautas kalikósmicas. Esta vez sería con materiales y escalas distintas. El Juan José de los años sesenta y setenta, todavía veía al concreto, el acero y la madera como parte de esta gran línea de saltos evolutivos en la trama que comprende del dolmen a la kalikosmia. Décadas más tarde, esto cambiaría, pero para esta nueva etapa, todavía había un ánimo de llevar el uso del concreto a nuevos alcances. Esta etapa se distingue por la presencia de obras de gran escala, en su mayoría en esquemas horizontales, donde comienza a combinar lo aprendido sobre la prefabricación en plástico, con la presencia de piezas prefabricadas de concreto. Aquí, la prefabricación señalada en el 67 como principio celular, se mantiene en su línea de trabajo, pero se distancia momentáneamente del principio del mínimo espacio. Podría decirse que en esta etapa va de las células a las grandes naves en las que aplica el mismo principio, pero cambia de escala. La delegación Venustiano Carranza (1974), en colaboración con Enrique de la Mora y Eduardo Echeverría y Heriberto Izquierdo, fue un proyecto colectivo en el que tuvo oportunidad de seguir experimentando. Su aporte particular se centra en el diseño del domo central, compuesto por piezas de geometrías paraboloides hiperbólicas, que se unen en sus aristas conformando una red curveada. Este ejercicio tuvo un triunfo momentáneo, pues tiempo después, no tuvo un comportamiento estructural adecuado y tuvo que ser reemplazada por un domo de geometría piramidal, que persiste hasta ahora en el edificio. Además de esto, la formación de este equipo de trabajo conformaría un clima ideal de aprendizaje en torno a estructuras e innovación tecnológica. Recordando que Enrique de la Mora formaba parte de este grupo de arquitectos a los que la historiografía arquitectónica mexicana se refiere como arquitectos experimentales, y que es uno de los pocos que mantuvo este ímpetu exploratorio a lo largo de su trayectoria profesional, resulta lógico que se convertiría en un amigo y maestro importante para Juan José, por su experiencia y actitud frente a la profesión.

Es necesario distinguir también la presencia de las obras no kalikósmicas en la trayectoria de Juan José porque, aunque quizá no son significativas ni parecen aportar demasiado en la búsqueda por la evolución del argumento arquitectónico del arquitecto, forman parte de una línea de trabajo que dista de lo homogéneo. ¿Cómo es que un arquitecto, que en la última etapa de su vida se negaba a desarrollar proyectos en los que no tuviera la oportunidad de proponer estructuras esféricas, aceptaba proyectos sui géneris en los que no había espacio para proponer, experimentar y pensar en torno a kalikosmia? Las respuestas pueden ser muchas, y una de ellas es quizás el dinero. Por la dimensión de las ideas y propuestas de kalikosmia, así como por los cambios en el estilo de vida que implicaban, no sorprende que más de un cliente se negara a «dar el salto» hacia una propuesta con principios kalikósmicos. Aquellos clientes con proyectos de escalas como las oficinas de Procter & Gamble (1979), representaban una gran oportunidad de negocio, con generosas remuneraciones que le permitirían financiar experimentaciones futuras. Los primeros ejercicios de las casas de plástico no serían los únicos que el arquitecto financiaría con su propio bolsillo, además, se mantenían presentes las responsabilidades usuales de un jefe de familia, y los gastos fijos y de operación de su despacho, por lo que las oportunidades de generar ingresos eran algo que no podía dejar pasar. Sin duda, Juan José no podía esperar en ese momento que todos sus clientes fueran tan abiertos y receptivos a sus propuestas kalikósmicas como lo fueron los dueños del Hotel Emporio. En este tipo de situaciones es que Juan José debatía entre diseñar el futuro o pagar la renta.

A este debate se suman algunos eventos en los que Juan José parecía distraerse en su ruta experimental kalikósmica. Cuando los empresarios Juan Elek y Roberto Hernández piden a Juan José diseñar el proyecto de sus casas en Bosques de las Lomas, ciertamente hubo algunos requerimientos por su parte, que distaban de la posibilidad de las exploraciones kalikósmicas. En el caso de la casa de Juan Elek, Ingrid Elek, la esposa del empresario, pidió al arquitecto que incorporara bóvedas en su propuesta. Salvo este tipo de peticiones puntuales, no había mayor restricción para Juan José; sin embargo, en este momento decidió diseñar ambas casas con elementos como muros gruesos y repellados, grandes trabes de madera, fuentes y espejos de agua que de cierta forma recuerdan a una arquitectura «barraganesca». ¿Por qué haría una arquitectura «barraganesca», un arquitecto declarado enemigo de los estilos? Una de las respuestas dadas a esta pregunta corre a cargo del hijo del arquitecto, quien argumenta que lo hizo como una forma de demostrar que tan poco le importaban los estilos, que podía adaptarlos en cualquier momento, para olvidarse de ellos más tarde. Este par de ejercicios proyectuales pueden ser leídos como una demostración de audacia en el oficio, pero, nuevamente, esto es simplemente una conjetura.

Además de la oportunidad de experimentar que tuvo con el proyecto de la Delegación Venustiano Carranza, quizá el proyecto con más libertad en esta etapa es la TAPO (1979). Este es el gran edificio horizontal con estructura de concreto prefabricado, en donde dio rienda suelta a distintos ejercicios experimentales. El protagonista, dentro de este proyecto protagonista es sin duda el domo central de 64 metros de diámetro. Para este momento, Juan José ya había aprendido de sus errores en el domo de la Delegación Venustiano Carranza, y apostó por una geometría distinta. El esquema geométrico general de este domo era un segmento de esfera, dividido internamente en gajos y nervaduras. Además del uso de fibra de vidrio para los gajos traslúcidos,

incorporó nervaduras de concreto prefabricado, articuladas a un anillo de compresión de 5.5 metros de diámetro en la parte superior, y un anillo de tensión formado por una viga circular de concreto prefabricado, apoyada sobre columnas del mismo material y técnica constructiva. Tanto el diseño como la logística de transporte y construcción fueron todo un reto. El transportista a cargo de llevar las traveses y nervaduras prefabricadas a la obra para su ensamblaje, decía a Juan José que no era lo mismo dibujar una trabe de esas dimensiones, que «pasearla por todo México». La red vial de aquel momento, y las dimensiones de los elementos estructurales y sus respectivos medios de transporte, pedían armar toda una estrategia para llevar las piezas en horarios nocturnos, y con rutas complicadas.

La relación de Juan José con el Ingeniero Heriberto Izquierdo sería muy importante en este proyecto y otros en el futuro. El conocimiento geométrico y material que tenía Juan José necesitaba el complemento de un ingeniero con el que pudiera diseñar en equipo, y esta dupla productiva la logró con él. Las dimensiones de las piezas diseñadas eran tan grandes, que este equipo tuvo que diseñar la logística de un sistema de suministro de piezas, con rutas especiales que permitieran el tránsito de las grandes grúas, en horarios de madrugada para evitar ocasionar caos vial. Es interesante que la TAPO está compuesta por una serie de piezas ensambladas, por distintos recorridos y dinámicas espaciales, y en la experiencia de su recorrido, la idea de lo capsular se hace presente a escala urbana. El edificio se percibe en la ciudad como un solo objeto que a su vez tiene un comportamiento multicelular que articula llegadas y salidas, y diferentes flujos, como un organismo vivo con comportamientos propios.

A pesar de la escala de la terminal, y la complejidad de su programa, la búsqueda por la ligereza en las estructuras se mantuvo presente en este proyecto. Una de las lógicas presentes en la elección de materiales plásticos para sus experimentaciones de prefabricación en las viviendas de los años sesenta, es la ligereza como propiedad. A la Casa Aztecayla particularmente la describe de la siguiente forma: «Prefabricada, ligera, resistente, rígida donde es necesario, y fácilmente transportable por aire, sencilla y modulada para ser rápidamente instalada con un mínimo de equipo. Todo este nuevo concepto de la unidad habitacional nos encamina a una visión diferente hacia nuestras ciudades dinámicas.»¹⁴ Ya a finales de los años setenta, seguiría buscando la ligereza en el plástico, pero iniciaría esta búsqueda en otros materiales. Las decisiones tomadas en la TAPO siguen esta búsqueda. Cuando Juan José describe este proyecto, hace énfasis en la elección del plástico, y su presencia en el cincuenta por ciento de los materiales que componen el edificio, como decisión para favorecer a su ligereza, y para permitir entradas de luz, refiriéndose al domo en particular. Al describir al edificio, también hace énfasis en que éste funciona como una «inmensa piel que protege al usuario desde su llegada del metro, camión urbano, taxi, o como peatón.»¹⁵

El edificio que compone el cierre de esta segunda etapa experimental es Bufete Industrial (1980). Desde la Delegación Venustiano Carranza, Juan José llevó a cabo una serie de proyectos en los que fue

¹⁴ Juan José Díaz Infante, "Nuestro mundo actual y la habitación," *Revista analítica de arquitectura contemporánea Calli internacional* No. 25 (enero-febrero, 1967): 52

¹⁵ Juan José Díaz Infante Núñez y Juan José Díaz Infante Casasús, *Díaz Infante visto por Díaz Infante*, (México: Maya y Torres editores, 1984), 72.

incorporando poco a poco materiales y sistemas estructurales mixtos. En la TAPO, el concreto prefabricado y la fibra de vidrio se combinan y trabajan juntos en el domo; en el edificio de Acciones y Valores de Paseo de la Reforma, se logra esto, pero con el concreto y el vidrio. En cambio, en Bufete Industrial, se suman más elementos. El concreto prefabricado, y el vidrio se mantienen como dupla, y se utilizan como diferenciadores formales y volumétricos. El concreto compone la base del edificio, más hermética y pesada, mientras que el vidrio compone las aberturas horizontales de este volumen principal, pero trabaja también con un volumen secundario que envuelve a este primer volumen, En este segundo volumen es que se introduce un nuevo sistema estructural y material que sería importante en ejercicios futuros: las estereoestructuras. A partir de elementos metálicos se conforma una red triangular tridimensional que se recubre con vidrio, cerrando el esquema de patio central, pero permitiendo que la luz entre al centro del edificio en donde también se alojan las circulaciones. En este ejercicio, este segundo volumen se sostiene a sí mismo, cierra la fachada y funciona como apoyo para algunas rampas y escaleras del interior. Además de ser el primer caso en el que Juan José introduce las estereoestructuras en su solución estructural de un edificio, desarrolla la idea de una fachada como una piel ligera que envuelve. El volumen transparente que amarra al volumen sólido de concreto, se percibe como volumen desde fuera, pero por dentro se percibe como una membrana que cubre un espacio central iluminado. Esto no se logra completamente en este edificio, pero comienza a desarrollarse.

1980-1990: edificios verticales y tránsito a las estereoestructuras.

La tercera etapa de experimentación inicia con un edificio construido de forma simultánea a Bufete Industrial: la torre Citibank (1980). En esta etapa, los ejercicios proyectuales son principalmente verticales, de estructuras mixtas en las que predominan las estereoestructuras, y comienzan a desarrollarse las posibilidades de las esferas con geometrías basadas en triángulos fractales. En torre Citibank la presencia del concreto se mantiene en la estructura principal: columnas, travesaños y losas, y en el basamento del edificio, que compone los dos primeros niveles. En la fachada, por el contrario, la idea de piel llega a un siguiente nivel, pues en este caso, la piel del edificio está formada por un entramado de vidrio espejo que cubre las cuatro fachadas del edificio. Al describirlo en una compilación de su obra que hizo en 1984, Juan José dice lo siguiente: «El vidrio espejo nos llevó a una eficiencia de clima además de una ligereza en el volumen total, teniendo como resultados, el reflejar el paisaje en la fachada del edificio, el cual cambia constantemente su fisionomía; dando un aspecto de sorpresa para el observador.»¹⁶ Esta descripción se comprende mejor cuando se sabe que la torre Citibank fue el primer edificio con fachada de vidrio espejo en México. Este material fue importado de Estados Unidos, y en su momento provocó curiosidad y asombro al utilizarse como único material en la fachada de un edificio. Hoy en día, esta estrategia está presente en decenas de edificios, tanto en Paseo de la Reforma, como en otras calles de la Ciudad de México, y es incluso uno de los materiales distintivos de los edificios emplazados en los distritos financieros de las grandes ciudades globales. Pero para ese momento, su empleo era toda una

¹⁶ Díaz Infante Núñez y Díaz Infante Casasús, *Díaz Infante visto por Díaz Infante*, 69.

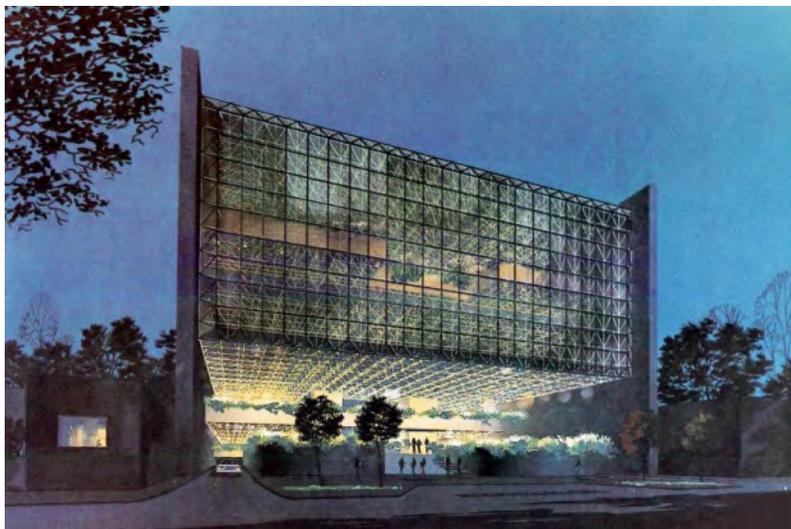
novedad, y la búsqueda de Juan José por utilizarlo en un edificio, y de utilizarlo como una piel envolvente, da cuenta de su constante intención por buscar nuevos materiales, y nuevas formas de diseñar material y estructuralmente sus edificios.

Si se establece una comparación entre Bufete Industrial y la torre Citibank, el primero se percibe como un objeto más pesado, por la presencia del concreto en el volumen principal, y el hermetismo de sus vanos. En cambio, la torre Citibank, a pesar de ser más alta que el anterior, se muestra más ligera tanto porque el vidrio es menos masivo, como por su capacidad reflejante. Esta cualidad de reflejar fue importante para el argumento de Juan José sobre la sorpresa para el observador, por la impresión que generaba de que el edificio se camuflaba con el cielo desde ciertos ángulos. De igual forma, la prefabricación en la estructura de concreto, y la sistematización en el empleo del material a partir de sus dimensiones estándar, mantuvo el principio que regía las propuestas de los años sesenta en donde se mostraba a la prefabricación como la base operativa de la arquitectura celular de kalikosmia por las ventajas que ofrecía en los tiempos de construcción. Esta observación permite traer delante otro aspecto importante en las búsquedas que logró hacer Juan José en sus proyectos kalikósmicos desde los años sesenta: la eficiencia y rapidez en la construcción. Su vínculo constante con la tecnología, y sus criterios de sistematización en el empleo del material y el dimensionamiento de los edificios, obedecían a esta intención de encontrar formas cada vez más rápidas, y eficientes para construir edificios. En la carrera del dolmen a la Kalikosmia, la velocidad jugaba un papel fundamental. Otros edificios que conforman esta tercera etapa de experimentación son el edificio de departamentos Palmas Kamerún (1981), y la Torre Logar (1982). Ambos podrían verse como edificios no kalikósmicos a no reflejar un ejercicio de exploración material nuevo o distinto al descrito en torre Citibank, o Bufete Industrial, pues se trata de edificios que combinan superficies de concreto con superficies acristaladas reflejantes. Sin embargo, a mi parecer, lo destacable de ellos es el ejercicio compositivo que pone en práctica con las superficies y texturas en la piel del edificio. En el caso particular de la Torre Logar, la exploración en la piel del edificio iba en torno a la percepción de «disolución de materia»; en los primeros niveles, la relación entre el vidrio y los paneles de aluminio en la fachada, se mantiene igual, mientras que, conforme va incrementando la altura del edificio, la presencia del aluminio se va perdiendo, quedando el vidrio como único material en los últimos niveles. Compositivamente, en este juego de proporciones y cambios de textura, puede argüirse la influencia de M. C. Escher, uno de los grandes héroes de Juan José, cuyo trabajo refería a menudo al hablar de kalikosmia en charlas y conferencias.

También es necesario apuntar que no todas las obras kalikósmicas de Juan José se construyeron. Algunas solamente le permitieron avanzar en su búsqueda por mejores formas de diseñar el futuro desde el papel. Ejemplo de ello es la propuesta para el concurso del proyecto de hoteles celulares para el Grupo Sureste en 1981. La idea de lo celular se mantiene presente para este momento. La diferencia entre su implementación y la de los años sesenta radica en que para este momento ya había explorado mayores posibilidades para organizar las células habitacionales de forma vertical. El hotel de Isla Mujeres que describe en su artículo de Calli en 1967 se organizaba verticalmente en torno a una estructura central de sujeción, teniendo como límite de crecimiento la cantidad de células que pueden agruparse en torno a esta estructura. Para el hotel de

Acapulco, la estructura de sujeción se dispone de forma lineal, teniendo la capacidad de agrupar una mayor cantidad de células en una misma estructura de soporte. De igual forma, las células de este hotel tienen un aspecto más ligero, pues se incorporan más elementos traslúcidos y una envolvente más delgada que se asume que es de plástico.

Existen también aquellas obras que comenzaron siendo kalikósmicas, pero se fueron transformando en su proceso de retroalimentación con el cliente, o por eventualidades que surgieron en el proceso de diseño. El Club Asturiano de Polanco es ejemplo de ello. La propuesta de este proyecto fue sometida a concurso. En un principio, Juan José Participó por su cuenta con una propuesta que seguía ciertas pautas que para los años ochenta ya exploraba en edificios como Bufete Industrial. Ésta resultó ganadora, con la premisa de que se sumaran al equipo dos concursantes más, que habían destacado por sus respectivas propuestas: Enrique Martorell y Joaquín Álvarez Ordoñez. Esta petición no fue casual en lo absoluto. Al jurado le había parecido interesante la propuesta de Juan José, pero consideraban que hacía falta un toque más medido, acorde con ciertas inclinaciones estéticas que tenían en el club social. La primera propuesta, de autoría exclusiva de Juan José, incorporaba un par de muros de concreto desde los que se soportaba un sistema de losas y muros formados por estereoestructuras cubiertas de vidrio, generando un gran volumen traslúcido que dejaba la planta baja libre y se suspendía a partir del primer nivel. El soporte de este volumen en sus extremos laterales generaba una percepción de ligereza en el edificio al dar la impresión de que flotaba. Las versiones posteriores de esta primera propuesta fueron perdiendo poco a poco las propiedades ligeras que la caracterizaban en un inicio, con aportaciones de los nuevos miembros del equipo de diseño, dando como resultado el edificio que aún puede encontrarse en la calle Arquímedes de la colonia Polanco. En este edificio impera el concreto como estructura y como fachada, y la presencia de dos grandes cartelas de apoyo en su sección central, eliminan la percepción ligera y flotante de la primera propuesta. El vidrio en este edificio adquiere ahora un papel secundario. Las razones de esta transformación pueden tener que ver con peticiones del cliente, y/o con intereses arquitectónicos de Martorell que fueron tomando presencia conforme avanzaba el proyecto. Así, el Club Asturiano es un proyecto que comenzó siendo kalikósmico, y poco a poco se fue convirtiendo en no kalikósmico.

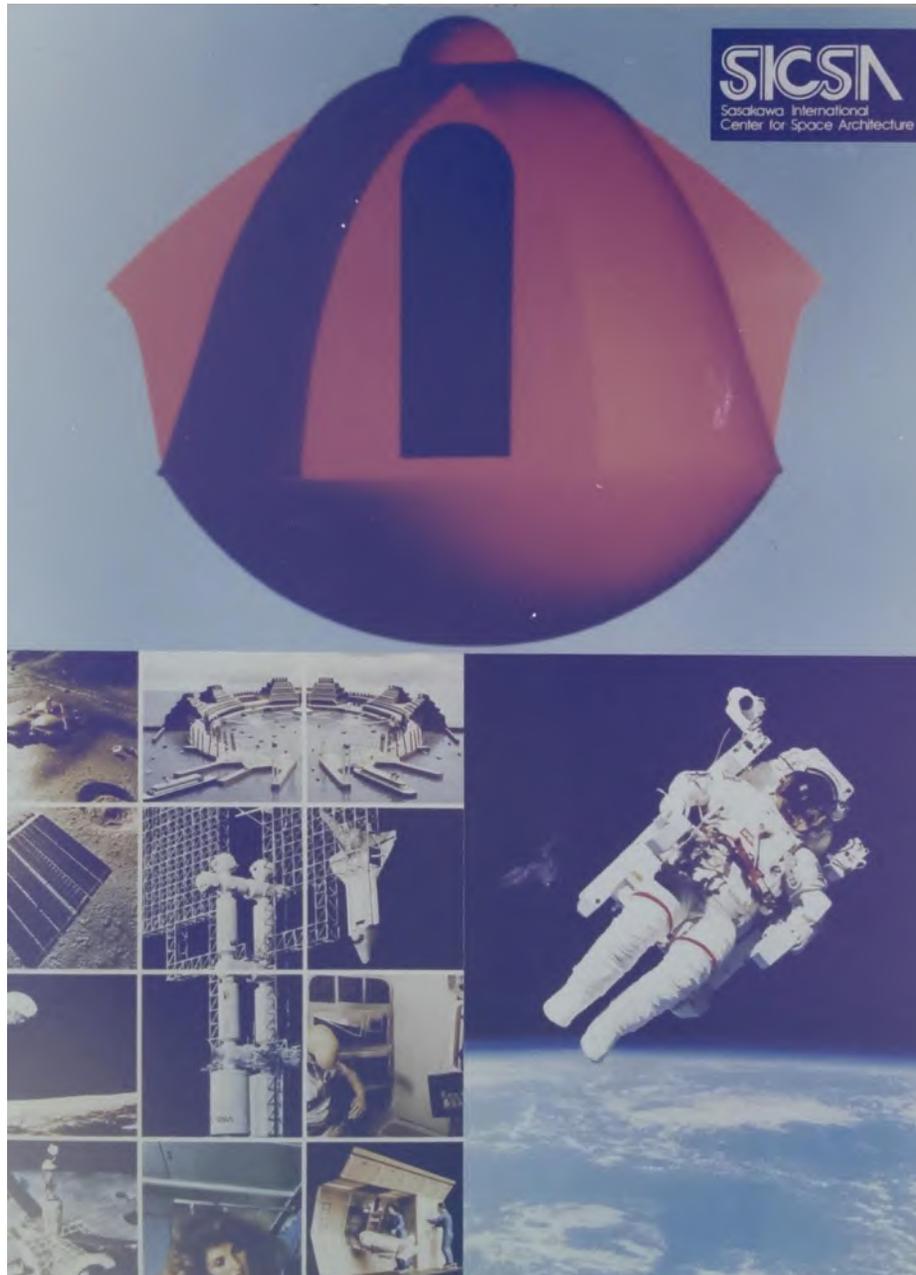


Vista de anteproyecto para el Club Asturiano. Perspectiva de Miguel Ángel Gutiérrez. Archivo Juan José Díaz Infante.

Un suceso importante que condicionaría el rumbo de la arquitectura de Juan José fue el sismo de 1985. El colapso de edificios en la Ciudad de México motivó al arquitecto para seguir pensando en soluciones enfocadas en la ligereza y la eficiencia estructural. El interés central a partir de este momento era el desarrollo de estructuras «anti-sísmicas,» que pudieran resistir grandes eventos telúricos, y al mismo tiempo, en caso de colapso, no significaran un riesgo de muerte para sus habitantes. Con esta intención, nuevamente emprendió un proceso de exploración formal, geométrica y estructural que fue financiado de su propio bolsillo: la casa de Ámsterdam 270. Al hablar de esta casa, el arquitecto argumenta que uno de sus criterios para elegir este predio es su emplazamiento en la zona lacustre de la ciudad, con un tipo de suelo en el que ocurrió la mayor cantidad de derrumbes en septiembre del 85. Si él era capaz de lograr una estructura anti-sísmica, debía hacerlo en el tipo de suelo que representara el mayor reto posible para este propósito. El principio de las estereoestructuras sería ideal para comenzar sus exploraciones, pues formaban una especie de mallas metálicas cuyo colapso radicaba más bien en un desarme. El peso específico de un muro de concreto o mampostería sería mucho mayor al de un muro de estereoestructura metálica, e incluso el peso de esta última podría reducirse manipulando el tipo de sección de los elementos metálicos que componen esta malla estructural. Desde finales de 1985, Juan José utilizó su terreno en Ámsterdam 270 para experimentar estructural, formal y materialmente.

En esta misma línea, y retomando ciertos principios de las casas de plástico de los años sesenta, un nuevo proyecto kalikósmico le permitió ampliar los alcances de sus proyectos anti-sísmicos. Se trata de la Casa Rotomoldeo, perfeccionada para 1987 pero iniciada un año antes como una cápsula habitacional que funciona como una vivienda de emergencia ante desastres naturales. La intención detrás de las casas de plástico, de formarse como una sola célula continua, en la que estructura, mobiliario, fachada y diseño interior fueran parte de una misma pieza, se lograba entonces a partir de uniones y ensamblajes de piezas tipo. En la Casa Rotomoldeo, todos estos elementos se construyen como una sola pieza, utilizando un proceso de fabricación de rotomoldeo en frío a partir de resina. El empleo de esta tecnología le permitía alcanzar la buscada rapidez y ligereza en los procesos de fabricación. Esta vivienda se presentó al público promocionando que tardaba dos horas en construirse, y pesaba 120 kilogramos. El desarrollo de esta cápsula llevó consigo una investigación colectiva más amplia y profesional, pues fue desarrollada en conjunto con el *Sasakawa International Center for Space Architecture* (SICSA) de la Universidad de Houston, como uno de los primeros proyectos de este centro de investigación y diseño. Además de tener una función como cobijo frente a desastres, el desarrollo de esta casa tenía en su agenda la posibilidad de ser fabricada y emplazada en el espacio. El trabajo con SICSA impulsaría aún más la intención de habitar otros planetas, pues uno de sus programas principales es promover usos pacíficos y beneficiosos del espacio y las tecnologías espaciales, desde la Tierra, hacia donde se destinen estos programas. Uno de los alcances que se logran al pensar y diseñar estructuras y tecnologías aptas para otras condiciones atmosféricas, es que muchas de éstas también son aptas para condiciones terrestres extremas, por lo que su implementación como vivienda de emergencia es solamente una de sus posibilidades. Sucedió de forma similar en el caso de Yona Friedman que, en su propuesta para cabinas en el Sahara, la posibilidad de emplazarse en condiciones extremas, y de organizarse de diferentes modos era el objetivo

principal en el diseño, y esto permitía que se usaran como viviendas, o se les diera el uso que hiciera falta en el momento, teniendo la posibilidad de cambiar a lo largo del día, incluso. El principio, tanto en Friedman como en Díaz Infante, es una unidad espacial con cualidades suficientes para funcionar por sí misma, pero también para agruparse indefinidamente, y transformarse –recordando la importancia que Juan José da al cambio en la arquitectura. En la Casa Rotomoldeo, por el principio de capsula monolítica, no se da la presencia de los elementos móviles de Friedman; en cambio, se logra una unidad espacial con interiores fijos, pero infinitamente replicable.



Módulo Rotomoldeo publicitado en el Journal de SICSA. Archivo Juan José Díaz Infante.

La cápsula Rotomoldeo parece ser una búsqueda paralela a la línea general de esta tercera etapa de exploraciones en los proyectos que pudieron ser kalikósmicos. El común denominador es el estudio de las posibilidades de las estereoestructuras, que sigue adelante en constante retroalimentación con los aprendizajes de *Ámsterdam 270*. Una de estas evidencias de retroalimentación es la esfera. En su casa, Juan José puso a prueba diferentes tipos de geometrías, nodos y materiales, buscando llegar a la esfera formada por el menor número de elementos. Nuevamente, la síntesis y la ligereza condicionan sus exploraciones. Comenzó con nodos esféricos que recibían los elementos metálicos para intersectarse, y con elementos de secciones tubulares cuyo peso condicionaba la calidad de las uniones. El nodo esférico también resultaba problemático porque debía adaptarse al tipo de unión en el que estaba, no podía generarse un solo tipo de unión que fuera replicable y aplicable en toda la esfera, además de que la cantidad de esferas metálicas que conformaban los nodos en la estructura aumentaban considerablemente el peso del elemento, alejándolo de la siempre buscada ligereza. Con el tiempo, fue dándose cuenta de que la forma más eficiente se lograba con elementos metálicos ligeros, y con un tipo de unión más pragmático. Si a los elementos metálicos les aplanaba los extremos, y en esa sección plana hacía una perforación, podría unir las piezas por los extremos mediante un perno, generando nodos articulados y uniones con mayor rango de movimiento frente a fuerzas accidentales. De igual forma, esta solución le permitía aplicarse en todos los nodos del elemento con el mismo criterio, y al depender las uniones de un perno, el peso reducía significativamente. Sin duda, este orden de llegada a la mejor solución geométrica, estructural y material de la esfera, fue más accidentado de lo que lo describo. En *Ámsterdam* tuvieron lugar numerosos modelos esféricos que él mismo, junto con soldadores de su confianza ponían a prueba. Mientras ese proceso ocurría, las esferas comenzaban a aparecer en los proyectos que se dejaban ser kalikósmicos. En 1988 presentó una propuesta de un módulo de atención para el banco Inverlat. La forma del módulo era una esfera, con los nodos esféricos que eran la mejor solución encontrada para ese momento. Los elementos metálicos eran aún barras, y la geometría de la esfera era distinta a la geometría fractal que terminó siendo la más replicada. Este módulo no llegó a construirse, pero lo interesante es que los experimentos desarrollados y financiados en un plano personal, empezaban a tomar terreno en los proyectos con los que lucraba.

Además de la esfera, las posibilidades de las estereoestructuras también se mantenían en constante replanteamiento. En *Ámsterdam 270* se exploraban las posibilidades de que conformaran muros, losas y cubiertas, generando un gran espacio «jaula» con planta libre. El siguiente nivel al que se llevaron las posibilidades de este tipo de estructuras se muestra con el proyecto del Club Asturiano de Cuautla. En este edificio, la estereoestructura es la base para una gran cubierta auto-portante. El edificio, más que muros y vanos, está compuesto por esta cubierta que se pliega para dar accesos, entradas de luz, delimitar espacios interiores y sostenerse a sí misma. En este caso, la ligereza se percibe desde el interior al ver la estructura tridimensional como el elemento que sostiene y delimita la cubierta. Esta ligereza no se mantiene en una perspectiva exterior, pues el predominio de la cubierta prácticamente apoyada sobre el terreno no permite percibirla como un elemento flotante. Sumado a esto, su acabado opaco, dispuesto para cubrir en interior de la radiación, no permite apreciar la geometría y transparencia de su estructura tridimensional. Es importante

mencionar que la ligereza que buscaba Juan José no solamente era neta, respecto al peso específico de los materiales del edificio y sus cantidades, también buscaba serlo en la percepción del edificio y del espacio que confinaba. Tanto aquí como en la TAPO, algunos proyectos kalikósmicos lograban esa percepción ligera solamente desde un plano, ya sea desde el interior, o desde el exterior, a veces desde una perspectiva de vista de pájaro solamente. Lograr la ligereza neta y perceptual en todos los frentes era un reto que se mantenía a lo largo del desarrollo de sus proyectos.

1990-2002: estereoestructuras y esferas.

En lo personal, considero que Juan José se acerca a lograr esta ligereza con el edificio de la Bolsa Mexicana de Valores. Y este no es el único logro que permite ubicar al edificio como la síntesis de una tercera etapa experimental de sus proyectos kalikósmicos. El trabajo con estereoestructuras como losas, muros y cubiertas, el trabajo con los nodos, y la inclusión de la esfera, se suman y están presentes en este edificio. El volumen central de la torre se desplanta desde el primer nivel, aparentando flotar, y es el mismo que remata con una gran cubierta inclinada compuesta por estereoestructuras. Otro aspecto importante de este edificio es que, al igual que otros, incorpora diferentes sistemas constructivos, en este caso estructuras de concreto, estructuras metálicas y estereoestructuras. A diferencia de casos como el de Bufete Industrial, la distinción de los segmentos de estructuras no se vuelve evidente en la piel del edificio; es decir, en el exterior no se muestra concreto en la sección soportada por columnas, traveses y losas de concreto, ni se muestra metálica en la sección soportada por estructuras metálicas. Los tres tipos de estructuras se articulan en este edificio en el interior, y la piel o la fachada se muestra como un elemento aparte. En este caso, tampoco es una piel homogénea y envolvente como lo era en la torre Citibank, sino una piel cristalina que va cambiando en función del elemento que envuelve. Los dos volúmenes de cubierta inclinada que envuelven el volumen central, tienen una piel cristalina oscura, con apariencia menos ligera –pero no pesada– que el volumen central, que además de «flotar,» como ya se dijo, se envuelve por una piel cristalina más transparente y con apariencia más ligera. En este caso, tampoco hay un basamento de concreto o de materialidad opaca en la torre; esto sólo se da en el edificio de remates, en el basamento de la cúpula metálica.

