

La identidad de la Ciudad de México a través de la fotografía arquitectónica

Tesis teórica para obtener el título de Arquitecto presenta:
Fernando Alvarez Camacho

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Taller Jorge González Reyna
Ciudad Universitaria,
Ciudad de México, septiembre 2023

Asesores:

Dra en Arq. Mónica Cejudo Collera
Mtro Luis Eduardo de la Torre Zatarain
Arq Mauricio Trápaga Delfín





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

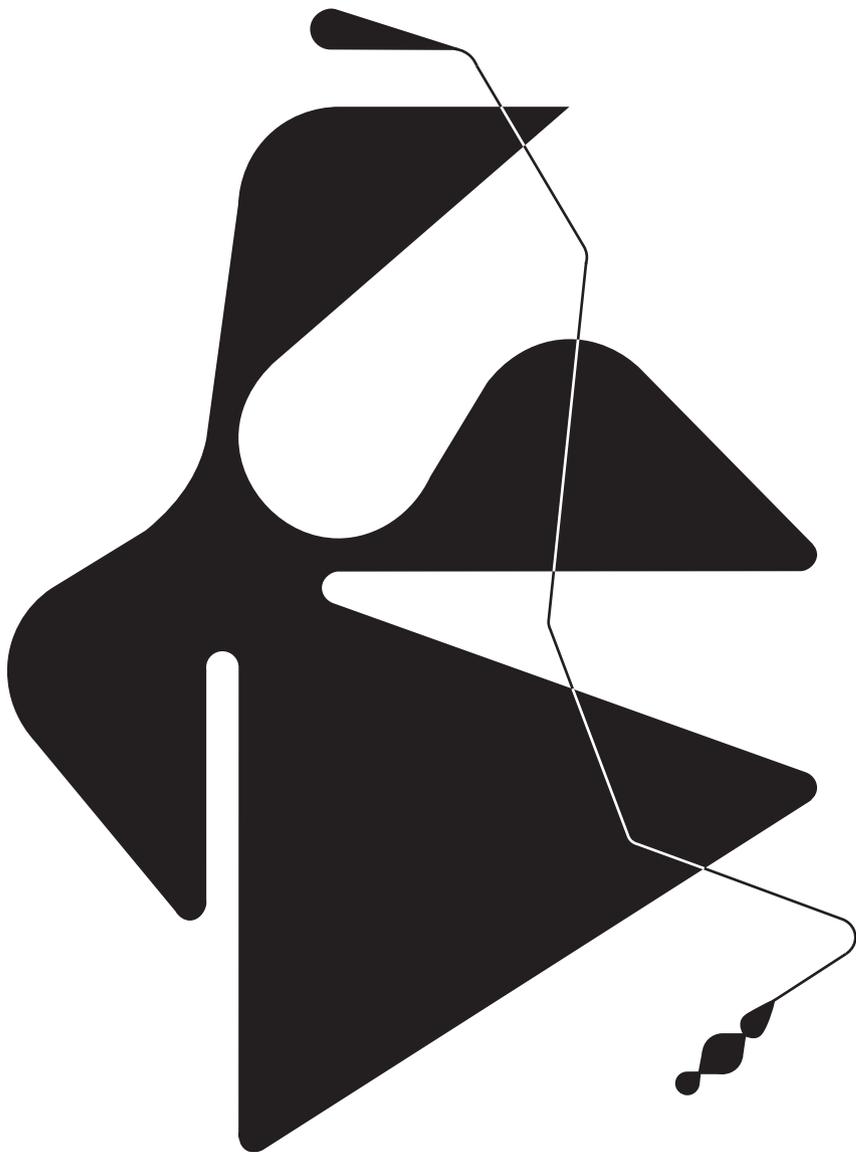
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La identidad de la Ciudad de México a través de la fotografía arquitectónica

Fernando Alvarez Camacho



A la memoria de mi tío Rogelio

Agradecimientos

Me tomo la libertad de externar mi respeto y admiración a las personas que me ayudaron, directa e indirectamente, durante la realización de este proyecto de titulación. Es un gran privilegio el poder conectar, dialogar y crecer a lado de estos individuos que creen en mi visión acerca de la cultura que nos rodea.

Agradezco a mi familia por ser genuinamente abierta a las posibilidades de la vida, por creer en mis habilidades y por apoyarme cuando más lo he necesitado. De igual manera les agradezco por enseñarme las virtudes más importantes y ser el ejemplo de estas mismas.

A María, por enseñarme a valorarme como persona sensible, por regirse con los principios de ética más elevados que conozco y por apoyarme de maneras que no imaginaba.

A mis amistades inconfundibles, a Pablo Torija, Santiago López, Andrés Casillas, Natalia Hernández, Santiago Vela, Miranda Ochoa, Sergio Rodríguez y Antonio Torres por ser las personas que me han regalado experiencias que por siempre llevaré en mi memoria, además de enseñarme la verdadera definición de lealtad, compromiso y felicidad. A mis amistades

oriundas de la Facultad de Arquitectura, a Salvador Gómez, Ricardo Betancourt, Miguel Ángel Mancilla y Oscar Castrejón por abrir mi perspectiva sobre la educación, por mostrar la voluntad que se requiere para enfrentar el cansancio de las noches sin descanso y sobre todo, por acompañarme por los pasillos de nuestra escuela.

A los representantes del LEA, al Arq. Salvador Lizarraga y Arq. Cristina López, por ser los docentes que cambiaron mi forma de acercarme a la arquitectura y por ser docentes que persiguen la genuina búsqueda del conocimiento y su difusión democrática. Les agradezco infinitamente sus consejos, sus perspectivas, sus razonamientos y sobre todo, la manera en que defienden su vocación como investigadores. A mi me queda claro que tuve suerte de ser su alumno y asimismo, la Facultad de Arquitectura tiene suerte de tenerlos a ustedes como académicos.

A mis asesores del Seminario de Titulación, al Arq. Luis De la Torre, Arq. Mauricio Trápaga y la Arq. Monica Cejudo por ser la brújula de mi investigación. Gracias a ustedes es que puedo presentar este documento que es la culminación de casi un año de trabajo. Asimismo les agradezco la paciencia y el compromiso que tuvieron con mi desarrollo tanto como alumno como profesional.

Por último, me gustaría agradecer a los autorxs, arquitectxs y fotógrafxs aquí reunidos por influir directamente no solo en mi entendimiento de la arquitectura, del espacio y de la fotografía, si no también en el entendimiento de mi persona, mis decisiones y mis virtudes como ser humano.

Fernando Alvarez

Índice

Introducción (pág. vii)

I. Inicios de la imagen como discurso mediático en la Ciudad de México *Ingresar texto* (pág. 1)

II. La reconfiguración de la identidad de la población de la Ciudad de México a través de la industrialización (pág. 19)

III. La patología de la Arquitectura Moderna Mexicana (pág. 73)

IV. La democratización de la imagen de la Ciudad de México (pág. 87)

V. México 68: la internacionalización de la Ciudad de México (pág. 128)

VI. La ausencia espacial: La arquitectura de la Ciudad de México perdida en el tiempo (pág. 143)

VII. El momento decisivo de la fotografía arquitectónica de la Ciudad de México (pág. 158)

Últimos apuntes (pág. 170)

Referencias (pág. 172)

Introducción

Esta investigación nace de la genuina búsqueda del conocimiento acerca de las cualidades espaciales que la Ciudad de México y sus edificios han tenido a lo largo del último siglo.

Fundada en un lago que ahora solo es visible cuando las calles se desbordan de agua que bufa del suelo, la imagen de la Ciudad de México en pleno siglo XXI se encuentra en situación de ruina atemporal. Varios han sido los veranos donde he contemplado con mis propios ojos cómo es que la ciudad se transforma y reinventa mientras transeúntes, comerciantes, turistas, automóviles y camiones recorren las calles en un estado de completa apatía inducida por la creciente negligencia de su calidad de vida. Es un problema sistemático que pocas personas se atreven a discutir porque nunca se puede llegar a una solución simple y llana. Las obras arquitectónicas y las calles que nos remiten a lo que alguna vez fue la Ciudad de México en sus múltiples epítomes, ahora se encuentran en segundo plano debido a una serie de malas decisiones que han dividido a la sociedad y han opacado la dinámica social inherente al espacio público diseñado. Pocos son los que cuidan el espacio público y la herencia cultural tangible no-centralizada que la arquitectura ha plasmado por más

de setecientos años en la cuenca del Valle de México. Pocos son los que defienden a los que no cuentan con una voz propia, que en este caso es la piedra, el cemento, la madera y el metal que se corroe en el tiempo.

Son las decisiones de gobernadores, de conquistadores, de virreyes, de presidentes, de alcaldes, de jueces, de estrategas bélicos, de comerciantes y de otros cuantos pocos que han encaminado la transformación de la imagen colectiva monumental del territorio capitalino. Estas decisiones, si bien en algún momento fueron encomendadas para mejorar la vida de las personas o para materializar la hegemonía simbólica de la cultura mexicana y sus sincretismos, actualmente han puesto a la Ciudad de México en un rumbo donde el espacio ha perdido su significado y la sociedad ha perdido su apropiación espacial. Muchas de las decisiones que se tomaron a lo largo del siglo XX fueron en respuesta a las necesidades que surgieron una vez consumada la Revolución Mexicana, pero una cosecha lo que siembra y durante el auge desproporcionado del movimiento moderno se perdieron de vista las prioridades que presentaban beneficios para todos; el resguardo, mantenimiento y la apropiación del espacio público.

Tal vez no es culpa de nadie, tal vez es culpa de las erupciones volcánicas que han devastado poblaciones completas, o tal vez es culpa de los sismos

que debilitan y sacuden las cimentaciones de la ciudad, tal vez es culpa de la contaminación en el aire que nos vuelve miopes y no alcanzamos a ver más allá de nuestros propios problemas. La realidad es que la Ciudad de México ya no puede ser concebida en una sola imagen sino en un compendio de imágenes colectivas que en varias ocasiones se desacreditan las unas a las otras.

Puede ser que ese es el fin último de la fotografía, el tratar de representar de la manera más transparente y fidedigna posible las experiencias humanas. Pero este fin último vive en una paradoja, ya que es esta misma transparencia la cual nos induce a la memoria y la nostalgia. Los eventos y los espacios representados en las fotografías siempre estarán intercalados con nuestra capacidad de recordar lo que alguna vez pasó en la Ciudad de México.

El espacio materializado se ha empleado como un lienzo donde se manifiestan los abusos de la memoria y la memoria insatisfecha de los eventos referentes a la historia contemporánea de la Ciudad de México, del país y de la región latinoamericana. Una gran cantidad de obras arquitectónicas han tenido una reivindicación en nuestra imagen colectiva como sociedad y es a partir de un registro fotográfico que estos espacios y construcciones presentan nuevos significados simbólicos atemporales.

Esta investigación no tiene como intención resolver todas las problemáticas de identidad que tenemos como sociedad respecto al paisaje urbano donde nos desenvolvemos, sino el cuestionar, profundizar y reconocer las problemáticas y los cambios de paradigmas que han resonado durante varias décadas hasta llegar a nuestra actualidad. La arquitectura y la fotografía son disciplinas que utilizan el espacio y la luz para crear nuevas experiencias y sensaciones que nos hacen reflexionar como individuos. Es a partir de estas dos materializaciones de la realidad que podemos profundizar acerca de los significados que emanan de ellas. Muchos fotógrafos han hecho una labor monumental en registrar las diferentes auras que emanan de la ciudad y han registrado eventos y objetos arquitectónicos que nunca podremos conocer en nuestra actualidad. Su trabajo es una ventana al pasado de suma importancia que abre nuestra visión hacia mejores soluciones para el futuro a partir de la crítica y reinterpretación de sus éxitos y fracasos referentes a la arquitectura y su inherente conexión a la historia de la ciudad y de nosotros como individuos. Aunado a esto, la crónica, la pintura mural, la radiodifusión, la tipografía y el cine son también puntos de partida para profundizar nuestro entendimiento de la identidad del que la Ciudad de México presenta, haciendo esta investigación potencialmente multidisciplinaria teniendo como puntos predominantes la arquitectura y la fotografía.