Un referente importante para el edificio de la Bolsa Mexicana de Valores es la Crystal Cathedral de Philip Johnson (1980). Recordando que Juan José era un hombre creyente, la existencia de este proyecto llamó su atención, por su carga espiritual, pero, sobre todo, por lo que lograba espacialmente en el interior. El edificio era una piel transparente que permitía que la luz y el exterior se apoderaran del espacio. Este proyecto fue pedido a Johnson como un edificio de cristal que se mostrara abierto al cielo y al mundo, y su solución, también lograda por estereoestructuras y cubierta de cristal, logró el cometido. El remate del volumen central del edificio de la BMV fue diseñado con este proyecto en mente, y Juan José lo decía explícitamente al dar conferencias sobre su trayectoria profesional, o de forma más específica sobre kalikosmia. Mario Pani también identificó la referencia de una iglesia en este espacio. No fue la misma iglesia, ni la misma imagen, pero la «actitud» del pico de la Bolsa de Valores, logró comunicar sus intenciones primarias: **«Juan José: el pico que**

corona el impresionante edificio de la Bolsa de Valores es un magnífico espacio envuelto en una estructura de gran ligereza que, a pesar de su actualísima tecnología de vidrio y acero, recuerda el espacio interno de una catedral gótica [...].»¹⁷

Resulta interesante que este proyecto comenzó con ciertas restricciones, en un terreno con una obra ya iniciada. Los primeros niveles de estructura de concreto corresponden al proyecto de un hotel que fue parado a media obra en el terreno que después comprarían para construir el edificio. El concurso para el edificio de la BMV tenía como premisa la reutilización de la estructura existente y su adaptación en las propuestas. Este tipo de condiciones podrían ser suficientes para limitar el planteamiento de propuestas kalikósmicas en Juan José. Un basamento de concreto podría anular la posibilidad de planteamientos con la siempre buscada ligereza, pero en el caso de este proyecto en particular, no podía detenerse por ello. Desde años anteriores, el arquitecto estaba en conversaciones con el entonces presidente de la BMV, Roberto Hernández –amigo de la familia, a quien ya le había diseñado una casa no kalikósmica a fines de los años setenta– con la intención de convencerlo para dar el paso hacia el logro de un nuevo edificio que beneficiaría su modo de operar, y marcaría el cambio hacia una anunciada apertura de mercado. Parecido a la situación con Citibank, en la que la asignación del proyecto era la presa, y sus propuestas, la escopeta del cazador, Juan José presentaba propuestas, de ubicación, de edificios, de imagen, haciendo en total 27 versiones diferentes. Finalmente, el proyecto arquitectónico se abrió a concurso, pero no hay duda que esta previa persistencia y manifiesto interés del arquitecto en el proyecto, terminarían por inclinar la balanza a su favor. El trabajo con un cliente de la dimensión de la BMV, sus requerimientos, o las limitantes de la obra existente, son algunos aspectos que condicionarían la posibilidad de que Juan José diera rienda suelta para plantear un proyecto kalikósmico, pero no fue así. Trabajó con lo que tenía, y la madurez de sus experimentaciones ensayadas en Ámsterdam y en otros proyectos le permitieron establecer una negociación con sus condicionantes para finalmente desarrollar un proyecto diplomáticamente kalikósmico. Este trabajo de negociación es el que, a mi parecer, coloca al proyecto en la cumbre de esta etapa. Siempre estaba presente la posibilidad de que, o el cliente no estuviera cómodo con lo poco usual de sus propuestas, que tuvieran en mente un cierto estilo o imagen ajena a lo que interesaba a Juan José, que el dinero o el tipo de proyecto pidieran materialidades ajenas a las que le interesaban, u otras causas que podían limitar la posibilidad de hacer un proyecto kalikósmico. En algunos casos, estas causas tenían la última palabra y no había más que hacer; tocaba hacer un proyecto sui géneris que terminaría por ser un buen ingreso, y nada más. Sin embargo, en este caso, se buscó que la última palabra no quedara en estas causas, se buscó negociar para atender los requerimientos sin sacrificar las búsquedas kalikósmicas, y el resultado es uno de los proyectos más icónicos de Juan José.

La Bolsa Mexicana de Valores abre una nueva etapa en los proyectos kalikósmicos de Juan José, en la que parece moverse cada vez con mayor seguridad en los terrenos estructurales que comenzó a explorar en Ámsterdam desde los años ochenta. Esto no lo exentaba de sacar delante de vez en cuando algunos proyectos no kalikósmicos que no podía darse el lujo de rechazar. Como se ha dicho, los experimentos de Ámsterdam y

¹⁷ Mario Pani en Juan José Díaz Infante Núñez y Juan José Díaz Infante Casasús, *Cien en el pico*. (México: Edición independiente, 1991), 22.

la construcción de la casa «anti-sísmica» salieron de su bolsillo, pero también algunos materiales salían como sobrantes de otras obras, por lo que, además del dinero, el acceso a ciertos materiales era conveniente para que Juan José pudiera seguir experimentando. En un artículo publicado en 2008 en el diario digital *Plastics News*, se habla sobre Juan José como el visionario de los plásticos en el espacio. A grandes rasgos, el texto resume sus logros profesionales y su visión propia como diseñador de espacios y sistemas, pero es interesante que cierra con una cita textual de Juan José: «un sistema fractal de construcción, necesario para el siglo veintiuno, está cerca.»¹⁸ Esto permite inferir que hay un destino preestablecido al que se dirige, pero ni a cuatro años de distancia de su deceso, consideraba que estaba listo para ese salto. Queda claro entonces que, si para 2008 aún no sentía que había llegado con su trabajo a este sistema fractal, para los años noventa aún había mucho por hacer, y para ello hacía falta dinero. Esta es una de las razones por las que en esta etapa todavía aparecen los proyectos no kalikósmicos. Proyectos como la remodelación del Hotel Presidente en la colonia Juárez, o el edificio de oficinas para American Express en Avenida Patriotismo, son ejercicios con soluciones pragmáticas, en los que no se distingue un espacio para que alguna inquietud particular fuera puesta a prueba. En cambio, edificios como la Secretaría de Economía (1992), o la Torre Diamante (1995), ambos en Avenida Insurgentes Sur, a pesar de que también son edificios pragmáticos, llevan algunas exploraciones de por medio, sobre todo en el segundo caso.

En la Secretaría de Economía hay un ejercicio de exploración con las posibilidades de ampliar el número de esquinas de un volumen. El edificio se divide en dos prismas con una cara semicircular desde la que se organizan picos o esquinas en las que dispone cubículos de oficinas. El vidrio espejo como piel sigue presente, y retoma el basamento de concreto como en Citibank. Por otro lado, junto al edificio de la Secretaría de la Contraloría, –uno de los proyectos a mi parecer no kalikósmicos de Juan José– está la Torre Diamante, donde la exploración de las esquinas que inició con la Secretaría de Economía se lleva a otro nivel. En este edificio, Juan José descompone el volumen en esquinas, las separa y las suspende sobre un basamento en el que establece diferenciación respecto a los volúmenes suspendidos por medio de cambios de tipo de vidrio en las envolventes. Esta descomposición formal y suspensión de volúmenes, además de que se mantiene en la línea de implementación de sistemas estructurales ligeros, logra también la apariencia ligera que constituía un reto en ejercicios anteriores como el Asturiano de Cuautla.

2000-2012: el culto a la esfera

Después de esta etapa de amaestramiento en estereoestructuras, y de búsqueda por la estructura y geometría esférica más eficiente, los proyectos de Juan José dejarían de ceder ante caminos no kalikósmicos, y adquirirían el camino más estrictamente kalikósmico posible. Desde finales de los años noventa, la presencia de esferas en sus propuestas arquitectónicas iba en aumento. En 1999 tuvo la oportunidad de diseñar en un terreno de un amigo suyo, un proyecto completamente esférico: la casa Lomelín. El edificio está compuesto

¹⁸ Stephen Downer, “Mexican architect envisions plastics in space,” *Plastics News*, abril 7, 2008. <https://www.plasticsnews.com/article/20080407/NEWS/304079962/mexican-architect-envisions-plastics-in-space>

por una serie de esferas ubicadas de forma lineal, en la que cada espacio de la casa estaba delimitado por uno de estos elementos. Quizá el hecho de que su amigo haya sido su cliente permitió que Juan José tuviera más libertad de hacer propuestas que tuvieran más relevancia para kalikosmia. De cualquier manera, esta posibilidad de proyectar en sus términos, a mi modo de ver la obra del arquitecto, supondría un cambio radical en su obra futura. Una vez que supo lo que era proyectar sin mayores negociaciones entre las expectativas del cliente y lo que él creía que debía buscar un proyecto, es natural que no quisiera volver atrás. Desde ese momento, no hubo proyecto que no se rigiera bajo sus principios formales, estructurales y materiales orientados hacia la eficiencia, la rapidez de construcción y la ligereza.

A la libertad encontrada en Casa Lomelín se suma la conclusión de su proyecto experimental de 17 años en *Ámsterdam 270*. En 2002 terminó el último cambio en una casa que armó y desarmó según las búsquedas que lo guiaban a experimentar. Para este momento hablaba con total confianza de kalikosmia, de sus estructuras, y de este sistema fractal cuya presencia aún anunciaba. La serie de propuestas esféricas que sucedieron a Casa Lomelín y *Ámsterdam 270* quedaron en su mayoría como propuestas que no lograron concretarse. Es de esperarse que la arquitectura esférica de Juan José no lograra convencer a más de un cliente, y si a esto se suma el paulatino deterioro en su salud, la actividad constructiva del arquitecto decreció en esta última etapa. Sin embargo, como veremos más adelante, estos últimos años son quizá los más productivos discursivamente y conforman un giro en la construcción de la idea de futuro que acompañó su trayectoria de vida. La última obra esférica de Juan José tuvo como cliente a otro amigo suyo, José Juan Zorrilla.

Que esta casa, al igual que la casa Lomelín tuvieran como clientes a amigos del arquitecto, da espacio a diferentes reflexiones. Por un lado, si el resto de los proyectos esféricos no llegaron a construirse, puede concluirse que las propuestas de Juan José en esta etapa no fueron bien recibidas en este momento, incluso cuando el arquitecto ya era un autor consolidado. En cambio, los proyectos que se lograron construir tenían como clientes a personas que creían en él, o le tenían aprecio, y le permitieron dotar de su visión kalikós mica al diseño de sus espacios domésticos. Para el resto del gremio, la visión sobre Juan José dista de ser homogénea, y no puede englobarse en afirmar simplemente que fue un arquitecto admirado y odiado. Sin duda, se le tenía respeto como arquitecto por su trayectoria, pero es curioso que, al hablar de él en retrospectiva, se habla de sus edificios más icónicos o mejor recibidos, por un lado, como la TAPO, la Bolsa Mexicana de Valores, *Ámsterdam 270* o *Bufete Industrial*; mientras que por otro lado se habla de kalikosmia como si fuera un asunto aparte. Cuando se habla sobre *Ámsterdam 270*, se habla de kalikosmia y la excentricidad de este espacio doméstico, su expresividad para hablar de la excentricidad de su arquitecto, pero la vinculación de la obra con kalikosmia no es una reflexión que se ha dado de forma honda. Quizá esto se deba a que lo respetaban como arquitecto, respetaban su trabajo, y encontraban interesante kalikosmia como propuesta, aunque no la compartían del todo. Sin duda hubo quienes admiraron su trabajo; estudiantes y colegas que encontraban belleza en sus edificios y se inspiraban en sus propuestas, pero, a mi juicio, predomina la incompreensión resultante de no vincular su obra con kalikosmia, o de no leer la trayectoria profesional del arquitecto, en primer lugar como un mundo de ideas dinámicas e históricamente condicionadas, y en segundo lugar, ya de forma

más específica como una constante negociación entre hacer un edificio kalikósmico, o ceder cuando el cliente y el proyecto esperaban otra cosa.

—

4.4. El futuro en la obra arquitectónica, gráfica y escrita de Juan José Díaz Infante

Si bien se ha aclarado que no todas las obras arquitectónicas de Juan José han de considerarse como obras kalikósmicas, hasta ahora se ha marcado esta distinción a partir de la búsqueda de ejercicios proyectuales en los que la ligereza, la eficiencia estructural, la geometría, o los principios celulares, entren en juego. La razón de este criterio es que el mismo Juan José hacía hincapié en que el aspecto que hacía evolucionar su obra eran sus estructuras. Cada ejercicio estructural, a sus ojos, debía ser más eficiente y más ligero que el anterior. De igual forma, que asumiera que su lugar estaba del lado de la ciencia, y no del estilo, dice mucho sobre su forma de relacionar ideas en su arquitectura. Cada ejercicio proyectual era un experimento que buscaba una versión perfectible del tipo de arquitectura al que apuntaba con kalikosmia, y el «cuerpo de conocimiento» que comprende a kalikosmia, crecía conforme estos ejercicios mejoraban. Aunado a esto, esta visión progresiva de ejercicios, prueba y error, avance o estancamiento, trae consigo un discurso, un por qué y para qué de esta actividad experimental.

Frente a los criterios de identificación de obras kalikósmicas, es necesario aclarar que no todas estas han de mirarse con la misma lupa, pues son parte de momentos diferentes, tanto en la trayectoria del arquitecto, como en el perfil de kalikosmia. Juan José asumía su idea de kalikosmia como una idea en desarrollo progresivo, pero antes de concederle razón, partimos de afirmar a la idea como una entidad dinámica e históricamente condicionada. Esto último quiere decir que las ideas en juego en kalikosmia no serán las mismas en los años sesenta, que en los años ochenta; en cada etapa intervienen nuevos intereses, referencias y búsquedas en juego que configuran un perfil particular para kalikosmia. Estos cambios de perfil son partícipes en las particularidades de las búsquedas de la obra, y en lo que sigue nos preguntamos cómo se da esta relación. Se abordarán tres periodos que comprenden dos décadas: el primero, va de los años sesenta a los años setenta; el segundo, va de los años ochenta a los años noventa; y el tercero comprende los primeros doce años del presente siglo, que son los últimos años de vida del arquitecto. En cada periodo se atenderá la relación entre el discurso de kalikosmia, expresado de forma escrita, o documentado en conferencia; su forma de comunicarse gráficamente, ya sea por medio de imágenes, posters, croquis, o fotografías; y su forma de ponerse a prueba o entrar en diálogo con los dos registros anteriores a través de una obra o ejercicio proyectual. La intención de establecer esta relación es identificar las maneras en las que estos tres registros se retroalimentan, y se mantienen abiertos con una trayectoria de vida que se distingue por una permanente inquietud y búsqueda de formas y medios para acercarse a ese sistema fractal que anticipaba.

1960-1970

En esta primera etapa se ahondará más, pues el recorrido del capítulo anterior sobre la historia de la idea de futuro y sus distintas manifestaciones y modos de circular, otorgan especial atención a este periodo. Sin duda el punto más alto del discurso de esta etapa se da en la exposición de 1967 en el Museo de Arte Moderno. Se ha hablado ya sobre lo presentado en la exposición, y sobre lo expresado sobre kalikosmia en los textos *Del dolmen a la kalikosmia* y *Nuestro mundo actual y la habitación*. Las casas de plástico, particularmente Casa

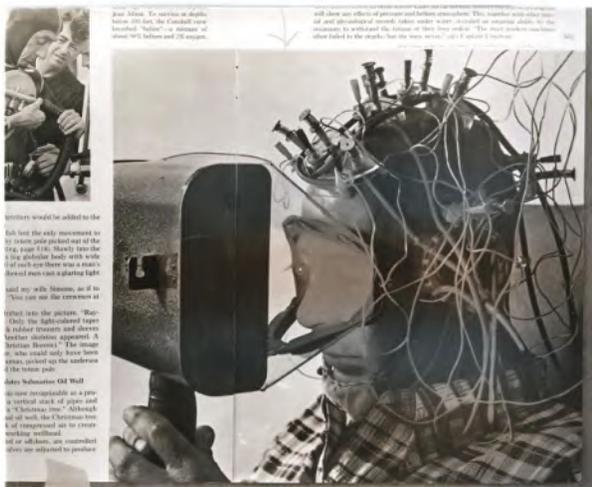
Aztecalita, conforman una parte importante de la exposición, sin ser la única. Las imágenes que acompañan la casa son el foco de atención por ahora. En el archivo personal del arquitecto, una serie de negativos organizados en sobres conforman evidencias de las indagaciones de este momento. Fotografías de libros, imágenes y fotografías de elementos que forman parte de los procesos de diseño, permiten comenzar a entablar las relaciones buscadas. En este momento, el principal objetivo a cumplir y poner a prueba en la obra arquitectónica, era el desarrollo de un modelo de vivienda celular, prefabricado y replicable en masa. Como se ha visto, esta ruta progresiva arranca con los modelos de casa prefabricada que desarrolló con Javier Echeverría, y alcanzaría una versión más compleja con la Casa Popular Durango. El perfeccionamiento de estos modelos de vivienda, va de la mano con las indagaciones de las que los negativos mencionados son testigo. En este caso, la consulta de información va de la mano con preguntas y objetivos de diseño previamente planteados.

Astronautas, trajes y pieles. Lo que Juan José retoma constantemente de la carrera espacial es el traje de astronauta. En la colección de negativos, hay fotografías de cosmonautas, con acercamientos a sus cascos y sus trajes. El interés detrás de esto radica en la idea de piel y de casa mínima. El arquitecto, en charlas con colegas o familiares afirmaba que la casa mínima más eficiente es el traje de un astronauta, pues forma directamente una segunda piel desde la cual puede resolver todas sus necesidades básicas. A esta idea se suma la fotografía de dos páginas de la que parece ser el número 27 de la revista francesa de ciencia ficción *Planète* (1966). En estas dos páginas fotografiadas, se muestra una comparativa entre una de las primeras fotografías de un humano en gestación, capturada por Lennart-Nilsson, y una fotografía de un astronauta norteamericano parte del programa Gemini de la NASA. El texto que acompaña esta comparación dice «Del nacimiento del hombre, al nacimiento del hombre cósmico» Esta sería la primera de posteriores imágenes de trajes de cosmonautas y fetos en gestación que Juan José utilizaría para hablar de kalikosmia en relación con la idea de espacio-piel. En las siguientes etapas se advertirá nuevamente la presencia de estos recursos gráficos.



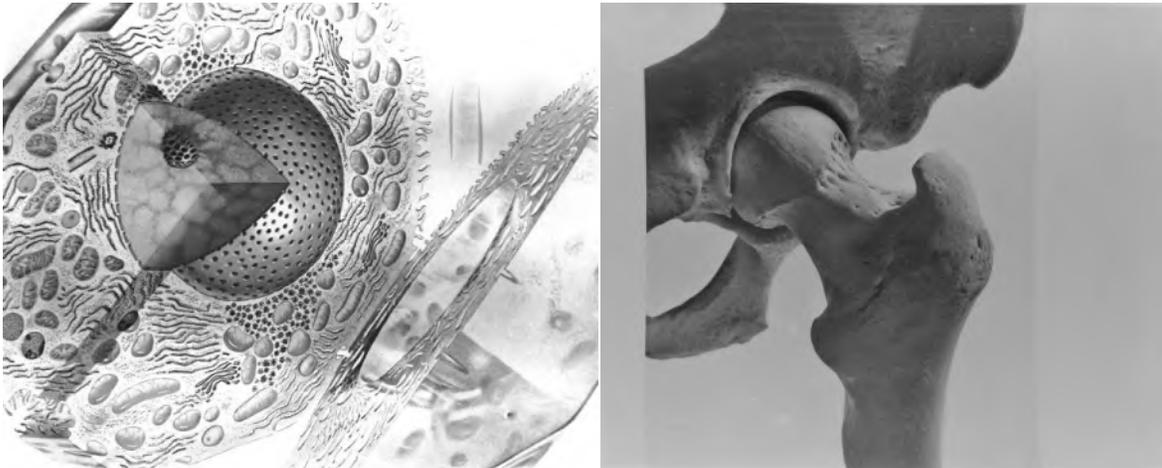
Cosmonautas y fotografía de la revista *Planète*. Archivo Juan José Díaz Infante.

Además de los trajes cosmonautas, Juan José se interesaba por el diseño de los trajes de buzo, así como por las pruebas que se hacían para garantizar confort en entornos con condiciones extremas. Nuevamente, fotografiando libros y revistas, Juan José da una pista de este interés, y de su particular atención por las imágenes. Tanto la revista francesa, como esta publicación donde se muestran las pruebas de los trajes de buzo, están en idiomas ajenos al español. De inglés, Juan José sabía poco, y de francés, aún menos, pero eso no lo frenaba para consultar libros, revistas o fuentes en idiomas extranjeros; por la información gráfica, él podía intuir sobre lo que trataba una publicación, y ya en casos más específicos, buscaba traducir la información. Sin duda, la puerta de entrada, y una forma importante de obtención y difusión de ideas en el caso de Juan José, es la imagen, o la expresión gráfica, y esto podrá seguirse afirmando en etapas subsecuentes.

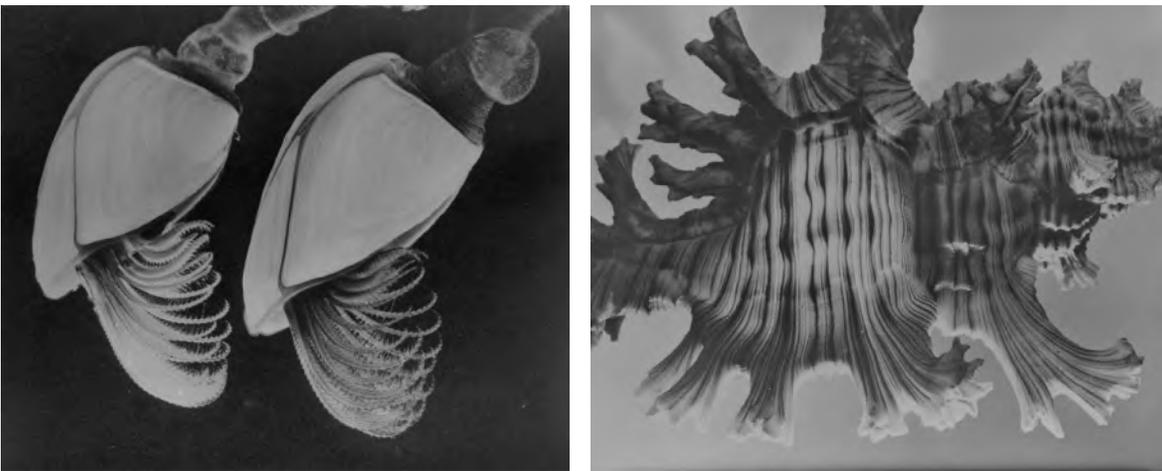


Fotografía de libro no identificado. Archivo Juan José Díaz Infante.

Biología y estructuras. En esta serie de negativos, uno de los aspectos más repetidos son fotografías de animales marinos, huesos y sus uniones, modelos de células, y acercamientos a patrones vegetales. Esto corresponde, además de su interés por la biología, y en particular por los modos de organización de los organismos vivos, por sus estructuras, la geometría en la que se basa su diseño y las propiedades de su forma. En un ánimo referencial, los acercamientos particulares a las uniones óseas, tenían en mente la pregunta por una unión estructural eficiente. De la misma forma, los acercamientos a las formas de algunos animales marinos, si éstos formaban cascarones o cubiertas, tenían en mente las propiedades formales y estructurales más eficientes para un objeto habitable, en este caso, una vivienda celular. A los modelos celulares recurría por un particular interés en las formas de organización de los elementos, teniendo en mente al mismo tiempo la pregunta por los mejores esquemas de organización y agrupación de las viviendas.



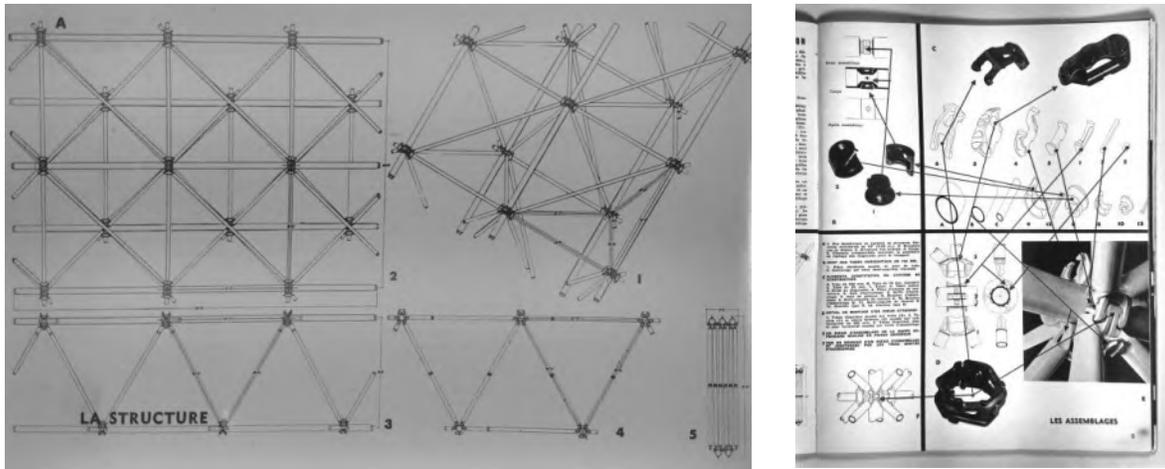
Izquierda: modelo celular. Derecha: unión de huesos. Archivo Juan José Díaz Infante



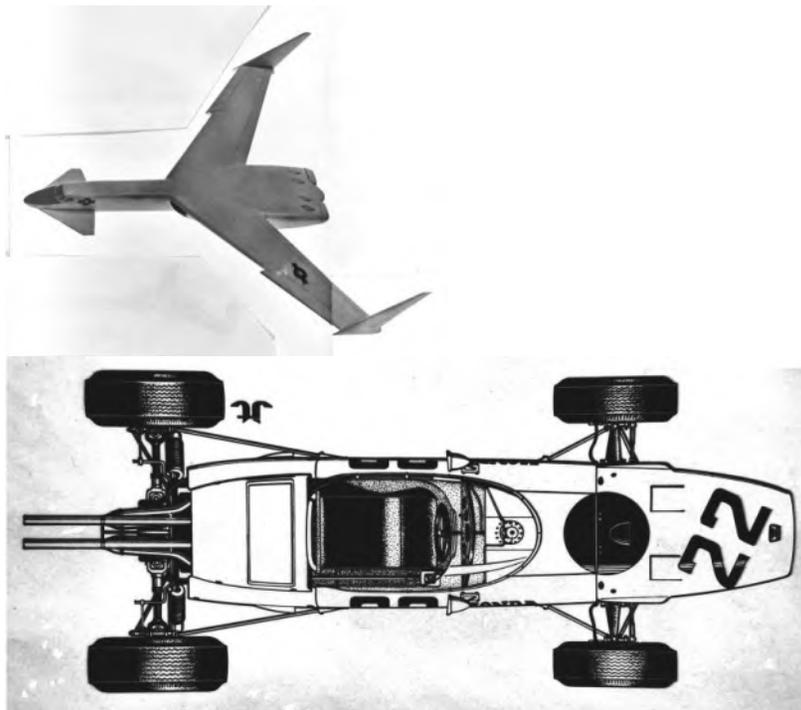
Estructuras marinas. Archivo Juan José Díaz Infante

Ya en un plano más orientado a la arquitectura y la construcción, las razones del interés en aspectos biológicos se reflejan en el interés por modelos estructurales. Las uniones de hueso encuentran su análogo arquitectónico en el estudio de ensamblajes de elementos estructurales, y a su vez, en el estudio de modelos estructurales en los que estas uniones se vuelven relevantes. Por otro lado, el estudio formal de animales y estructuras marinas como cascarones, encuentra análogo en el interés por el diseño automóbiles de carreras en los que la carrocería, su ligereza y geometría se vuelven relevantes para las propiedades físicas y el desempeño del objeto a altas velocidades. Además del diseño automotriz, el diseño aeronáutico también llamaba su atención por las condicionantes en el diseño de elementos sometidos a demandas y entornos extremos. Parece ser que, cada objeto, a ojos de Juan José, suponía un problema de diseño, y había que preguntarse qué atendía, qué buscaba solucionar un objeto con ciertas propiedades geométricas, formales o materiales. En su artículo de 1967 publicado en el número 25 de la revista Calli internacional, hace una mención puntual a los diseñadores de estos elementos. **«El diseñador dedicado al proyecto de coches de**

ferrocarril, barcos, automóviles, aviones, y viviendas espaciales, ha sobrepasado al arquitecto en el desarrollo de sus métodos y materiales, por cuanto ha confeccionado ya el uso de materiales constructivos homogéneos, elaborados mecánicamente (hierro, aluminio, vidrio y plástico), y la aplicación de componentes estructurales producidas a máquina con estos materiales.»¹⁹ Frente a esta afirmación, resulta evidente que uno de los focos de atención de Juan José en este momento eran los avances de los diseñadores industriales sometidos a retos demandantes, no solamente en ánimo de admiración por su trabajo, sino como prueba de que el avance tecnológico permitía pensar en esquemas análogos, aplicables en la arquitectura.



Modelos estructurales y ensamblajes de elementos. Archivo Juan José Díaz Infante.



Avión y automóvil fórmula 1.
Archivo Juan José Díaz Infante.

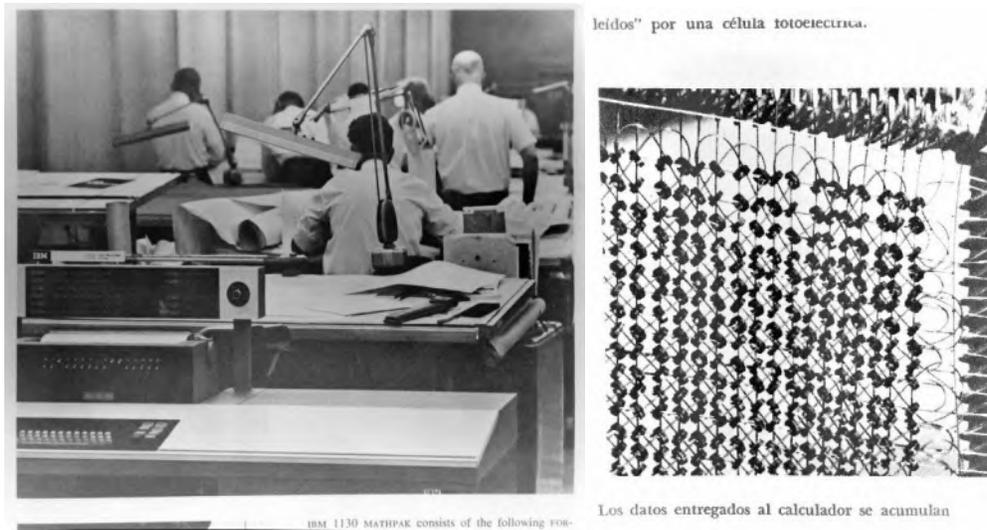
¹⁹ Díaz Infante, “Nuestro mundo actual y la habitación,” *Revista analítica de arquitectura contemporánea Calli internacional* No. 25 (enero-febrero, 1967): 48

Computadoras. Como se ha dicho ya en secciones anteriores, uno de los intereses que comparte Juan José con Cedric Pice y otros arquitectos de su tiempo es el de las computadoras como procesadores de información. En el caso de Pice, él sabía que este interés tenía relación con la cibernética, y llevó este interés más lejos en sus propuestas arquitectónicas y urbanas; en el caso de Juan José, se trataba de una inclinación más intuitiva, volcada directamente en las computadoras y las posibilidades que éstas ofrecían. Una de las imágenes de la exposición sería el logo de IBM, y fotografías de acercamientos a los circuitos de algunas máquinas. Según Juan José Díaz Infante Casasús, en la exposición había una computadora IBM con un programa en el que la atracción era ingresar información para obtener un plano. No existe mayor información para entrar en mayor detalle sobre este elemento, lo único que se puede ver en los videos en formato de 16mm que se tienen en ese momento es la presencia de la computadora, y las imágenes descritas. Uno de los intereses subyacentes a esta atracción es la capacidad de las máquinas para organizar la información y sistematizarla. Si los referentes en otros campos de conocimiento eran los diseñadores enfrentados a retos cosmonáuticos o automotrices, con materiales diseñados y procesos productivos automatizados, la computadora se volvía una herramienta importante, ejemplo de las posibilidades de mplementaciones tecnológicas trabajando de la mano con el diseño, que él mismo quería poner en práctica en sus propios procesos.

El artículo de René Rebetez sobre la exposición es testimonio de la presencia de la computadora en el evento, pero no desarrolla mucho más sobre lo que hacía, únicamente afirma lo difícil que se vuelve comprender esta serie de imágenes expuestas sin la ayuda de un interlocutor. «Adelante se yergue el mundo kalikósmico del arquitecto Juan José Díaz Infante. Entrar en ese mundo sin ayuda de su creador equivaldría a perderse en su dédalo de células habitacionales, o en los circuitos mismos del computador electrónico de la IBM que lo ha hecho algo más que una utopía.»²⁰



²⁰ René Rebetez "El hombre y el plástico", en periódico sin nombre. México, 1967. Ver transcripción del artículo en Anexos



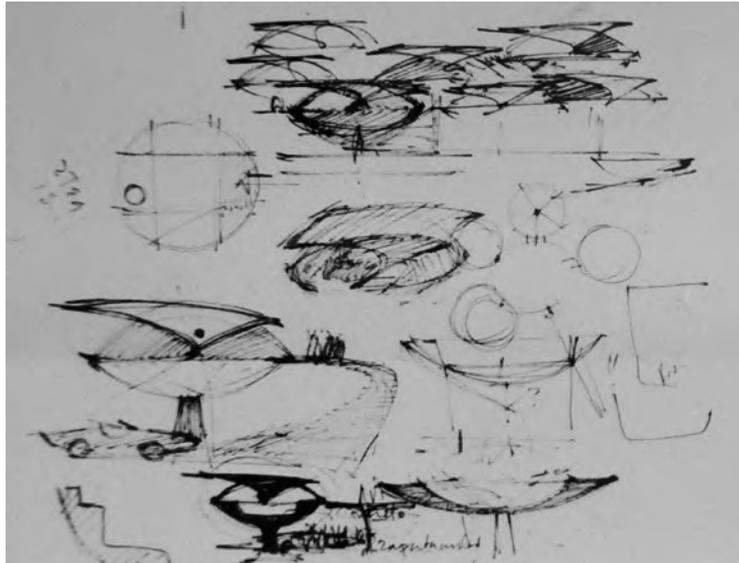
Logo IBM. Abajo izquierda: fotografía de computadora IBM 1130 Mathpak.