Nota técnica: Algunas de las fotografías se encuentran en una orientación perpendicular a la orientación del texto debido a que su horizontalidad es congruente con la orientación axial de la hoja. De igual manera se hace esta rotación en las fotografías para apelar a las cualidades físicas del libro al momento de manipularlo dando así mas importancia a la información gráfica.

*Quien olvida su historia esta
condenado a repetirla*

-Jorge Ruiz de Santayana

*Uncertainty, in the presence of
vivid hopes and fears, is painful,
but must be endured if we wish
to live without the support of
comforting fairy tales.*

-Bertrand Russell

*Solo aquello que se ha ido es lo
que nos pertenece.*

-Jorge Luis Borges

Inicios de la imagen como discurso mediático en la Ciudad de México

Dentro de todas las cualidades que posee la Ciudad de México, el vértigo del crecimiento demográfico que se suscitó a mediados de siglo XX fue un parteaguas dentro del imaginario colectivo de la sociedad de la época con repercusiones que alcanzan nuestra actualidad. El vertiginoso crecimiento de la ciudad, acompañado de una estabilidad económica ferviente y la reestructuración del tejido social después de la consumación de la Revolución Mexicana fueron eventos e ideologías que provocaron que México produjera un discurso de arquitectura enfocado a incentivar la idea de progreso y prosperidad en la sociedad bajo la premisa de la estandarización. Dentro de los efectos y consecuencias que la arquitectura mexicana tuvo en función de estos

cambios sociales, rápidamente entre las décadas de 1920 – 1940 la epistemología¹ que se ejercía dentro de la sociedad de arquitectos cambió radicalmente.

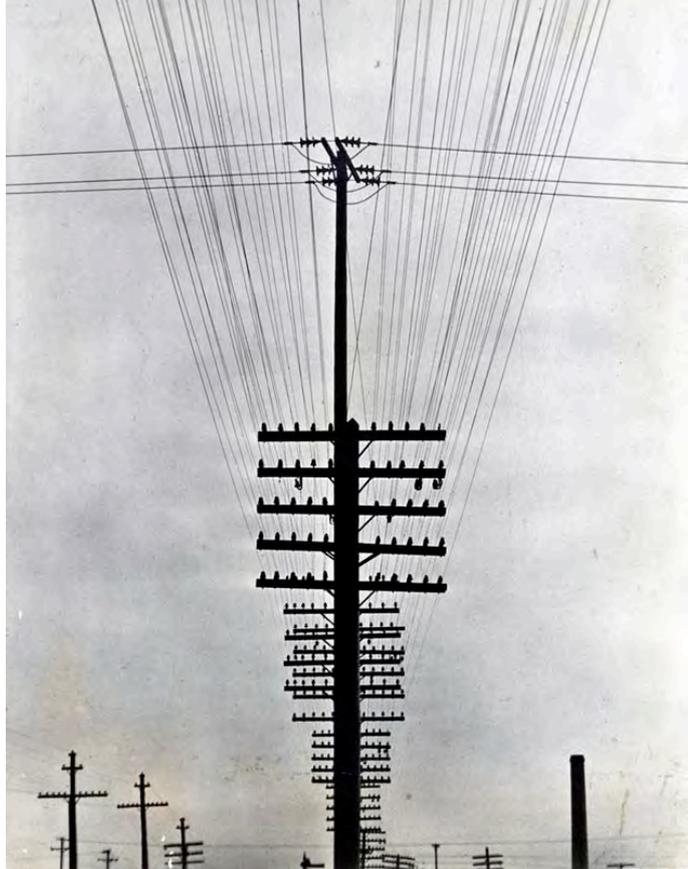
La fotografía (entendida como información gráfica) jugaría parte importante en la distribución de ideas, valores y saberes arquitectónicos que evocan la materialización del *deber ser* en la sociedad. Y en cierta medida, el gobierno y el discurso político mexicano de esa época tenían una visión de estandarización de la calidad de vida de las personas que emigraron de la ciudad al campo debido al inicio masificado de la industrialización. Este discurso político de estandarización de oportunidades no solo reverberó con la naturaleza misma del movimiento moderno, sino que también reverberó en la fotografía y en las imágenes que se manifestaban en la época. Las primeras revistas y los primeros libros que empiezan a discutir las materializaciones de las obras arquitectónicas del movimiento moderno sientan los antecedentes de las imágenes de la nueva capital que se transforma

¹ Las Pláticas de arquitectura de 1933 (o también conocido como Pláticas del 33) fue un evento donde varios arquitectos mexicanos se cuestionaron las bases filosóficas de los papeles tanto de la arquitectura como del arquitecto en la sociedad. Estas pláticas de arquitectura hacen especial énfasis en el conflicto entre la visión académica y la visión moderna del porvenir de la arquitectura en México.



Manuel Álvarez Bravo (1902 - 2002). | Parábola Óptica | Centro Histórico, Ciudad de México, década de 1930.

Vista Parcial del
Sistema Telegráfico,
Ciudad de México,
1927.



Sombrero con
Martillo y Hoz, 1927.



todos los días y que poco a poco va construyendo un imaginario colectivo de la capital del país. El cinturón montañoso del Valle de México, el lago parcialmente secado, el Centro Histórico, los viejos y nuevos límites de la ciudad, la sociedad mexicana y los mismos edificios; todos fueron actores en este nuevo desarrollo del espacio. Cabe mencionar que estas entidades que se conectan directamente con la arquitectura empezaron a manifestar nuevos simbolismos para la población emergente. Una vez más, los vestigios de las viejas facetas de la Ciudad de México se reivindicaban en su historia, pero esta vez pasaban por un ciclo de renovación, innovación y modernidad. Los medios masivos (la radio, la fotografía y el cine) fueron la punta de lanza para esparcir estos nuevos paradigmas, registrar la historia cotidiana de la ciudad y evidenciar los efectos tangibles de la estandarización de la imagen ciudadana.

Parte fundamental de esta transición del campo a la ciudad fue a partir de previsualizar una imagen de cómo debería de ser la sociedad mexicana en el futuro, después de la devastación bélica que sufrió el país a inicios de siglo. Durante

el mandato de Lázaro Cárdenas² se puso en proceso el último gran reparto ejidal en el país, que tenía la esperanza de delimitar los territorios aún no contabilizados para que la población se hiciera cargo de ellos y se fundara una nueva identidad del campo mexicano. Esta tarea del gobierno mexicano sobre la población rural tuvo efecto durante todo el siglo XX, pero esta visión a nivel nacional de la prosperidad en el campo no tuvo muchos efectos favorables en la población, desolada por los efectos de la Revolución Mexicana (1910 - 1917) y la Guerra Cristera (1921-1926). El predominio del movimiento moderno y la industrialización del país durante alrededor de cuatro décadas del siglo XX fue gracias a que se abandonó el rescate del estilo de vida que se vivía en el campo. La imagen colectiva de la población rural siguió estando muy distante de cualquier referente que les permitiera una identidad cultural o una apropiación del espacio, mucho menos una calidad de vida deseable. El pasado Mesoamericano, el pasado Virreinal, el pasado Independentista, el pasado Reformista y el

² Lázaro Cardenas (1895 - 1970) estuvo al mando de la presidencia de México entre 1934 y 1940, en donde se destacan hechos históricos como el inicio de la reforma agraria, la nacionalización del petróleo y el asilo político que se brindó a los exiliados españoles durante la Guerra Civil Española.

pasado Revolucionario cada vez dejaban más vacíos identitarios por todo el país. El territorio mexicano pasó de las manos de los hacendados a las manos de los campesinos, pero con una cosmovisión reducida, donde la identidad y la apropiación del espacio no emitieron una cohesión social, y la imagen del campo mexicano no se logró consolidar, provocando una diáspora con consecuencias que siguen acechando nuestros días.

Cabe mencionar que, dentro de todos estos acontecimientos de índole nacional y referente a temas competentes a la arquitectura, el territorio mexicano y el espacio físico construido empiezan a tener nuevos valores y significados en función de los diferentes discursos que están presentes en la época. Por un lado, tenemos el discurso político absorbido por la reivindicación de los valores nacionales, contemplando el desarrollo económico de la sociedad. Por otro lado, tenemos el discurso de la academia, el cual tiene como meta el dar las herramientas suficientes para solventar la urbanización elocuente de las urbes en vías de desarrollo, al mismo tiempo que intenta ejercer una crítica acerca de los nuevos paradigmas de la arquitectura mexicana junto al movimiento moderno. Y, por último, tenemos el discurso artístico que es intervenido por estos otros dos discursos, pero que de igual manera presenta una visión inherente a la ciudad no centralizada de la

sociedad al representar la vida cotidiana en oposición a la cualidad monumental de la Ciudad de México. Estos tres discursos, que podemos encontrar materializados tanto en el mundo físico como en los medios masivos, pueden ser percibidos en un primer evento catalizador con la Casa-Estudio de Diego Rivera³ y Frida Kahlo⁴, construido por Juan O’Gorman⁵ en 1929.

³ Diego Rivera (1886 - 1957) fue un pintor muralista quien se dedicó a plasmar contenidos políticos y sociales en sus obras. De igual manera fue uno de los pintores más influyentes en la esfera artística del momento y del país.

⁴ Frida Kahlo (1907 - 1954) fue una pintora que se dedicó principalmente al autorretrato, composición que le permitía canalizar el dolor que desde una edad muy temprana tuvo que soportar.

⁵ Juan O’Gorman (1905 - 1982) fue un arquitecto y pintor mexicano quién experimentó con los primeros conceptos del movimiento moderno europeo en México. De igual manera su pintura se distingue por el predominio del autorretrato en donde la percepción social y política de México es cuestionada.