Derecha: acercamiento a procesador de computadora. Archivo Juan José Díaz Infante.

Las imágenes descritas acompañan el proceso de articulación de kalikosmia como discurso, pero también como experimento. En la exposición se mostró uno de los modelos más completos hasta ese momento, pero el proceso inició al menos siete años antes, y no se detendría para ese momento. El principio de espacio-piel, de vivienda mínima y eficiente y resistente a entorno extremos; el principio de célula, con sus lógicas de agrupación y organización; los principios estructurales y de ensamblaje presentes en la naturaleza y el diseño industrial; y las capacidades de la tecnología como herramienta en el proceso de diseño, acompañaron el desarrollo de las células habitables. En esta etapa las búsquedas y experimentos se centraban en el plástico, y esto se relaciona directamente con su interés por el diseño aeronáutico y cosmonáutico. El afán era aprender de sus métodos, de sus adelantos, e implementarlos en una nueva propuesta de arquitectura. La arquitectura del futuro en esta etapa es de plástico, se agrupa como células, su estructura y su envolvente son la misma pieza, es ligera, eficiente y se fabrica rápidamente. Es curioso que, en este momento, Juan José no habla directamente de llevar estas células habitacionales a otros planetas, pero sí se enriquece de referencias de diseño para entornos extremos, como los trajes de astronauta, las naves, o los trajes de buzo.

En esta misma serie de negativos, se documentaron algunos procesos de experimentación con sus casas de plástico. Croquis, dibujos de detalle, fotografías de proceso constructivo o de ensamblaje, y en algunos casos, referencias del tipo de vivienda que inspira el diseño de estas células plásticas. Estas evidencias se encontraban archivadas en el mismo conjunto que los negativos con las imágenes descritas, como si todo se tratara de un mismo proceso creativo y de experimentación. Incluirlas se vuelve útil para complementar lo que se sabe del producto final; es decir, los modelos de vivienda terminados y disponibles para su comercialización. Sobre el primer modelo que desarrolla con Javier Echeverría no hay registros de proceso, solamente archivó el resultado final en planos y fotografías. En cambio, sobre dos ejercicios subsecuentes, la Casa Tequesquitengo y el Conjunto Isla Mujeres, hay más evidencias. Lo más documentado son croquis que

exploran la forma y las agrupaciones de los elementos, también se muestran croquis de detalle, que buscaban resolver uniones de cancelería, vidrio y fachada. Particularmente del Conjunto Isla Mujeres, hay estudios formales para los cascarones de las células plásticas, y a estos los acompañan maquetas, tanto de estudio como de presentación. Para Casa Tequesquitengo hay un estudio interior sobre la disposición de mobiliario y muros divisorios, que muestra un interés por leer el espacio como una cápsula continua. Aunado a esto, la documentación sobre el proceso de obra es ilustrativa para dar cuenta de que estos primeros ejercicios se acercaban más a lo artesanal que a lo prefabricado, aún en ánimos de exploración de las posibilidades formales y estructurales de los materiales.



Estudios formales para Conjunto Isla Mujeres. Archivo Juan José Díaz Infante



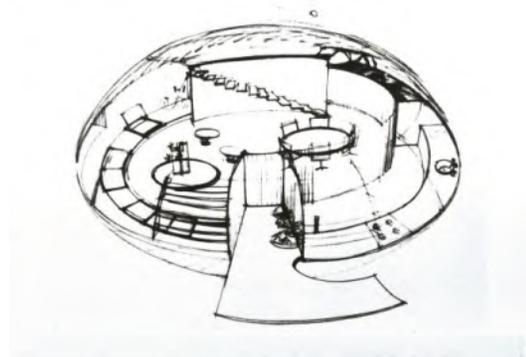
Maquetas y dibujos de estudio para viviendas celulares. Archivo Juan José Díaz Infante.



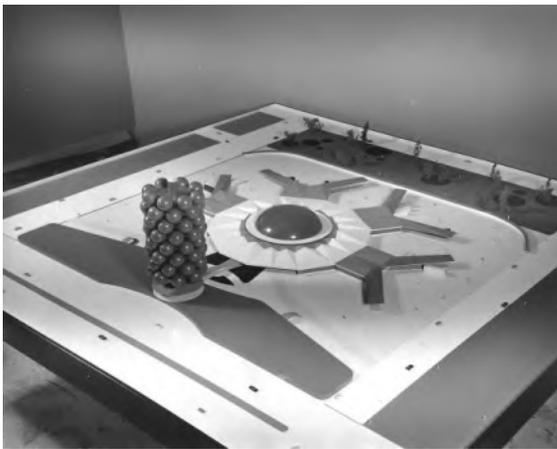
Maquetas y dibujos de estudio para viviendas celulares. Archivo Juan José Díaz Infante.

En el caso de las maquetas y el dibujo de detalle de cancelería, llama la atención que está presente la idea de transportar estos modelos de vivienda por aire mediante helicópteros. Esta es una idea muy fullariana de logística y distribución. El objetivo era crear unidades celulares de vivienda tan ligeras y completas, que sólo necesitaran fijarse al terreno para estar listas para habitarse. Aparentemente, comunicar esta idea era tan importante para Juan José, que la presencia de un helicóptero en la maqueta se vuelve un recurso útil. Esta idea no se agota con las viviendas modulares, en proyectos subsecuentes, como es el caso de la fachada plástica del Hotel Emporio, se fabricaron piezas que se colocaban por medio de grúas, siguiendo una referencia documentada de una fachada con un proceso de construcción similar. Es interesante que, en la selección de proyectos análogos, el criterio principal es el cómo lo hacen, más que el qué hacen. El ojo de Juan José era profundamente operativo, enfocado en la solución de las ideas planteadas.



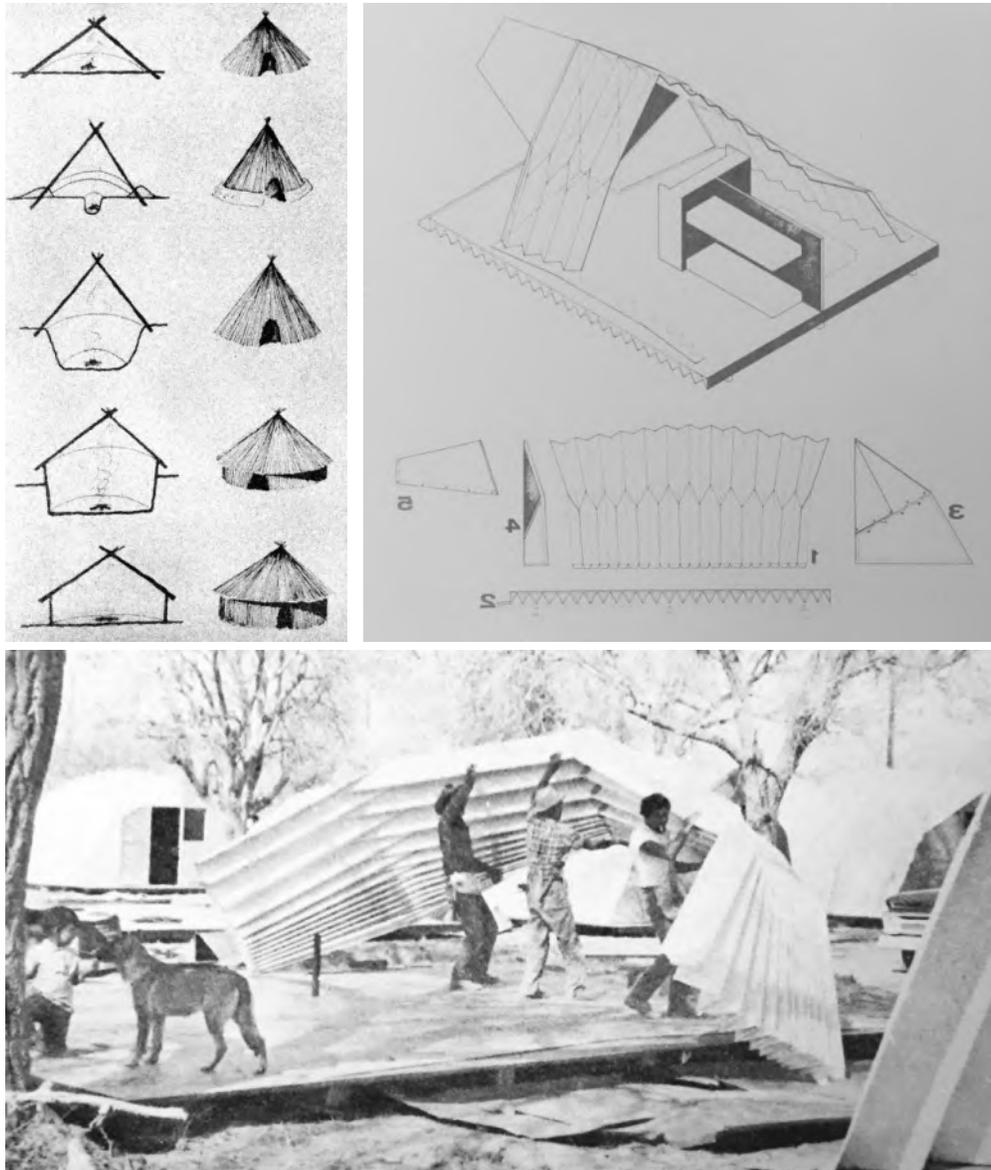


Maquetas, dibujos y proceso de obra de Casa Tequesquitengo (1962-1963). Archivo Juan José Díaz Infante.



Maquetas de conjuntos de viviendas celulares. Archivo Juan José Díaz Infante.

Los avances geométricos y estructurales logrados en Casa Aztecalita, encontrarían continuidad en otro ejercicio de vivienda modular en Oaxaca, en el que destaca la simplificación del esquema arquitectónico. Este ejercicio parte de una revisión de formas en las techumbres y desplantes de las viviendas rurales. El resultado de esto fue la propuesta de una vivienda en la que la cubierta conformaba todo el espacio. Solamente una cubierta que se anclaba al suelo, sin muros de arranque. Los únicos muros serían los divisorios en el interior, y ninguno de ellos remataría con la cubierta. Uno de los criterios que tomaba Juan José para lograr que, a pesar de la división interna de los espacios, el módulo habitacional se leyera como una cápsula continua, era que ninguno de los muros interiores tenía contacto con el cascarón que delimitaba la vivienda. De esta manera, los muros dividían, pero aún posibilitaban la lectura de un gran espacio interior continuo.



Casa prefabricada en Oaxaca (1966). Archivo Juan José Díaz Infante.

Las imágenes revisadas son solamente algunas de las conexiones de ideas visibles en esta primera etapa kalikósmica centrada en la experimentación de viviendas celulares en plástico. Los imaginarios de la ciencia ficción, la carrera espacial, los avances tecnológicos en materia de computación, diseño automotriz y aeronáutico, y un interés estructural y orgánico por la biología, se combinan en este primer desfile de ideas que se integran en una primera propuesta de lo que la arquitectura del «umbral de una nueva era» habría de ser. Además del manifiesto de kalikosmia, *Del dolmen a la kalikosmia*, los dos textos destacados de esta primera etapa muestran una atención central en atender el problema de la vivienda mediante esta nueva arquitectura. En el análisis del argumento de kalikosmia, desarrollado en el capítulo anterior, es posible distinguir las dimensiones del discurso, los problemas que identifica y las soluciones que propone. Aunado a esto, en los

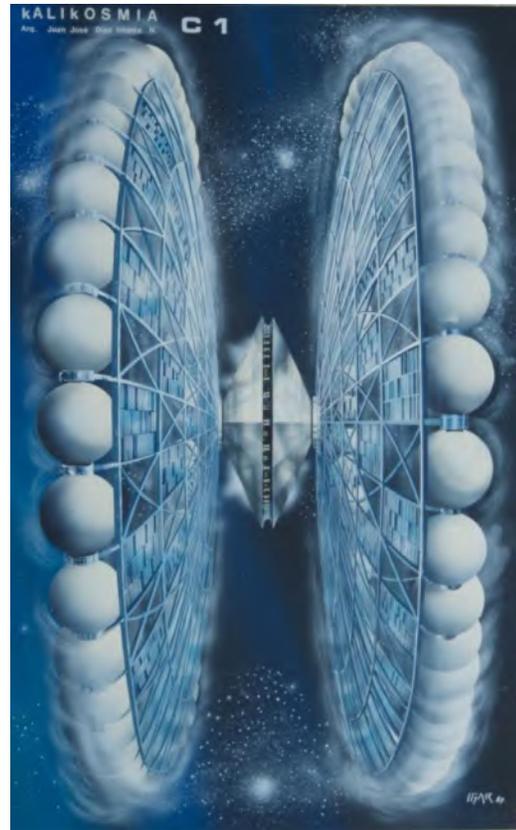
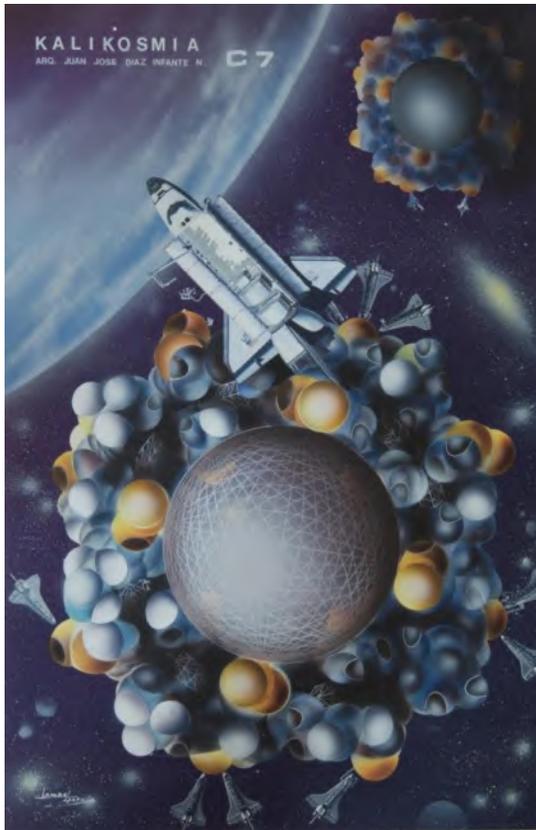
anexos pueden revisarse de forma más detallada los postulados originales, la forma en que argumenta las dimensiones del problema de vivienda, así como sus soluciones.

1980-1990.

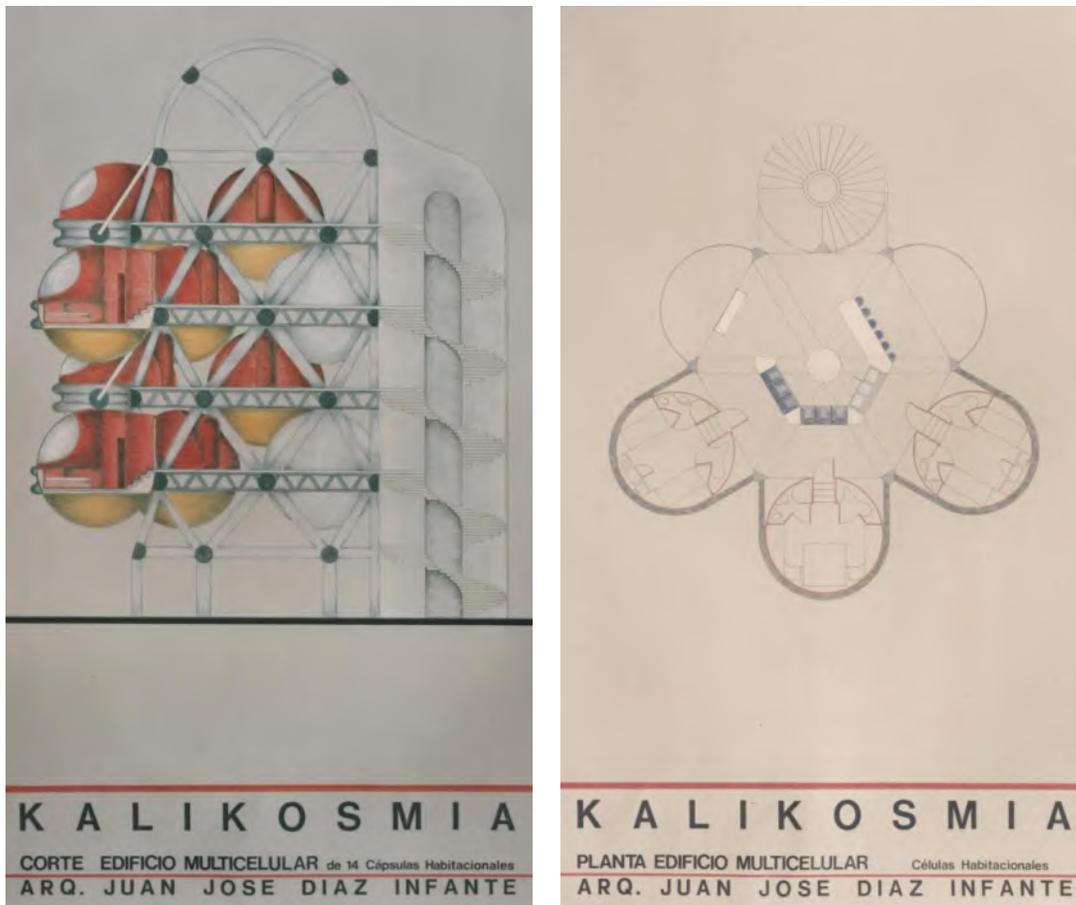
En esta segunda etapa, el discurso de kalikosmia, aunque mantiene raíces en común con los primeros enunciados de las dos décadas anteriores, aborda nuevos caminos, nuevas líneas referenciales que inciden en la visión de futuro de sus propuestas. Para este momento, la llegada del hombre a la Luna ya es una realidad, los alcances de la cosmonáutica han transformado las formas en que la humanidad asume sus límites. Esto se refleja en algunas formas de visualizar y comunicar la arquitectura kalikósmica. Si en la etapa anterior se sugiere que el diseño de las viviendas celulares retomaba principios de diseño para entornos extremos, en este momento se asume que esos criterios de diseño hacen posible que la arquitectura kalikósmica se emplace en nuevos territorios, e incluso en nuevos planetas. Para este momento, kalikosmia se explica de forma más especulativa, a través de una serie de imágenes en las que las células habitacionales se fabrican, se ensamblan y se agrupan en entornos interplanetarios, formando modelos urbanos flotantes en el espacio.

Las células habitacionales mantienen una geometría esférica, y a partir de un módulo base, se ahonda más en distintos esquemas de organización interior para formar distintos tipos de vivienda, con mayores posibilidades de personalización. Además de esto, se explora la idea de seccionar el programa de una vivienda en una serie de células organizadas en un nivel de una torre multicelular. Así, los esquemas de organización y agrupación para una o más viviendas también se estudian en mayor detalle. En las dos décadas anteriores se sugería la organización celular en vertical, en torres que agrupaban las células de forma radial; sin embargo, en esta etapa no se llegó a una solución más detallada, que contemplara estructura, circulaciones, y esquemas de agrupación para más de una torre. En este momento, los avances en la experimentación estructural de los proyectos «kalikósmicos terrestres» de Juan José, le permiten proponer estructuras metálicas desde las que se sostienen las células habitacionales. En éstas, incorpora armaduras y estereoestructuras que manifiestan la búsqueda constante por la ligereza y eficiencia

4. El futuro en la obra de Juan José Díaz Infante.



Posters Kalikosmia, 1985. Archivo Juan José Díaz Infante.



Sección y planta de edificio multicelular kalikosmia. Archivo Enrique Gamper.

Las imágenes de los escenarios kalikósmicos de esta etapa también son distintas a las de su etapa anterior. Los colores rojos evocan a escenarios de marte, y destaca la presencia de una suerte de estación espacial. Para este momento, los programas post-Apollo de la NASA buscaban la participación de otros países para desarrollar naves, laboratorios y módulos espaciales, a través de la implementación de los llamados Spacelabs. El primero de ellos tuvo lugar en 1983, buscando cumplir su misión en el lanzamiento de un transbordador espacial, y sentó las bases para la estación espacial internacional de 1993. En esta misión se sumaron la Agencia Espacial Europea, científicos canadienses, japoneses y norteamericanos, además de las aportaciones de once diferentes países europeos. El Spacelab 1 tenía en su agenda más de setenta investigaciones de distintas disciplinas, entre las que está la astronomía, la física solar, física atmosférica, ciencias de la vida, ciencias de los materiales y observaciones terrestres. El desarrollo de proyectos como este, de la mano de intentos de negociaciones con la Unión Soviética para unir esfuerzos en el camino hacia una estación espacial internacional, detonaron imaginarios, no solamente de viajes espaciales, sino de colonias humanas, asentamientos humanos en el espacio. De los viajes y misiones de corta duración, presentes en los imaginarios de los años sesenta, ahora se podía hablar de una vida en el espacio, y no solamente en la Luna, sino en otros planetas que, la ciencia regular estudiaba buscando la presencia de condiciones adecuadas para alojar vida. A esto se suma que, para la década de 1980, las preocupaciones por el calentamiento global y el

efecto invernadero crecían mientras se reunía evidencia científica para respaldar estos acontecimientos. Frente a este escenario alarmante, la posibilidad de una arquitectura en nuevos planetas, más que una licencia creativa, se volvía una meta a lograr para responder a un futuro incierto. Los años ochenta son descritos por Samuel como la década en que el futuro se convirtió en una megatendencia, aligerando sus discursos, rayando en especulaciones poco fundamentadas en ocasiones, pero buscando en mayor medida el entretenimiento de las masas y la venta de publicaciones y oferta cultural en torno al tema.

Como sucedía en décadas anteriores, ilustrado particularmente en el capítulo anterior, los discursos sobre el futuro podían dividirse entre aquellos que lo miraban con ojos esperanzados, y aquellos que anticipaban tiempos oscuros, de auto destrucción incluso. Periódicos como *US News & World Report* emitía su postura esperanzada en 1983: «Hace una década, los agoreros pintaban una escalofriante imagen del planeta apuntado hacia el desastre; ahora, lo que nos espera bien puede ser un renacimiento para los Estados Unidos en prestigio político y poder tecnológico.»²¹ Las iniciativas de Reagan y su apoyo al desarrollo de estaciones espaciales, no solamente obedecía a este espíritu norteamericano impulsado al futuro que describe Samuel en su libro, sino también a una estrategia defensiva frente a la posibilidad de que la Unión Soviética liberara una de las miles de bombas nucleares que no se detonaron en la era atómica. El miedo atómico de este momento no se comunica mediante poderosas campañas publicitarias con estrategias implementadas por el departamento de defensa para las familias norteamericanas; ahora se disfraza de una poderosa iniciativa de cooperación internacional en el desarrollo de laboratorios y estaciones espaciales.

Que se retomen las investigaciones de Juan José sobre viviendas celulares, fabricables y habitables en otros planetas en esta década, no es casual. Los años ochenta se distinguen por formar una nueva ola de interés por el espacio. En el ámbito de las tendencias culturales norteamericanas, los imaginarios de *Star Wars* se vuelven detonantes para una nueva fiebre por el espacio. En este momento, la ciencia ficción visual, en el cine y la televisión, dominó la escena y estableció más asociaciones con la cultura de masas, mientras que la ciencia ficción escrita se mantuvo en segundo plano, siendo el medio para la ciencia ficción de culto. En este ámbito, y en el de la ciencia regular, los detonantes son otros. El éxito de *Star Wars* y otras obras de ciencia ficción visual, detonaron las ventas de libros clásicos de ciencia ficción, de los años cincuenta y sesenta principalmente, pero también ampliaron la demanda de nuevas historias, apegadas a los imaginarios de las taquilleras películas. «Una de las cosas que ocurrieron en los años ochenta es que algunos de los escritores más talentosos de ciencia ficción se distanciaron del género literario y en vez de ello trabajaron, o en otros géneros, o como autores de ciencia ficción para la cultura de masas.»²² Por otro lado, en el ámbito de la ciencia regular, las iniciativas espaciales de corte internacional, y las demandas de diseño de estaciones espaciales, también se vuelven detonantes de ojos especulativos sobre el futuro. La visión esperanzadora del futuro que retrata *US News* en esta época, es una visión que motiva el desarrollo de las imágenes de Juan José. Sin duda la angustia por las condiciones planetarias son un motor, pero la capacidad de seducción de la posibilidad de

²¹ *US News & World Report* en Lawrence R. Samuel, *Future: A Recent History* (Austin: University of Texas Press), 146.

²² Adam Roberts "Prose Science Fiction of the 1980s and 1990s," en *The History of Science Fiction* (Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2016), 424.

desarrollar una arquitectura espacial no es nada desdeñable como factor motivacional para estas imágenes futuristas. En este caso, la afirmación de que la Tierra puede no ser la única esfera habitada, resuena en los escenarios de las estructuras kalikósmicas. De acuerdo con Alvin Toffler en su libro *La tercera ola*, el astrónomo Otto Struve afirmaba: «el vasto número de estrellas que los planetas deben tener, las conclusiones de muchos biólogos de que la vida es una propiedad inherente a ciertos tipos de moléculas complejas, o agregados de moléculas, la uniformidad de los elementos químicos a través del universo, la luz y el calor emitidos por estrellas de tipo solar, y la ocurrencia de agua no solamente en la Tierra, sino en Marte y Venus, nos invitan a revisar nuestra forma de pensar»²³ Así, el planeta se percibía como más pequeño y vulnerable, comparado con todo aquello que la ciencia averiguaba sobre el universo. Aunado a esto, la primera imagen de Marte ya tenía algunos años circulando para este momento. El Viking 1 tomó la primera fotografía del planeta rojo en 1976 como parte de una misión que se proponía estudiar su superficie, la estructura y composición de su atmósfera, así como buscar evidencias de vida en el planeta.

La historia del desarrollo de los transbordadores espaciales también se vuelve relevante para las imágenes kalikósmicas de los años ochenta. Estos transbordadores permitirían transportar piezas de una estación espacial para ensamblarse en órbita en el Centro de Operaciones Espaciales. Este último funcionaba como un laboratorio, un centro de servicio satelital y un sitio de construcción para estructuras espaciales. En las imágenes de Juan José, no solamente se ven edificios celulares terminados y habitados; se dedican imágenes también a los procesos de ensamblaje de células en entramados verticales, como torres o como una especie de nódulos celulares. Las personas que llevan a cabo esta tarea tienen trajes de astronauta, mientras que los que ya habitan estos espacios cósmicos, tienen un traje distinto, y se quitan el casco con naturalidad. Los escenarios de personas que habitan los espacios kalikósmicos tienen un fondo rojo, que da a entender que están asentados en un planeta apto para la vida humana. Por el contrario, las estaciones espaciales de fabricación de células habitacionales tienen un fondo negro que da a entender que estas estaciones-laboratorios-centros de construcción, están en órbita.

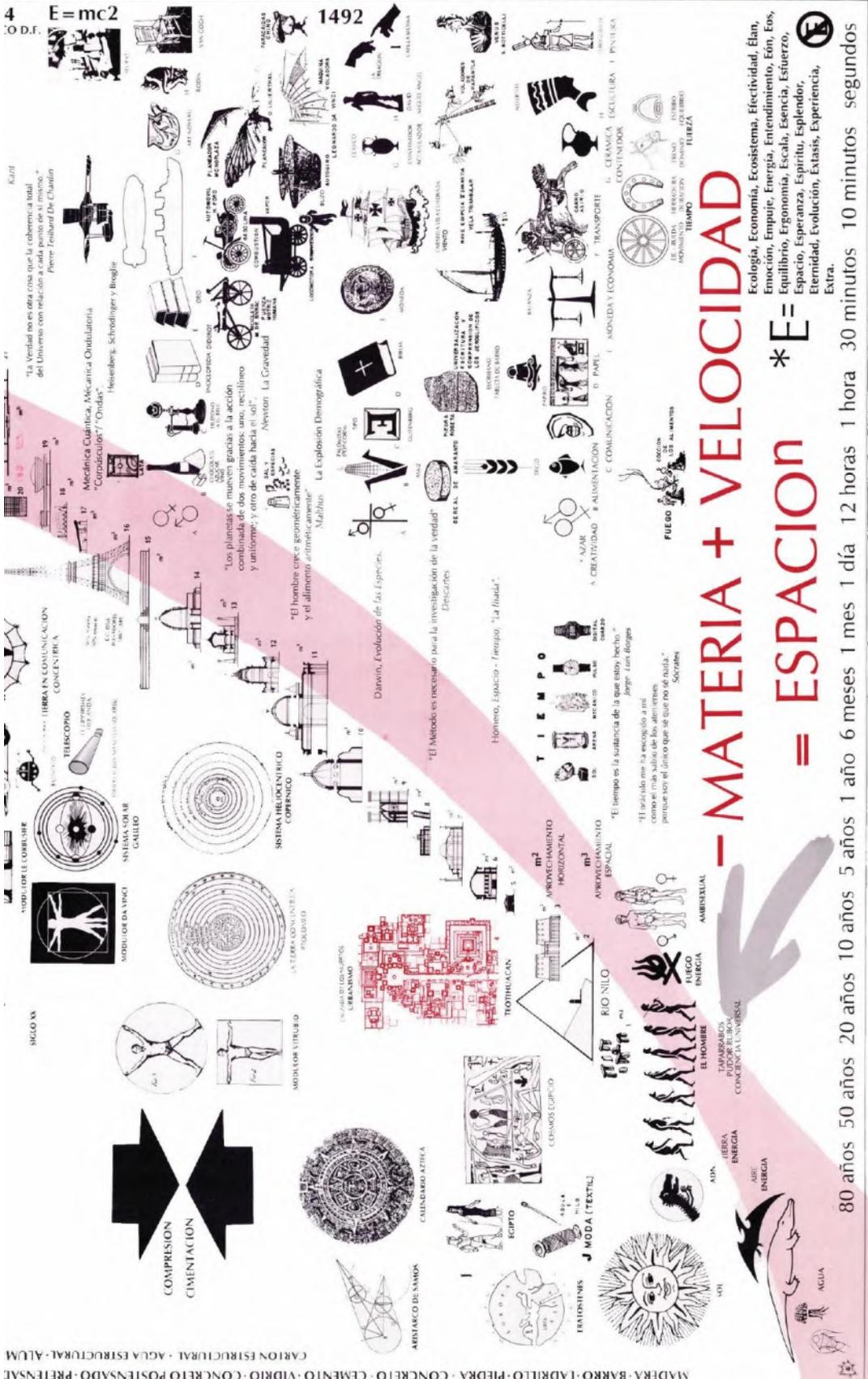
La fórmula. Algunos años más adelante, Juan José volcaría su pensamiento sobre kalikosmia en una fórmula matemática que desde entonces sería la carta de presentación para su teoría. El desarrollo de esta fórmula, va de la mano con el diseño de una infografía titulada «Análisis pasado-presente-futuro del espacio cósmico del hombre» en la que relaciona el desarrollo evolutivo de la arquitectura (que claramente comienza con el dolmen) a través de una selección de obra puntuales, representativas de distintos periodos; contribuciones científicas y tecnológicas; manifestaciones culturales y cosmovisiones ubicadas en el tiempo a partir de esta primer línea de obras arquitectónicas. El comportamiento de esta línea es exponencial, y también manifiesta una suerte de graficación de la fórmula planteada. En dicha fórmula, materia, velocidad y espacio se relacionan de la siguiente manera: $-M+V=E^n$. Por materia, se refiere a la estructura y los materiales que conforman un edificio, siendo importante que este aspecto tenga un comportamiento decreciente en el que cada vez necesite

²³ Otto Struve en Alvin Toffler, *La tercera ola* (Nueva York: William Morrow and Company, 1980), 308.

menos materia para formar una edificación; por velocidad, se refiere al tiempo que tarda en construirse dicho edificio; y por espacio, se refiere al espacio resultante de la delimitación de la estructura. Lo que interesa verificar en esta fórmula y en su graficación exponencial, es que el recuento de obras arquitectónicas seleccionadas y ubicadas en la infografía, buscaba que éstas fueran representativas del postulado matemático; es decir, que cada obra tuviera menos material, o un material más ligero, que se construyera más rápido, y que el espacio resultante de la delimitación fuera cada vez mayor que el ejemplo anterior. El remate de esta línea exponencial apuntaba hacia estructuras espaciales: satélites, transbordadores espaciales, el módulo lunar de su amigo Guillermo Trotti –de quien se hablará más adelante–, la nave del Proyecto Dédalo de la Sociedad Interplanetaria Británica, y otros ejemplos de las soñadas estructuras ligeras, eficientes y resistentes que perseguía kalikosmia. Estas estructuras estaban sucedidas únicamente por las palabras: psicoespacio, psicotempo, comunicación esférica, pensamiento estructural, la propia energía es acumulador, y autogeneración de energía.

En este recorrido infográfico, incorpora una serie de citas, tanto suyas como de personajes relevantes para la idea que buscaba comunicar. Entre las citas de su autoría, incluye «El hombre hará del planeta Tierra la primera estrella artificial,» «Eternidad es todo aquello que perdura a través del cambio constante,» «Diseñar el espacio cósmico para salvar el planeta Tierra,» «Crear módulos celulares partiendo de dimensiones sensoriales en donde se desarrolle en equilibrio el fenómeno humano,» y «Creatividad es agregar un grano a lo existente y no querer negar el pasado para ser original». Entre las citas relevantes para la información mostrada, están «Un pequeño paso para el hombre, un gran salto para la humanidad,» de Neil Armstrong; «La verdad no es otra cosa que la coherencia total del universo con relación a cada punto de sí mismo,» de Pierre Teilhard de Chardin; «No ofrece ninguna duda que todo conocimiento empieza con la experiencia,» de Immanuel Kant, entre otras. En esta infografía, además de la explicación de su fórmula, parece establecer un recuento de su versión de la historia de la arquitectura, y una suerte de mapa mental de todo aquello que le parece relevante en la ruta hacia la arquitectura del futuro. Aquí hay un caso evidente de proyección al futuro, de anuncio de una arquitectura que todavía no llega pero que ya tiene un camino trazado.

Que para estos momentos Juan José haya elegido expresar kalikosmia mediante una fórmula no es casual. En la biblioteca del arquitecto no era extraño encontrar libros de geometría, y particularmente sobre design science. Uno de los libros expuestos en el Museo Nacional de Arquitectura en la exposición Las pieles del espacio en 2015, ubicado en un librero que reunía los libros más relevantes para comprender



VELOCIDAD LUZ

+V

- MATERIA + VELOCIDAD = ESPACION *E=

80 años 50 años 20 años 10 años 5 años 1 mes 1 día 12 horas 1 hora 30 minutos 10 minutos segundos

VELOCIDAD LUZ

UNICELULAR

BIG BANG
LEMAITRE

1. 6000 A.C. - Primeros signos de escritura en Mesopotamia.
2. 5000 A.C. - Primeros signos de escritura en Egipto.
3. 4000 A.C. - Primeros signos de escritura en India.
4. 3000 A.C. - Primeros signos de escritura en China.
5. 2000 A.C. - Primeros signos de escritura en América.
6. 1000 A.C. - Primeros signos de escritura en Grecia.
7. 500 A.C. - Primeros signos de escritura en Roma.
8. 100 A.C. - Primeros signos de escritura en el Imperio Romano.
9. 500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Bizantino.
10. 1000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Otomano.
11. 1500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Español.
12. 1800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Británico.
13. 1900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
14. 2000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
15. 2100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
16. 2200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
17. 2300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
18. 2400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
19. 2500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
20. 2600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
21. 2700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
22. 2800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
23. 2900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
24. 3000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
25. 3100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
26. 3200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
27. 3300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
28. 3400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
29. 3500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
30. 3600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
31. 3700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
32. 3800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
33. 3900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
34. 4000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
35. 4100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
36. 4200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
37. 4300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
38. 4400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
39. 4500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
40. 4600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
41. 4700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
42. 4800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
43. 4900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
44. 5000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
45. 5100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
46. 5200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
47. 5300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
48. 5400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
49. 5500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
50. 5600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
51. 5700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
52. 5800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
53. 5900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
54. 6000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
55. 6100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
56. 6200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
57. 6300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
58. 6400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
59. 6500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
60. 6600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
61. 6700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
62. 6800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
63. 6900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
64. 7000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
65. 7100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
66. 7200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
67. 7300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
68. 7400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
69. 7500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
70. 7600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
71. 7700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
72. 7800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
73. 7900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
74. 8000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
75. 8100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
76. 8200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
77. 8300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
78. 8400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
79. 8500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
80. 8600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
81. 8700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
82. 8800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
83. 8900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
84. 9000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
85. 9100 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
86. 9200 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
87. 9300 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.
88. 9400 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Francés.
89. 9500 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Alemán.
90. 9600 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Japonés.
91. 9700 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Estadounidense.
92. 9800 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Chino.
93. 9900 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Indio.
100. 10000 A.D. - Primeros signos de escritura en el Imperio Ruso.

al arquitecto es *Connections. The geometric bridge between art and science*, de Jay Kapraff (1990). Esta disciplina otorgaba la conexión que siempre buscaba Juan José, entre su interés por el conocimiento científico y tecnológico, y sus propuestas y procesos de diseño. Kapraff define design science como un campo que ha avanzado por las perspectivas pares del diseñador y el científico, en el que la geometría funciona como un puente entre arte y ciencia. Los inicios de esta disciplina son atribuidos por Kapraff a Buckminster Fuller. Siguiendo la definición de físico químico Arthur Loeb, que la considera como la gramática del espacio, Kapraff se propone demostrar que esta gramática es la base de un lenguaje común para el arte, la arquitectura, la química, la biología, la ingeniería, la computación y las matemáticas.²⁴ Muy a la idea de Fuller de una visión comprensiva del mundo, esta disciplina se muestra como una respuesta frente a la especialización y su consecuente fragmentación del conocimiento. Los referentes para esta ciencia del diseño son Alexander Graham Bell, D'Arcy Thompson, Buckminster Fuller, Robert Le Ricolais, Arthur Loeb, Martin Gardner, M.C. Escher, entre otros. Más allá del libro de Kapraff en particular, la ciencia del diseño permitía vincular a todos los sujetos notables que ya llamaban su atención en décadas anteriores, y ponerlos en un plano de acción con bases similares. La gramática del espacio se explica en este libro a partir de la geometría y a su vez ésta tiene una explicación matemática y una serie de ejemplos aplicativos. Este tipo de revisión deja ver las lógicas geométricas detrás de los diseños y comprender su vinculación con la expresión de sus fórmulas. Con este antecedente en conocimiento, que Juan José se aventurara a buscar una expresión matemática para explicar la ruta objetivo de kalikosmia, resulta comprensible.

El tránsito de la década de 1980 a la década de 1990 es quizá de los más elocuentes en la carrera del arquitecto. En esta etapa dio diferentes conferencias, ya sea para presentar su obra, o para ahondar de forma puntual en kalikosmia. Su actividad no solamente se dio en México. El final de la Guerra Fría permitió que cumpliera uno de los sueños que tuvo desde los años sesenta: conocer laboratorios o centros de enseñanza de arquitectura espacial. El desarrollo del módulo habitacional fabricado por rotomoldeo en 1987-88, se dio en colaboración con SICSA, una división de la Universidad de Houston enfocada en la investigación para la arquitectura espacial. El diseñador y arquitecto Guillermo Trotti, quien se convertiría en su amigo en estos momentos, cuenta que conoció a Juan José cuando fue a SICSA, llegando sin mayor anuncio que una carta previamente enviada a la entidad en la que avisaba que iría a visitarlos, con el propósito de ver lo que se hacía, hablar sobre su trabajo y sobre kalikosmia. En ese entonces Trotti daba clases en SICSA, y cuenta que, al escuchar las ideas de Juan José, se dio cuenta que pensaba como sus colegas en Houston, y que su teoría resumía lo que todos en SICSA pensaban sobre arquitectura y diseño. Con este intercambio de conocimientos fue que comenzaron a ser amigos, y a invitarse mutuamente a dictar conferencias sobre su trabajo, además de desarrollar proyectos en conjunto. En 1991, Guillermo invitó a Juan José al primer evento de IDEEA (International Design of Extreme Environments Assembly) que tuvo lugar en la Universidad de Houston. En una entrevista hecha en 2016, Guillermo decía que él y Juan José tuvieron incidencia en la creación de la organización que gestionaría los eventos de IDEEA. Esto no se ha podido comprobar en otras fuentes, pero en

²⁴ Jay Kapraff, *Connections. The geometric bridge between art and science* (Nueva Jersey: World Scientific, 2001), xii

el archivo de Enrique Gamper –colaborador de Juan José de 1980 hasta inicios de la década del 2000– pueden encontrarse programas de actividades para el primer evento de IDEEA en Houston, y el programa de la conferencia del comité organizador de IDEEA en Moscú en 1992, como fase preparatoria para el segundo evento, IDEEA 2, en Montreal, al año siguiente. Que haya estado presente en la reunión del comité organizador, dice mucho sobre su nivel de involucramiento.

IDEEA buscaba establecer un espacio de interlocución y cooperación para el estudio de los entornos extremos. Se concibió como una organización que ofrecería una reunión cada dos años, en la que representantes de la academia, la industria, el comercio, gobierno e instancias de consultoría intercambiarían conocimiento sobre el tema. Los eventos de IDEEA estaban abiertos a todos los interesados en entornos extremos, cambio climático y políticas públicas. Se entendía como entorno extremo a aquel cuyas circunstancias locales amenazan, rompen o no pueden sostener la vida en sus aspectos físicos, sociales, institucionales o económicos. Estas condiciones pueden ser causadas por: climas extremos, geografías y tomografías extremas; cambio climático, riesgos y contaminación; y pobreza crónica, desastres naturales y conflictos políticos y civiles. Los entornos extremos como la Antártida o el espacio, eran casos con mayores demandas en sus condiciones de operación, y motivaban al desarrollo científico y tecnológico para crear nuevos diseños, métodos y modelos de trabajo que pudieran aplicarse por igual en entornos extremos de menores demandas. Juan José asistió a los primeros dos eventos de IDEEA, así como a sus respectivas reuniones de comité organizador. En ellas habló sobre kalikosmia, e intercambió ideas con asistentes provenientes de diferentes disciplinas y entornos laborales y de investigación. Así, el acercamiento a la ciencia del diseño, la síntesis de kalikosmia en una fórmula, y el aprendizaje e intercambio con científicos y diseñadores de diferentes campos de investigación, detonaron la capacidad imaginativa, operativa y comunicativa de Juan José sobre kalikosmia. Para este momento, ya contaba con mayor conocimiento científico y con mayor confianza para hablar de kalikosmia como una posibilidad cada vez más cercana.

En 1998 Juan José dio una conferencia en la tercera conferencia internacional sobre el soporte y vital y las ciencias de la biosfera (Third International Conference on Life Support and Biosphere Science) en Florida, Estados Unidos. Este evento fue patrocinado por diferentes instancias interesadas en el tema: Walt Disney World Co., EPCOT Strategic Partnerships, Japanese Society for Controlled Ecological Life Support Systems, NASA Kennedy Space Center, NASA Marshall Space Flight Center, Rutgers NASA Specialized Center of Research and Training, y Delta P. Entre las mesas de discusión estaban: Sistemas físico químicos de soporte vital, Sistemas bio-regenerativos, Sistemas cerrados de iluminación, Criterios de iluminación para el soporte de la vida espacial, Aplicaciones terrestres, Soporte vital submarino, Alimentación y nutrición, Sumergibles y hábitats submarinos, Arquitectura en sistemas cerrados, entre otras. En esta última mesa, la de Arquitectura en sistemas cerrados, Juan José presentó su ponencia titulada “*La nueva arquitectura.*” *Arquitectura kalikósmica*, en conjunto con Octavio García M., quien asumo que era uno de sus colaboradores en ese momento.

¿Qué decía Juan José en estas conferencias? Hasta ahora no se ha encontrado registro de un guión o transcripción de lo que presentó, para analizar en mayor detalle el rumbo que tomaba su discurso tras estas

amplias experiencias de exposición e intercambio científico. Sin embargo, una pista de las ideas en juego la puede otorgar nuevamente el archivo personal del arquitecto, en el que se encuentra una serie de cajas tituladas “Kalikosmia” que guardan imágenes que se proyectaban como material gráfico de apoyo en estas conferencias. Este material no tiene ningún tipo de título o pie de imagen que dé un indicio sobre las ideas o cuestiones que pretende ejemplificar al mostrarlas, por lo que nuevamente se hará un ejercicio de deducción por mi parte. Entre las imágenes está la Crystal Cathedral de Philip Johnson, que como se sabe es referencia para el diseño del pico del edificio de la Bolsa Mexicana de Valores. También está la esfera geodésica de EPCOT, como un recurso para explicar las propiedades geométricas y estructurales de los elementos esféricos. Imágenes sobre lanzamientos de transbordadores espaciales, satélites y estaciones espaciales, imagino utilizados para hablar de las posibilidades de llevar la arquitectura kalikósmica a otros planetas. Imágenes de cápsulas espaciales, trajes de astronautas, fetos en gestación, como recursos para hablar de la idea del espacio como piel, y del útero y el traje de astronauta como prototipos más sintetizados de vivienda mínima para el humano. La imagen titulada *The Blue Marble*, una de las primeras fotografías a color de la tierra desde órbita, imagino que, utilizada para hablar de la condición vulnerable del planeta, y la necesidad de pensar en una arquitectura diferente. Imágenes de computadoras, y sus circuitos internos, imagino que, para hablar de ordenación de información y sistematización de los procesos, o la relación entre la computación y design science, entendiendo también a la computadora como una herramienta para producir planos, y a los planos entendidos como sistemas de información que retoman elementos de la graficación para comunicarse.

Otras referencias arquitectónicas que están presentes en estas imágenes son las cubiertas de Frei Otto, el pabellón Takara y el pabellón Fuji en la exposición de Osaka en 1970, viviendas vernáculas en África, las estructuras de Pier Luigi Nervi, las casas capsulares del arquitecto franco suizo Daniel Grataloup, y las perspectivas de Paolo Soleri. A esto se suman algunos proyectos suyos, como el domo de la TAPO, la fachada plástica del Hotel Emporio, y la inclusión de las perspectivas de sus edificios multicelulares de los años ochenta, y las perspectivas de las estaciones espaciales para producir células kalikósmicas en órbita. Entre el trabajo de artistas, incluye imágenes futuristas del artista visual y diseñador industrial Syd Mead, como referencia para los imaginarios de la arquitectura del futuro que buscaba kalikosmia, y por su trayectoria como diseñador y visualizador del futuro. Imágenes H. R. Giger y el mundo de Alien, imágenes de M. C. Escher, o imágenes de la obra de Alexander Calder. Nuevamente la ironía y el humor se hace notar también en este conjunto de imágenes, pues incluye un collage en el que, a la fotografía de un cosmonauta en órbita, le recorta y pega encima una fotografía de su cara, simulando que es Juan José el que está explorando el espacio. O la inclusión de una imagen en la que se recrea la obra La Creación de Miguel Ángel, pero con Walt Disney en el papel de Dios, y Mickey Mouse en el papel del hombre. Sin duda, en una plática tan especulativa, cargada de información científica, de diseño, de principios de la arquitectura, de versiones particulares de la historia de la arquitectura, que incluyera imágenes como éstas llevaba una intención de entretener a la audiencia, de la mano de sus comentarios cargados de simpatía e ironía.

Ver a Juan José exponer sus ideas, además de interesante por la suma de referencias e intenciones, se volvía entretenido por los aportes de su actitud y su personalidad. Y esto no terminaba con el cierre de la charla. De acuerdo con su hijo, Juan José llevaba siempre a sus conferencias un conjunto de pequeñas maquetas mandadas a hacer por él, compuestas por una base que tenía un motor, desde la cual se desplantaba un poste que sostenía una esfera, y rodeando a ésta, un anillo. La intención era que el anillo girara impulsado por el motor, rodeando la esfera y alcanzando la velocidad suficiente para generar la ilusión óptica de que el anillo se convertía en un volumen esférico a través de la velocidad. Esta maqueta era para Juan José una maqueta de concepto que le permitía explicar kalikosmia, por relacionar materia, velocidad y espacio. Al hablar de la fórmula o de otros aspectos de Kalikosmia, Juan José sacaba la maqueta y la utilizaba para explicarse. Al final de la conferencia, regalaba las maquetas a algunos de los asistentes.



Computadora. Cápsula cosmonáutica. Ilustración de Syd Mead. Archivo Juan José Díaz Infante



Juan José cosmonauta. Estructuras espaciales. Walt Disney y Mickey Mouse. Archivo Juan José Díaz Infante.

2000-2010.

La última década de actividad del arquitecto resulta ser más intelectual que operativa –entendiendo a lo operativo como el ejercicio de la profesión en el diseño y construcción de proyectos–. Una vez que Juan José llegó a la mejor solución geométrica y estructural de su esfera, no proyectaba ni pensaba arquitectura con elementos distintos a ésta. De estos años se encuentran registros de múltiples propuestas de diferentes tipos y escalas. Hoteles multicelulares, propuestas para concursos como el del World Trade Center de Kabul, clubes de golf y centros vacacionales, hospitales, iglesias, edificios de oficinas, museos, centros culturales, entre otras propuestas, todas ellas con geometrías esféricas y estereoestructuras. La presentación de imágenes para este momento ya era producto de visualizaciones digitales más apegadas al fotorrealismo que a la ilustración. Prácticamente ninguna de estas propuestas se llevó a cabo, a excepción de una serie de esferas para la Universidad del Sol, en Cuernavaca, la Casa Lomelín, la Casa José Juan Zorrilla, y la entonces casa de cambio Sakal, posteriormente utilizada para alojar la cantina Salón Corona en Paseo de la Reforma. El ánimo del arquitecto en este momento parece ser más de síntesis de información, logros y avances, sin que ello signifique que asumía que había llegado a la mejor versión de su kalikosmia. Para este momento, Juan José ya era una figura reconocida en el gremio por su trayectoria. El evento 100 en el Pico en la Bolsa Mexicana de Valores, el otorgamiento del Premio Manuel Tolsá por parte de Pedro Ramírez Vázquez en 1995, y más adelante, en 2007, el reconocimiento del Colegio de Arquitectos por 50 años de ejercicio profesional, son algunos de los eventos públicos en los que se celebró abiertamente al arquitecto y sus aportaciones.

En el tránsito al nuevo siglo, Cecilia Ortiz y María Rosenberg se acercaron a Juan José, quedando maravilladas con el personaje y con la intención de hacer un libro que hablara sobre él y su kalikosmia. Este es quizá uno de los primeros ejercicios que motivan a Juan José a resumir su forma de pensar, y a establecer una manera recopilatoria de abordar kalikosmia. En el libro de Ortiz y Rosenberg, pueden encontrarse respuestas o sustentos para decisiones como la visión infográfica de la fórmula de kalikosmia. «El conocimiento es siempre un proceso en expansión. Es por eso que la carrera arquitectónica del hombre tiende al espacio, porque éste no presenta límites. Siempre está abierto a recibir nuevos materiales, nuevas infraestructuras y diseños. Y el hombre es capaz de crearlos porque, si posiblemente el universo es ilimitado, el espíritu seguramente lo es, y puede conocerse a sí mismo y diseñar, para conquistar el espacio cósmico y así proyectar al planeta y por ende, al género humano.»²⁵ En esta afirmación, además de las razones por la conducción de la arquitectura hacia el espacio, entra una idea muy relevante y concordante con el mundo ideológico que se mantiene en circulación el trabajo de Juan José. La idea de que a través del diseño se puede acercar al espíritu humano infinito, y que, a su vez, esta actividad pueda proyectar la forma de vida del planeta y del género humano, es una idea que asume que el futuro estará en control, o será benévolo mientras se diseñe con una lógica sistémica. En otras partes de este libro, reitera la importancia de que el pensamiento kalikósmino comprende la intrínseca relación entre el todo y las partes, y la elección de la cita de Teilhard de Chardin sobre la verdad, impresa en la infografía de kalikosmia, lo recuerda nuevamente.

²⁵ Ortiz y Rosenberg. “Análisis de los espacios del hombre,” *Las pieles del espacio*, 105.

En este tono de importancia a la idea de diseñar el futuro, la predicción de esta arquitectura venidera se vuelve más específica en las reflexiones de Juan José con Ortiz y Rosenberg.

«Parece ficción, pero es de esperarse que para el siglo XXI se instaure la primera ciudad en órbita: la estación internacional ALFA, que se realice el modular Kalikósmico, que se pueda crear atmósfera en las ciudades orbitales. Que se alcancen velocidades cercanas a un tercio de la velocidad de la luz aplicables a los aparatos de sondeo espacial. Incluso que se puedan utilizar recursos no renovables, extraídos de los planetas cercanos a la Tierra. No sería utópico creer que se logrará la producción de alimentos para consumo terrícola en ciudades orbitales, para dar un respiro a la Tierra»²⁶

Lo que se anunciaba en estas líneas se convertiría en un detonante imaginativo para Juan José cinco años más tarde. Uno de los documentos escritos del arquitecto que adquieren mayor importancia en este momento, es un cómic que desarrolló en conjunto con el periodista Amílcar Salazar. En el año 2005, y con casi 50 años de ejercicio profesional, el arquitecto Juan José Díaz Infante publicó una historia de ciencia ficción a la que nombró *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*, en la que tres personajes tripulantes de la nave «K», Kalikósmico Dies, Fractalio y Xenoma PHI, emprenden una aventura interplanetaria. La presencia de material gráfico como planos, esquemas y diagramas en las etapas anteriores, muestra que la forma de hablar sobre kalikosmia iba generalmente dirigida al gremio arquitectónico; sin embargo, en el caso de esta historia de ciencia ficción, no podría afirmarse que iba dirigida a la misma audiencia, ni que perseguía los mismos fines que las presentaciones ya mencionadas.

Al preguntarse por lo que pudo mover a este autor a generar una historia fantástica, se podrían generar respuestas que plantearan que la creación de esta historia obedece a un ejercicio de síntesis en la carrera profesional del arquitecto, que se trata de un divertimento, o una forma diferente de articular un discurso; sin embargo, ninguna de estas interpretaciones nos habla sobre lo que está detrás de esta historia. Una de las hipótesis que surgen al revisar esta historia fantástica, es que en realidad se trata de un articulador para un imaginario con una dimensión emocional y afectiva que muestra una profunda implicación del arquitecto con sus ideas.

La dimensión emocional, para estos fines, será retomada de la definición de Joyce Davidson y Liz Bondi, que habla del papel de las emociones en la conformación de geografías emocionales, y establece que las emociones son un aspecto intangible de nuestra vida cotidiana; son fenómenos encarnados y conscientes que forman y son formados por nuestras interacciones con las personas, los lugares y las políticas que conforman nuestras geografías personales²⁷. En el capítulo anterior, esto se ejemplifica desde la perspectiva de la historia intelectual en la que un individuo participa en un mundo de ideas en circulación, desde el cual se nutre y al cual aporta. Las constantes interacciones de Juan José con el mundo ideológico del futuro, sus

26 Ortiz y Rosenberg, "Arquitectura ecléctica moderna," *Las pieles del espacio*, 114.

27 Joyce Davidson y Liz Bondi. "Spatialising affect; affecting space: an introduction", *Gender, Place and Culture* Vol. 11, No. 3. (Universidad de Edimburgo, 2004), 373.

posibilidades de llegar a él, los experimentos, el conocimiento científico de otros campos cuyos avances se vuelven relevantes para la arquitectura, su elección de «héroes,» la descripción de sus villanos o adversarios y sus formas de enfrentamiento con ellos, y un ejercicio imaginativo en el que todos estos aspectos entran en interacción, es lo que hace de esta historia un escenario perfecto para hablar de una integración sintética del mundo intelectual y emocional con el que Juan José interactuó durante su trayectoria de vida.

El argumento de la historia fantástica.

Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial, narra la historia del capitán Kalikósmico Dies, su copiloto Fractalio, y su Asistente Xenoma PHI, tripulantes a cargo de la Nave «K», la última estación espacial terráquea, un ecosistema humano formado por esferas cristalinas unidas entre sí, cuyo interior albergaba a los habitantes viajeros. La misión principal de Kalikósmico a cargo de esta nave, es conducirla hacia una coordenada de «equilibrio galáctico-fractal». Además de capitán, Kalikósmico es un investigador, nato científico con «ojos de curiosidad, atento a la fantasmagórica visión del cosmos»²⁸. Como resultado de sus investigaciones y miradas curiosas, ha construido la teoría de que la antimateria y la psico-estructura representan el futuro y un nuevo presente para la sociedad interplanetaria. Él conoce los principios que guiarán hacia estos estados, y pretende convencer a la sociedad de que este es el rumbo a seguir. En esta misión de convencimiento, Kalikósmico busca participar en congresos para dar a conocer sus teorías y las ventajas que suponen para un futuro sostenible, pero se encuentra con una red de oposición frente a sus intenciones: la Sociedad de los Planetas Muertos (en adelante, SPM). Esta sociedad está conformada por tres planetas con relaciones productivas, cuyos amos se asociaron para construir en órbita. En primer lugar, está el planeta Hero, a cargo de Hercatuto 2, un planeta fabricante de «materiales gravitacionales». Su amo es un maestro de la gravedad newtoniana, y tienen como objetivo conformar materiales pesados, mientras más pesados, mejor. En segundo lugar, está el planeta Ignominion, a cargo de Gertúdengegi, un planeta de esclavos que mantienen esta condición por medio de la ignorancia. Su amo es un científico reconocido por conformar el código genético para el nacimiento de las sociedades de esclavos. El tercer planeta perteneciente a esta sociedad es Paragmatón, a cargo de Fatrutu 54-04, un planeta de experimentaciones estéticas para consumo de materiales y comercialización de arquitectura. Su amo, se distingue por robar ideas y tergiversarlas, gracias a que siempre aparece en el lugar y el momento menos oportunos para sus enemigos.

Las ideas de Kalikósmico, tanto de la generación de estructuras ligeras para los ecosistemas humanos, como la definición del rumbo hacia la inmaterialidad y la psico-estructura, suponen una renuncia a la red productiva establecida por la SPM y, por lo tanto, representan un peligro para sus planes. Esta sociedad no solamente frenó la participación de kalikósmico en los congresos, sino que ideó un plan más ambicioso todavía: cada uno de los amos de los planetas, lo invitaría para dialogar, con las verdaderas intenciones de convencerlo de que abandonara su empresa revolucionaria y se uniera a las dinámicas productivas de la SPM.

²⁸ Juan José Díaz Infante Núñez. *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*. (México: edición independiente, 2005), 17.

Lo que ignoraban es que Kalikósmico y su tripulación conocían sus verdaderas intenciones, y aceptarían con la intención de conocer los planetas y comprender mejor la razón de la crisis de su sistema, y su relación con la extinción del planeta Tierra. Frente a los ataques de cada uno de los miembros de la SPM, Kalikósmico y compañía respondieron con acciones que solamente afirmaban la postura que defendían, evidenciando la obsolescencia de las formas de vida de estos tres planetas.

Una vez derrotados los tres amos planetarios, la tripulación de Kalikósmico emprendió un viaje en el tiempo, para recorrer virtualmente la historia del planeta Tierra y comprender las razones por las que se extinguió. Comenzaron por revisar las primeras construcciones realizadas por el hombre, y las obras que según Kalikósmico, se orientaban a comprender los materiales y sistemas constructivos con respuestas de sentido común y al mismo tiempo revolucionarias para sus épocas. La revisión continuó con este tono hasta llegar al siglo XX, cuando se fue perdiendo la conciencia de los materiales. En la historia narrada por Kalikósmico frente a este recorrido virtual, lo que se conocía como arquitectura cayó en una especie de pastiche que repetía los ingredientes del siglo XIX, buscando justificar su presencia en la historia. «Se pasó a un proceso de explotación de la industria y del individuo, olvidándose toda justificación cósmica consciente».²⁹ En esta actitud existe una similitud con las lógicas productivas de la SPM, enfocada a la explotación para beneficios económicos. Los hombres de la Tierra podían haber evolucionado su forma de construir, entendiendo a la naturaleza, viendo cómo las abejas estructuraban sus panales, u otros insectos en empresas similares, pero en vez de ello, pusieron piedra sobre piedra, generando construcciones pesadas e irreflexivas. Al no respetarse las leyes naturales en la arquitectura, huracanes, temblores y maremotos se encargaron del resto.

Después de este recorrido temporal, los tripulantes comprendieron que el final del planeta Tierra aún no estaba escrito en piedra, y que había posibilidades para un nuevo comienzo en el que la Tierra se convirtiera en la primera estrella artificial pensante con la llegada del mundo inmaterial fractal esférico. Esta nueva creatividad eliminaría lo superfluo, manteniendo lo que se proyecta en el propio espíritu. Una vez entendido esto, y tras haber encontrado información sobre un grupo de seres creativos que superaron su condición de arquitectos reproductores de formas materiales mediante la explotación industrial e individual, y asumieron el papel de Diseñadores de Espacios y Sistemas, la certeza sobre la llegada del momento del cambio tan anunciado por Kalikósmico, era ya una realidad. Los tripulantes de la nave emprendieron un ejercicio de conciencia que los condujo a la inmaterialidad fractal. Sus cuerpos se desvanecieron, sus cerebros se convirtieron en polvo de estrellas que conformarían esferas fractales, que vivían en el psico-tiempo, en la psico-estructura y en la creatividad a través del «amor continuo». La historia concluye con este cambio de estado para los viajeros, que supone un nuevo estado evolutivo esperanzador para una historia en la que la estructura decadente de la SPM parecía tener el poder interplanetario, y conducir a esta serie de planetas hacia la extinción.

²⁹ Díaz Infante Núñez, *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*, 89.

La dimensión emocional y afectiva de la historia.

La historia de Kalikósmico y su tripulación abre temas que pueden ser revisados desde su dimensión emocional y afectiva porque articula posturas, conceptos, formas de ver y actuar en el mundo, siendo afectados entre sí en una misma línea narrativa. Así, la narrativa se vuelve el telón de fondo para distintas relaciones afectivas. Por la carga de información referencial que muestra –autores, teorías, y conceptos «preferidos» por kalikósmico para explicar sus ideas- la historia parece ser de índole educativa y discursiva por la conducción de estas referencias y la implementación de sus ideas como medio hacia un fin esperanzador que se muestra como el rumbo para la redención de la humanidad. La historia se muestra como una aventura hacia un nuevo estado evolutivo que supone una solución para los problemas concurrentes. Las ideas evolucionistas mantienen un nivel protagónico en el rumbo que toma la contraposición de los argumentos principales en la historia. Desde que parte con decir que el rumbo al que se dirige la nave K es hacia la antimateria y la psico-estructura, y que esta teoría se contrapone con una red organizacional de «Planetas Muertos», productores de materia gravitacional, se muestra un rumbo ascendente y un rumbo descendente en enfrentamiento. Las nociones evolutivas se evidencian con la advertencia de que una vez que se haya alcanzado la antimateria fractal, la materia será reemplazada por la noosfera, que elevará el espíritu consciente, mientras que las lógicas productivas de su contraparte están destinadas a perecer

La noosfera es un concepto acuñado simultáneamente por el científico de origen ruso-ucraniano Vladimir I. Vernadsky, y el paleontólogo, filósofo y teólogo Jesuita Pierre Teilhard de Chardin. El primero, la define como una reconstrucción de la biosfera a manos de la humanidad –convertida en una gran fuerza geológica pensante-, como una totalidad con diferencias radicales respecto al pasado. La noosfera es la última fase del proceso evolutivo que va de la geósfera, a la biósfera, concluyendo con esta fase que supone un nuevo estado en el que el pensamiento cambia, y cambian los procesos materiales por la capacidad transformadora del hombre. Vernadsky la anuncia como un proceso paulatino al que comenzaba a ingresarse en el siglo XX, en el que esta capacidad transformadora y sus consecuencias, llevan al hombre a reflexionar sobre la necesidad de preservar los recursos planetarios para generaciones futuras, y a romper con las limitantes de su planeta hacia el cosmos para buscar nuevas formas de vida³⁰. El alcance de la inmaterialidad y el psico-espacio que anunciaba Kalikósmico, parte del entendimiento de las características de la noosfera, y de su papel como última fase de un proceso evolutivo al que se dirige la historia del hombre.

La visión evolucionista es progresiva y, además de las influencias de Vernadsky, se nutre de las aportaciones del filósofo, teólogo y paleontólogo francés Teilhard de Chardin, quien plantea este concepto, a la par que el argumento evolutivo de Charles Darwin, y propone una articulación de estas ideas con la espiritualidad del pensamiento cristiano. Teilhard también contempla tres etapas evolutivas, pero la diferencia

³⁰ El científico ruso-ucraniano expone este concepto en su texto *Biosfera*, de 1926. La visión de Vernadsky se distingue por un enfoque tecnológico, en el que los procesos técnicos e industriales del hombre suponen un cambio geológico que, en unión con una esfera de pensamiento, permiten el ingreso a esta etapa evolutiva.

es que su concepto de noosfera contempla una esfera de la mente y el espíritu que conforma una unidad total,³¹ a la que Juan José recurrirá constantemente como una de las cualidades de la arquitectura kalikósmica. Cuando Kalikósmico habla de la antimateria que eleva al espíritu consciente, hace una lectura de índole más cercana a Teilhard de Chardin. Esto se evidencia también con el señalamiento de la posibilidad del resurgir del planeta Tierra como una «estrella artificial pensante», una vez que se alcance un estado de conciencia en el que los individuos se asuman como parte del cosmos, y al cosmos como parte de ellos mismos, se liberen de pensamientos superfluos y mantengan aquello que se proyecta en su espíritu con una disposición creativa.

Tanto en pensamiento teilhardiano, como el pensamiento cosmista de Vernadsky, se distingue una forma científica de comprender el mundo. Las posibilidades de transformar la materia, características de la dimensión pensante de la noosfera de Vernadsky, residen en el conocimiento nuclear que permite la transmutación de los elementos. En el caso de Teilhard, este estado se alcanza a partir de una integración de campos de conocimiento de distintos niveles, destacando el papel de la ciencia y la tecnología como detonadores del progreso de la humanidad. El caso de Kalikósmico es similar; mediante su dominación de temas inherentes a la física, construye el argumento de la inmaterialidad como el destino hacia el cual es conveniente conducirse. En la historia se hace una mención puntual a Paul Dirac, físico británico a quien se atribuye la teoría de la antimateria, que predice su existencia bajo el argumento que señala que, para la formación de un electrón, se forma necesariamente un anti electrón, en un efecto espejo. Además de Dirac, hace mención a otros científicos, como Werner Heisenberg, Albert Einstein, Benoit Mandelbrot, Max Born, entre otros, por sus aportaciones al conocimiento del cosmos. Kalikósmico es un científico que ve en la antimateria la posibilidad de contra argumentar la lógica imperante en la SPM. Hecaturto se valía de su dominio de la gravedad newtoniana para la producción de materia pesada, los amos de los planetas de la SPM tenían un conocimiento científico empleado para la explotación de la industria y del individuo, y juntos construyeron un esquema condenado a perecer por su nula contemplación de los ciclos de sus recursos. Kalikósmico se enfrentó a ellos, y particularmente a Hecaturto y sus dominios de gravitación newtoniana, diciéndole que tenía «Newtonmanía», y que, aunque las enseñanzas de Newton, Copérnico, Galileo, Descartes o Kepler son valiosas y respetables, ya han sido superadas. Ahora debían aprender también sobre la antimateria y la anti-gravitación. Con la antimateria y la anti-gravitación, Kalikósmico buscaba dar a conocer un dominio del cosmos y sus leyes, para conducir hacia la dimensión inmaterial con dimensiones psíquicas que distingue a la noosfera, en la que, según prevé el protagonista, cesa la orientación hacia la economía y la técnica con fines de explotación, y se conduce la actividad humana hacia la creatividad. La batalla de Kalikósmico con la SPM, puede ser vista como una contraposición entre una perspectiva utilitaria del conocimiento científico, y una visión de él como una forma de comprender y ser uno con las lógicas del universo.