Frida Kahlo, 19 de marzo de 1932. | Colección Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

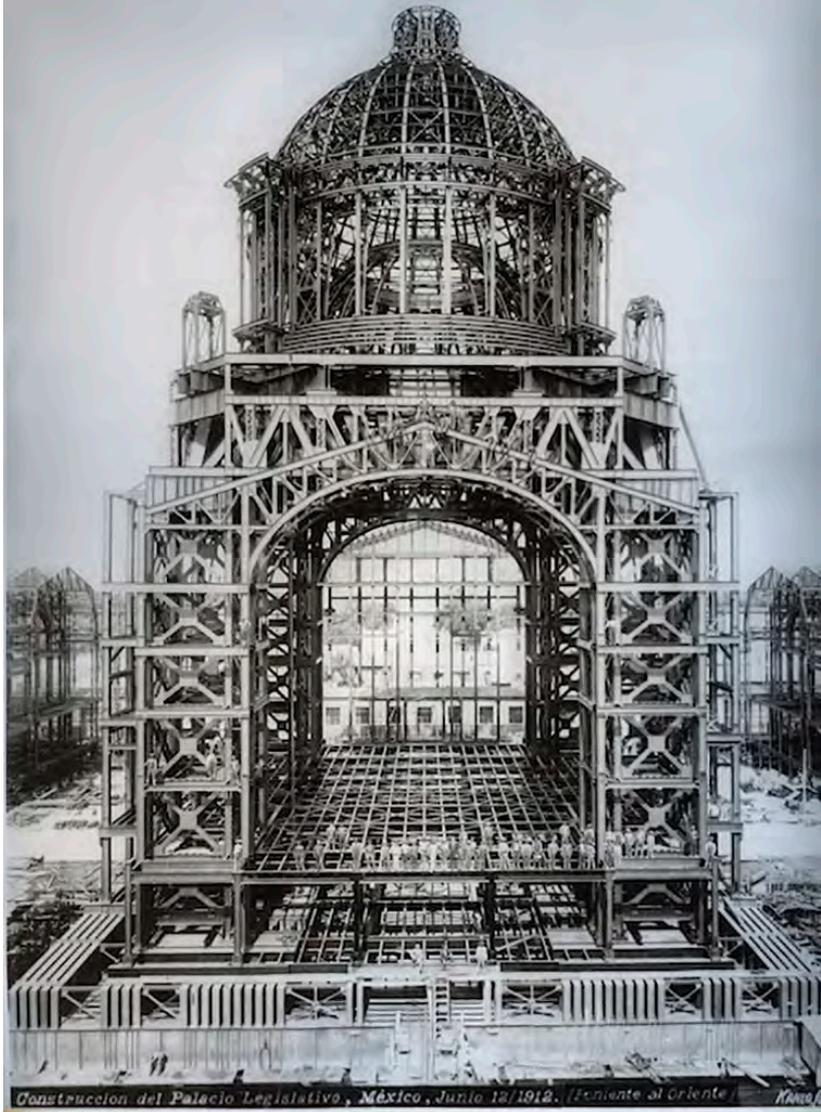


Juan O'Gorman, 1931. | Colección Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

La imagen⁶ que se presenta de la Ciudad de México en este proceso de transición es moldeada por diversos sucesos culturales que evidencian las problemáticas de identidad nacional que se presentaban en la sociedad, tanto en la capital como en el país. Juan O 'Gorman a una edad muy temprana entendió las necesidades que la sociedad mexicana debía de solucionar para progresar como nación y fue así como la Casa-Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel fue la primera obra de arquitectura moderna que se presenta en México, la cual suscitó grandes discusiones dentro del mundo de la arquitectura mexicana debido a que la imagen que emitía esta obra arquitectónica iba en contra de la corriente de la Academia de San Carlos⁷. De igual manera, son de suma importancia las fotografías y el registro gráfico que se tiene de la casa-estudio.

⁶ Entendamos la palabra imagen no en el contexto de la fotografía de un objeto de una perspectiva visual enmarcada y delimitada, sino en el contexto de la imaginación colectiva que se presenta inherentemente en todas las sociedades o poblaciones con rasgos culturales y étnicos distinguibles, y se materializa en los obras arquitectónicas .

⁷ La Academia de San Carlos era la institución oficial donde se impartía la disciplina de arquitectura, escultura y pintura bajo una corriente tradicionalista.



Construcción del Palacio Legislativo, México, Junio 12/1912. (Frente al Oriente) Kahlo

Guillermo Kahlo (1871 -1941) | Construcción del Palacio Legislativo | Ciudad de México, junio 12, 1912.

Es evidente el contemplar el retrato de Juan O’Gorman en el mezzanine del estudio como parte integral de la esencia del movimiento moderno en

Manuel
Alvarez Bravo

Los agachados,

Centro
Histórico,
Ciudad de
México, 1954.



México, aunado al hecho de que Guillermo Kahlo⁸, padre de Frida, fue un fotógrafo profesional quien materializó el discurso de la arquitectura moderna por primera vez en México. Esta nueva generación de arquitectos, con la visión periférica y crítica que tenían del entendimiento nacional, sería la vanguardia que haría frente a las corrientes arquitectónicas anteriores, consolidadas por la generación de arquitectos del siglo XIX. Es inherente el rol que Diego y Frida jugaron en este evento; siendo una pareja de artistas conocidos por todo el territorio nacional y con una mirada política focalizada al materialismo histórico, la casa-estudio fue articulada con un discurso político, académico y artístico que tuvo como finalidad empezar a dar una cohesión social dentro de la Ciudad de México a través de la arquitectura y a través de su dispersión gráfica en los medios masivos. Aunado a este fenómeno social de la época, también es importante evidenciar que sería absurdo e ingenuo decir que la transformación de la tipología de la Ciudad de México fue a partir de esta primera iniciativa que tuvo Juan O'Gorman. Gran cantidad de arquitectos jóvenes fueron indispensables para

⁸ Guillermo Kahlo (1871 - 1941) fue un ciudadano del Imperio Alemán que emigró hacia la Ciudad de México donde ejerció su profesión de fotógrafo no solo en un discurso artístico, sino también histórico y fotográfico.

materializar cambios tangibles en el desarrollo de la ciudad como la conocemos.

Fue posible notar la tensión que existía entre estas dos generaciones de arquitectos en las Pláticas del 33 (1934, Sociedad de Arquitectos Mexicanos), el cual fue un texto que se publicó dos años después de la construcción de la Casa-Estudio. En este evento (que dictó el camino de los paradigmas de la arquitectura en México por las siguientes décadas) se dieron a conocer diversas preguntas que los arquitectos debían de responder y fue evidente que se presentaron principalmente dos escenarios diferentes, donde convergieron en la arquitectura con rasgos nacionalistas pero fueron divergentes en su fundamentación epistemológica. Pronto, el gobierno entendería que las nuevas tecnologías de la época que la arquitectura funcionalista traía consigo eran parte fundamental para la reconstrucción del país. Con la misma cantidad de dinero que Carlos Obregón Santacilia⁹ utilizó para la construcción de la Escuela Primaria Benito Juárez (1923); Juan O'Gorman construyó

⁹ Carlos Obregón Santacilia (1896 - 1961) fue un arquitecto mexicano que en su obra arquitectónica consolida la etapa de transición entre los movimientos academicistas (neocolonialismo, neoclasicismo), los movimientos de vanguardia artística (Art Nouveau y Art Deco) y el movimiento moderno a inicio del siglo XX.

La identidad de la Ciudad de México a través de la fotografía arquitectónica

Manuel Alvarez Bravo | La tolteca, Ciudad de México, 1929.



más de veinticinco. Su Sistema Modular de Escuelas Primarias serviría también para proporcionar una imagen de la victoria de la arquitectura funcionalista en la sociedad mexicana. Más allá de analizar la obra arquitectónica y su contexto histórico, y también como parte axial de esta investigación; los discursos que estas imágenes y textos impresos presentan son los principales catalizadores que fomentaban el cambio en el imaginario colectivo de la sociedad.

La representación fotográfica de la arquitectura moderna en los medios masificados, que capturó la naturaleza del movimiento moderno, fue el propulsor que el discurso político y académico necesitaban para canalizar la imagen colectiva de la Ciudad de México.

La reconfiguración de la identidad de la población de la Ciudad de México a través de la industrialización

La industrialización es un fenómeno social que se originó en el centro del mundo occidental y que debe ser estudiado como un proceso de estandarización efectuado en una escala global. Todas las culturas fueron modificadas por la velocidad, la escala y el artificio que la industrialización de la producción trajo consigo. En la arquitectura, es evidente que los nuevos materiales de construcción y los nuevos procesos constructivos iban enfocados hacia una ideología de optimización de recursos (que en un escenario

político, era sinónimo de brindar mejores condiciones de vida) a un bajo costo y a un tiempo récord.

Marshall Berman¹⁰ en su libro *Todo lo Sólido se desvanece en el aire*, describe este proceso de industrialización de la producción como una *paradoja* (Berman, 1982), donde la modernidad une a la humanidad bajo ciertos criterios tácitos e intangibles que tienen su materialización en el arte y en la arquitectura. La democratización de los medios masificados como la fotografía, el cine, la radio y la televisión trajo consigo un respiro de liberación contra los atributos anticuados y nacionalistas del pasado, así como una desvalorización temporal y espacial de los objetos ya que no cuentan con características o rasgos identitarios que los conecte a un lugar o tiempo definido dentro de la historia. Un síntoma recurrente fue la enajenación con el territorio a través de la velocidad de la construcción y a través de nuevos paisajes industriales genéricos e

¹⁰ Marshall Berman (1940 - 2013) fue un filósofo marxista y escritor estadounidense que en su obra más célebre, *Todo se desvanece en el aire*, abordó ciertos cuestionamientos acerca de la cultura del movimiento moderno en Estados Unidos a partir de una percepción fundamentada en el materialismo histórico, donde se entiende la cultura contemporánea como un mito permanentemente recreado.



Manuel Alvarez Bravo (1902 - 2002) | El Terremoto del Ángel, Ciudad de México, 1957.



Manuel Álvarez Bravo (1902 - 2002) | Ángel del Temblor, Ciudad de México, 1957.

intercambiables que se fincaron sobre las ciudades que crecían a medida que más campesinos emigraban al trabajo de las fábricas.

Pero el mundo occidental y sobre todo el mundo occidental moderno del siglo XX avanza a medida que se contradice¹¹. Esta nueva forma de producción utilizó el discurso de *mejoras integrales* a la vida cotidiana de la ciudad como un velo, escondiendo el verdadero mecanismo del desarrollo industrial basado en el exceso. La vida humana se redujo a la fuerza bruta, los valores de la belleza quedaron abiertos a nuevas categorías estéticas de la industria masificada y se propagó una cultura individualista donde paradójicamente se perdió el reconocimiento que los individuos ejercían para identificarse como protagonistas de la sociedad e inherentemente, del espacio habitable; arquitectónico y urbano. Pero de igual manera, este exceso de la estandarización trajo consigo el desarrollo de un registro de derechos y obligaciones laborales los cuales intentaron emancipar a la clase obrera de terribles condiciones, dando pie a ideologías que

¹¹ Este concepto de contradicción de los valores visiblemente manifestados en la sociedad occidental y sobre todo en la sociedad occidental emplazada en la región latinoamericana es descrito por primera vez por Boaventura de Sousa Santos (1940) en su libro titulado *Una Epistemología del Sur*.

promueven una mejor calidad de vida hacia los estratos sociales más bajos.

Hablando de la arquitectura construida en la Ciudad de México, la transformación de la tipología de la ciudad se vio obstaculizada por todos los vacíos empíricos y teóricos que se debían de entender para realizar obras arquitectónicas de grandes dimensiones en un terreno lacustre, elástico y moldeable. El desarrollo técnico de la arquitectura tuvo que evolucionar a una marcha forzada para poder brindar las herramientas necesarias que sostuvieran la demanda estructural del movimiento moderno. Estos nuevos paradigmas de la arquitectura permitieron nuevas investigaciones de los sistemas constructivos y del subsuelo, pero a su vez, condenaron a una gran cantidad de obras arquitectónicas emblemáticas a no pasar la prueba del tiempo debido a que con los grandes movimientos telúricos que se vivieron en el siglo XX (sismo de 1957 y sismo de 1985), algunas de estas obras arquitectónicas colapsaron, llevándose consigo parte esencial de la identidad que la arquitectura moderna de mediados del siglo XX buscaba redefinir.

Se dieron las primeras transformaciones irreversibles de la ciudad que por siglos había tenido la misma huella urbana, conservando parcialmente los cuerpos de agua de la Cuenca del



Futuro aspecto de Centro Médico de la Ciudad de México, Arq. Mario Pani y José Villagrán, 1944 | Revista Arquitectura México No. 15

< Portada de Arquitectura México, num. 15, dedicado a la construcción de hospitales en todo el Territorio Mexicano.

< Portada de revista Arquitectura México, num. 30, edición dedicada a la construcción del Conjunto Urbano Presidente Alemán, 1950.