Además de la visión científica del mundo, enfatizada en el conocimiento de la física, el pensamiento matemático también tiene un lugar importante en el vocabulario de los personajes, particularmente de Kalikósmico, que se refiere repetidamente a lo esférico y lo fractal. Llama esféricos a aquellos pensadores

³¹ La expresión de este concepto en la obra de Teilhard, se da en su obra de 1925, *Hominización*.

destacables que heredaban los mejores conocimientos de la sociedad terrícola, diciendo de ellos que cambiaron el ángulo y el sentido de las fuerzas, comprendieron la materia y buscaron otras gravedades cósmicas. Entre esos sujetos esféricos menciona a personajes como Joseph Paxton, Alexandre Gustav Eiffel, Richard Buckminster Fuller, Frei Otto, Minoru Yamasaki, Eero Saarinen, Vitrubio, Leonardo, Brunelleschi, entre otros. En la historia se mencionan otros personajes esféricos como Confucio, Sócrates, Platón, Aristóteles, Rousseau, Francis Bacon, Tomás Moro, Teilhard De Chardin y Berta Von Glümer, y los reconoce como «seres universales distinguidos por su lucha contra la ignorancia». Lo esférico puede referirse a un estado de conciencia encaminado al avance evolutivo que se señala como destino en esta historia fantástica.

El autor también recurre a la referencia esférica cuando habla sobre las Esferas Planetarias. Éstas conforman un modelo representacional del cosmos, que tiene orígenes desde los griegos, con aportaciones aristotélicas, copernicanas, y en un señalamiento particular en la historia, se habla sobre el diagrama de las esferas celestes de Johannes Kepler. Estos modelos permitían establecer una visión sistémica de los planetas y sus relaciones con otros astros. El caso particular del modelo de Kepler buscaba definir las distancias entre los planetas, en un modelo más preciso que el alcanzado por su referente platónico. Quizá, el conocimiento de la evolución de estos modelos a lo largo del tiempo, lleva a la referencia del «pensamiento esférico». En la historia se repite en diferentes momentos el señalamiento de Kalikósmico de apuntar hacia un «pensamiento esférico», a veces nombrándolo también como un «pensamiento estructural esférico». No desarrolla demasiado esta idea, pero suele conducirla hacia el establecimiento de relaciones cósmicas constantes. El «pensamiento esférico» puede ser también una referencia a la noosfera, pues en la aproximación teilhardiana, la noosfera es una «esfera» mental y espiritual. Las menciones del pensamiento esférico en esta historia, pueden ser resultado de influencias, tanto de Kepler, como de Teilhard de Chardin, pues ambos se señalan como referentes conceptuales en diferentes momentos, aunque no particularmente en momentos donde se hable sobre la esfera. Una situación común en la presentación de conceptos como el «pensamiento “estructural” esférico», las «esferas planetarias», el «espacio –o psicoespacio- fractal», es que no son conceptos tomados tal cual de alguno de los referentes mencionados. La diversidad de las interpretaciones que va dando a estos conceptos en diferentes partes de la historia, muestra una construcción personal de conceptos a partir de sus referencias. Por sí solos, sus conceptos pueden parecer ocurrencias que alimentan el imaginario construido en la historia, pero tomando en cuenta las referencias puntuales que hace a Kepler, a Teilhard de Chardin, y a teorías físicas como la antimateria de Dirac, o los fractales de Mandelbrot, es posible ver a estos conceptos como la construcción resultante de un entendimiento personal de estos referentes; es decir, a partir de lo que entendió de estos autores, construyó sus propios términos, que además de cobrar un significado en la historia, articulan el discurso del personaje principal.

La figura del científico curioso, de batallas interplanetarias, y de un héroe en constante reivindicación frente a enemigos declarados, son elementos que se hacen presentes en la historia de Kalikosmia, pero un tema que llama la atención es el del cuerpo y su relación con la tecnología. Al inicio de la historia, mientras se cuenta sobre la nave, sus tripulantes, y las características del ecosistema humano que prevalece en la estación espacial, así como las características de la sociedad de viajeros sobrevivientes, se apunta que en esta sociedad

prevalecían cualidades características de las sociedades terrícolas, como la alta competitividad, la acumulación de la riqueza, las divisiones de clase y las envidias. Sin embargo, frente a injusticias, vicios y comportamientos antisociales, existía un cuerpo normativo diferente. La condena era el ostracismo, reemplazando sus «cualidades humanas» por un sistema nervioso que les hacía incapaces de pensar, encerrando a sus espíritus en las «coordenadas de la nada».³² Mediante este cambio de sistema nervioso que lograría que los humanos condenados se convirtieran en una especie de máquina imposibilitada para pensar, se asume que el pensamiento de estos individuos es producto únicamente de su sistema nervioso. Esta acepción es similar a la postura del cibernético Norbert Wiener³³, que, en una relación de los objetos del mundo desde sus capacidades de transmitir, recibir y generar información, establece una relación de semejanza entre el sistema nervioso y las máquinas electrónicas por su capacidad de tomar decisiones basadas en información del pasado. La inteligencia señalada por Wiener, que le permite relacionar a las máquinas con los organismos vivos, radica en la toma de decisiones con base en un marco referencial pre-establecido. Bajo esta perspectiva, la equivalencia mecánica del sistema nervioso de los organismos vivos, pretende simular la inteligencia de los últimos. Las máquinas de Wiener son máquinas que simulan pensamiento, mientras que las máquinas resultantes de los humanos condenados al ostracismo, parecen más bien bloquear cualquier posibilidad de pensamiento, sea simulado o no. El cuerpo de estos humanos, resulta ser el contenedor de sistemas nerviosos intervenidos, sin tomar ningún papel aparente en la eliminación del pensamiento. La relación entre la postura de Wiener, y la del autor de esta historia, no es casual, pues ya se ha hablado del interés de Juan José por temas cercanos a la cibernética y el desarrollo de computadoras. Tan es así que, en 1969, montó otra exposición en el Museo de Arte Moderno, titulada «El objeto cotidiano», en la que muestra los cambios de los objetos por la presencia de las nuevas tecnologías. En esta exposición, al igual que en la exposición de dos años antes, dedica una parte importante a las computadoras IBM, mostrándose entusiasta por las posibilidades de estas máquinas para cambiar las formas de trabajo.

Los humanos máquinas, condenados a la eliminación del pensamiento, no son el único caso en el que cuerpo y máquina se relacionan en esta historia. El caso de Kalikósmico es otro caso que resulta ser muy distinto al primero. El capitán de la nave tiene una serie de aditamentos mecánicos que, en vez de impedir sus procesos mentales y creativos, le sirven como herramientas para desarrollarlos con mayor soltura. Un ejemplo de ello es un «chip emisor y receptor» integrado al oído de kalikósmico, que le permitía comunicarse con la Nave K, y dominarla bajo los principios anti-gravitacionales. Gracias a estas capacidades potenciadas por la tecnología, Kalikósmico pudo escapar de trampas puestas por sus enemigos de la SPM. Además de este chip, el capitán de la Nave K tenía una pulsera en su brazo, integrada por sensores que le permitían saber cuando un contratiempo pudiera alterar sus planes de viaje. Ninguno de los aditamentos corporales de Kalikósmico impedía sus capacidades de pensar y tomar decisiones, sino que funcionaban como un apoyo para sus planes.

³² Díaz Infante Núñez, *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*, 17.

³³ Considerado padre de la cibernética, desarrolla su postura de relación entre las máquinas y los organismos vivos en su libro «Cybernetics», publicado por primera vez en 1948.

Una tercera relación entre cuerpo-pensamiento y tecnología, se hace presente al final del viaje en el tiempo que permite a la tripulación ver la evolución y crisis de la vida en la Tierra. Una vez que los tripulantes reflexionaron que, tras la aparente extinción de la vida en el planeta, aguarda la llegada de un nuevo principio, en el que un mundo inmaterial, fractal y esférico lo convertiría en la «primera estrella artificial pensante», alcanzaron un estado de conciencia en el que comprendieron que el rumbo marcado desde el inicio por Kalikósmico, ya había comenzado a transitarse por el simple hecho de comprender las implicaciones de tomarlo. A partir del dominio de los conocimientos físicos, matemáticos, tecnológicos, constructivos y productivos para resolver las necesidades de las sociedades, la preocupación por la economía y la técnica cede paso a la diversión y al ocio creativo. Tras este momento de entendimiento, la corporalidad de Kalikósmico y su tripulación sufrieron un cambio radical: comenzaron a desvanecerse poco a poco. Los elementos corporales de desintegran, mientras que el cerebro se transformaba en polvo de estrellas conscientes, en esferas mentales que conformaban unidad con el cosmos. A pesar de la eliminación de la corporeidad, los personajes seguían ahí, pero, según el argumento de la historia, en un plano evolutivo superior. Nuevamente, puede notarse una visión del pensamiento únicamente ligado a los procesos del cerebro y el sistema nervioso. Para esta historia, el cuerpo está demás, tan demás, que en la evolución se prescinde de él, y esto se hace evidente cuando Kalikósmico explica que “Si regresamos al evolucionismo, veremos que éste continuará; que no necesitaremos de las musculaturas, la vista, el cabello, las distancias ya no se medirán con las piernas, lo que demostrará que el cuerpo también está en proceso de involución.”³⁴ Así, mientras la mente evoluciona, el cuerpo involuciona, y no se contempla ninguna forma de pensamiento corporal y sensorial en esta epopeya evolutiva. Frente a ello, David LeBreton construyó una serie de argumentos que cuestionan la postura, tanto de Wiener, como de Turing y otros pensadores que establecen una relación equitativa entre los organismos vivos y las máquinas en términos de información. Para LeBreton, el cuerpo es inteligencia del mundo, es una forma de medida, una entidad receptora de estímulos que afectan al individuo y a su forma de actuar, distinguiendo los eventos significativos³⁵. Por el contrario, en Kalikosmia, el cuerpo parece ser un receptáculo temporal para el espíritu en proceso de evolución.

Kalikósmico y Juan José Díaz Infante

Las referencias ligadas, los conceptos retomados, los conceptos contruidos, la forma de contar la historia, su ubicación espacial y temporal, las relaciones de los personajes con sus oponentes, los argumentos en disputa, las relaciones de los personajes con sus cuerpos, entre otros aspectos, conforman el argumento en el que todos estos elementos parecen ensamblarse. El sujeto que establece estas conexiones –no todas ellas de forma explícita- también es parte de ellas, si atendemos a las relaciones entre el autor y su personaje principal. El autor es un arquitecto mexicano, parte de la generación de 1954, que comenzó su ejercicio profesional en

³⁴ Díaz Infante Núñez, *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*, 49

³⁵ David LeBreton. «El cuerpo está demás», *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. (México: La Cifra, 2011), 245

la década de 1960. Durante esta década conformó su propuesta kalikosmia, cargada de elementos pertenecientes al imaginario de la Carrera Espacial. Las actividades del programa espacial soviético, así como del programa espacial estadounidense, llamaban su atención, y junto con las ideas de Teilhard de Chardin, comenzó a plantearse las posibilidades de habitar otros planetas. En su archivo personal, pueden encontrarse recortes de periódico con las noticias más relevantes de la carrera espacial, como el viaje de Yuri Gagarin, el de Alan Shepard, o el alunizaje de 1969. Desde esa década, quedó intrigado por la forma en que se diseñaban las estaciones espaciales con materiales tan ligeros y eficientes, que resistían condiciones tan extremas como las que supone salir del planeta, orbitar en el espacio y volver, o permanecer, según sea el caso. Como se ha dicho ya, desde la década de 1960, comenzó a proponer módulos prefabricados con formas elípticas –que más adelante serían esferas- que se ensamblaban en una estructura principal portante, conformando ciudades verticales que, según él, podrían establecerse en la Tierra y en cualquier otra parte del cosmos. Con estas ideas, las reacciones del gremio no fueron estimuladoras en todos los casos, pues, aunque se le escuchaba y respetaba como arquitecto, no se le tomó mayor importancia a su propuesta, y evidencia de ello es que no se replicó o continuó en la producción de otros arquitectos mexicanos en las décadas subsecuentes, ni suelen mencionarse estos ejercicios en los libros de historia de la arquitectura. Con este antecedente es posible relacionar a Kalikósmico Dies con Juan José pues, en primer lugar, ambos hablan sobre sus teorías y buscan compartirlas con los demás mediante un discurso que las colocaba como el siguiente paso de un camino evolutivo, como el camino hacia el futuro, no siempre de forma exitosa o con respuestas positivas por parte de sus respectivas audiencias.

Nombrar a Kalikósmico «Dies», establece una referencia directa entre el personaje y Juan José, pues él mismo asumía su profesión como diseñador de espacios y sistemas. Las batallas de Kalikósmico con la SPM son otro elemento de la historia que relaciona a ambos personajes. La Sociedad defiende la producción de materiales pesados, cuya extracción y transformación, además de causar alteraciones ambientales, necesita fuerza de trabajo que suele tener condiciones esclavizantes, y todo esto se conduce a la producción de estilos y formas a las que llama «preciosistas», que buscan comercializarse por el beneficio económico, sin tener en cuenta ninguna otra repercusión. Estas lógicas pueden relacionarse con las de los arquitectos que, según Juan José, seguían queriendo hacer arquitectura de concreto, sabiendo el daño que hacía producirlo, y que las estructuras de concreto se vuelven más riesgosas para las vidas humanas frente a sismos fuertes y otro tipo de fenómenos naturales, que estructuras más ligeras. Juan José estaba en contra de este tipo de arquitectura, y lo decía con todas sus letras en exposiciones y entrevistas. Podría decirse que las batallas entre Kalikósmico y la SPM, manifiestan una forma en que a Juan José le habría gustado acabar con este tipo de arquitectura. La derrota, tanto argumental como física de los amos de los tres planetas enemigos, muestra esos deseos de eliminación de una lógica productiva que consideraba decadente.

La historia de Kalikosmia no es un cómic, o una novela gráfica como tal, pues no muestra gráficamente lo que sucede en la historia, ni tiene la misma estructura de cuadros y secuencias. La información gráfica que contiene es en algunos casos de referencias conceptuales sobre lo que se está hablando o está ocurriendo en la historia, o para ilustrar a autores sobre los que se hace mención. Sin embargo, hay una presencia gráfica que

llama la atención, pues no se referencia como tal en la historia, pero se repite constantemente durante sus diez capítulos: imágenes de comics como *Flash Gordon*, o *Space Family Robinson Lost in Space*. No desarrolla nada en cuanto a estas historias, pero su presencia constante llama la atención porque conduce a pensar que es un referente narrativo para las historias de viajes espaciales. El comic de Flash Gordon tiene orígenes en la década de 1930, pero se retoma con otras fases estilísticas en las décadas de 1940 y 1980 llega al cine. La referencia de Juan José es del cómic, pues llegaban a él a partir del periódico Excelsior, en sus ediciones de fin de semana. Además de estas historias, una en particular sobre la que sí se hace referencia en la historia es «El túnel del tiempo», una serie televisiva estadounidense de 1966 en la que el gobierno de Estados Unidos inicia el proyecto de construir una máquina del tiempo³⁶. En la historia de Kalikosmia, este invento sirve a los tripulantes para conocer la historia del planeta Tierra, desde las primeras construcciones hechas por el hombre hasta su extinción. A diferencia de lo que sucede en la serie, en la historia de Juan José, el uso de los principios del viaje en el tiempo no termina en escenarios fatídicos, pues Kalikósmico se vale de su dominio de la física para realizar viajes temporales con seguridad. Si bien, no todas las referencias de cómics, novelas, películas y series de ciencia ficción, se hacen explícitas, su presencia gráfica deja ver que tienen presencia en la construcción del imaginario de aventuras espaciales que se muestra en la historia.

El momento en que esta historia fue creada es también un condicionante para las relaciones afectivas inmersas en ella. En 2005, el arquitecto llevaba 48 años de trayectoria profesional, y siete años más tarde fallecería. Desde 2009 comenzó a enfermar, por lo que puede decirse que 2005 fue de sus últimos años de vida profesional. Que haya decidido hacer esta historia, con todas las licencias que se pueden ver en su uso del lenguaje, su construcción de conceptos, o en el rumbo mismo de la historia, obedece a un ejercicio creativo cargado de reflexiones personales. Al inicio de cada capítulo, creó una portadilla con frases diferentes, que parecen ser reflexiones; un ejemplo de ello es ésta:

«No te dobles, mejor desdóblate. Doblar esquinas para enfrentar respuestas. Doblar la apuesta con seguridad y valentía. Doblar la línea y realizar fractales. Doblar dos hojas al nacer de un libro. Doblar pañuelos para vestir de luces. Doblar y redoblar geometrías para envolvernos en espacios infinitos. Doblar papel para sintetizar conceptos y desdoblar el alma para encontrar a Dios».³⁷

La diferencia entre la forma tradicional de hablar de kalikosmia, con presentaciones proyectadas y el arquitecto comentándolas, y la forma en que se habla sobre ella en esta historia, además de estar en la manera de presentar la información, está en el contenido reflexivo que tiene la segunda. Considero que este tipo de frases, acompañadas de referencias gráficas tan divergentes –y en algunas ocasiones, tan aparentemente aleatorias–, de conceptos retomados, conceptos contruidos, mundos descritos, proyecciones evolutivas para la arquitectura, la vida humana y planetaria, no articulan una historia que está dirigida a los arquitectos, sino a él

³⁶ La referencia de esta serie es *La máquina del tiempo*, película de 1960 basada en la novela de H. G. Wells de 1895, que recibe el mismo nombre.

³⁷ Díaz Infante Núñez, *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*, 31.

mismo, como un ejercicio de introspección, de ubicación y articulación de su mundo interno, de todo aquello que leyó, interpretó e incluyó en su forma de ver la arquitectura. Es cierto que un arquitecto puede revisar esta historia y comprender algunas cosas, pero habrá muchas otras que escapan de sus ojos. La dimensión emocional y afectiva de la historia, permite identificar los elementos que intervienen en la conformación de su argumento. Sin atender a lo que en la historia se entiende por noosfera, por ejemplo, de dónde surge este concepto, qué dice sobre la perspectiva evolutiva del protagonista; el pensamiento científico que lo ayuda a comprender que a ese destino se debe dirigir la humanidad para redimirse; los enfrentamientos entre los tripulantes y la SPM y su relación con los enfrentamientos ideológicos entre Juan José y su gremio; el escenario de aventuras interplanetarias, una vida de ciudadanos cosmonautas y su relación con los imaginarios de la Carrera Espacial y las historias de ciencia ficción de las décadas de 1960, 1970 y 1980; las relaciones entre Kalikósmico Dies y Juan José, o las reflexiones apuntadas en la historia; sin atender a todas estas relaciones, que afectan y se afectan en la historia, al leerla, sólo podría pensarse que se trata de un invento, producto de un ejercicio recreativo, y no que, al abrir sus componentes, se puede echar un vistazo a la geografía personal de un sujeto que no la articuló por sí solo, sino por una serie de construcciones culturales, personales y colectivas, que fueron moldeando su forma de ver el mundo, su profesión, y en algunos casos, a su especie.

—

Bibliografía del capítulo.

- Buxton, Pamela. "Me and Cedric Price." *The RIBA Journal*. Octubre 5, 2016.
<https://www.ribaj.com/culture/articles-and-talks>
- Casasús, Francisco. Entrevista con la autora. 21 de noviembre de 2016.
- Chao, Enrique. "¿De qué están hechos los arquitectos como Juan José Díaz Infante? Texto presente en la exposición *Las Pielas del Espacio*, Galería Jesús Gallardo. León, Guanajuato, 2016.
- Davidson, Joyce y Liz Bondi. "Spatialising affect; affecting space: an introduction", *Gender, Place and Culture* Vol. 11, No. 3. (Universidad de Edimburgo, 2004): 373-374.
- Díaz Blancarte, Daniela. "DIES. Juan José Díaz Infante Núñez (1936-2012). Catálogo de la obra." Proyecto terminal de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 2017.
- Díaz Infante Casasús, Juan José y Juan José Díaz Infante Núñez. *Cien en El Pico*. México: edición de los autores, 1991.
- Díaz Infante Casasús, Juan José y Juan José Díaz Infante Núñez. *Díaz Infante visto por Díaz Infante*. México: Maya y Torres Editores, 1984.
- Díaz Infante Núñez, Juan José y Amílcar Salazar. *Kalikosmia: hacia un mundo inmaterial*. México: edición independiente, 2005.
- Díaz Infante Núñez, Juan José. "Nuestro mundo actual y la habitación." *Revista analítica de arquitectura contemporánea Calli Internacional* No. 25 (enero-febrero, 1967): 46-55.
- Downer, Stephen. "Mexican architect envisions plastics in space." *Plastics News*. Abril 7, 2008.
<https://www.plasticsnews.com/article/20080407/NEWS/304079962/mexican-architect-envisions-plastics-in-space>
- Facio Salazar, Celia. "Arquitectura en módulos fractales. Entrevista a Juan José Díaz Infante" *Academia XXII* 4, No. 7 (agosto 2013-enero 2014): 56-77.
- Kapraff, Jay. *Connections. The Geometric Bridge Between Art and Science*. New Jersey: World Scientific, 2001.
- Landau, Royston. "A philosophy of enabling: The work of Cedric Price." *Architectural Association Files* No. 8. (enero, 1985): 3-7.
- LeBreton, David. *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México: La cifra, 2011.
- Ortiz, Cecilia y María Rosenberg. *Las pieles del espacio. Kalikosmia de Díaz Infante*. México: Aela diseño, publicidad e impresos, 1999.

Pask, Gordon. "The architectural relevance of cybernetics." *Architectural Design* 39 No. 9. (1969): 494-496.

Rebetez, René. "El hombre y el plástico." Periódico sin nombre. México, 1967.

Roberts, Adam. *The History of Science Fiction*. UK: Palgrave Macmillan, 2016.

Samuel, Lawrence R. *Future. A Recent History*. Austin: University of Texas Press, 2009.

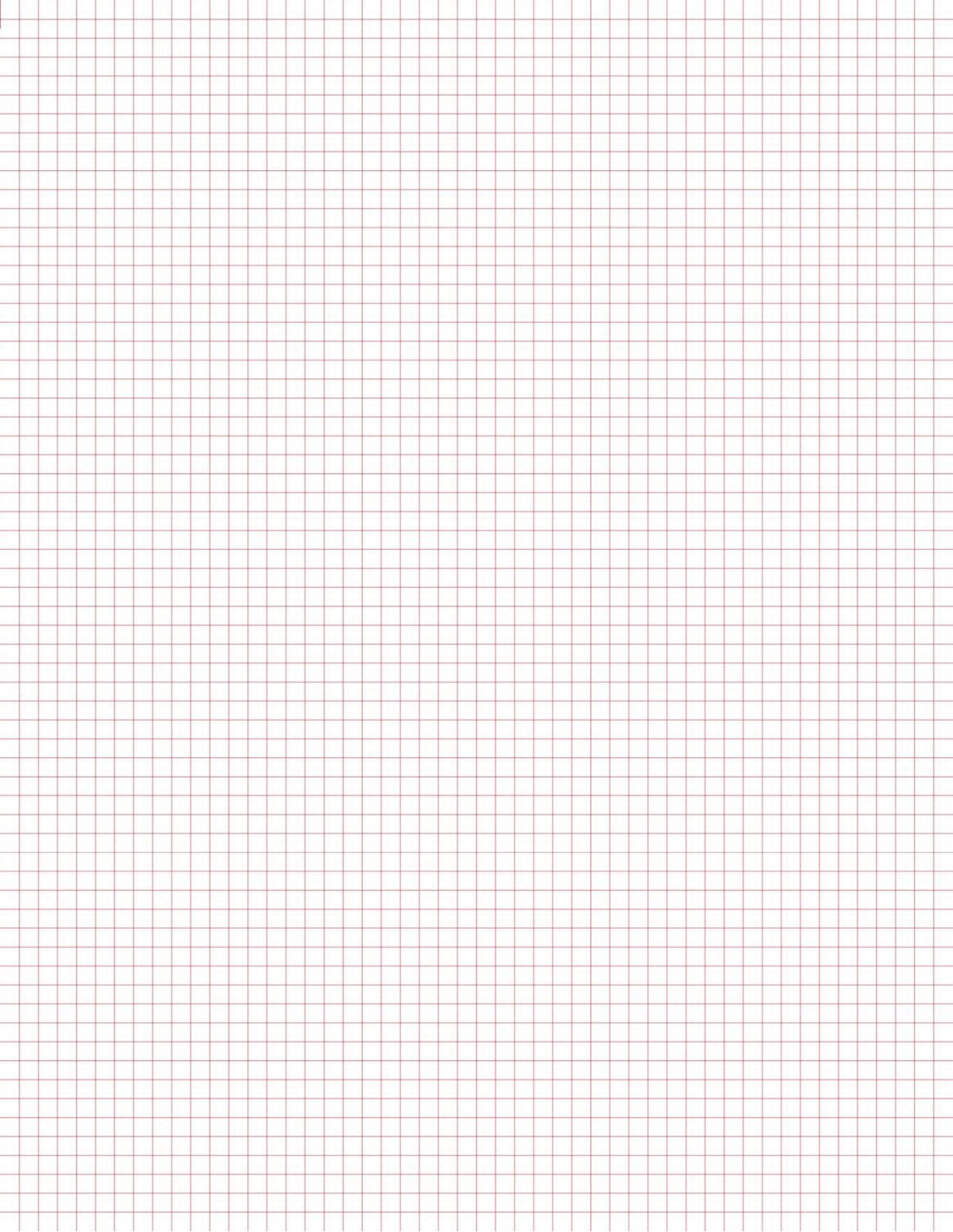
Tiffany & Co. "The magical windows of Tiffany." Consultado el 3 de junio de 2020.

<https://www.tiffany.com/world-of-tiffany/windows-of-tiffany/>

Toffler, Alvin. *La tercera ola*. Nueva York: William Morrow and Company, 1980.

Wright Steenson, Molly. "Architectures of information: Christopher Alexander, Cedric Price, and Nicholas Negroponte & MIT's architecture machine group" Tesis doctoral, Universidad de Princeton, 2014.

—



5. Conclusiones generales

«Soy un arquitecto de la Ciudad de México que se salió de la postura de la “arquitectura mexicana” de 1960 a 1980, para expresar un pensamiento del futuro mexicano.»¹

Sobre Juan José Díaz Infante.

En este documento nos hemos adentrado al estudio del arquitecto Juan José Díaz Infante, a partir del seguimiento del surgimiento y evolución de una propuesta que se mantuvo constante a lo largo de su trayectoria profesional. Kalikosmia nos permitió saber sobre un aspecto de Juan José, más allá de sus logros y aportaciones como arquitecto; seguir esta idea hizo posible dimensionar intereses e inquietudes de un corte íntimo, desde una construcción personal de mundo, y al mismo tiempo, con un registro más amplio e intersubjetivo. La investigación permitió conocer las diferentes formas en que kalikosmia se articuló como idea y propuesta, las exploraciones con las que se retroalimentaba y sus diferentes rumbos de búsqueda. Siguiendo esta idea desde la década de 1960 hasta los últimos años de vida del arquitecto, pudimos constatar que las intenciones y argumentos de kalikosmia distaron de ser estáticos y ajenos al medio en el que se desarrollaron. Kalikosmia se mantuvo abierta, tanto al mundo de Juan José y sus respectivos cambios, como al mundo de ideas con el que pudo relacionarse en esta investigación.

Al inicio del documento se advirtió que las opiniones y comentarios adjetivados sobre Juan José y su trabajo se omitirían en el desarrollo de la investigación; sin embargo, entrado este punto, es posible discutir sobre el lugar de este personaje y sus aportaciones al panorama arquitectónico de su tiempo, así como las posibilidades y alcances de su propuesta kalikosmia. Los diferentes discursos para comunicar esta idea que se fueron rastreando, permiten reconocer referencias, apropiaciones de ideas, e incluso transformaciones de las mismas. En estos discursos, diferentes campos disciplinares, posturas y argumentos parecen converger en una propuesta para la arquitectura del futuro. Esto se vuelve una evidencia de que Juan José buscaba integrar distintas intenciones e ideas en un mismo argumento, que no siempre era claro para sus interlocutores. María Rosenberg se refería a las conversaciones de Juan José como un desfile de ideas, que a menudo la dejaba pensando: «¡este hombre está loco!», y para este momento es prudente afirmar que esta percepción no estaba del todo injustificada.

En cierto sentido, la «locura» de Juan José es reconocible en medida que articuló un argumento cargado de ideas de muchos y distintos lugares. Esta primera acepción de locura es producto de su espíritu curioso y propositivo que, a pesar de emitir un discurso confuso y apabullante, lo refería a propuestas urbano-

¹ Juan José Díaz Infante en M. Alejandro Gaytán Cervantes, “Una cena singular”.

arquitectónicas interesantes y notables en muchos sentidos. La apuesta de Juan José por la prefabricación, la elección del plástico como material para estos ejercicios constructivos experimentales, y sus resultados plasmados en estas novedosas cápsulas habitacionales, no habrían sido posibles sin la curiosidad y el atrevimiento para proponer y arriesgarse a fracasar. Las propuestas formales, materiales y estructurales de sus proyectos son destacables, no solamente por el evidente trabajo experimental y de rigor geométrico que demuestran, sino porque en ellas se mantuvo el interés por llevarlas un nivel más allá, hacia la eficiencia estructural, espacial y constructiva. En algunos casos, estos alcances son plausibles en su búsqueda por la ligereza de sus estructuras –como es el caso de *Ámsterdam 270*, o el edificio de la Secretaría de la Contraloría, entre otros– o la transparencia de las «pieles» de sus edificios –como sucede en la torre Citibank, o el Club Asturiano de Cuautla–. En el caso de Juan José, la elección de ciertos materiales y sistemas estructurales no seguía criterios estrictamente estéticos o estilísticos, sino que obedecía a un interés constante por la solución más eficiente posible. Parte del orgullo de ser arquitecto en Juan José no residía en hacer edificios bellos, sino en el manejo de cifras detrás de ellos. Enunciados como: «en este edificio logramos una estructura de 14 kg por metro cuadrado», o «todas las medidas de este edificio están moduladas para evitar desperdicios a toda costa», evidencian que en los proyectos había más en juego que un lenguaje arquitectónico reconocible.

El estudio de kalikosmia como idea también permite saber esto. En el discurso de kalikosmia de 1967, por ejemplo, las propuestas de una nueva arquitectura, son expresadas en su mayoría empleando metáforas y ciertos recursos retóricos como «la marcha inicial de los elementos arquitectónicos hacia el estado cristalino», o la alusión a un nuevo tipo de naturaleza artificial, con un comportamiento orgánico, con células habitacionales que emergen como flores. Esta intención de una arquitectura formando asentamientos como una nueva naturaleza, se hace manifiesta en enunciados como: «“Arquitectura kalikósmica” que logre el equilibrio utilizando nuevos valores del ambiente artificial; arquitectura pluricelular que sustituya el ambiente natural agonizante por una “naturaleza humana”, creación directa del hombre en una nueva concepción del orbe». Sin embargo, hay una segunda lógica o intención en estos argumentos confusos, y es el pragmatismo. En primer lugar, esta arquitectura celular descrita en kalikosmia se apunta como la «solución al problema de la convivencia habitacional de las grandes masas», y fue explicada de forma similar en otros textos del arquitecto al abordar el problema de la vivienda como un problema de necesidades de masas. Así, kalikosmia, entre muchas otras razones, surge como una respuesta pragmática a un problema constatable estadística y numéricamente. Y en esta respuesta, hay una serie de decisiones enfocadas en la eficiencia y en la síntesis de los procesos, incluso los procesos de la experiencia del habitar. «Kalikosmia, arquitectura que apunta solución para este nuevo cambio [refiriéndose al reto de la época, de planeación para una explosión demográfica sin precedentes], arquitectura programada celular, diseño de multiplicidades concretadas en un mínimo espacio»².

Esta lógica de la eficiencia, no solamente estuvo presente en el argumento de kalikosmia de aquel momento, sino en momentos posteriores, alcanzando un máximo nivel de expresión y síntesis con su fórmula

² Juan José Díaz Infante Casasús y Juan José Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia* (México: Maya y Torres editores, 1985), 11. Ver en anexos, a partir de la página 251

–M+V=Eⁿ. El estudio del medio de Juan José y kalikosmia, también permitió ver que la lógica de la eficiencia no es un rasgo exclusivo de las propuestas de este arquitecto. La arquitectura capsular, heredera de los preceptos del Existenzminimum de 1929, es en sí misma un ejercicio de síntesis de la experiencia del habitar, haciendo converger todas sus fases en un programa arquitectónico desarrollado en un espacio mínimo. A partir de esta lógica de la eficiencia puede abrirse una serie de cuestionamientos sobre su dimensión política, las consecuencias de habitar espacios arquitectónicos resueltos bajo sus lineamientos, pero en este caso, interesa apuntar el pragmatismo, y la confianza absoluta en la sistematización de los procesos en tantas esferas como fuera posible. Las aportaciones de Juan José a la arquitectura mexicana, con sistemas estructurales, nuevos materiales y soluciones formales, están guiadas en gran medida por este pragmatismo y búsqueda por la eficiencia en sus proyectos.