Valle de México que nunca llegaron a nuestra actualidad. Este fenómeno urbano y arquitectónico introdujo en la sociedad capitalina la cultura de la fragmentación¹². El desarrollo de la industrialización de los medios de producción trajo consigo sus dictaduras y sus liberaciones, el sistema capitalista neoliberal, el manifiesto del partido comunista, sus contradicciones, sus paradojas y sus tergiversaciones.

En México, el proceso de industrialización que se efectuó en el siglo XX con la reconstrucción y transformación de la Ciudad de México, trajo

¹² La cultura de la fragmentación es un fenómeno social que se incita desde el movimiento moderno y la globalización. Este fenómeno surge debido a la gran cantidad de información, materiales, herramientas y acontecimientos que se tienen acceso cotidianamente, teniendo consecuencias epistemológicas y psicológicas dentro de nuestro desarrollo como individuos. Hay tanta información registrada que los seres humanos tienden a utilizar menos sus habilidades mnemónicas y más sus habilidades de memoria de corto plazo. Toda la información se vuelve más circunstancial y efímera. El estímulo insoslayable de la información agiliza los procesos pero también evidencia el recorte de los procesos que los paradigmas de la sociedad impartían.

consigo una serie de consecuencias, benéficas para unas zonas de la ciudad y trágicas para otras muchas. Pero en términos generales, este proceso que se llevó a cabo en la Ciudad de México fue recibido con algunas modificaciones del concepto europeo de modernidad original. Teniendo tantas crisis de identidad por todos los procesos de transformación cultural que ha protagonizado la sociedad mexicana; el utilizar una arquitectura ajena al compendio de símbolos (algunos establecidos hace más de quinientos años) para formar una nueva identidad nacional iba a ser difícil de digerir para la población emergente. La sociedad mexicana de arquitectos y funcionarios públicos ejecutivos se inclinaron por consolidar una transformación simbólica de la Ciudad, donde la escala monumental de las obras arquitectónicas fuera la principal cualidad que intentaba dar una cohesión social estandarizada.

La primera etapa de materialización de equipamiento urbano que había visualizado el gobierno fue la creación de infraestructura hospitalaria pública con una índole pública para garantizar la salud de la próspera clase media, seguida en 1943 con la materialización de escuelas primarias gracias a la creación del Comité Federal de Construcción de Escuelas, seguido por la construcción de viviendas multifamiliares, y por último, la construcción de entidades universitarias

(Campus Central de la UNAM inaugurado en 1952 y Campus Zacatenco del IPN inaugurado en 1964).

Hubo más de doce hospitales construidos dentro de las limitaciones de la Ciudad de México, los cuales fueron de los primeros antecedentes en la transformación de la tipología arquitectónica y el desarrollo urbano. El Arq. José Villagrán¹³ y el Arq. Mario Pani fueron los mayores expositores de esta etapa de investigación y proyección de espacios hospitalarios, pero sus agendas políticas referentes a la nueva arquitectura industrial era clara y precisa; las obras arquitectónicas encargadas de proteger el bienestar de la sociedad iban a utilizar el vacío simbólico de la arquitectura moderna a una escala monumental para referirse a toda la población capitalina. Contrario a esto, la arquitectura no monumental de la vida cotidiana como las viviendas unifamiliares en su manifestación de casa habitación o departamentos vio el verdadero desarrollo de la arquitectura moderna en su forma más pura e idealista.

¹³ José Villagrán García (1901 - 1982) fue un arquitecto y teórico de la arquitectura mexicano que se dedicó a la proyección de obras arquitectónicas de índole pública, así como la dispersión del conocimiento teórico de la arquitectura moderna en México.

No. **15**

HOSPITALES DE MEXICO

ABRIL DE 1944

SUMARIO

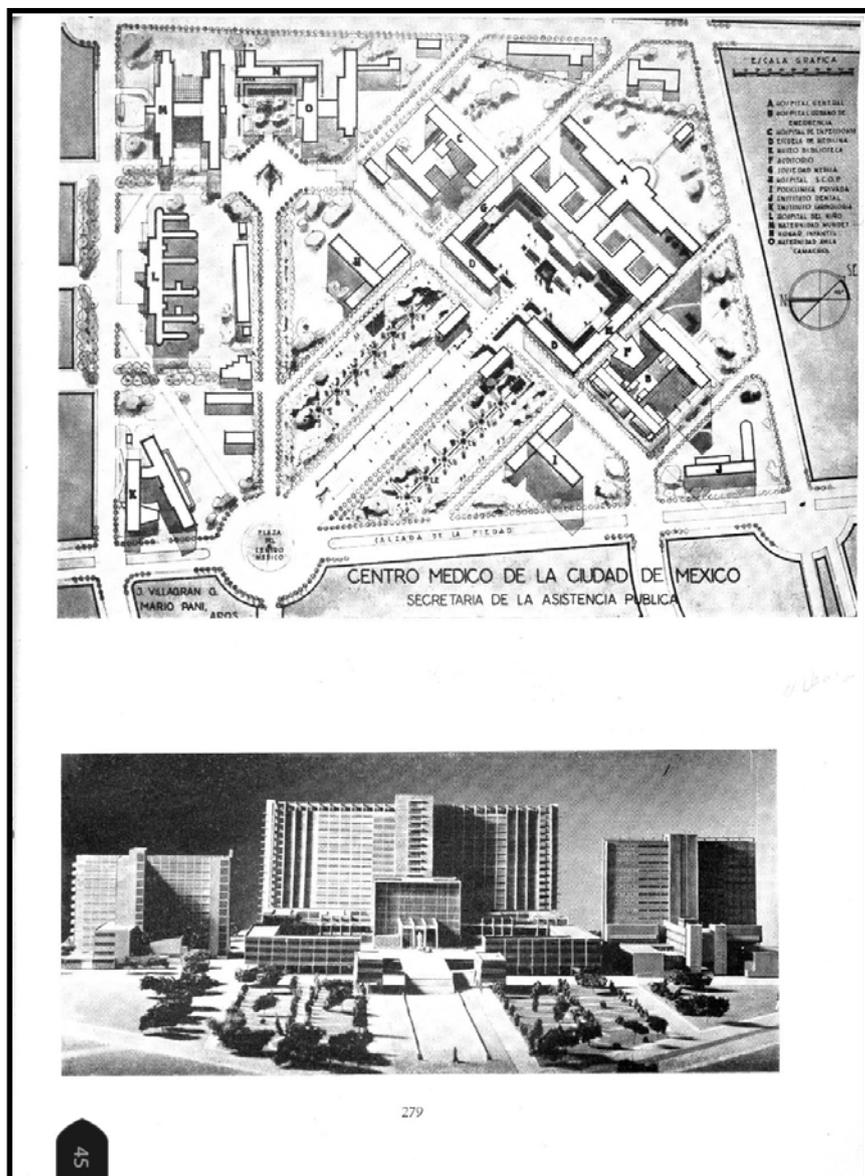
| | | | |
|--|-----|---|-----|
| Hospitales en México, por el Dr. Gustavo Baz. | 259 | Hospital General de Tepic. M. Gutiérrez Camarena. Arq. | 314 |
| Los Nuevos Hospitales de México. Consideraciones sobre la Técnica de su planeación y funcionamiento, por el Dr. Salvador Zubirán. | 261 | Hospital General de Teziutlán. A. Mariscal Arq. | 315 |
| Arquitectura de Hospitales, por Enrique de la Mora y Palomar. Arq. | 273 | Centro de Asistencia Materno Infantil "Barbara Marcarita Richardi de Avila Camacho". en Tacubaya. Enrique de la Mora y Palomar. Arq. | 316 |
| El Centro Médico de la Ciudad de México. José Villagrán García y Mario Pani. Arqs. | 277 | Hospital General de S. Luis Potosí. Enrique del Moral. Arq. | 318 |
| Hospitales del Centro Médico: | | Hospital General de Saltillo. Mario Pani. Arq. | 320 |
| Hospital Infantil, José Villagrán García. Arq. Instituto de Cardiología. José Villagrán García. Arq. | 281 | Hospital semi-urbano de Tulancingo. Mario Pani. Arq. | 322 |
| Hospital General. Enrique de la Mora y Palomar. Arq. | 285 | Hospital General de Contzacoalcos. Antonio Pestrana. Arq. | 323 |
| Hospital Urbano de Emergencia. Mario Pani. Arq. | 290 | Hospital General de Yahualica. Antonio Pastрана. Arq. | 324 |
| Hospital de Infecciosos. Enrique del Moral. Arq. | 297 | Hospital General de Monclova. Mario Pani y Carlos Tarditi. Arqs. | 325 |
| Maternidad "A. Mundet". José Villagrán García. Arq. | 301 | Hospital General de Veracruz. Enrique Yáñez. Arq. | 326 |
| Hospitales foráneos, por el Dr. Pedro Daniel Martínez. | 305 | Instituto del Niño Lisiado. Mario Pani. Arq. | 329 |
| Hospital General de Tlaxcala. Raúl Cacho. Arq. | 307 | Hospital Militar Central de México. D. F. Luis Mac Gregor. Arq. | 331 |
| Hospital General de Acapulco. Raúl Cacho. Arq. | 308 | Lucha contra la Tuberculosis. | 335 |
| Hospital General de Mazatlán. Mauricio M. Campos. Arq. | 310 | Hospital Sanatorio "Gea González", en Huipulco. José Villagrán García. Arq. | 338 |
| Hospital General de Hermosillo. Mauricio M. Campos. Arq. | 312 | Pabellón de Cirugía en Huipulco. José Villagrán García. Arq. | 340 |
| Hospital General de Tapachula. E. Guerrero. Arq. | 313 | Hospital Sanatorio de Zoquipan. José Villagrán García. Arq. | 341 |
| | | Hospital-Sanatorio de Xinomco. Perote. Mario Pani. Arq. | 342 |

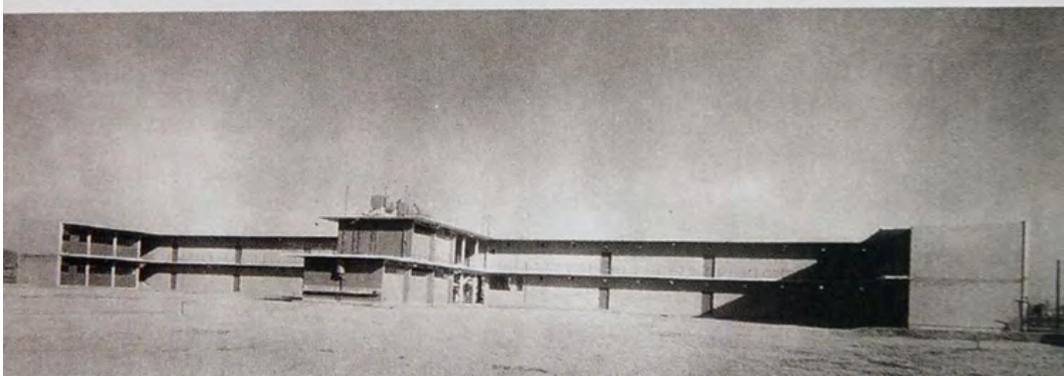
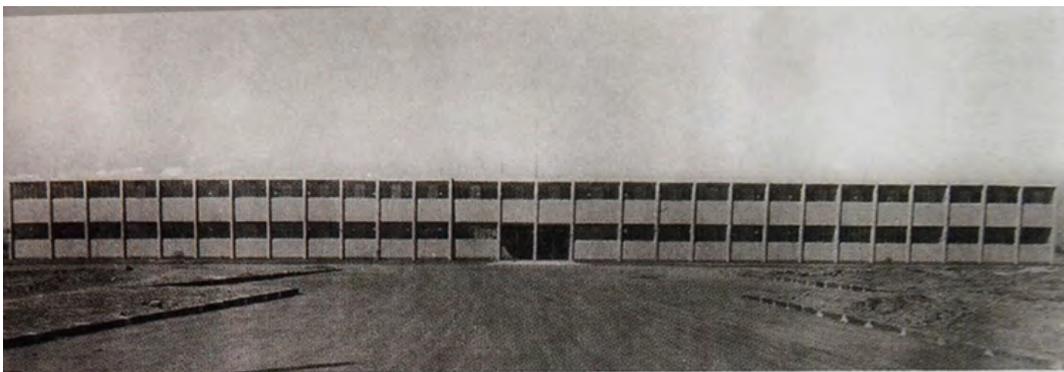
Director:
ARQ. MARIO PANI

Gerente:
ING. ARTURO PANI

Jefe de Redacción:
ARQ. VLADIMIR KASPE
Secretario Arq. Manuel Chacón.
Administrador: Isidro Sánchez.

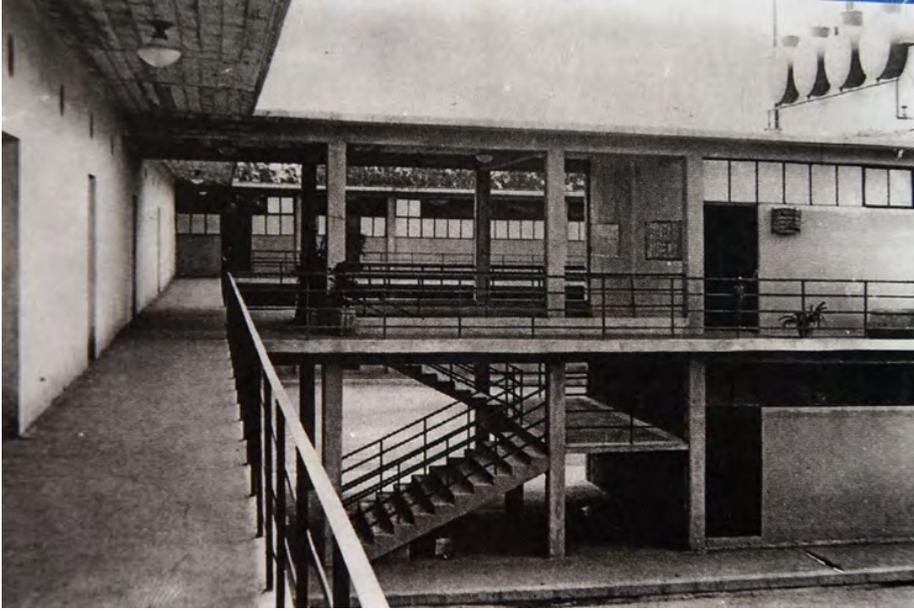
Sumario y páginas de revista Arquitectura México, num. 15, edición dedicada a la construcción de hospitales en todo el territorio mexicano.





Escuela Primaria Colo Industrial, 1932.

Archivo DACPAI | INBA



Escuela Primaria Colonia Pro-Hogar, 1932

Escuela Primaria Colonia Argentina, 1932.

Archivo DACPAI | INBA

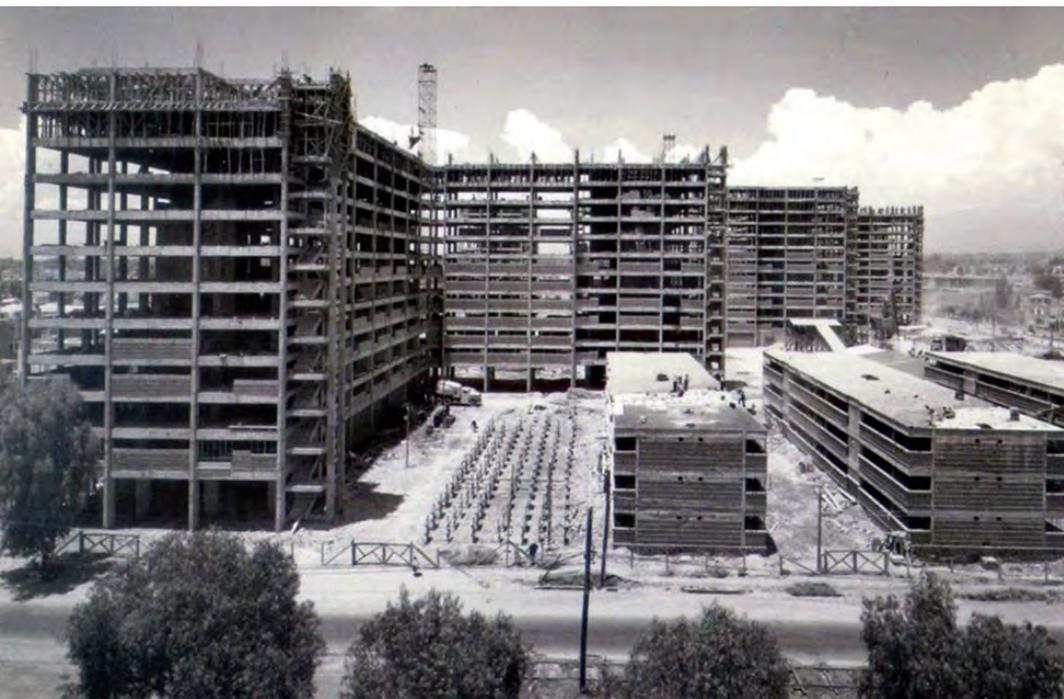


Centro Urbano Benito Juárez, 1952

Archivo DACPAI | INBA

Construcción de Conjunto Urbano Presidente Alemán,
1948.

Archivo DACPAI | INBA





BANCA NA



LA HIPOTECA RIO

< Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, 1964

Archivo DACPAI | INBA

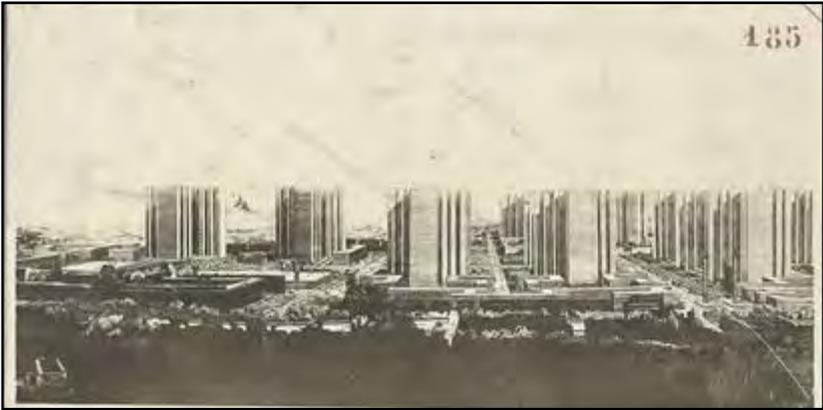
Los discursos expuestos en los medios impresos mediáticos de la época dan como resultado un nuevo paradigma de la ciudad y de la ética que se debe de llevar a cabo dentro de ella. Beatriz Colomina¹⁴ en su libro *Privacy and Publicity* (1994, MIT Press), describe ciertos aspectos gráficos de la obra de Le Corbusier¹⁵ publicada en *L'Esprit Nouveau* (1920 -1925) como *imágenes falsas*. Esto se debe a que Le Corbusier en su entendimiento de la arquitectura funcionalista quería evocar partes del proceso conceptual de su obra en el resultado final, evidenciando ciertos elementos arquitectónicos que no aparecen en la materialización de sus obras físicas. Estas imágenes retocadas para el espacio de la hoja editorial trajeron consigo el desprendimiento de cualquier referencia del emplazamiento, ubicación y

¹⁴ Beatriz Colomina (1952) es una arquitecta, historiadora y teórica de la arquitectura que se especializa en la conexión entre la arquitectura y los medios de comunicación masivos.

¹⁵ Le Corbusier (1887 - 1965) fue uno de los exponentes más importantes del movimiento moderno en la arquitectura del mundo occidental. En 1926, Le Corbusier daría una vuelta de tuerca a los cánones establecidos con sus famosos cinco puntos de una nueva arquitectura. Según su filosofía, las construcciones debían diseñarse con una planta baja sobre pilotes, una planta y una fachada libres, una ventana alargada y una terraza-jardín.

temporalidad de las obras arquitectónicas en el espacio físico, lo cual reafirmó la esencia internacional de la arquitectura moderna, al igual que la fuerza de impacto visual en el diseño editorial de las revistas de arquitectura. El espacio en la hoja tomó la misma importancia que el espacio físico; las creaciones arquitectónicas que habitan el espacio editorial son únicas, emplazadas en un terreno ideal que hace alusión a cualquier parte del mundo y a ninguna parte al mismo tiempo. Este fenómeno de diseño donde las ideas materializadas en el mundo físico son diferentes de sus materializaciones en el espacio de la hoja tiene grandes consecuencias en la fotografía arquitectónica, que a su vez junta el espacio habitable y el espacio de la hoja.

El discurso de la fotografía arquitectónica de ese momento, que se manifestaba en diversas revistas de arquitectura sobre todo europeas y estadounidenses, quería representar la abstracción cartesiana de planos en secuencia alejados de cualquier referente mundano. No había una distinción espacial tajante entre el registro fotográfico de las obras arquitectónicas materializados y el registro fotográfico de los modelos de los obras arquitectónicas a escala. La representación fotográfica de las nuevas obras arquitectónicas edificadas bajo un discurso político de progreso estaban totalmente separados de una



Plan Voisin, Paris, Francia 1925

Archivo FLC | ADAGP

> Unidad Habitacional Marsella, Francia 1945

Archivo FLC | ADAGP



perspectiva cultural definida. El ejemplo a seguir era el estar enajenado de cualquier raíz cultural iconográfica.

Pero la sociedad mexicana capitalina no podía desprenderse del compendio de símbolos que generaban un mínimo sustento de una identidad nacional. El despojar totalmente a la sociedad de las raíces culturales iba a ser un gran obstáculo para la población, ya que tendría que ejercer la apropiación del significado del movimiento moderno. Esto sin lugar a duda da nuevos estatutos de la belleza en las obras arquitectónicas. Ahora los paradigmas estéticos estarían en función de la optimización del espacio y sus elementos espaciales. La belleza en los materiales estaba fundamentada en la buena sistematización y estandarización de las medidas en su proceso tanto estructural como de construcción. El impacto visual de la obsesiva organización ortogonal conectaría naturalmente con el espacio ortogonal que se encuentran en todos los medios masivos visuales como la fotografía, el cine y el tipo-foto (tipografía sobrepuesta con una imagen). Y así como surge una nueva belleza en la industria que es expuesta

en los manifiestos de Adolf Loos¹⁶, LeCorbusier, y Marinetti¹⁷; Umberto Eco¹⁸ describe el origen de la fealdad industrial a partir de fenómenos sociales endémicos de la cultura masificada:

Frente al carácter opresivo del mundo industrial, a las metrópolis habitadas por multitudes inmensas y anónimas a la aparición de un movimiento obrero organizado, mientras florece una forma de periodismo que, con la publicación de narraciones populares por entregas, da comienzo a la que hoy llamamos cultura de masas, el artista siente amenazados sus propios ideales, percibe como enemiga las nuevas ideas

¹⁶ Adolf Loos (1870 - 1933) fue un arquitecto austriaco que propuso desde sus inicios el movimiento moderno como una respuesta en contra del historicismo y la ornamentación en la arquitectura. Su publicación más importante, *Ornamento y Delito* (1910) fue la punta de lanza no solo para la arquitectura, sino también para las vanguardias pictóricas europeas de romper con la tradición academicista del arte y redefinir los alcances y técnicas de esta disciplina.