Por otro lado, la «locura» de Juan José tiene una dimensión cuestionable en la que merece la pena ahondar. La confusión al escuchar a Juan José, no radica únicamente en el hecho de que reunía distintas ideas de distintas fuentes para formular una propuesta novedosa, sino en la forma de retomar y apropiarse de algunas de estas ideas, que en ocasiones no parecía integrarse completamente de forma articulada y coherente. Tomando como referencia nuevamente su manifiesto kalikosmia de 1967, al leerlo, saltan a la vista términos como «kalikosmogenética», o «mundo megamolecular», pero también enunciados confusos que hacen que el lector se detenga para intentar comprender lo que quiso decir el autor. En términos generales, es claro que Juan José muestra en este manifiesto una perspectiva que, por un lado, da cuenta de un rumbo evolutivo que desde su perspectiva ha tomado la arquitectura desde los egipcios y, por otro lado, apunta un nuevo camino que, según él, permite dar continuidad a este rumbo ascendente. Es curioso, pero comprensible que se valga de la alusión a la liberación de energía en los saltos evolutivos de una arquitectura a otra; hasta ese momento del argumento, las afirmaciones del arquitecto parecen tener sentido, y aunque con ciertas dificultades, sus interlocutores podemos seguirle la pista. El problema llega cuando ahonda en la forma en que esta nueva arquitectura kalikósmica se instaura.

Después de la observación de las energías germinadoras de la arquitectura actual, podemos señalar el comienzo de una “Kalikosmogénesis” que nos presenta dos creaciones antagónicas. Arquitectura muerta y arquitectura viva, masa única que se funde gradualmente en sí misma. Arquitectura moderna que se descubre ahora sobre un dominio menos definido, llevado a un orden nuevo de diversificaciones de estilos, estructuralmente entrelazados por su condición fundamental que caracterizaba ya a las arquitecturas del pasado, pero que ahora constituye un elemento integrado a la nueva concepción de la “arquitectura kalikosmogenética” porque a través de las leyes más generales de la evolución y por el mecanismo de su nacimiento, la “kalikosmogénesis” es en la que se concentra y se profundiza la arquitectura moderna, emergiendo a nuestros ojos bajo la forma de un todo orgánico.³

³ Juan José Díaz Infante Casasús y Juan José Díaz Infante Núñez. *Del Dolmen a la Kalikosmia* (México: Maya y Torres editores, 1985), 9. Ver en anexos, a partir de la página 251.

Esta descripción es un ejemplo, pero no es caso único. En más de una ocasión, puede notarse cómo el argumento de Juan José se vale de conceptos e ideas provenientes de la Biología, al tratar a la arquitectura como organismo vivo, o de la Física al hablar de masa y liberación de energía. Sin duda, evaluando las aseveraciones del arquitecto desde estas disciplinas, podríamos darnos cuenta de que éste tenía cierta idea y entendimiento de los fenómenos que utiliza para construir sus metáforas, pero al momento de dar el salto de la referencia al argumento, la claridad se pierde. Esta falta de claridad es síntoma, o de una comprensión inconclusa del arquitecto frente a los fenómenos que refiere, o de una dificultad para comunicar una serie de ideas en formación, y constante transformación. Frente a esto, es necesario recordar que, al menos en materia del desarrollo de un nuevo tipo de arquitectura capsular, con experimentación formal, material y de procesos de prefabricación, Juan José se convirtió en la fuente, en el único personaje de la escena arquitectónica mexicana que llevó esta empresa experimental hasta alcances tan lejanos como los que ya hemos visto siguiendo la evolución de kalikosmia y las obras arquitectónicas con las que esta idea se retroalimenta. En este sentido, eran escasos los interlocutores con los que podría comentar y discutir los argumentos y escenarios de exploración de kalikosmia.

Es necesario puntualizar también, que Juan José era un lector aficionado, desde una formación ajena a estas fuentes divergentes, y que su disposición frente a ellas pudo ser un condicionante importante para su comprensión. Desde un rol de intérprete entre las fuentes documentales de esta investigación, y con ejemplos puntuales como las notas del arquitecto en la consulta del libro *El «shock» del futuro*, de Alvin Toffler, puede decirse que Juan José se enfrentaba a distintos textos, con kalikosmia, o ideas en torno al argumento de kalikosmia en mente, condicionando su lectura. Puede decirse que, en los textos y referencias consultadas, la pregunta de fondo era cómo hacer realidad esta arquitectura en un momento en que aún estaba en un plano hablado, y para el momento en que se logró ejecutar, la pregunta de fondo podía ser cómo mejorarla. Incluso, yendo más allá, quizá la pregunta a responder al consultar estos textos era cómo convencer a determinadas audiencias de que el camino señalado en kalikosmia era el más adecuado para dirigir la producción arquitectónica. En cualquier caso, la revisión y el interés del arquitecto por temas de otros campos disciplinares, estaban constantemente condicionados por la intención de articular, defender y divulgar un argumento, y no por el cuidado o compromiso de erigirse como experto en estos temas consultados.

En este sentido, si evaluamos a kalikosmia como un manifiesto teórico sobre arquitectura, y lo comparamos con otros desde una visión analítica discursiva, sin duda se abren muchos cuestionamientos sobre la capacidad de sus argumentos para formar un circuito cerrado en sí mismo desde criterios de coherencia. La intención de abordar a kalikosmia como idea vertebral del estudio de esta investigación, no se sustenta por pensar que ésta idea conforma un manifiesto o propuesta teórica sólida e incuestionable, ni por calificar a la propuesta bajo estos criterios analíticos, y por esta razón se advierte que la decisión de estudiar esta idea se basa en la capacidad que tiene para abrir registros más amplios que los argumentos que pretende construir. Por esa razón se propuso abandonar la mirada inquisitiva sobre kalikosmia como propuesta teórica, para adoptar un abordaje de kalikosmia como ventana. La relevancia de kalikosmia está en esa posibilidad de

explorar, por un lado, el proceso en el que un individuo, parte de un mundo de ideas particular, ensambla una postura frente a su profesión, que mantendría y se transformaría junto con él, en una serie de exploraciones, en un ir y venir entre la referencia, el experimento, la síntesis y las conclusiones; y por otro lado, explorar la relación que mantiene kalikosmia con el mundo de ideas particular que se exploró en el capítulo tres, nos permite ubicar a la propuesta de este arquitecto en relación con muchas otras, abriendo preguntas sobre los motores que desencadenan la actividad de los actores rastreados, o el perfil de los acontecimientos descritos.

¿Qué pudimos saber al estudiar a Juan José desde kalikosmia? Seguir a kalikosmia a lo largo del tiempo nos permitió seguir a Juan José desde sus intereses, sus preguntas, y las formas en que buscaba responderlas. Kalikosmia nos dejó ver los procesos de formación de un argumento –así como sus «huecos» o cabos sueltos–, la puesta a prueba del argumento en casos específicos de su obra, y las decisiones tomadas para comunicar sus ideas en más de un formato. Así, seguimos a un sujeto, parte de sus aspiraciones, su construcción de un mundo personal, su construcción como personaje controversial, su producción en torno a una idea y, en una lógica binaria, pudimos ver también aquello que se mantenía ajeno a esta red interpretativa articulada en torno a kalikosmia. Se logró ir más allá de lo factual, que en un inicio se señaló que tenía amplias posibilidades de estudio, pero también limitaciones para conocer otros aspectos, entre ellos, algunos de los logrados en este ejercicio. Seguir una idea como kalikosmia, sus cambios, sus rumbos e indagaciones, permitió ver a Juan José, su trabajo y sus propuestas, ya no como una versión acabada sobre la cual discutir, sino como procesos abiertos, perfectibles, en los que interesa el camino hacia sus versiones finales. De este modo, la relación con el sujeto de estudio cambió, no vemos ya sus afirmaciones como axiomas escritos en bronce, ni a su producción como una serie de obras manifiesto. De alguna forma, hemos evitado dotar a Juan José del aura de «genio creador» que autores como Giorgio Vasari le habrían conferido, en caso de haber decidido estudiarlo.

Otra oportunidad que brindó el enfoque elegido para estudiar a Juan José, es que nos permitió saber que, a pesar de ser un sujeto activo e involucrado en la construcción de su propio mundo kalikósmico, no estaba solo en el mundo ni tenía una misión muy distinta a la de otros de sus contemporáneos. Abandonamos la perspectiva de estudio de un personaje en una relación, si se me permite, truculenta con un medio abstracto, construido a menudo como una serie de justificaciones factuales para reforzar el argumento que se busca construir, y abrimos un panorama de ideas compartidas en las que más de un sujeto tenía búsquedas y preguntas similares. En el contexto mexicano, personajes como Enrique De la Mora, Félix Candela, Ricardo Legorreta, Agustín Hernández, o Guillermo Rossell, entre otros, desarrollaron proyectos arquitectónicos en los que la experimentación estructural, de nuevos materiales, y en ciertos casos, una búsqueda por espacios capsulares, mínimos y completos en sí mismos, se vuelven rasgos distinguibles de sus propuestas. Los motivos de cada uno de estos sujetos pueden ser distintos, y sus búsquedas pueden plantear distintos rumbos; sin embargo, estos rasgos distinguibles tienen un común denominador, y es el lugar que otorgan en el proceso de diseño a los frutos de un incipiente desarrollo tecnológico e industrialización de los procesos productivos del país. En el contexto internacional, hemos visto ya que los ejemplos son aún más vastos, y se acompañan en buena medida de discursos críticos y arquitectónicos más amplios. Ubicar a estos sujetos, sus respectivas producciones, su lugar en los debates internos del gremio, su relación con sus respectivos proyectos de nación,

permitió visualizar a estos sujetos como actores de una red amplia y compleja en la que la producción arquitectónica es un eslabón, y no la totalidad del panorama a analizar.

Sin duda, queda aún mucho por saberse sobre Juan José. Un tema pendiente, en el que personalmente me gustaría ahondar en el futuro, es el de las casas de plástico como un fenómeno transnacional; partiendo de información en el archivo personal del arquitecto, se pueden encontrar cartas que evidencian una relación con otros arquitectos, ingenieros o desarrolladores inmobiliarios de distintas partes del mundo, interesados en el proyecto de perfeccionamiento y difusión de arquitectura en plásticos para distintos fines. Queda pendiente también, un estudio más particular y minucioso sobre los detalles, tanto de producción y construcción, como de ensamblaje, de estas casas de plástico, sus respectivos retos y las formas en que se fueron solucionando, asumo, no siempre en el camino de la ortodoxia. Otro tema que queda pendiente, con relativa urgencia, es el de la forma de trabajar del arquitecto. Este personaje se distingue también por tener una dinámica de trabajo poco usual, en la que distribuía sus proyectos en distintos «despachos efímeros» que se montaban y desmontaban con relativa rapidez, dependiendo de la carga de trabajo y el nivel de exigencia de los proyectos a desarrollar. Sabemos que Juan José era una persona explosiva, con una personalidad fuerte, y por ahora no hay más que anécdotas sobre su sagacidad como jefe o colaborador. De igual forma, recordando que cada proyecto era un potencial espacio de experimentación, sin duda las relaciones laborales en estos procesos –con expertos de distintos tipos entrando a procesos iterativos con Juan José– podrían decirnos mucho más sobre el personaje, su trabajo, y su medio. Digo que es urgente, porque en medida que pasa el tiempo, se pierden las posibilidades de ubicar a colaboradores, socios o colegas, que pudieran dar testimonio sobre la forma de trabajo del arquitecto.

En este documento, nos acercamos a Juan José, kalikosmia y su obra de una forma que nos permitió ser partícipes de sus procesos, los encuentros de ideas y sus relaciones siempre cambiantes. Nos acercamos al mundo de un arquitecto que buscó expresar un pensamiento del futuro mexicano a lo largo de su vida. Hemos sido testigos de una búsqueda que, con todo y sus diferencias en el tiempo, sus cambios de enfoque, de medios y de rumbo, se mantuvo presente desde los años sesenta hasta su muerte en 2012. Hablamos de arquitectura, hablamos de un arquitecto, pero ya no como un autor a consagrar en el lienzo de la historia, sino como un autor a comprender y a ubicar en el tiempo y en un mundo de ideas que lo condicionan y en el que participa.

Sobre el ejercicio historiográfico puesto en marcha

Tras un análisis general de la historiografía arquitectónica, desde el ámbito europeo con sus estudiosos pioneros, hasta el ámbito mexicano con sus autores y esfuerzos editoriales, se identificó una salida que desde hace más de una década había sido señalada y trabajada por algunos estudiosos de la historia, y la historia de la arquitectura: la historia cultural de la arquitectura. Con esta salida visible, se propuso un enfoque para la presente investigación, que propone una integración de las herramientas de la historia cultural como un gran «paraguas» teórico en el que preguntas más puntuales se resuelven o problematizan a través de las

herramientas de la historia intelectual. La propuesta establecida para este ejercicio era seguir una idea articulada por un sujeto, que se mantuvo constante en su trayectoria de vida, interesándonos por saber cómo es que ésta se formó, lo que buscaba, sus modos de circular, de cambiar de forma y adquirir eficacia social al conformarse como un discurso. De este discurso, interesaba descomponerlo para identificar ideas provenientes de jerarquías intelectuales o círculos diversos, que «alcanzan» al sujeto estudiado; de igual manera, interesaba identificar las formas en que este sujeto se apropia de estas ideas y las incorpora en su propio discurso, y los medios que elige para comunicarlo. Así, dedicamos el tercer capítulo a seguir la pista de esta idea, concretamente, la idea de futuro y de diseñar el futuro, sus deformaciones, sus condiciones históricas y sus modos de circular en diferentes esferas, desde la política, la urbana, la de los imaginarios de la vida cotidiana, y por supuesto, desde las esferas de la arquitectura y sus discursos.

Una de las victorias de este ejercicio, es que fue posible abrir todo un mundo de actores y acontecimientos, con acciones simultáneas, teniendo lugar en una escala transnacional. De igual forma, este ejercicio nos permitió dar cuenta de la gran diversidad de asimilaciones de la idea de futuro, que se materializa en diferentes discursos, con agendas mucho más complejas que las de un simple ejercicio prospectivo. Así, se notó que las visiones de futuro no eran únicamente un ejercicio imaginativo o de especulación temporal, sino que llevaban consigo una visión de mundo, de lo que el mundo debería ser en adelante, partiendo en muchos casos de logros tecnológicos, pero mostrando impactos en amplias dimensiones de la cultura. En este ejercicio, pudimos ver que Juan José Díaz Infante y kalikosmia, son solamente un caso de estudio para un fenómeno más amplio, que tuvo muchas y muy distintas acepciones en el siglo XX. Así, el arquitecto entra en diálogo con un medio sociocultural, no con una finalidad discursiva que busca probar la forma en que el primero respondía al segundo, sino con una finalidad exploratoria que se preguntaba qué tanto era este sujeto un producto de su tiempo y su medio. Esta última pregunta, más que discursiva, era exploratoria.

En este recorrido, todo comenzó con *Ámsterdam 270*. Un edificio abandonado se vuelve una ventana a un mundo olvidado, y la historia intelectual fungió como una guía para mirar hacia ese mundo y reconstruirlo. No hablamos del edificio en ánimos de defensa patrimonial, solamente para recuperarlo; no interesa solamente dar cuenta de sus propiedades formales, estructurales y arquitectónicas, y de sus valores en torno a estos criterios. No interesa otorgar valor a este edificio desde un ámbito descriptivo y de catalogación. Este edificio se vuelve una ventana a un mundo olvidado si se le hacen las preguntas adecuadas. Si miramos a un edificio, conocemos su historia y las cualidades suficientes para describirlo, y a partir de esto preguntamos por qué es así, ya no solamente le estamos haciendo preguntas a la arquitectura, sino al discurso que hay detrás de ella, y más allá de esto, a las ideas que forman a dicho discurso. Es cierto que al final de este recorrido sabemos que no es posible afirmar que se ha reconstruido el pensamiento de un arquitecto, ni su mundo de forma fidedigna. Sin embargo, sí es posible afirmar que nos acercamos a comprenderlo, y a ensamblar una versión de este mundo basada en las relaciones e interpretaciones hechas en este ejercicio.

La comprensión del desfile de ideas de Juan José, no habría sido posible sin este ejercicio de reconstrucción. Recorrer la obra arquitectónica, la producción gráfica y escrita del arquitecto sin la información que aporta este recorrido, habría sido similar a visitar *Ámsterdam 270* sin la interpretación que ofrecía Juan

José al reunirse con él en este lugar, y habría resultado en una lectura de diferentes piezas, diferentes estímulos sin ningún vínculo aparente. Kalikosmia se vuelve el detonante de este esfuerzo de reconstrucción intelectual. En primer lugar, porque *Ámsterdam 270* nos llevó a esta idea como una suerte de requisito para comprender sus particularidades; y, en segundo lugar, porque el estado de abandono de *Ámsterdam 270* y la ausencia de conocimiento sobre kalikosmia en el panorama de la historia de la arquitectura parecían estar relacionadas. Así, kalikosmia nos permite comprender *Ámsterdam 270*, y nos permite preguntarnos por qué esta teoría se acerca a temas tan particulares como construir viviendas en serie, ligeras, económicas y eficientes, capaces de llevarse a habitar ciudades en órbita espacial. No nos preguntamos qué es esta idea sino por qué es así, y en el camino, encontramos todo un mundo.

Arrancamos este ejercicio tomando herramientas prestadas de otra disciplina, particularmente de la disciplina histórica. Concluyendo y revisando sus logros y problemas, es claro que el presente no muestra el rigor y profundidad característico de los estudios de sus expertos y, aceptando esto, es posible abrir el espacio de reflexión sobre los problemas encontrados en el enfoque propuesto. Uno de los problemas identificados en este ejercicio tiene que ver con los criterios de inclusión de actores y acontecimientos. Como vimos ya, la idea de futuro es tan amplia que deviene en diferentes discursos, estrategias y visiones de mundo. En la revisión histórica que se hizo, se analizaban todos aquellos sucesos en los que, de una u otra forma estuviera en juego una visión de futuro, y a menudo, este fue el criterio decisivo para su inclusión. El resultado de esto fue una exposición de hechos demasiado amplia, en la que las relaciones directas con el desarrollo de ideas y la formación del discurso de Juan José, se diluye entre relaciones indirectas. Algunos eventos elegidos se mantuvieron con la finalidad de dar información introductoria sobre ellos, como antesala a eventos más específicos, pero esta tarea pareció extenderse más de lo necesario. Esta amplitud y diversidad de registros, se convirtió en cierta manera en una limitación para indagar de forma más incisiva en los modos particulares en que estas ideas circularon y se articularon en el mundo de Juan José. Había tanto que registrar, que la oportunidad de ser más preciso y ahondar en la reflexión se perdió en cierta medida, dejando cabos sueltos. Frente a esto, es necesario un conjunto de criterios de selección y análisis de los acontecimientos más restringido, enfocado en las relaciones directas y comprobables, o aquellas en las que la interpretación pueda ser más amplia.

Un reto, que aún no sé definir si fue más bien un problema, fue la articulación entre los registros del medio internacional, y el medio mexicano. La conexión en este ejercicio se hizo principalmente de forma cronológica, estableciendo una suerte de contrapesos entre lo que se registraba en un escenario y lo que se registraba en otro, con la intención de mantener una visión comparativa. Quizá, una solución más productiva habría sido articular un sistema de contrapesos con base en un criterio temático o sub-temático, y ya no cronológico. De esta forma, incluso, el filtro de registro e inclusión de acontecimientos en el análisis, se habría dado bajo la pregunta: ¿qué tanto participa este evento en un diálogo con el tema que estoy tratando? Con esta reflexión en mente, es posible identificar ciertos eventos que parecen ser incluidos para construir una contraparte cronológica en el análisis, y no porque verdaderamente aportaran en gran medida a la discusión o el seguimiento de la idea de futuro.

Ya entrado el cuarto capítulo, en el que se indaga sobre la idea de futuro en la obra del arquitecto, y las respectivas transformaciones del discurso de kalikosmia, los cabos sueltos se distinguen en mayor medida, pues las referencias al medio sociocultural que se construyó en el capítulo anterior a éste no fueron tan amplias como se esperaría. Con la vastedad de este conjunto de mundos de ideas, su diversidad y amplitud que ya fueron cuestionadas, había suficiente oportunidad para llevar el análisis de la obra y discursos de Juan José en un tono más proactivo para establecer más relaciones comprobables con las fuentes documentales. Ejemplo de ello es una pregunta que quedó sin responderse: ¿Cómo influye el final de la Guerra Fría en las oportunidades de intercambio de ideas entre Juan José y actores de otras latitudes con preguntas afines? Como esta pregunta hay más que aún quedan por resolverse, y que en su mayoría emergieron al revisar nuevamente los logros y los problemas del ejercicio historiográfico puesto en marcha. Con todo y sus problemas, que no deben ser ignorados en futuras ediciones o investigaciones nuevas, lo valioso de haber emprendido este ejercicio fue la oportunidad de relacionar actores y eventos que antes no habían sido articulados bajo las preguntas que se planteó esta investigación.

El historiador alemán Reinhart Koselleck, respecto a la historiografía, dice lo siguiente: «Cualquier historiografía se mueve en dos planos: o investiga los estados de cosas que ya fueron articulados lingüísticamente con anterioridad, o reconstruye estados de cosas que no se articularon antes lingüísticamente, pero que pueden ser elaborados con la ayuda de determinados métodos y deducciones de indicios.»⁴ En este caso, este ejercicio se acerca más a un ejercicio de reconstrucción de estados de cosas bajo una nueva articulación lingüística. Salvo la referencia directa de Lawrence R. Samuel y otros autores que abordaran explícitamente la dimensión y alcances de la idea del futuro, los eventos registrados, no habían sido estudiados o desarrollados bajo esta perspectiva. El extraer esta información estudiada previamente con fines distintos, ubicarla en relación con la idea del futuro, y en una «capa» adicional, en relación con la idea del futuro en el trabajo del arquitecto a estudiar, no solamente generó los cruces de información que permitieron abordar la dimensión cultural y afectiva de las ideas de un individuo; también visibilizó otros cruces que generaron nuevas preguntas, en algunos casos sobre el tema particular de Juan José, y en otros casos, sobre la propuesta metodológica aquí desarrollada. Estas preguntas metodológicas fueron en un sentido crítico, con respuestas como las enunciadas hasta aquí como problemas en el ejercicio de esta investigación, pero también pudieron serlo en un sentido propositivo, interesándose, por ejemplo, en el discurso latinoamericano sobre el diseño del futuro, en relación con el discurso norteamericano y el europeo, tomando en cuenta la necesidad de restringir los criterios de inclusión de acontecimientos a la «mesa de análisis».

En el segundo capítulo de este documento pudimos ver, también con una estructura explicativa de contrapesos, las distancias y encuentros entre el curso de la historiografía arquitectónica europea y el curso de la historiografía arquitectónica mexicana. Se argumentó que, en primera instancia, se seguiría la pista del curso europeo, por ser cuna para estudiosos pioneros, cuyas propuestas tendrían injerencia en el curso mexicano. Esta distancia temporal entre que una perspectiva historiográfica se gesta, en este caso, en el

⁴ Reinhart Koselleck. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. (Barcelona: Paidós, 1993), 124

mundo europeo, y el momento en que se asimila y desarrolla en el contexto mexicano, no es exclusiva de los cursos historiográficos de la arquitectura. El Doctor del Instituto de Investigaciones Sociales, Carlos Antonio Aguirre Rojas, señala la distancia temporal así: «A México han llegado –y pueden apreciarse– estas aportaciones de los sucesivos oleajes y movimientos de la historiografía del siglo XX, siempre cuando ellos se encuentran en su etapa final».⁵ Si esto sucede en la disciplina histórica, y hemos notado, a su vez, las distancias entre la disciplina histórica y la historia de la arquitectura, con una falta de actualización de métodos y enfoques por parte de la última, la distancia temporal señalada por Aguirre Rojas es aún mayor para el caso de la historia de la arquitectura.

Lo que este documento propuso, además de señalar este problema de distancias temporales en la asimilación de movimientos historiográficos –que ya había sido señalado por historiadores como la Dra. Johanna Lozoya, la Dra. Lourdes Díaz, la Dra. Catherine Ettinger y el Dr. Enrique X. De anda– es preguntarse por una salida, identificarla, y apostar por emprender un ejercicio a partir de esta decisión. Como hemos dicho ya, la salida identificada en la historia cultural, no es un camino novedoso en el campo disciplinar de la historia. Desde los años ochenta, el resurgir de los estudios culturales iniciados por Burckhardt, tomó distintas formas, y una de ellas fue la historia cultural. Este campo ha visto trabajos biográficos por cantidades⁶, pero hasta ahora no se ha identificado un caso en el que las herramientas de la historia cultural se apliquen al estudio de un personaje del mundo de la arquitectura, y menos aún, desde la pluma de un arquitecto de formación. Es ahí donde considero que este trabajo aporta. Sin duda, es absolutamente perfectible, y tiene más problemas que los identificados aquí, pero tiene la cualidad de que abre un camino para explorar, tanto personajes, como periodos o eventos desde una nueva mirada.

Se ha dicho que uno de los objetivos paralelos de este documento es generar una ruta de trabajo que pueda aplicarse en otros casos de estudio, o en otras preguntas adecuadas que hacen que un edificio, como fue el caso aquí con *Ámsterdam 270*, se convierta en una ventana a un mundo. Es cierto que, en el caso de Juan José, la existencia de este «otro mundo», se vuelve evidente cuando él mismo crea imaginarios de un mundo kalikósmico, pero esto no implica que solamente con este arquitecto se pueda llevar a cabo la tarea de abrir un mundo de ideas en interacción con el mundo de su obra y sus propuestas. Incluso el arquitecto que pueda parecer más tradicional o sui géneris, pertenece a un mundo de ideas y participa en éste. Lo sui géneris se otorga cuando crea un patrón que se repite en otros casos, pero incluso en este escenario, la ruta propuesta se vuelve interesante. La posibilidad de establecer un mundo de ideas de un arquitecto, y ubicar otros arquitectos que interactúan en él de manera similar, permite construir comunidades de ideas, y estudiar las formas en que las ideas circulan de forma particular en ellas. La agrupación de arquitectos en torno a estilos y tendencias, se vuelve ahora una agrupación de arquitectos en torno a ideas y discursos sobre la arquitectura, en torno a las formas en que «aterrizan» ese discurso a la obra arquitectónica o a un medio comunicativo,

⁵ Carlos Antonio Aguirre Rojas. "Tesis sobre el itinerario de la historiografía del siglo XX", en *Cincuenta años de investigación histórica en México*, coord. Gisela von Wobeser (México: UNAM, 1998), 17.

⁶ Los textos de Rüdiger Safranski, con *Goethe*, o *Nietzsche*; Stephen Greenblatt, con *The Swerve: How The World Became Modern*; John Banville, con *Doctor Copernicus*; y Andrea Wülf, con *The Invention of Nature: Alexander Von Humboldt's New World*, por mencionar algunos, son ejemplo de ello.

gráfico o escrito determinado. Quisiera concluir con la propuesta de una serie de criterios a tomar en cuenta para futuros ejercicios que se propongan tomar un camino como el planteado en este trabajo.

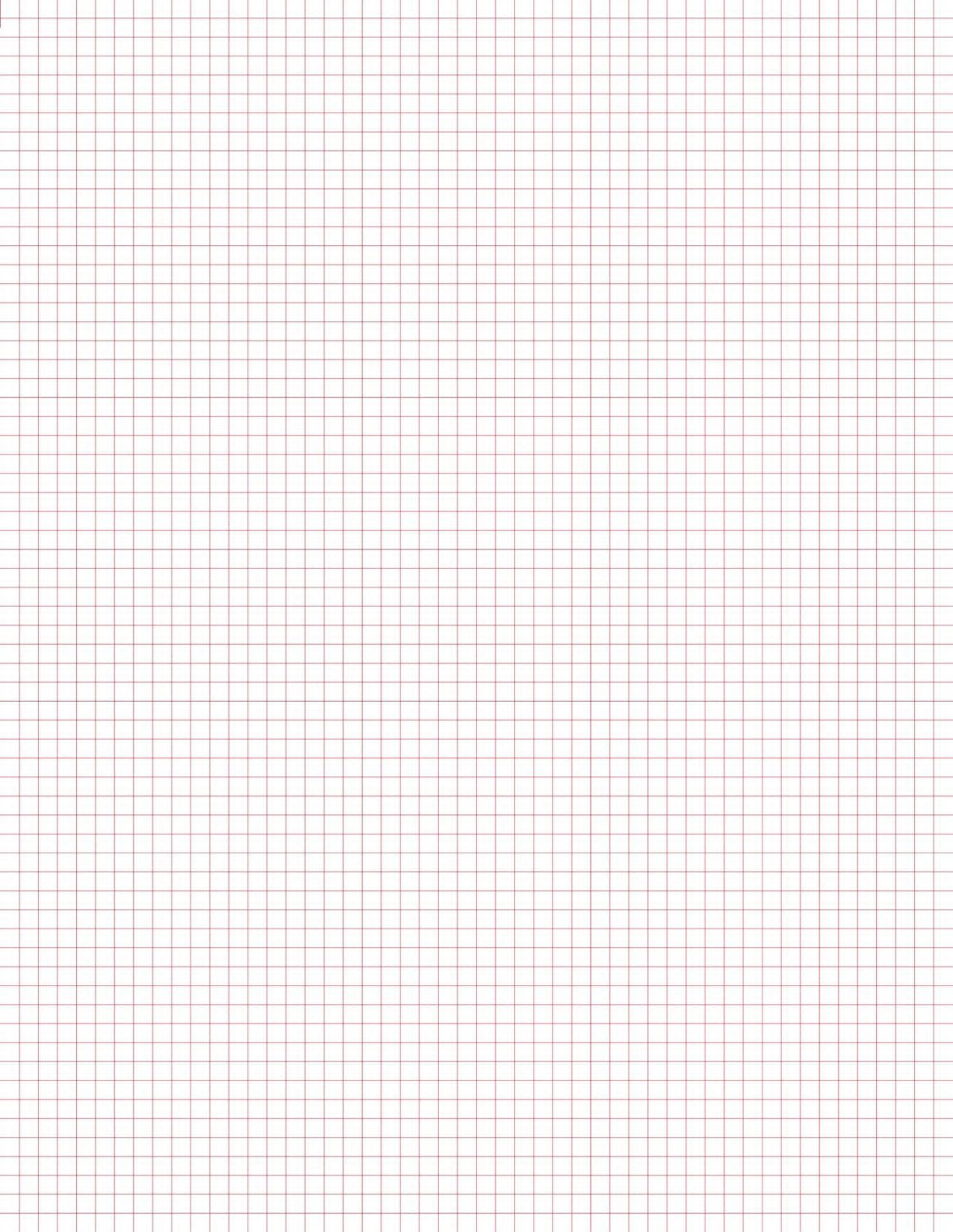
- + Dejar de ver al autor solamente como un arquitecto. Abrirse a la posibilidad de leerlo como un sujeto, parte de un medio socio-cultural
- + Abandonar la intención de reconstruir el pensamiento de un autor de forma fidedigna a la realidad. Además de que esto no es posible, el papel del historiador como intérprete y constructor de relaciones se vuelve muy importante para dirigir el curso de la búsqueda de indicios.
- + Abandonar el hábito de hablar de la obra arquitectónica únicamente a partir de estilos, o a partir de un análisis formal, geométrico o compositivo. Estos criterios son útiles como punto de partida, para ubicar actores y producciones arquitectónicas, pero es necesario valerse de criterios de agrupación con mayores posibilidades de problematización. La lectura cronológica de los proyectos permite analizar comportamientos y búsquedas que tuvieron lugar en ellos, y agruparlos a partir de estrategias comunes, procesos comunes, o algún rasgo que los vincule, facilita su comprensión.
- + Identificar las ideas constantes, o los motivos que se mantienen presentes en los discursos del o los personajes a estudiar, así como estrategias comunes, o controversias constantes en sus proyectos arquitectónicos.
- + Buscar información sobre el proceso de los proyectos, no solamente del resultado final. En el proceso se pueden seguir ideas en diálogo y transformación, y es reconocible la relación de dependencia entre la producción arquitectónica, y una red de actores más amplia y compleja.
- + Estudiar el discurso o los medios en que un sujeto comunica su postura frente al mundo y sus ideas, sobre arquitectura, o sobre cualquier otro tema que tenga relevancia para las preguntas planteadas. Esto es importante porque en las cosas que los sujetos dicen, y formas en las que eligen comunicarse, aunque no necesariamente aborden temas de arquitectura de forma explícita, se hacen presentes directa o indirectamente en su trabajo.
- + Estudiar un momento de formulación de ideas, implica adentrarse en la dimensión histórica de éstas. Reconocer su contextualidad cultural y temporal implica definir un momento y lugar para su abordaje y estudio histórico. Sin embargo, que este momento sea el escenario de estudio, no implica perder de vista que, a su vez, el perfil de estas ideas cambia cuando su contextualidad se altera
- + Identificar si los discursos estudiados son estáticos, y si cambian, cuáles son las formas en que se comunican y evolucionan.
- + Identificar las relaciones entre las formas de agrupación elegidas para la obra arquitectónica a estudiar, y los elementos y dinámicas del discurso identificado. De esta forma, se puede saber si uno influye en el otro, y plantear una interpretación sobre cómo es que son interdependientes.

Bibliografía de la sección.

Díaz Infante Casasús, Juan José y Juan José Díaz Infante Núñez. *Del dolmen a la kalikosmia*. México: Maya y Torres editores, 1985.

Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.

Aguirre Rojas, Carlos A. “Tesis sobre el itinerario de la historiografía del siglo XX. Una visión desde la larga duración”, en *Cincuenta años de investigación histórica en México*, coordinado por Gisela von Wobeser. México: UNAM, 1998.



6. Anexos

Texto sobre vivienda. Versión ampliada de texto publicado en *Calli 25* «Nuestro mundo actual y la habitación». Juan José Díaz Infante. 1967.