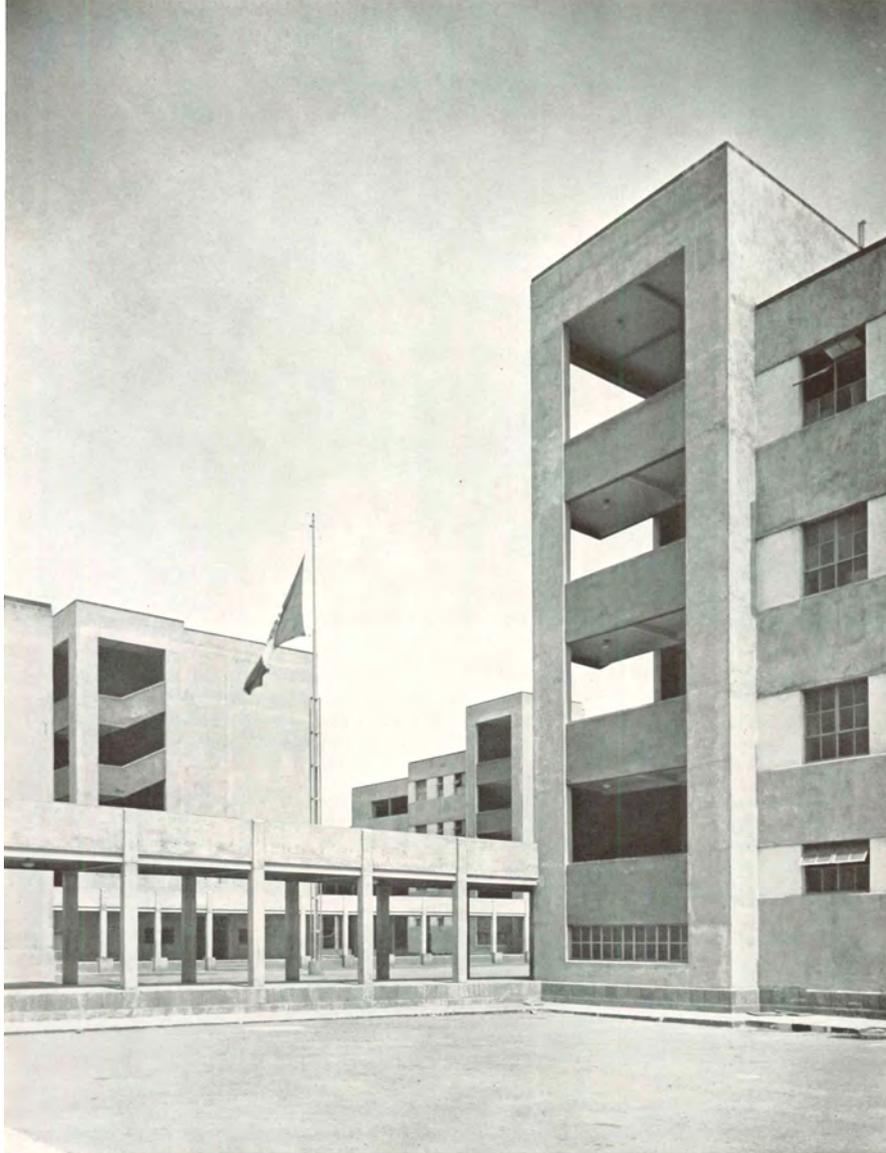
¹⁷ Fillippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944) fue un escritor italiano que participó en la manifestación artística y vanguardista del *Futurismo* de principios del siglo XX, la cual directamente ayudó a manifestar el discurso fascista de Benito Mussolini (1883 - 1945).

¹⁸ Umberto Eco (1932 - 2016) fue un semiólogo, escritor, filósofo e historiador del arte italiano que consolida su obra en cuestionamientos lingüísticos, semióticos, epistemológicos y estéticos del mundo occidental.

democráticas , decide ser distinto, marginado, aristocrático o maldito, y se retira a la torre de marfil del arte por el arte. Como dirá Villiers de l'Ilse-Adams: << ¿Vivir?, Nuestros sirvientes piensan en ello por nosotros >> (Eco, 2007)

En el caso concreto de la Ciudad de México, este hecho de las características atemporales e inhóspitas de la arquitectura funcionalista resalta en el registro fotográfico capturado por Esther Born¹⁹ en 1937 en su obra *The New Architecture in Mexico*. En estas imágenes podemos ver varias obras arquitectónicas de la Ciudad de México fuera de cualquier referencia geográfica, al igual que sin ninguna escala humana. Es evidente que esta ausencia de características era una intención marcada por Esther Born para dar a conocer a la comunidad americana la arquitectura funcionalista que se materializaba en la Ciudad de México sin cargar con la marcada identidad cultural de la sociedad y su territorio. En sus fotografías es predominante una sensación atemporal, ajena y estridentemente ortogonal abstracta y simétrica. El encuadre de las fotografías presenta una vista

¹⁹ Esther Born (1902 - 1987) fue una arquitecta y fotógrafa estadounidense que se dio a la tarea de fotografiar la arquitectura moderna mexicana y publicarla en una escala internacional. Ella estaría diez meses en México haciendo un registro fotográfico de la arquitectura moderna en México con su marido, Ernest Born.



Esther Born | Escuela Central de la Revolución, Mexico | "The New Architecture in Mexico", 1937.



Esther Born | Edificio de oficinas Av. Juárez, Mexico | “The New Architecture in Mexico”, 1937.



Esther Born | Hospital Sanatorio de Tuberculosis, proyectado por José Villagrán, México | "The New Architecture in Mexico", 1937

frontal de los espacios y fachadas, exaltando rasgos de la composición arquitectónica como la monumentalidad, la pureza del vacío (o el no ornamento), y una perspectiva visual fija y estática.

En general, las imágenes fotográficas de esta revista también tienen en común que las fotografías son tomadas de día con una luz directa que logra un gran contraste del claroscuro. Esto hace alusión a la abstracción de los espacios evidenciado por las formas geométricas platónicas que la industrialización de la producción de los

materiales confería a los volúmenes construidos. Las formas ortogonales de las envolventes y sus sombras superpuestas serán un elemento compositivo que daría origen a la esencia de la arquitectura más icónica de la arquitectura mexicana bajo las categorías de monumentalidad y de lo sublime.

Ann Bickley Horn²⁰ escribió un artículo en *Architectural Record* (1947) titulado *Personal observations, impressions and appraisals of current architecture in Mexico*, donde hace una fuerte crítica hacia la materialización de obras arquitectónicas que llevan consigo la premisa del movimiento moderno. Ahondando en esta crítica, es importante entender que la Ciudad de México y el país en general no tenían una fuente nacional de acero, lo cual hacía que la arquitectura moderna mexicana en sus inicios y en gran parte de su desarrollo fuera dependiente del acero que venía del extranjero, principalmente de los Estados Unidos. Es crucial entender que el primer referente del Movimiento Moderno se originó en Francia con Le Corbusier, y que estas primeras ideas y conceptos que se transmitieron en el territorio

²⁰ Ann Bickley Horn es una figura poco estudiada. La poca información competente que se tiene de ella acerca de la arquitectura moderna mexicana es su artículo en la revista estadounidense *Architectural Record*.



Ann Bickley Horn | Escuela Normal de Maestros (torre central demolida),
proyectada por Mario Pani | Architectural Récord, 1947.



Guillermo Zamora Photo

One of Mexico City's finest office buildings was designed by architects Augusto Alvarez and Juan Sordo Madaleno, Leonardo Zeevaert, Consulting Engineer. Glass walls, with sliding panels, extend completely across the north façade in front of the columns. The building is both fully air-conditioned and centrally heated

Guillermo Zamora | Edificio de oficinas en calle Morelos #110 (demolido) | Architectural Record, escrito por Ann Bickley Horn, 1947.

nacional fueron con esta doctrina europea, pero a medida que la Ciudad de México necesitaba más fuentes conceptuales y materiales del extranjero para consolidar el movimiento moderno en el territorio nacional, Estados Unidos y su cultura de industrialización norteamericana fue el principal ejemplo a seguir para establecer los parámetros del nuevo estilo de vida que la apenas emergente clase media mexicana debía de perpetuar. Ann Bickley Horn es consciente de esta relación entre estos dos países y puso en cuestión la materialización del movimiento moderno en la Ciudad de México. En su artículo evidencia ciertas prácticas problemáticas que los arquitectos mexicanos y la sociedad de la construcción manifestaban en su trabajo. La urgencia que tenía la arquitectura mexicana en solventar las necesidades de la población hizo que la arquitectura moderna fuera la respuesta natural a los obstáculos sociales, económicos y políticos, pero la velocidad de movimiento arquitectónico dejó evidentes vacíos teóricos de la materialización de las obras arquitectónicas. En la conciencia mexicana arquitectónica de la época hubo una precipitación por querer hacer una imitación extralógica del movimiento moderno del extranjero y reproducirla en la Ciudad de México. La mano de obra no instruida en los nuevos procesos de industrialización de la construcción, la mala calidad de los nuevos materiales de construcción, y la

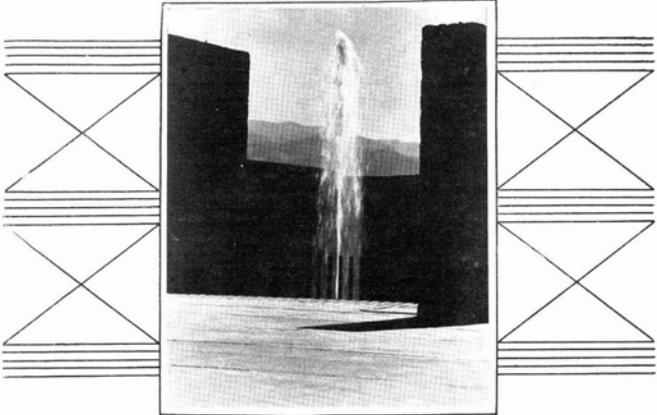
distancia cosmológica entre la industria norteamericana y la población rural de la ciudad hizo que la esencia del movimiento moderno no estuviera presente en las nuevas edificaciones. En vez de tener una manifestación puramente moderna, había una reinterpretación de los principios y valores del movimiento moderno que tenían que dialogar con los simbolismos presentes en el territorio nacional.

Profundizando en el rol de la fotografía y el impacto que tiene sobre los nuevos paradigmas de los medios masivos, la publicidad o las imágenes que presentan un producto o un servicio como su finalidad, empiezan a tener una intervención epistemológica en la manera en que la sociedad consume imágenes. La publicidad empieza a poner en el mercado nuevos ideales y aspiraciones que unen a la arquitectura moderna con objetos de consumo y estratos socioeconómicos. Los objetos necesarios o para habitar una vivienda, así como las vestimentas, el mobiliario urbano enfocado al automóvil y los edificios del movimiento moderno integran nuevos paradigmas de la sociedad de clase media emergente. La fotografía publicitaria o el tipo-foto publicitario empieza a lucrar con la división y la diversidad de calidad del terreno de la Ciudad de México y sus límites para empezar una especulación inmobiliaria sobre dónde empezar a desarrollar nuevas zonas de la ciudad. Es abismal



ARQUITECTURA 37
M E X I C O

Portada de la revista Arquitectura México No. 37, presentando una fotografía de Armando Salas Portugal, 1952



PLAZA DE LAS FUENTES

"JARDINES DEL PEDREGAL DE SN. ANGEL"
El lugar ideal para vivir



LA CIUDAD CREEC
HACIA EL SUR

CIUDAD UNIVERSITARIA

AVENIDA DE LOS INDEPENDIENTES

MESA ESTACION DE GASOLINA

MONUMENTO AL GENERAL OBREGON

FRACCIONAMIENTO

EL TAMAÑO DE LOS LOTES, DE 2,000 m.² MINIMO, GARANTIZA UNA ZONA RESIDENCIAL DE PRIMER ORDEN, DONDE USTED ENCONTRARA LAS COMODIDADES DE LA CIUDAD, AUNADAS A LAS BELLAS PANORAMICAS Y AMPLITUD DE LA QUINTA DE FIN DE SEMANA.