INTRODUCCIÓN

Estamos presentes ante un mundo moderno que se esmera por ser bello y grande, el hombre que bajo sus conquistas domina la materia queriendo regir el universo, pierde su interés en el espíritu, esclavizándose así, en lo que él mismo perfecciona. Si se llega a perder el espíritu, ese espíritu con el cual se concibe el proyecto, la música, los colores, se pierde el hombre –pues aquello que se llegó a construir se hunde, como ya civilizaciones pasadas nos lo enseñan. Estamos ante el umbral de una era dinámica, siendo imagen nueva de la historia, la cual tiene una riqueza y variedad de contenido y una magnitud de alcances sin precedentes hasta ahora, siendo ésta de la sabiduría acumulada por el hombre, aplicada a la realidad de nuestra era. Si el principio de nuestra felicidad no es la creación y la belleza, nuestra imagen se pondrá difusa, sin perfiles claros y nunca nuestras manifestaciones llegarán a deleitarnos. En el problema que vivimos para lograr dar alojamiento a millones de personas olvidamos fácilmente estos últimos.

INVESTIGACIÓN

La sociología nos indica la evolución gradual del hombre a partir del desierto, pasando por la barbarie, hasta llegar a la civilización. El desaparecido sociólogo alemán Müller-Lyer, a cuyos resultados científicos nos referimos, distingue cuatro eras legales principales de la sociedad humana:

- a) La era del parentesco y la ley tribal
- b) La ley de la familia y la ley familiar
- c) La era del individuo y la ley individual
- d) La era futura de las cooperativas y la ley comunal

Müller-Lyer establece las que anteceden como fases sucesivas del gradual refinamiento social. Un examen detenido de estas fases es útil, pues su regularidad muestra claramente que ciertos fenómenos de la sociedad moderna, considerados por muchos como manifestaciones de decadencia regresiva, son en verdad indicios de progreso evolutivo en una sociedad sometida a un proceso de estratificación. En épocas prehistóricas, el individuo es solamente un miembro de la sociedad: sus actos son puramente sociales. El individuo no ha despertado aún.

Los primeros signos del comienzo del individualismo se manifiestan en el sometimiento de la mujer al hombre. La familia patriarcal surge y persiste hasta la formación de nuestra época dinámica. Al sometimiento de la mujer sigue la esclavización del hombre por parte del gobernante. La estratificación de la sociedad en señores siervos, deja a las clases gobernantes en libertad para dedicarse a problemas culturales más elevados. Las masas son adiestradas para el trabajo manual, pero se suprimen los derechos del individuo.

Al gobierno de la fuerza en el estado guerrero, sigue el gobierno del dinero en el estado industrial. En ambos gobiernan las clases poseedoras y las masas se pauperizan. El estado industrial, inspirado por el creciente conocimiento científico, desarrolló métodos e investigaciones más adelantados en producción. La explotación de los recursos naturales ofrece a todos, la posibilidad de una vida digna de cultura. El individualismo egoísta deja paso al individualismo social. El individuo plenamente desarrollado se erige en el objetivo del estado y la estructura de la sociedad en el medio para su realización.

Así, el concepto de la tribu y de la familia patriarcal revoluciona hacia el ideal de un individuo independiente y, por último, hacia el de la futura unión comunal que trasciende el individuo. Inspirada por la vida económica de las naciones, la idea de la racionalización crece en la actualidad hacia un movimiento intelectual de proporciones considerables, en el cual los actos del individuo entran gradualmente en una relación beneficiosa con el bienestar de la sociedad concebida como una totalidad, concepto éste que trasciende el de la conveniencia económica para el individuo aislado. Del motivo de la «razón», surge la conciencia social. Paralelamente a este proceso evolutivo, se suceden cambios en la estructura y significación de la familia.

Caracterizaba a la familia patriarcal la suprema soberanía del jefe de familia, la mujer vivía en esterilidad y sometimientos intelectuales y los niños aún ya crecidos, estaban subordinados por una obediencia absoluta a la voluntad del cabeza de familia. Parientes y siervos, más adelante los sirvientes, aprendices y jornaleros, eran miembros de la familia extensa. La familia era un microcosmos autosuficiente, la unidad de producción y de consumo dentro del estado.

El siglo XVIII señala la huida de los siervos, desde el ambiente doméstico y feudal del amo, hacia las ciudades libre. Aumenta el número de pequeñas familias con su estructura de soberanía parental. Con la [diseminación] del concepto de los derechos del individuo, la familia abandona progresivamente sus funciones al Estado y con ello disminuye gradualmente la importancia de la unidad familiar dentro del cuadro sociológico.

La invención de la máquina conduce a la socialización del trabajo. Ya no se producen los bienes para satisfacer sólo las propias necesidades, sino con la finalidad de intercambio dentro de la sociedad uno tras otro, los productos de la industria doméstica son arrebatados de manos de la familia y transferidos a la industria socializada. La unidad más pequeña, la familia, pierde así su carácter como unidad productiva contenida en sí misma.

Los problemas actuales de la humanidad han sido agravados en todo el mundo por el aumento demográfico. La población general del globo ha pasado desde el año 1800 a la época actual, o sea en el espacio de 160 años, de 900 millones de almas a 2600 millones o más. ¡Importa que se sepa porque somos terriblemente egoístas, que actualmente hay, según los censos hechos por los organismos oficiales, 150

millones de familias, en los países atrasados, que carecen de viviendas, y habitan en barrios de latas! Ahora bien, la mayoría de esas familias constan de 7 u 8 miembros. Esto representa por lo tanto casi mil millones de seres humanos que viven sin casa, en los países subdesarrollados.

Estos barrios de latas, o estos «slums» como se les llama también, son espantosamente idénticos en todos los países del mundo. Hay que saber, pues, que, en los países subdesarrollados, hay cerca de mil millones de seres humanos que viven en cajas, y cuyos hijos mueren de miseria entre ellos. Pero no sólo los países en desarrollo sufren de la penuria de la vivienda. En los países adelantados, industrializados, modernos, los últimos censos establecen en la hora actual, que hay 30 millones de familias que habitan tugurios. 30 millones de familias en los países adelantados 150 millones en los países atrasados, esto representa casi mil millones y medio de seres humanos sin techo, ¡mil millones y medio de seres humanos que viven en condiciones impropias de hombre!

Esta crisis de la vivienda a través del mundo tiene causas múltiples. Una de las cuales, y hasta cierto punto deberíamos regocijarnos de ella, es la prolongación de la vida de los viejos. Desde hace algunos años, por ejemplo, el término medio de la vida ha pasado de los 50 a los 64 años. Ahora bien el viejo, y esto no es un reproche que le dirigimos, sino un hecho social que hay que tener en cuenta, el viejo es el que peor utiliza la superficie construida, porque continua viviendo solo, donde ha vivido con su cónyuge y sus hijos. Se aferra a esa vivienda, que era a veces demasiado pequeña para su familia, porque no se le ofrece otra y a su edad se teme partir a la aventura. Y la idea de albergar en su piso, que se ha hecho demasiado grande para él, a otras personas, le aterra, porque carece ya de la fuerza, del dominio de sí que supone toda cohabitación, incluso entre los mejores. La prolongación de la vida de los viejos, es pues, uno de los factores de la agravación de la crisis de la vivienda, al menos en los países adelantados.

Pero hay otras causas. En nuestro país existe una de las más graves, que aumentan donde el hundimiento y la ruina de las casas –que no han sido cuidadas ni reemplazadas y que multiplican el problema a un ritmo acelerado. En el campo existe también el problema de la vivienda. Se le han descuidado de tal manera, que no hay campesino de 20 años que quiera vivir toda su vida, como ha visto vivir a su familia. Se está llevando a cabo intentos de realizar el antiguo ideal de construir viviendas típicas más baratas, mejores y en mayores cantidades que hasta el presente, de suerte de suministrar a cada familia la base para una vida sana.

Si no se han encontrado aún soluciones de aplicación general y auténticamente adaptadas a las condiciones modernas, es simplemente porque el problema del proyecto de viviendas nunca se ha encarado como tal, en la totalidad de sus ramificaciones sociológicas, económicas, técnicas y formales. Sin embargo, en cuanto se reconoce con claridad y se define con exactitud el alcance general de los requisitos preconcebidos que afectan al problema del proyecto de viviendas, la cuestión táctica –de la realización se reduce a un simple problema de métodos y de administración en gran escala.

El problema de la vivienda mínima lo podemos resumir, como la necesidad del hombre para desarrollar sus funciones vitales en el equilibrio de espacio, aire, luz y calor sin que experimente ninguna restricción en su psicología. Lo que podemos y debemos hacer es rebelarnos contra ciertos absurdos. Y esta rebeldía es preciso que nos lleve a exigir del Gobierno que organice una industria de la construcción. En el caso

del automóvil, por ejemplo, se ha reducido el precio del automóvil en un 50% y en comparación con éste, el precio de la construcción ha subido el 260%. Ahora bien, nadie nos hará creer que es más fácil fabricar en serie automóviles que casas. Y nosotros debemos proclamar nuestra indignación, cuando hombre, que no son sin embargo deshonestos, hombres que han llegado a la madurez profesional, pretendan públicamente que esto es más fácil, y que es una utopía el creer que va a ser imposible fabricar casas en serie. Numerosos ensayos en el mundo entero prueban actualmente lo contrario.

Alojar a la gente es un problema de necesidades de masas, ¿Quién pensaría encargar zapatos de medida? En lugar de ello, compramos productos de stock, que satisfacen a la mayoría de las exigencias individuales gracias a refinados métodos de producción, análogamente, será posible al individuo pedir viviendas de stock, adaptables a sus finalidades. La técnica moderna se halla madura para este paso, pero la industria de la edificación actual, emplea todavía antiguos métodos manuales en los cuales la máquina desempeña sólo un papel subordinado. Una reforma radical de toda actividad de la construcción según líneas industriales es, por lo tanto, una necesidad obligatoria para llegar a una solución final de esta importante crisis.

La reducción del costo de la construcción de viviendas es de importancias decisiva para el presupuesto racional. Los intentos de reducir el costo de los métodos convencionales del trabajo manual introduciendo técnicas más rigurosas de organización, sólo han producido progresos muy pequeños. El problema no ha sido encarado en sus raíces mismas.

LA SOLUCIÓN

El nuevo objetivo, sería la manufactura mediante métodos de producción en masa de viviendas normalizadas, ya no construidas en el terreno sino producidas en fábricas especiales en forma de partes o unidades componentes, listas para su montaje. Las ventajas de este método serían proporcionalmente mayores en la medida en que resulte posible armar en el terreno tales partes prefabricadas, tal como se montan las máquinas. Este método de montaje en seco, no sólo eliminaría el molesto cuarteo y alabeo por acción de la humedad y sismos, sino también la pérdida de tiempo exigida por el secado de casas construidas mediante métodos convencionales de mampostería, mortero y yeso. Esto aseguraría de inmediato la independencia respecto del clima y estación del año.

Se estima que con el sistema de prefabricación pueden esperarse ahorros de hasta un 50% de nuestro precio actual. Esto significaría que toda persona asalariada podría brindar a su familia una casa buena y sana, tal como debido al desarrollo del mundo industrial puede en la actualidad comprar los artículos de uso diario a menos costo de lo que era posible a las generaciones anteriores. La política de la producción tendría a su cuidado el mantener en existencia todas las partes individuales necesarias para la construcción de casas de varios tipos y tamaños, y hacerlas llegar al emplazamiento de la obra a medida que sean necesarias, desde diversas fábricas especializadas. Puesto que todas las partes hechas a máquina y estandarizadas ajustarán entre sí en forma exacta, la creación en el terreno a base de planos precisos de montaje puede llevarse a cabo rápidamente y con un mínimo de mano de obra, y en cualesquiera condiciones de clima y estación del año. Por sobre todas las cosas, este método evita de una vez por todas las numerosas y molestas sorpresas y los riesgos

imprevisibles inevitablemente relacionados con los métodos constructivos convencionales ¿por qué basar nuestro proyecto en elementos que no ajustan debidamente en virtud de dimensiones inexactas de los muros o por efecto de la humedad?, imprevistos debidos a daños durante la construcción, pérdida de tiempo a demoras en el secado, así como las consecuencias de la acostumbrada premura en nuestras soluciones.

Para ello, debe modificarse drásticamente el diseño de las casas. Debe producirse en un material que posea igualmente propiedades estructurales y aislantes que la pared de mampostería convencional, presentando al mismo tiempo menor volumen y peso, de suerte de poder ser montado en grandes paños de altura suficiente para cubrir un piso por vez, o bien toda la estructura en un esqueleto portante por una parte y paredes de cierre y techo por otra. «Una célula dinámica que se pueda transportar armada en su totalidad con todo y mobiliario.»

El diseñador dedicado al proyecto de coches de ferrocarril, barcos, automóviles, aeroplanos, y viviendas espaciales ha sobrepasado al arquitecto en el desarrollo de sus métodos y materiales, por cuanto ha confeccionado ya el uso de materiales constructivos homogéneos, elaborados mecánicamente (hierro aluminio, vidrio y plástico) y la aplicación de componentes estructurales producidas a máquina con esos materiales. No tengamos miedo a usar la prefabricación pues el éxito con que estos elementos constructivos se combinen, depende del talento creador del arquitecto que proyecta. Subsiste adecuada libertad para que el carácter individual o nacional halle su expresión, exactamente como en caso de nuestras ropas, además de que llevarán el sello de nuestra era dinámica. Es evidente que la construcción de casas piloto requerirá inversiones considerables, tal como las requieren los modelos preparados en laboratorios industriales como base para bienes de consumo de producción en masa. El financiamiento de estos experimentos es tarea de las organizaciones primariamente interesadas en el establecimiento de instituciones experimentales donde todas las realizaciones previas puedan reunirse en forma sistémica conforme a principios rectores y ensayarse con miras a los nuevos fundamentos racionales de la construcción. Modificación tan drástica de la industria de la construcción ha de tener lugar paulatinamente, a no dudarlo. Pero a pesar de todos los argumentos contra tal desarrollo llegará inevitablemente. El enorme desperdicio de materiales, tiempo y trabajo, provocado por el hecho de que todavía se construyen extensos barrios mediante el trabajo manual y según incontables proyectos individuales que nada tiene en común, en lugar de ser producidos en masa según planes normalizados pero flexibles, ya no puede defenderse con fundamento válido alguno.

Proyecto tan ambicioso como el de la industrialización de la construcción, de edificios sólo puede llevarse a la práctica con ayuda de un apoyo público en escala desusada. El problema reviste tanta importancia para la economía nacional, que legos y expertos por igual deben exigir enfáticamente al gobierno medidas para su solución en un nivel público. Y todos nosotros estamos obligados económica y culturalmente a explotar todos los medios posibles para disminuir el problema de la construcción en nuestras viviendas.

—

Artículo «El hombre y el plástico». René Rebetez, 1967:

Bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes y con la colaboración de diferentes industrias, señaladamente de materiales plásticos, la ciencia ficción se ha hecho realidad en el Museo de Arte Moderno: la exposición sobre el tema “El Hombre y el Plástico” ha concretado en formas feéricas y sin embargo funcionales, esa interacción arte-ciencia que caracteriza nuestra época. En torno a la iniciativa del arquitecto Juan José Díaz Infante se agruparon industriales y artistas en una de las más fantásticas exhibiciones de arte que haya presenciado la Ciudad de México. Arquitectura –una nueva y poderosa arquitectura que toma raíces en el pasado de todo lo viviente y se lanza hacia un futuro cósmico– y artes plásticas –una escultura diferente, con mucho de máquina y de flor– se dieron cita en el Museo de Arte Moderno.

El visitante queda hipnotizado en primer término por los extraños artefactos cúbicos que fabricó Rafael Coronel: recipientes de plástico tubular y cristalino que dan la apariencia lejana de un todo, reloj de arena o clepsidra maravillosa y de cerca aprisionan la imaginación en un caleidoscopio variado al infinito. Coronel revivió algún artefacto mágico de la antigüedad y le dio vida con el plástico [...] Vicente Rojo hizo algo así como un par de Coatlicues del futuro, aplastantes de cerca y de lejos dóciles como máquinas domesticadas roji-azules: son sus “tótems”, uno con entrañas mecánicas, ambos rudos, casi inconclusos, como si hubiesen sido “programados” para terminarse ellos mismos en un futuro lejano. Recuerdo también un atardecer de otro planeta y un paisaje cosmonáutico en el que un mapa hace las veces de un “pop” futurista. ¡Bienvenido, Vicente, a la ciencia ficción!

Un sol anaranjado y amarillo, gigante polifacético y severo deslumbra al mundo plástico al lado de una luna gris y negra que se suspende por hilos galácticos al marco de su firmamento. Son los dioses de plástico que construyó Felguérez, viejo anfitrión de lo fantástico.

Fernando García Ponce, gnomo barbudo, salió de las entrañas de la tierra y descubrió el plástico. Recuerdo una preciosa máquina inservible como no sea para mirar, mirar, mirar y una blanca y gigantesca barda interrumpida por una reminiscencia verde esférica, solitaria entre esas cosas, única y soberbia aleación de las contradicciones

Como una planta carnívora se yergue la televisión – ¿leit motiv? – de Helen Escobedo. De su corola monstruosa se escapan las interferencias horizontales, ondulatorias, cambiantes, incorporadas en vivo a la escultura. Televisión de la casa de un lunático. Una regadera barroca, pero regadera, al fin y al cabo, está dispuesta a gotear sobre el cuerpo de un ausente marciano. Y una flor gigantesca es lámpara de pie de algún salón ucránico. Helen Escobedo ha donado estas piezas a un museo del año tres mil.

Ángela Gurría fabricó un rojo centauro que trota en su sitio –despistado– en medio de la selva de lo abstracto. José A. de Echavarrí –industrial del plástico– jugó con su invento y espontáneamente lo convirtió en vegetal, flor, un cactus [...] Pero este ha sido solamente el umbral de lo feérico. Adelante se yergue el mundo kalikósmico del arquitecto Juan José Díaz Infante. Entrar en ese mundo sin ayuda de su creador equivaldría a

perderse en su dédalo de células habitacionales, o en los circuitos mismos del computador electrónico de la IBM que lo ha hecho algo más que una utopía.

A primera vista, Díaz Infante no parece el autor de semejante maravilla, porque no es cíclope, en primer lugar, y porque no usa botas anti-gravitacionales, en segundo. Usa traje de calle y representa unos segundos más que sus treinta años. Cuando habla de kalikosmia, empieza a mutar. La palabra enlaza náhuatl y griego: casa cósmica, casas que adornan, las flores de una época en que la naturaleza ha dejado el paso a otra naturaleza, creada por el hombre.

Inquieto, tesonero, dueño afortunado de una gran solidez profesional y una imaginación poética, el arquitecto Díaz Infante revolucionará la arquitectura –ni él ni nosotros lo dudamos– y por ahora ha revolucionado las escuelas de arquitectura de diversas universidades del país. La Universidad Nacional se divide en dos grandes bandos: kalikósmicos y antikalikósmicos. Los académicos tiemblan. Los profesionales sin arte ven esfumarse el dinero fácil. Los jóvenes encuentran por fin nuevos senderos a una profesión que en México ha importado más que dado cosa propia y que ahora ve abrirse ante sí un panorama ilimitado.

Una explicación detallada de la arquitectura de Díaz Infante no podría tener lugar aquí: más que oficio, es una filosofía de la arquitectura como arte científico funcional al hombre, con profundas secuelas económicas y sociales.

En la base de la kalikosmia está la célula. Tal y como ella, la construcción kalikósmica se nutre del medio ambiente y se adapta a él, organizándolo. El resultado ha sido una estructura que tiene todo de la célula aisladamente y de la molécula en su conjunto y también de la planta y de la flor, en su apariencia exterior.

La cibernética está al principio del proceso de la estructura. No en otra forma podría esperarse extraer del medio ambiente y del hombre mismo la información exhaustiva necesaria para una funcionalidad total. “Los computadores pronto estarán haciendo planos, o tal vez algún día los eliminarán completamente”. Los cálculos rutinarios ya se llevan a cabo por computadoras, liberando al profesional para el trabajo creativo.

En poco tiempo podrá usted acercarse al gigantesco oído de la máquina y relatarle el sueño soñado de su casa. Unos cuantos benévolos ellos, luces que guñan sus ojos dorados y tendrá usted el plano de la casa de su ensueño. Es más: si usted y su esposa, incluso su suegra, tienen gustos divergentes, la máquina logrará un factor común que elimine los puntos de discordia. Pero sobre todo y antes que nada, llenará todas las necesidades habitacionales que usted requiere –más allá de lo que usted mismo sabe que necesita y de lo que en un grupo de consejeros especialistas podría recomendarle.

Esta función planificadora de la máquina en el terreno del urbanismo adquiere connotaciones de relieve en el campo social: la carrocería de un coche que se exhibe en esta misma exposición no puede disgustar a nadie: una máquina dibujó el síndrome del gusto colectivo al diseñarla. Lo mismo sucederá con las casas...

La perspectiva de la [aniquilación] de la voluntad humana por la máquina no asusta al arquitecto Díaz Infante. Partidario irrestricto de la automatización es también un creyente fervoroso en el destino humano, “Las máquinas diseñarán lo funcional a toda una colectividad” –nos dice. “El gusto personal –aquel con el que usted

decore su casa, la fachada y el estilo con que la cubra (con el plástico esto es cosa de niños) son asuntos personales”.

La discusión queda abierta. En diferentes ensayos he tratado este problema hombre-máquina y ahora la kalikosmia de Díaz Infante viene a corroborar penas y alegrías cibernéticas no en un futuro lejano ni en un país hiperdesarrollado, sino ahora mismo y nada menos que en el cercano y familiar Chapultepec.

Los resultados de la kalikosmia son hermosos: edificios-árboles cuyas ramas conducen a las habitaciones, suspendidas como frutos aéreos. Pero Díaz Infante no se anda por las ramas; en la base de cada uno de esos troncos, en sus mismas raíces hay un refrendo científico, una relación exacta con las necesidades del hombre, una interpretación consciente del medio ambiente. En su estudio de las calles de Puebla visitan al arquitecto muchos jóvenes estudiantes: llevan planos, bocetos, inquietudes. Uno de ellos, inspirado en las formas kalikósmicas, presenta un boceto de algo que podríamos llamar “estancia para pintor callejero”. Las familiares cúpulas de la kalikosmia tienen allí su parodia, algo así como una transparente sombrilla. El arquitecto pregunta al muchacho si pensó cuáles eran las necesidades espaciales del pintor. No supo qué contestarle, había hecho un dibujo interesante, nada más. Díaz Infante enumeró una serie de premisas, datos sobre la conducta del pintor, etc. “Haz algo sobre este plan”, dijo al muchacho. “Busca una respuesta arquitectónica a estas necesidades”. Este mismo programa –pensé– es el que resolvería una máquina, miles de veces mejor y más rápido...

Sin embargo, Díaz Infante es un poeta de las formas y un poeta del hombre. Sus diseños buscan un regreso a lo esencial, un abandono de todo lo superfluo. A veces, su poesía parecer «boutade»: «No me gustan los pañuelos bordados,» –dice–. «Estamos en la época del Kleenex...» Naturalmente, piensa lo mismo sobre el plástico. «Algunos dicen que es frío. ¿No era acaso fría la piedra? ¿Y el acero? ¿Y el vidrio? ¿Y el concreto? Ahora nos toca hacer vivir la “frialdad del plástico” con el calor que se desprenda del amor que nos anima a construir nuevas concepciones».

A nuestros pies se abre una extraña y blanca flor. Como umbelífera, al extremo de sus múltiples pistilos de abre un capullo diminuto, «Es un centro de enseñanza,» nos dice Díaz Infante. «Cada cápsula recibe seis discípulos. En el centro se encuentra un cerebro que reparte electrónicamente sus conocimientos a las aulas.» Por supuesto, ningún profesor habrá de tener jamás una memoria tan amplia y segura. Y además, nunca reprobará a un alumno injustamente. Las maquetas están construidas en forma maravillosa. Las cúpulas encierran escenas futuristas y una inmensa ciudad kalikósmica...

Lo verdaderamente increíble es que este mundo de ensueño tiene ya sus primeras realizaciones. El visitante podrá conocer el singular iglú de plástico que se levanta en un grado cercano. Construido en seis metros de diámetro, resulta un completo bungalow, con todos los servicios. Ideal para montaña o para playa. En poco tiempo se estarán construyendo unidades de varias células, una cada media hora. Costo: ocho mil pesos. Díaz Infante adelanta la construcción de un motel y casas en Isla Mujeres. Sin embargo, no le interesa el dinero. Creo sinceramente que es más que un constructor de casas: es algo así como un constructor de construcciones.

–

Texto Del Dolmen a la Kalikosmia. Juan José Díaz Infante, 1967.

La experiencia del mundo celular, que ha encontrado la solución al problema de la convivencia habitacional de las grandes masas, es el punto de partida del estudio de una nueva arquitectura, proyectada en un camino análogo al de las etapas evolutivas, que nos llevan desde el átomo a la célula, mismo fenómeno que se presenta desde el Dolmen a la Kalikosmia. Principio atómico que se proyecta en la síntesis de sus elementos primordiales, análogo es el Paleolítico donde se reduce a su elemento estructural El Dolmen. Egipto, que comparte con Caldea el honor de haber gestado el principio de una evolución arquitectónica, deja ejemplos que, como en el de los cristales, la roca se suma en estructuras geométricas. Mundo Neolítico que en sus combinaciones está estrechamente limitado por la arquitectura interna de sus elementos. Asociación de moléculas en nuestra arquitectura de piedra y ladrillos que están simplemente superpuestos y su adherencia corresponde solo a la fricción de sus propios elementos. La simplicidad misma de la piedra egipcia empleada en forma de soportes verticales y de losas que enmarcan el espacio; ladrillos asirios que hacen posible la cúpula de estrechas dimensiones; madera hindú en forma de arco, que en China y Japón se vuelve espacio; cornisa mexicana que juega con la luz en claroscuro; Fenicia con los métodos de Egipto, fortalezas aqueas evocadas por Homero y Grecia, en la cúspide del mundo clásico, realiza el Partenón como un gran dolmen. Ningún rebuscamiento que afecte a la estructura, forma horizontal que hace juego con el mismo paisaje que la escuadra. Equilibrio de llenos y vacíos que depositan el sentimiento de la estabilidad y duración. Ninguna arquitectura podría ya realizar con la ayuda de los elementos más simples, la impresión de grandeza que, en resumen, es el origen de toda evolución.

En el curso y en virtud inclusive de la marcha inicial de los elementos arquitectónicos hacia el estado cristalino, se desprendía de manera constante una energía y se hacía libre. Esta energía acrecentábase proporcionando diferentes aspectos constructivos. Energía de belleza helénica; energía de civilización etrusca; energía de Asia; energías que transforman los romanos en sentido utilitario. Arte de construir romano, arte de utilizar esas energías ilimitadas que la conquista ha puesto a su servicio. La arquitectura neolítica superior, reino de la polimerización constituye una asociación molecular de expresiones y sistemas a los que la autoridad central imprime un eje de tendencias que deja libre, hasta los últimos tiempos, la energía individual de cada arquitectura, y así ésta se organiza, crece y diversifica tanto en Occidente, -Italia, España- como en África, Rusia, Grecia y Asia. Aquí revestidas de chapeados, allí aparejos con revoque, las salas de Roma abovedadas, las de Asia ofrecen cielos rasos, arcadas de la Siria que conjugan estructuras, que a su tiempo el cristianismo va a marcar con su sello, que perdura a través de la Basílica que con principios persas se transforma en cruz, con cúpula de grandes proporciones. Arte bizantino que se enmarca en su expresión Santa Sofía, arte románico que a la sencillez de sus métodos primitivos, debe su dignidad serena que a ella sólo pertenece; arquitectura Gótica que rompe el equilibrio del espacio, haciendo la estructura transparente; murallas de la Edad Media y por fin el Renacimiento, un retorno a las formas simples como medio de rejuvenecer el arte, increíble riqueza

que deja atrás la variedad de compuestos minerales, San Gallo, Rafael Peruzzi, Bramante, Miguel Ángel, nombres que se inscriben en San Pedro, logrando en sus sistema otro gran Dolmen.

Era imposible ya que la energía libre de las arquitecturas nacientes pudiera replegarse sobre sí misma en una labor de síntesis. Es que entonces como ahora estamos contruidos de y en este mundo, por complejos orgánicos, y es esencial, a partir de tal conciencia, la introducción de una arquitectura que sea reflejo y afirmación de este fenómeno. Después de la observación de las energías germinadoras de la arquitectura actual, podemos señalar el comienzo de una “Kalikosmogénesis” que nos presenta dos creaciones antagónicas. Arquitectura muerta y arquitectura viva, masa única que se funde gradualmente en sí misma. Arquitectura moderna que se descubre ahora sobre un dominio menos definido, llevado a un orden nuevo de diversificaciones de estilos, estructuralmente entrelazados por su condición fundamental que caracterizaba ya a las arquitecturas del pasado, pero que ahora constituye un elemento integrado a la nueva concepción de la “arquitectura kalikosmogénica” porque a través de las leyes más generales de la evolución y por el mecanismo de su nacimiento, la “kalikosmogénesis” es en la que se concentra y se profundiza la arquitectura moderna, emergiendo a nuestros ojos bajo la forma de un todo orgánico.

En todos los terrenos, cuando una magnitud ha crecido de manera suficiente, cambia bruscamente de aspecto, de estado o de naturaleza. La arquitectura megamolecular “kalikosmogénica” es el punto crítico de una frontera evolutiva que prepara la aparición de las primeras células. Arquitectura que trata de vivir y que transforma el material elemental y lo asimila. Arquitectura organizada que empieza a conjugarse, de manera apreciable, con las fuerzas del hierro, el vidrio y el concreto, características de una evolución que ha alcanzado sus grafos superiores de agrupaciones moleculares. Fuerzas que se mezclan en el siglo XIX convirtiendo el rascacielo en Gran Dolmen. Rascacielo que apresura el urbanismo en zonas confusas y tensas donde se mezclan el pasado y el futuro. Prefabricación: principio celular. Elementos de madera, concreto, aluminio y fiero, bacterias que fusionan la vida con la muerte. Una edad que se prepara para recibir una nueva escala humana. Escala emanada también del mundo megamolecular, de la célula, de la esencia de la materia, ante la cual hemos de continuar siendo individualidades, pero individualidades que proyectan para esta nueva escala en la aventura de la época, esencia y conciencia de la trama del Universo en la célula misma, presente y futuro de una planeación a tal escala para la explosión demográfica que cubre toda la redondez de la Tierra en este momento de la historia, que es un reto dramático a todos los conocimientos y a todas las experiencias.

Kalikosmia, arquitectura que apunta solución para este nuevo cambio, arquitectura programada celular, diseño de multiplicidades concretadas en un mínimo espacio. Células “kalikósmicas” que engloban unitariamente una masa mayor de materias. Arquitectura que hacer vivir al artificio en su máxima expresión habitacional, tal es la arquitectura que lleva como principio la unidad de la materia viviente, la célula, que puede constituir un organismo entero, o bien agruparse y diferenciarse en estructuras, formando así una entelequia multicelular. La célula “kalikósmica” es una unidad morfológica y fisiológica en la estructura de nuestra nueva arquitectura, así como el átomo lo fuera en el principio evolutivo. El dolmen. Arquitectura “kalikósmica” que está determinada, tanto en su espacio interno como en el juego exterior de sus volúmenes, por su elemento fundamental “el hombre”, que en su desarrollo social se transforma a un ritmo acelerado, conquistando en la

naturaleza recursos insospechados hasta hace poco tiempo y transformando su aspecto al crear un ambiente con cualidades propias que proporcionan “un nuevo mundo artificial que desplaza a la naturaleza misma”.

Y nosotros todavía levantando la cabeza, buscamos el que pasen las aves de regreso, escuchando los ruidos de turbinas, contemplando a los coches en manadas, los reptiles retorciéndose en sus vías, los primates que penden de sus rieles, e insectos que escarban nuestra tierra para construir la nueva arquitectura. “Arquitectura kalikósmica” que logre el equilibrio utilizando nuevos valores del ambiente artificial; arquitectura pluricelular que sustituya el ambiente natural agonizante por una “naturaleza humana”, creación directa del hombre en una nueva concepción del orbe. En todas partes, allí donde en tierra firme o en océanos crecen flores, se opera un proceso en el cual se encadenan moléculas sencillas para formar con propiedades completamente distintas, los elementos que componen la arquitectura artificial del plástico. Mundo que es principio de vida en nuestra “arquitectura kalikósmica”, las casas que adornan como las flores en épocas pasadas nuestra tierra. Tal es la kalikosmia como resultado de: Crear módulos celulares partiendo de dimensiones sensoriales en donde se desarrolle en equilibrio el fenómeno humano.

Si en la larga evolución arquitectónica primero el elemento atómico, después las moléculas y más tarde en las megamoléculas hemos colocado las oscuras y lejanas raíces de una kalikosmia, débese explicar este fenómeno de la nueva arquitectura no como un inicio, sino como una metamorfosis que refleja el dinamismo de su propia esencia porque:

Quien habla de célula, habla de vida

Quien habla de vida, habla de movimiento

Quien habla de movimiento, habla de evolución

Quien habla de evolución, habla de libertad

Quien habla de libertad, habla de Kalikosmia.

Sobre el caso de la casa de *Ámsterdam 270*. Seguimiento de los procesos administrativos y problemáticas legales.