VISITE USTED LA CIUDAD UNIVERSITARIA, QUE LINDA CON NUESTRO FRACCIONAMIENTO.

VISITENOS Y ELIJA USTED SU TERRENO

PIDA INFORMES EN LA OFICINA DE VENTAS DEL FRACCIONAMIENTO O EN LAS OFICINAS DE PASEO DE LA REFORMA 137 1er. PISO TELS. 12-08-80 36-30-11

Anuncio publicitario de Jardines del Pedregal de San Angel en la revista Arquitectura México No. 37, 1952

la publicidad gráfica ejercida sobre los nuevos conjuntos urbanos multifamiliares como el Conjunto

Urbano Miguel Alemán²¹, el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, o el Conjunto Urbano Benito Juárez que tienen una ubicación céntrica de la Ciudad de México, a la publicidad ejercida sobre el Pedregal de San Ángel (que a inicios de su desarrollo se ubicaba en los límites de la ciudad). La publicidad de los conjuntos urbanos van dirigidos hacia un público de clase media, donde pueden transportarse rápidamente hacia sus trabajos y la cantidad de servicios son suficientes para cubrir todas las necesidades básicas. Zonas como el Pedregal de San Ángel expresan una publicidad ejercida hacia un público de clase media alta, donde el desarrollo es en función de la velocidad del automóvil y la imitación del referente más asociado que tenemos del movimiento moderno que es la industrialización de la producción estadounidense. Hace sentido que el desarrollo residencial del Pedregal de San Ángel sea a partir de familias que tengan los medios para aspirar a un estilo de vida más arraigado hacia la industrialización de la producción, pero esta zona de la Ciudad de México que presenta un relieve

²¹El CUPA (Conjunto Urbano Miguel Alemán, inaugurado en 1949) fue el primer conjunto multifamiliar de México, teniendo como referencia directa a la Ville Radieuse de LeCorbusier. Este primer hito en la nueva tipología de la Ciudad de México tenía como propósito el atacar la falta de viviendas y el exceso poblacional de manera inmediata.

irregular de roca basáltica, además de una vegetación xerófila y endémica une el relato del mitológico de la erupción del Xitle²² con el prolífico modo de vida y tipología arquitectónica de los suburbios estadounidenses para crear un concepto amalgamado entre el pasado milenario y los nuevos paradigmas de la sociedad moderna. “El tema de fondo sería asociar los volcanes con la mexicanidad, sugiriendo ideas del mito creador como el renacimiento cultural”, escribe Alfonso Pérez en conjunto con Alfonso Apton en su libro *Las Casas del Pedregal (1947-1968)*. Dentro de este análisis que desarrollan estos dos autores, capturan el verdadero sentir de la arquitectura moderna en los últimos años de la década de los 40 hacia los primeros años de la década de los 50. Aunque la arquitectura moderna era ya moneda aceptada en México, lo era en operaciones estatales para donde la única aprobación necesaria era la de una personalidad política ilustra. Inherente del desarrollo de esta zona de la nueva Ciudad de México, la publicidad fotográfica que se transmitió en la televisión resulta de vital importancia para el desarrollo del proyecto residencial.

²² El volcán Xitle hizo erupción por primera vez en el 471 a.C., brindando un nuevo ecosistema xerófilo endémico al Valle de México



Armando Salas Portugal (1916 - 1995) | Casa Muestra 140, Jardines del Pedregal | Ciudad de México

El día del año nuevo de 1953 y a las nueve y media de la noche, hora máxima de audiencia, vio la luz en directo en canal 2 de televisión mexicana "El Pedregal, su casa y usted." Un programa de media hora dedicado a la estética y buen gusto en la construcción de la zona residencial del Pedregal de San Ángel. (Pérez-Mendez, Apilton, 2007)

Con este mensaje directo a los hogares de las familias mexicanas, se convenció a un grupo amplio de la sociedad para que eligiera "voluntaria" y coordinadamente los códigos de arquitectura moderna. La televisión, la fotografía, la arquitectura moderna, la radio y los automóviles todos pertenecen genealógicamente a la industria, todas estas materializaciones de la industrialización de la producción chocan con el bagaje cultural milenario creando un sincretismo técnico, social y espiritual único e irrepetible dentro de la historia de las culturas occidentales. El Pedregal de San Ángel

Casa Gómez, Arq. Francisco Artigas, Jardines del Pedregal



pudo utilizar todas las herramientas que la industrialización y la estandarización proveen para convertir una zona de la ciudad inhóspita en el ejemplo más esclarecido de la *mexicanidad*.

A diferencia de este desarrollo inmobiliario al sur del Valle de México, Ciudad Satélite que se emplaza en los límites del norte de la Ciudad de México, no obtuvo los mismos resultados favorables para el desarrollo arquitectónico y urbanístico. Consolidada en 1954 por los Arq. Mario Pani²³, José Luis Cuevas²⁴ y Domingo García

²³ Mario Pani (1911 - 1993) fue el arquitecto mexicano que materializó las obras arquitectónicas más extensas tanto en dimensiones como en programa arquitectónico, siendo así uno de los máximos expositores de la arquitectura moderna en México con obras como la Escuela Normal de Maestros (1945), el proyecto Integral de Reforma-Insurgentes (1945), el Conservatorio Nacional de Música (1946), el Centro Urbano Miguel Alemán (1949), Campus Central (1952), Ciudad Satélite (1954) y el Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco (1964), entre otros. De igual manera fue uno de los primeros promotores de la cultura arquitectónica editorial en México fundamentado en el pensamiento moderno y expuesto en la revista Arquitectura México (1938 - 1978), junto con demás arquitectos colaboradores.

²⁴ José Luis Cuevas (1934 - 2017) fue un pintor, escultor e ilustrador mexicano que se inició la oposición del movimiento muralista mexicano, dando así comienzo a la Generación de la Ruptura.



< Compañía Mexicana de Aerofoto | Ciudad Satélite, 1957

< Compañía Mexicana de Aerofoto | Torres de Satélite, 1957

Ramos²⁵, entre otros, Ciudad Satélite tenía la función de ser una ciudad dormitorio separada geográficamente de la Ciudad de México con el afán de crear un corredor vehicular que contemplara el desarrollo de centros urbanos afuera de las limitaciones de las grandes urbes, pero económicamente dependientes. La idea principal era crear una zona habitacional teniendo como ejemplo los suburbios de las grandes urbes estadounidenses. Para este proyecto se ejerció una escultura monumental proyectada por los Arq. Luis

²⁵ Domingo Garcia Ramos (1911 - 1978) fue un arquitecto y urbanista mexicano oriundo de Tula, Hidalgo que se dedicó a la academia y a la publicación de libros y textos referentes a la esfera arquitectónica de México.

Barragán²⁶ y Mathias Goeritz²⁷, donde se señalaba el acceso vehicular hacia la zona habitacional. Las Torres de Satélite se convertirían en un hito de la arquitectura moderna mexicana, conectando la prosperidad de una mejor calidad de vida con la velocidad motriz y el auge de la especulación inmobiliaria. Pero a diferencia del Pedregal, el proyecto de Ciudad Satélite fracasó debido a los intereses políticos e inmobiliarios que hacinaban la zona por una recompensa económica más caudalosa. *“Más lotes para vender, más casas, más comercios, más departamentos y... más dinero para el especulador y el inversionista, pero también más gente, más coches y menos agua, insuficiente drenaje y pésima vialidad”*, fueron solo algunas observaciones que el Arq. Mario Pani

²⁶ Luis Barragán (1902 - 1988) es el arquitecto mexicano más condecorado que ha visto México. Su arquitectura emocional es un rubro importante en la historia moderna de la arquitectura mexicana, siendo una conexión entre la cultura mexicana y el movimiento moderno. Sus obras más emblemáticas además del desarrollo del fraccionamiento del Pedregal son de una escala pequeña. El Convento de las Capuchinas, Casa Barragán, Casa Gilardi, Las Arboladas y las Torres de Satélite marcaron un antes y después en la cosmovisión cultural de México.

²⁷ Mathias Goeritz (1915 - 1990) fue un artista y arquitecto de origen alemán que formó casi toda su vida en México. En su obra resalta el abstraccionismo y los comienzos de la arquitectura emocional.

vociferó al respecto de la toma de decisión que Gustavo Baz Prada, entonces gobernador del Estado de México llevó a cabo. La división geográfica entre la Ciudad de México y Ciudad Satélite nunca surgió efecto debido a que las respectivas áreas verdes que iban a rodear este desarrollo de vivienda al noroeste de la capital no se consolidaron y la mancha urbana creció sin ninguna restricción, borrando las delimitaciones de los respectivos territorios. Este fenómeno social y urbanístico ha obstaculizado la identidad de la Ciudad de México, debido a que con el auge del paisaje industrial, cualquier referente espacial y geográfico queda invisibilizado por la estandarización de la vida cotidiana.

Hemos hablado de cómo es que la industrialización de la producción ha tenido que complementarse con los arraigos tradicionales de la sociedad mexicana para poder desarrollar una nueva forma de hacer arquitectura en la Ciudad de México y en el país, pero hay un proyecto a mediados del siglo XX que corresponde a la epítome del movimiento moderno en México y engloba el sincretismo arquitectónico que la arquitectura de estilo internacional europea y estadounidense tuvieron con la cultura mexicana de la posguerra.

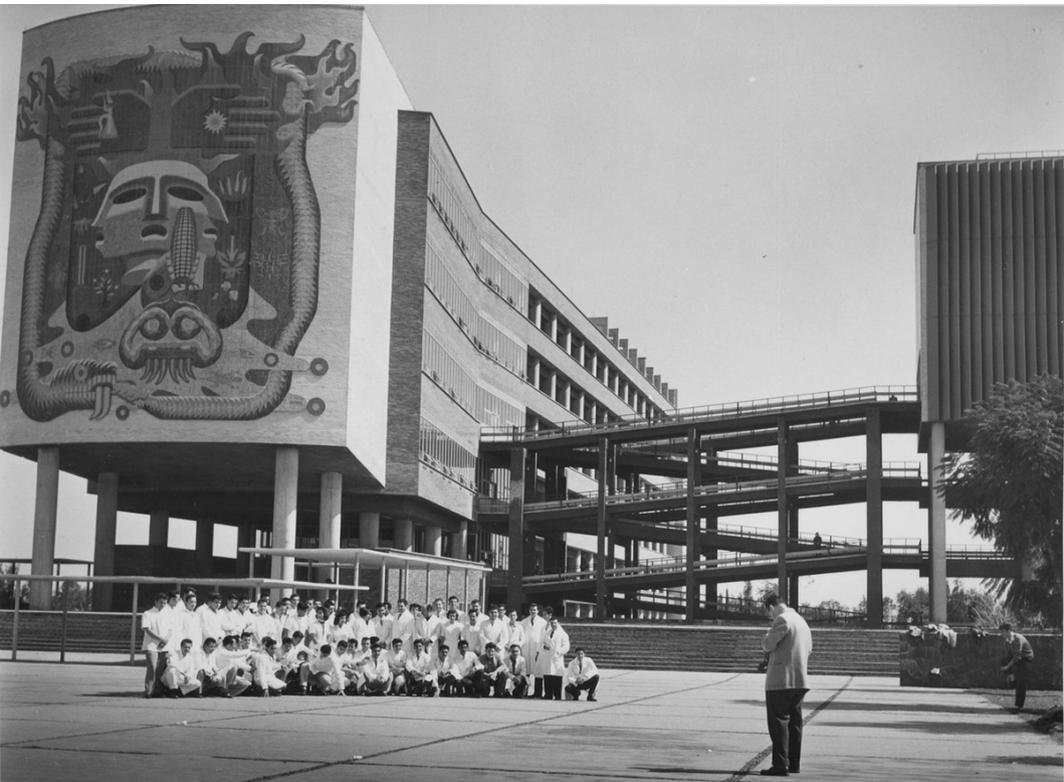


Entrega de las instalaciones de Ciudad Universitaria, 1952. | Fundación UNAM IISUE-AHUNAM