*La historia de *Ámsterdam 270* desde el final de su construcción.*

Ámsterdam 270 terminó de construirse en 2002, y se convirtió en la casa-estudio del arquitecto Díaz Infante, quien vivió ahí hasta el 2011, pues desde 2007 enfermó, y tanto las implicaciones físicas que le representaba moverse dentro de la casa, como las demandas financieras de su atención médica, se convirtieron en las razones por las que se volvió necesario vender la casa. Poco tiempo después de haberse terminado, la casa adquirió la catalogación de inmueble afecto al patrimonio cultural urbano por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (SEDUVI), por lo que el nuevo dueño del inmueble tendría que rendir cuentas a dicha entidad al momento de pensar en hacer modificaciones. En 2011, se vendió a Valente Souza, un amigo de la familia con quien se acordó que mantendría la estructura del inmueble, y no haría modificaciones a él. Dos años más tarde, y tras la muerte del arquitecto Díaz Infante, el comprador perdió la propiedad en una fianza, a favor de Arturo Ortiz Gaxiola, representante legal de la inmobiliaria llamada Odisea Chiapas S.A. de C.V., ubicada en Tuxtla Gutiérrez, e interesada en proyectos residenciales. La familia Díaz Infante intentó hablar con ellos, para dejar claro el estado legal del inmueble y hacerles saber las restricciones para cualquier intento de modificación, pero estos intentos de comunicación no tuvieron éxito alguno. El hijo del arquitecto, Juan José Díaz Infante Casasús, argumenta que los nuevos dueños nunca le tomaron la llamada.

El caso se quedó quieto hasta 2015, cuando, a través de los vecinos, llegó a oídos del hijo del arquitecto que la casa estaba siendo alterada en una operación hormiga que pretendía desmontarla desde el interior, en un acto que parecía ser de discreción y secrecía. La situación adquirió mayor conocimiento público cuando se notificó sobre las alteraciones que sufría el inmueble en un artículo publicado en el periódico *Reforma* el 18 de julio de 2015, titulado «Olvidan a Díaz Infante», escrito por Silvia Isabel Gámez¹. Al mismo tiempo, el caso estaba siendo discutido por la Comisión Permanente del Congreso de la Unión. El 25 de julio, dicha comisión emitió un informe sobre la situación legal y patrimonial del inmueble, llegando a dos puntos de acuerdo que transcribo a continuación:

«PRIMERO. - La Comisión Permanente del H. Congreso de la Unión solicita respetuosamente a la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Distrito Federal un informe detallado sobre la situación legal y patrimonial de la casa ubicada en *Ámsterdam 270*, construida por el arquitecto Juan José Díaz Infante Núñez.

SEGUNDO. – La Comisión Permanente del H. Congreso de la Unión solicita respetuosamente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura que, en coordinación con las autoridades del Distrito

¹ Silvia Isabel Gámez. “Olvidan a Díaz Infante”, *Reforma*, julio 18, 2015, <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=594083&urlredirect=https://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=594083>

Federal, formule rutas de acción posibles para la conservación en condiciones dignas de la misma obra, ubicada en *Ámsterdam 270*.»²

Entre los puntos que toca el documento, se aclara por parte de Dolores Martínez Orralde, a cargo de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que el inmueble no está catalogado por el Instituto, pero sí por la SEDUVI, quien lo clasifica como Patrimonio Cultural Urbano. Aunado a esto, el informe menciona que se había planteado la alternativa de desmontar la estructura para instalarla en otro lugar, dando cuenta sobre los métodos de desmontaje y montaje contemplados desde su diseño, los criterios de restauración de lo perdido, entre otras particularidades que llevarían a buen puerto este proyecto; sin embargo, no se atendió a esta alternativa, y esta opción también debía ser consultada ante la opinión pública, «privilegiando el interés general de los titulares de los bienes culturales, que son los ciudadanos», de acuerdo con el informe. Durante este proceso también salió a la luz que los dueños del predio presentaron una solicitud de demolición ante SEDUVI, con una respuesta negativa. La pregunta sobre los autores intelectuales de este proceso de desmantelamiento puede inclinarse a ser respondida conociendo este antecedente. 2015 fue un año cargado de contradicciones, pues mientras estaba en mesa de discusión este conflicto, el Museo Nacional de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes, mostraba una exposición antológica sobre el arquitecto Díaz Infante Núñez, curada por su hijo, a cargo de su archivo personal. Así, mientras una obra sufre alteraciones, producto de irregularidades administrativas, el autor y el resto de la obra son objeto de culto y homenaje en un museo nacional, que incluye a *Ámsterdam 270* como una de las obras más importantes del arquitecto.

A pesar de las situaciones vividas en 2015, no se tomaron acciones para frenar las actividades de desmantelamiento, limitándose a dar respuestas negativas ante las solicitudes de demolición. En abril de 2016, a solicitud escrita el 31 de marzo del mismo año por Juan José Ortiz Martínez³, representante legal de Odisea Chiapas, se emitió un Dictamen Técnico en materia de Protección Civil, clasificando el caso como «de riesgo alto». Entre la información presentada en este dictamen, destaca que señalan que el inmueble estaba en desuso desde 2012, que existía un desmantelamiento parcial, y apuntan un probable colapso parcial –sin exponer las razones de esta conjetura–. En este momento aún señalan la presencia de las esferas interiores, sujetas y suspendidas a lo que queda de la estructura prismática principal. Una de las observaciones que considero importantes a tener en cuenta es que el documento señala que el inmueble tiene años sin mantenimiento preventivo y correctivo, situación que no debió permitirse suceder en un inmueble catalogado por una instancia gubernamental. Aunado a esta falta, la ausencia del mantenimiento, y la presencia del

² H. Congreso de la Unión. *Proposición con punto de acuerdo por el que la Comisión Permanente del H. Congreso de la Unión solicita a la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Distrito Federal y al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, un informe detallado sobre la situación legal y patrimonial de la casa ubicada en *Ámsterdam 270*, construida por el arquitecto Juan José Díaz Infante Núñez y la formulación de rutas de acción posibles para la conservación de la misma, respectivamente*. Dado en el Salón de Sesiones de la Comisión Permanente, a 22 de julio de 2015.

³ Nótese que no se trata del mismo representante legal que se benefició de la pérdida en fianza de Valente Souza

desmantelamiento parcial, permitieron que la estructura estuviera expuesta a la intemperie, generando corrosión en los elementos estructurales, y afectando su resistencia.

El dictamen considera a la edificación como de riesgo alto, pero entre las recomendaciones hechas para el mantenimiento de la estructura señala la contratación de vigilancia para evitar allanamiento en la propiedad, el retiro del tanque estacionario de gas L.P., el desmontaje de las esferas interiores, las medidas preventivas necesarias para evitar un arco eléctrico entre la estructura y la red eléctrica, y lo más importante: recomienda la demolición y el desmantelamiento de las áreas más afectadas para evitar colapsos parciales que afecten el resto del edificio, así como la obtención de un dictamen estructural hecho por un DRO para definir si la demolición debe ser parcial o total. Hasta el momento, desconozco si a partir de este documento se buscó a un DRO para definir la demolición del inmueble. Este dictamen señala pasos a seguir en materia de protección civil, y en miras de la seguridad de terceros, pero no contempla en ningún momento las pautas normativas para actuar en materia de conservación de inmuebles catalogados.

En 2017, cuando llevaba medio año de haber iniciado mis primeros trabajos de investigación respecto al arquitecto y su obra, el avance en la destrucción de este inmueble ya era innegable y evidente. De la esfera ubicada en la parte superior del edificio solamente quedaba un tercio, mientras que la estructura cilíndrica ubicada junto a la esfera ya había desaparecido, y las esferas interiores estaban desarmadas –en algunos casos cortadas con calor– y ubicadas en la planta baja, a la intemperie. Nuevamente, lo sucedido se fue difundiendo a partir de periódicos y revistas digitales, esta vez con una mayor línea narrativa respecto a la paulatina destrucción del inmueble. Yo misma escribí un artículo, bastante amateur, pero con la intención de dar cuenta sobre la importancia del arquitecto, y la necesidad de tomar acciones respecto a la situación, que estaba más que anunciada, pero no lograba convocar a ninguna acción particular ni colectiva. El hijo del arquitecto menciona que intentó repetidas veces contactar al Colegio de Arquitectos de México (CAM), y a la Sociedad de Arquitectos de México (SAM), para dar cuenta de lo sucedido y solicitar su apoyo, para una toma de acciones en conjunto que pudiera tener mayor presencia que la de un ciudadano en lo individual. Ante esto, la respuesta fue vaga en el mejor de los casos. A fines de 2017, el sismo que sacudió a la Ciudad de México, nuevamente el 19 de septiembre, fue un momento decisivo que detonó los sucesos más relevantes en la situación actual del inmueble.

El 25 de septiembre de 2017, se realizó un Dictamen de Seguridad Estructural en el predio, a cargo del Dr. Oscar Hernández Basilio, Corresponsable de Seguridad Estructural (Número de carnet C/SE 0163). El documento señala como antecedente el dictamen realizado en 2016, y en la revisión de la condición actual de la estructura, hace las mismas observaciones que el documento anterior, pero apunta un mayor avance en el desmantelamiento. Un dato importante es que apunta que el desmantelamiento ocasionó un probable colapso parcial –de nuevo, señalan un evento probable y no argumentan las razones de sus conjeturas–. Las razones del deterioro son las mismas: colapso parcial, exposición a la intemperie y desgaste propio de la vida misma de la estructura, datada en 30 años aproximados, pero ahora con un factor agravante, que fue el sismo del 19 del mismo mes. El documento concluye que el deterioro es grave, pero se muestra incapaz de determinar un método para el mantenimiento de la estructura, argumentando que la ausencia de elementos estructurales

complica la determinación de estrategias de mejoramiento. La recomendación final es el desmantelamiento total de la estructura.

El 3 de noviembre de ese mismo año, Juan José Ortiz Martínez, como apoderado legal de Odisea Chiapas, escribió al Doctor en Ingeniería Renato Berrón Ruiz, perteneciente al Instituto para la Seguridad de las Construcciones en el Distrito Federal, notificando que su representada es propietaria del inmueble de Ámsterdam 270, señalando los daños como estructurales irreparables a consecuencia del sismo del 19 de septiembre –sin señalar ninguna otra causa–, anexando el dictamen de Protección Civil del 27 de septiembre, y notificando que el desmantelamiento (demolición total) del inmueble sería llevado a cabo por medios y recursos propios. En respuesta a ello, el 10 de noviembre del mismo año, el Dr. Berrón respondió con un documento que declara al edificio como de «Alto Riesgo de Colapso», señalando como aplicable el Artículo 224 del Reglamento de Construcciones del Distrito Federal que en resumidas cuentas, dice que cuando la Administración sepa de un inmueble que represente algún peligro para las personas o bienes, con un dictamen técnico emitido previamente, ya sea por la autoridad competente, un Corresponsable de Seguridad Estructural, o un Director Responsable de Obra, solicitarán al propietario, poseedor, o representante legal, que realice las reparaciones, obras o demoliciones necesarias, de conformidad con la ley. Esto es, sin duda, un permiso para demoler completamente la estructura. El documento termina otorgando obligación a quien resulte responsable de la determinación final tomada al respecto.

Así, con esta historia de documentos, dictámenes y solicitudes, el escenario estaba preparado para iniciar los trabajos de demolición de Ámsterdam 270, aparentemente sin freno alguno. En ningún momento de este proceso se mencionó siquiera su condición como inmueble con nivel de protección 1, ni las acciones a tomar en este caso. En junio de 2018, el estado del inmueble ya estaba en condiciones lamentables. Alrededor del 70% de su totalidad ya estaba desmantelada, y fue hasta entonces, cuando el caso ya estaba en un escenario más allá de lo grave, que se tomaron ciertas acciones para frenar la situación. Al darse cuenta que con ninguna otra estrategia iba a conseguir frenar la demolición, Juan José Díaz Infante Casasús, acudió personalmente a la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial –en adelante PAOT–, para hacer notar la secuencia de irregularidades que orilló al inmueble a su situación actual. Ante esto, la PAOT respondió ordenando la clausura de los trabajos de demolición. Tres días después, el 15 de junio, se declaró la suspensión de actividades –con folio número 0892– por parte de las autoridades de la Delegación Cuauhtémoc, «por violación a las disposiciones reglamentarias en vigor». Para este momento, lo único que quedaba era la envolvente del prisma de los tres niveles principales, una parte del primer entresqueño, y el cuerpo de una de las escaleras con desarrollo circular o «de caracol»; el resto eran escombros y piezas aisladas. Actualmente se está llevando a cabo una investigación de oficio por presuntos incumplimientos en materia de desarrollo urbano y conservación patrimonial, derivado de los trabajos de demolición ya descritos. La información referente a las actividades de la PAOT en este caso particular, se describe en el informe de gobierno emitido en septiembre de 2018.

El estado actual del caso

Al abrirse la investigación, se dio a conocer que la Dirección del Patrimonio Cultural Urbano de la SEDUVI emitió un Dictamen técnico no favorable en materia de conservación patrimonial para los trabajos de demolición desde el 30 de julio de 2014⁴. De igual forma, el 24 de octubre de 2016, la misma entidad solicitó informar el destino final donde se reubicaría la estructura, presentando un proyecto, técnicas de desmontaje y reensamblaje. Esto último, intuyo que fue en respuesta a la búsqueda de dictámenes técnicos con referencia al estado de alto riesgo del inmueble, y a la búsqueda de recomendaciones y/o licencias de demolición. Estos dos documentos, que representan evidentes obstáculos para las acciones ya descritas en torno a la demolición total del inmueble, son suficientes para que la investigación siga en marcha, buscando esclarecer el caso, y darle la salida más digna posible, una estrategia curiosamente familiar, si recordamos la petición de la Comisión permanente del Congreso al INBA y a las autoridades del Distrito Federal para formular rutas de acción posibles para la conservación digna de *Ámsterdam 270* en 2015.

Para contribuir a la investigación en curso, el arquitecto y diseñador industrial, Mauricio Meaney Márquez, quien además firma como perito, emitió el 2 de octubre de 2018, un dictamen técnico dirigido a la PAOT, al que tituló «Determinación de daños y su origen del inmueble ubicado en *Ámsterdam 270*, Colonia Hipódromo, Ciudad de México, cuyo proyecto original fue ejecutado por el Arq. Juan José Díaz Infante Núñez». En este documento, el autor pretendía determinar la capacidad general del inmueble para recibir esfuerzos y empujes laterales por sismo, y su resistencia en teoría, ya que, al estar parcialmente demolido, es imposible someterlo a pruebas de esfuerzos para determinar su comportamiento. A este tipo de dictamen lo titula «dictamen forense», precisamente por tratarse de una estructura que, por su estado, ya no puede someterse a pruebas físicas, valorándolo por medio de planos y datos técnicos aportados por el hijo del arquitecto. Aunado a esto, dicho documento pretende fundamentar el daño moral al patrimonio y derechos de autor de Díaz Infante, que ahora concierne a sus sucesores. El documento concluye argumentando que el descenso en la resistencia de la estructura obedece enteramente a su desmontaje, señalando la posibilidad de que éste se hubiera llevado a cabo de forma intencional. De igual forma, en su opinión técnica como perito, menciona que, de haber estado entera, la estructura hubiera resistido los esfuerzos del sismo. Señala también la ausencia de rendición de cuentas a la Dirección del Patrimonio Cultural Urbano de SEDUVI por parte de los dueños, evitando responsabilidades conferidas al poseer el inmueble catalogado. El daño moral que se argumenta en el documento, obedece a la paradoja de señalar que un edificio diseñado para resistir sismos, hubiera colapsado debido a los esfuerzos de un sismo. Este argumento no solamente no es comprobable, sino que pone en entredicho la capacidad de la propuesta del arquitecto, autor de otras obras con un sistema estructural similar, emplazadas en suelos similares, que se mantienen en perfectas condiciones tras los mismos eventos telúricos.

—

⁴ Mismo que fue mencionado en el informe del Congreso en 2015, por lo que se puede afirmar que sí era de conocimiento público

Resumen general de la obra de Juan José Díaz Infante.

1960. Iglesia en Villahermosa. Villahermosa, Tabasco. Colaboración con Félix Candela y Jorge Creel de la Barra. Proyecto. Centro Comercial Velázquez. Madrid, España.
1961. Centro Comercial Ganduxer. Barcelona, España. Centro Comercial Vallarta y Unión. Guadalajara, Jalisco, México. Casa Pacífico 180. La Concepción, Coyoacán, Ciudad de México. Construida y demolida.
1962. Mercado Dipasa. Coatzacoalcos, Veracruz, México. Costera Miguel Alemán. Acapulco, Guerrero, México. Minimax. Av. Insurgentes, Ciudad de México. Construida y demolida. Fraccionamiento Brytsa. Tequesquitengo, Morelos, México. Fraccionamiento San Rafael. Mérida 37. Colonia Roma Norte, Ciudad de México. Construida. Casa Prefabricada Modelo. Ciudad de México. Construida. Colegio Simón Bolívar. Ampliación. Galicia 8, Colonia Insurgentes Mixcoac, Delegación Benito Juárez, Ciudad de México. Construido. Universidad de Oaxaca. Oaxaca, Oaxaca, México. Proyecto.
1963. Karibeam, Isla Mujeres. Quintana Roo, México. Colaboración con Javier Echeverría. Centro comercial Insurgentes y Montana, Ciudad de México. Centro comercial Mariano Escobedo. Ciudad de México. Centro comercial Prolongación San Juan de Letrán. Ciudad de México. Minimax Heriberto Frías. Ciudad de México. Fraccionamiento "La Selva". Cuernavaca, Morelos, México. Centro comercial Guerrero. Cuernavaca, Morelos, México. Centro comercial Palmas. Cuernavaca, Morelos, México. Centro comercial Huejotzingo. Puebla, Puebla, México. Centro comercial San Francisco. Puebla, Puebla. Centro comercial Colón. Mérida, Yucatán, México. Centro comercial Col. Alemán. Calle 73, Mérida, Yucatán, México. Conjunto Tequesquitengo. Tequesquitengo, Morelos, México. Construida. No visitada. Casa Sierra Fría 725. Lomas de Chapultepec Sección I, Ciudad de México
1964. Oficinas para el Directorio. Ciudad de México, México. Construida y demolida. Casa Aztecalita. Ciudad de México. Construida. Hoy reside en el Museo de Arte Moderno. Construida y restaurada en 2015. Rivera de Cupia. Sin Lugar. Pista de hielo Insurgentes. Avenida Insurgentes, Ciudad de México. Pabellón de México. Exposición Internacional. Nueva York, EUA. Construido.
- ca. 1964. Casa La Paz. Sin lugar. Estado de conservación desconocido.

Casa Pedregal. Jardines del Pedregal, Ciudad de México. Cliente, Licenciado Antonio Cepeda. Estado de conservación desconocido.

Casa Meseta. Jardines del Pedregal, Ciudad de México. Estado de conservación desconocido.

Casa Chimalistac. San Ángel, Ciudad de México.

Casa Tanforán. Sin lugar.

Casa Janesesky. Sin lugar. Proyecto.

Casa Santa Teresa. Pedregal, Ciudad de México.

Casa Cráter. Jardines del Pedregal, Ciudad de México.

ca. 1965. **Casa Montes Escandinavos 115.** Col. Lomas Virreyes, Chapultepec V sección, Ciudad de México. Construida. Cliente, Lic. Juan Elek. Utilizada como oficinas.

Casa Cerrada de los Leones. Ciudad de México. Estado de conservación desconocido.

Casa Lluvia. Jardines del Pedregal, Ciudad de México. Estado de conservación desconocido.

Casa Nubes. Jardines del Pedregal, Ciudad de México. Estado de conservación desconocido.

Casa San Ángel. San Ángel, Ciudad de México. Estado de conservación desconocido.

Conjunto Cuernavaca. Cuernavaca, Morelos, Ciudad de México. Estado de conservación desconocido.

Conjunto habitacional Isla Mujeres. Quintana Roo, México. Proyecto.

1966. **Casa Los Faroles.** Cuernavaca, Mor., México.
Montes Auvernia 315. Lomas de Chapultepec, Delegación Miguel Hidalgo, Ciudad de México. Casa para su suegro, el Licenciado Francisco Casasús.



Montes Auvernia 315
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús

1968. **Casa Popular Durango.** Durango, Durango, México. Construida en diferentes puntos de la república.

Fraccionamiento Los Faroles. Cuernavaca, Morelos, México.

Conjunto habitacional Las Arboledas. Ciudad de México.

1969. **Casa Fernando Zárraga 55.** Circuito Médicos, Ciudad Satélite, Naucalpan, Estado de México. Diseñada para Francisco Casasús, cuñado del arquitecto.

ca.1969. **Conjunto de casas Acapulco.** Acapulco, Guerrero, México.

1970. **Fraccionamiento Miraflores.** Guadalajara, Jalisco.

Oficinas Cerámica Santa Julia. Avenida de los Insurgentes, Ciudad de México. Remodelación.

Conjunto Garza Sada. Avenida Gran Vía Tropical 75, Las Playas, Acapulco, Guerrero, México. Construido.

Conjunto de casas Managua. Nicaragua.

c. 1970. **Financiera Nacional Azucarera.** Sucursales en: Balderas, Cuernavaca. Jalapa, Colima, Mexicali, Campeche, Mérida. México. Se desconoce cuáles de éstas se construyeron

1972. **Hotel Emporio.** Ciudad de México. Remodelación. Alterada.

1976. **Hotel Cancún Caribe.** Cancún, Quintana Roo, México.

- 1978. Terminal Central Oaxaca.** 5 de Mayo 900, Jalatlaco, Oaxaca, Oaxaca, México.
- Terminal Central.** Av. Insurgentes 66, Santa Lucía, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.
- Conjunto Miraflores.** Guadalajara, Jalisco, México.
- Edificio de oficinas.** Sin lugar específico, en la Ciudad de México. Remodelación.
- Torre de oficinas.** Sin lugar. Proyecto.



Torre de oficinas
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús

- 1979. Delegación Venustiano Carranza.** Eje 3 Oriente 219, Col. Jardín Balbuena, Del. Venustiano Carranza, Ciudad de México. Colaboración con Enrique de la Mora y Eduardo Echeverría. Construida.
- Procter and Gamble.** Loma Florida 32, Col. Lomas de Vista Hermosa, Del Magdalena Contreras, Ciudad de México. Construida.
- Tamm y Compañía.** Lázaro Cárdenas 344, Col. Algarín, Ciudad de México. Construida. Hoy ocupada por BBVA Bancomer.



Tamm y Compañía. Fotografía de Google Maps.

- 1979. Hotel Alfer.** Sin lugar específico. Ampliación. Proyecto.
- Casa Armando Loizaga.** Lomas de Chapultepec, Ciudad de México. Construida. Estado de conservación desconocido. No visitada
- Industria Texmelucan.** San Martín Texmelucan, Puebla, Puebla. Construida. No visitada. Producción de cerámica Santa Julia.



Industria Texmelucan
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús

- TAPO.** Calzada Ignacio Zaragoza 200, Col. 10 de Mayo, Del. Venustiano Carranza, Ciudad de México. Construida.
- Hotel Hacienda Real.** Las Truchas, Lázaro Cárdenas, Morelia. Construido.
- Desarrollo Corporativo.** Sin lugar. Proyecto.
- Torre Ejecutiva.** Sin Lugar. Proyecto.
- Parral 64.** Colonia Roma, Ciudad de México. Construida y demolida.
- Acciones y Valores de México.** Paseo de la Reforma 398, Colonia Nueva Cobertura, Ciudad de México. Construido.
- Casa Roberto Hernández.** Bosques de las Lomas, Ciudad de México. Construida y demolida.
- Casa Juan Elek.** Bosques de las Lomas, Ciudad de México. Construida.
- Casa Martine Bouilloud.** Bosques de las Lomas, Ciudad de México.

- 1980. Bufete Industrial.** Calle Moras 850, esquina Av. Río Mixcoac, Col. del Valle, Del. Benito Juárez, Ciudad de México.
- Citibank.** Paseo de la Reforma 390, esquina con Praga, Col. Juárez, Ciudad de México.
- Proyecto urbano.** Orizaba, Veracruz, México.
- Departamentos Marne.** Calle Marne, Col. Cuauhtémoc, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Proyecto.
- Casa Tabachines.** Cuernavaca, Morelos, México. Construida.
- Torre Ofichos.** Avenida Paseo de la Reforma, Ciudad de México. Proyecto.



Torre Ofichos
Fuente. Díaz-Infante visto por Miguel Ángel

- ca.1980 Citibank.** Sucursales en: Reforma Norte, Insurgentes, Mariano Escobedo, Naucalpan, Vallejo, Nonocalco, Havre. Ciudad de México y Estado de México.
- 1981 Palmas Kamerún.** Monte Kamerún 145, Lomas de Chapultepec V Sección, Ciudad de México. Construida.
- Proyecto Urbano.** Coatzacoalcos, Veracruz, México.
- Burlington de México.** Sin Lugar. Proyecto.
- Hoteles multicelulares.** Acapulco, Guerrero, México. Concurso para Grupo Sureste.

- 1982. Urbanización Las Lomas.** San Luis Potosí, San Luis Potosí. Proyecto.
- Torre Logar.** Insurgentes Sur 800, Colonia Del Valle Centro, Delegación Benito Juárez, Ciudad de México. Construida.
- Departamentos Rubén Darío.** Rubén Darío 61, Polanco, V Sección, Del. Miguel Hidalgo, Ciudad de México. Construida
- ca. 1982. Urbanitas 2000.** Avenida de los Insurgentes, Ciudad de México. Proyecto junto a teatro Insurgentes. Un ejercicio que consideraba que el terreno adjunto debía ser centro comercial.



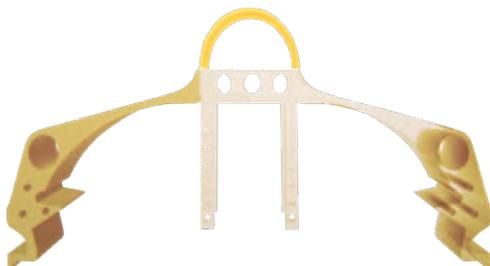
Urbanitas 2000
Fuente. Díaz-Infante visto por Miguel Ángel

- 1983. Centro Asturiano Arquímedes.** Arquímedes 4, Polanco IV Sección, Del. Miguel Hidalgo, Ciudad de México. Construida.
- 1985. Seguros Tepeyac.** Humboldt 56 esq. Artículo 123, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Remodelación. Demolida.
- Herradura.** Sin lugar específico. Proyecto.
- ca. 1986. Casa Limoneros.** Cuernavaca, Morelos, México. Cliente. Ingeniero José Mendoza. Construida y en pie.



Casa Limoneros
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

1987. Módulo Triónica. Ciudad de México. Cliente. Héctor Martínez. Proyecto. Se diseñó para ser la estructura de un espacio de trabajo. La pieza estaba hecha en plástico, y ya contemplaba criterios de instalaciones en su interior.



Módulo Triónica
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

Casa Rotomoldeo. Ciudad de México, México. Construida. Colaboración con Horacio Lobo Zertuche, Rafael Blanco Vargas y sicsa en Houston. Construida.

ca. **1987. Arkon Center.** Sin lugar. Proyecto.
Edificio corporativo Proburza. Adolfo López Mateos 2448, Colonia Las Águilas, Delegación Álvaro Obregón. Ciudad de México. Construida y en pie.
Edificio corporativo. Avenida de los Insurgentes esq. Álvaro Obregón, Col. Roma Norte, Ciudad de México. Proyecto.
Fundación Dondé. Sin lugar. Proyecto.



Fundación Dondé
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

1988. Proburza Tampico. Tamaulipas. Construido. No visitado.
Hotel Nuevo Vallarta. Nayarit. Proyecto.
Hotel Zona Rosa. Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México. Proyecto de remodelación.
Edificio ROMSA. Monterrey. Proyecto,



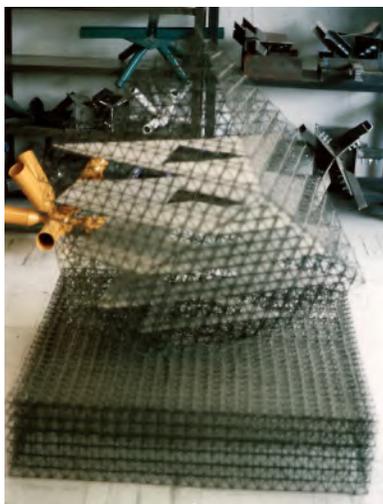
Proburza Tampico
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.



Hotel Zona Rosa
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

ca. **1988. Edificio Valores Bursátiles de México.** Sin lugar. Proyecto.
Módulo Inverlat. Sin lugar. Proyecto.
SGPyV. Secretaría general de policía y vialidad. Cerca de Tlaxcoaque. Proyecto.

- ca. 1988. **Lufthansa**. Sin lugar. Proyecto.
1989. **Torre Topacio**. Santa Fe, Ciudad de México. Proyecto.
1990. **Centro Asturiano sede Cuautla**. Carretera Federal Cuautla-Chalco km 53.5, Atlatlahucan, Cuautla, Morelos, México. No visitada.
Bolsa Mexicana de Valores. Avenida Paseo de la Reforma 255, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México. Construida y en pie.
Radio 1000. Ciudad de México. Proyecto. No alterada.



Radio 1000. Modelo estructural.
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

- ca. 1991. **Estelas 2000**. Barcelona, España. Proyecto.
1992. **Centro Financiero Probusa**. Adolfo López Mateos 2273, Colonia Las Águilas, Del. Álvaro Obregón, Ciudad de México. Construida y en pie.
Secretaría de Economía. Av. Insurgentes Sur 1940, Colonia Florida, Del. Álvaro Obregón, Ciudad de México. Construida.
Oficinas El Heraldo. Dr. Carmona y Valle 50, Colonia Doctores, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México. Remodelación.



Reinauguración de El Heraldo
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

- ca. 1993. **Oficinas American Express**. Avenida Patriotismo 625, Ciudad de los Deportes, Delegación Benito Juárez, Ciudad de México. Construida.
Antiguo Hotel Presidente. Calle Hamburgo, esquina Amberes, Colonia Juárez, Ciudad de México. Remodelación.
Club de golf Hacienda San Gaspar. Av. Emiliano Zapata, sin número. Col. Cliserio Alanís, Jiutepec, Morelos, México Construida.
1994. **Torre Metrópoli**. Avenida Apoquindo, esquina Gertrudis Echenique, Santiago de Chile. En colaboración con Patricio Schmidt C. y Leonardo Valdés C. Arquitectos Asociados. Construida.
1995. **Secretaría de la Contraloría General de la Federación**. Hoy Secretaría de la Función Pública. Av. Insurgentes Sur 1735, Col. Guadalupe Inn, De. Benito Juárez, Ciudad de México. Construida.
Oficinas Berna. Avenida Paseo de la Reforma 322. Proyecto.
Torre Diamante. Avenida Insurgentes Sur 1685, Colonia Guadalupe Inn, Delegación Benito Juárez, Ciudad de México. Construida.
1997. **Cantera Oriente del Club Universidad Nacional**. Calle Totonacas 560, Colonia Ajusco, Delegación Coyoacán, Ciudad de México. Construida.

1999. **Casa Lomelín.** Avenida Centenario, Delegación Álvaro Obregón, Ciudad de México. Construida.

2000. **Interbosques.** Sin lugar. Proyecto.

ca. 2000. **Hospital Medical South City.** Sin Lugar. Proyecto.

Boulevard San Pedro Tultepec. Lerma, Estado de México Proyecto.



BOULEVARD SAN PEDRO TULTEPEC

Boulevard San Pedro Tultepec.
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

Hotel Tempano's. Tampico, Tamaulipas, México. Proyecto



Hotel Tempano's.
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

Gran Met. Tereo, Naucalpan, Estado de México. Proyecto.

Centro de Convenciones. Tereo, Naucalpan, Estado de México. Proyecto.



Centro de convenciones Estado de México.
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

ca. 2001. **Grupo Collado S.A. de C.V. Gavilán 200,** Col. Guadalupe del Moral, Del. Iztapalapa, Ciudad de México. Construido.



Grupo Collado.
Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

Giralta Reforma. Ciudad de México. Proyecto.
Cabo Bello. Baja California Sur. Proyecto.
Paseo de los Laureles. Cuajimalpa, Ciudad de México. Proyecto.
Europlaza. Ciudad de México. Proyecto.
Corporativo Bosques. Ciudad de México. Proyecto.

2002. **Elektra.** Avenida Insurgentes Sur 3579, Colonia La Joya, Delegación Tlalpan, Ciudad de México. Construida.

1985-2002. **Ámsterdam 270.** Col. Hipódromo Condesa, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Construida y con estado de conservación amenazado.

2003. **Hotel Multicelular “Las Medusas”**. Ixtapa, Zihuatanejo, México. Proyecto.
Hotel Prestige. Zona residencial Izamba, Ambato, Ecuador. Proyecto.
Hotel Multicelular en Acapulco. Guerrero, México. Proyecto.
Hotel Kalikosmia XXI. Acapulco Diamante, Guerrero, México. Proyecto.



Universidad del Sol, Campus Cuernavaca.
 Fuente. sitio web de la universidad
www.unisol.edu.mx

2004. **Casa de cambio Sakal**. Hoy salón corona Reforma. Av. Paseo de la Reforma 449, Col. Cuauhtémoc, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México.
World Trade Center Kabul. Afghanistan. Proyecto.

2008. **Casa José Juan Zorrilla**. Ciudad de México. Última obra construida.



World Trade Center Kabul.
 Fuente. Archivo Díaz-Infante Casasús.

- Club de Golf Bosque Real**. Huixquilucan, Estado de México. Proyecto.
Parroquia de Lerma. Toluca, Estado de México. Proyecto.
Torre Sakalita. Polanco, Ciudad de México. Proyecto.
2005. **Museo del Agua**. Cerro de la Estrella, Delegación Iztapalapa, Ciudad de México. Proyecto.
Club de Golf Chiluca. Bosque Esmeralda, Atizapán de Zaragoza, Ciudad de México. Proyecto.
Autódromo de Puebla. Km 15. Carretera Federal Puebla-Tehuacán, Amozoc, Puebla, México. Construida.
Universidad del Sol. Boulevard Del Lago 7, Colonia Villas del Lago, Cuernavaca, Morelos, México.