El Campus Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM es el referente máximo de la materialización de encomiendas públicas que la sociedad le demandaba a los jóvenes arquitectos de la época. La orientación, el emplazamiento, la ubicación, el relieve, el orden y el concepto de Campus Central configuran un proyecto universitario en donde la enseñanza fuera estipulada bajo los valores nacionalistas y regionalistas de la esfera política. Mostrar la

conjunción de obras arquitectónicas modernas emplazadas en un relieve totalmente conectado temporal y espacialmente a las cualidades geográficas del Valle de México fue un intento genuino de crear un espacio que multiplicara las herramientas que definirían a los jóvenes mexicanos. Es deslumbrante analizar cómo es que se compuso todo el conjunto de edificios de Campus Central a partir de una vialidad que no solo divide el Estadio Olímpico Universitario con el resto de las facultades ordenadas a través de un eje de composición monumental, sino que también funge como acceso principal; peatonal y vehicular, para los estudiantes y docentes que llegaban desde la bahía de camiones (hoy el estacionamiento del Museo Universitario de Ciencia y Arte) y los funcionarios administrativos que llegaban al Torre de Rectoría. Los murales engendrados por David Alfaro Siqueiros²⁸ en las paredes de la Torre de Rectoría y el Consejo Universitario titulados *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*, en el costado sur; *El derecho a la cultura (o Las fechas en la historia de México)*, muro norte, y *Nuevo símbolo universitario*, muro oriente, son estandartes de esta

²⁸ David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974) fue uno de los expositores más importantes e influyentes del muralismo mexicano junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco.



< Bahía principal de camiones, Ciudad Universitaria, 1954.

< Facultad de Medicina, Ciudad Universitaria, 1956.

Fundación UNAM IISUE-AHUNAM

necesidad de crear una nueva imagen de la mexicanidad, de plasmar las virtudes y metas que la sociedad mexicana debe de apropiarse. De igual manera, *Representación Histórica de la Cultura* por Juan O’Gorman, expuesto en las cuatro caras de la Biblioteca Central, sería la cúspide de esta intención de conectar la arquitectura moderna con la sociedad mexicana y el arraigo cultural de la Ciudad de México. Los murales *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* y *la Superación del Hombre por medio de la Cultura* de Francisco Eppens²⁹, *El retorno de Quetzalcoatl, la Ciencia y el Trabajo* y *la Conquista de la Energía* de Chavez Morado³⁰ serían complementos para consolidar esta idea de nueva mexicanidad en el imaginario colectivo de los universitarios.

²⁹ Francisco Eppens (1913 - 1990) fue un ilustrador y muralista mexicano que dentro de sus obras destacan el haber rediseñado el escudo nacional mexicano en 1968 y su obra mural en edificios con sedes oficiales.

³⁰ José Chavez Morado (1909 - 2002) fue un artista plástico mexicano correspondiente a la corriente nacionalista de principios y mediados del siglo XX.

Las fotografías que retratan y registran los inicios de Ciudad Universitaria tanto en su inauguración, como en el comienzo oficial de las clases, sirven el propósito primordial de enaltecer ciertos valores y paradigmas que la esfera política quería transmitir a la población de la Ciudad de México. La verticalidad jerárquica de la Torre de Rectoría sobre las demás instalaciones del Campus Central, los murales de la Integración Plástica como protagonistas del espacio exterior, las obras arquitectónicas del movimiento moderno emplazados en un relieve de roca volcánica y la indumentaria propia de la clase media mexicana (utilizada tanto por docentes, como alumnos y personal administrativo) son muestra de cómo es que Ciudad Universitaria se volvió una experiencia estética que tenía como propósito el incentivar a los estudiantes a completar ciertos roles en la sociedad mexicana. Estas fotografías de Campus Central son muestra de una patología en la representación fotográfica que Beatriz Colomina en su libro *Privacy and Publicity* (1994, MIT Press), describe como el *Fetichismo*³¹ Fotográfico. Este fenómeno inmiscuido en la relación de la sociedad con los medios impresos masivos se decanta en dos aspectos fundamentales e intrínsecos de las

³¹ Fetichismo entendido como la acción de otorgarle a un objeto cualidades y/o connotaciones que por naturaleza no posee.

fotografías arquitectónicas. Este primer aspecto inherente es la representación de un espacio físico tridimensional en una superficie de dos dimensiones, consolidando en un nivel cognitivo el pensamiento abstracto de las cualidades espaciales de la arquitectura con la hoja de papel. El segundo aspecto concierne la *difusión democrática* de valores, significados y símbolos cincelados (metafórica y literalmente) en los elementos espaciales de las obras arquitectónicas. El *fetichismo fotográfico* consiste en amalgamar el espacio físico materializado en Campus Central con la experiencia estética de la arquitectura moderna de Ciudad Universitaria en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana a través de fotografías. La *mexicanidad* y sus nuevos paradigmas estarían basados en las representaciones fotográficas de los jóvenes alumnos en las instalaciones recién inauguradas, bajo fuertes preceptos políticos, sociales y culturales.

In this sense, they [Lecorbusier's purist drawings] seem to indicate Lecorbusier's resistance to a passive intake of photography, to the consumption of images occurring in the world of tourism and mass media. [...] In the terms conditioned by mass media, a photograph does not have specific meaning in itself but rather in its relationship to other photographs, the caption, the writing and the



Alumnos de Ciudad Universitaria, 1952

Fundación UNAM IISUE-AHUNAM



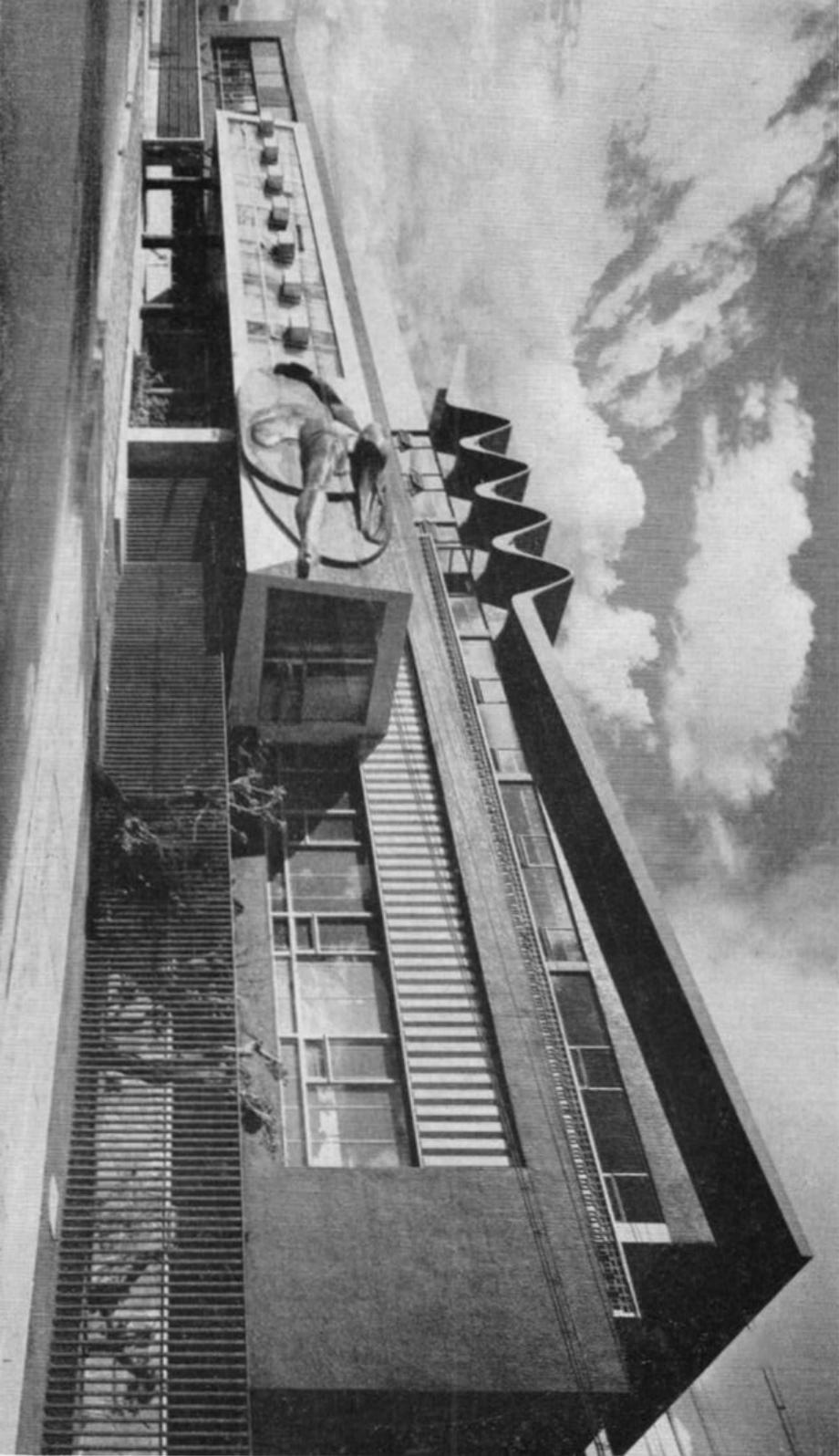
layout of the page. As Roland Barthes puts it: "All images are polysemous; they imply, underlying their signifiers, a floating chain of signifieds, the reader able to choose some and ignore others. Polysemy poses a question of meaning. (Colomina, 1994)

Esta naturaleza polisémica de la fotografía le otorgaría a Ciudad Universitaria la identidad de arquitectura moderna mexicana y quedaría instaurada esta noción del espacio territorial mexicano y capitalino en la imagen colectiva de la Ciudad de México. Aunado a este efecto catalizador que las fotografías tienen sobre el territorio mexicano, las imágenes seleccionadas de las primeras experiencias que la sociedad tuvo en Ciudad Universitaria evidencian un montaje³² en las acciones que ocurren. Los jóvenes universitarios se vuelven actores, Campus Central se vuelve una puesta en escena y los políticos en guionistas.

³² Secuencia premeditada de eventos espaciales que desarrolla un proceso interpretativo. Estos procesos se ven materializados en todas las disciplinas que se encuentran dentro de la esfera del Diseño.

La patología de la Arquitectura Moderna Mexicana

En el caso específico de la Ciudad de México, con un compendio de símbolos y ornamentaciones milenario, el movimiento moderno experimentó diferentes fenómenos estéticos que conectaron la arquitectura moderna occidental con la identidad nacional. El fenómeno de la Integración Plástica en México fue un hecho arquitectónico en donde los nuevos paradigmas del movimiento moderno tenían que ser tropicalizados a través de la combinación de la pintura y la escultura para que la población tuviera un primer signo de apropiación a la cultura industrial. De igual manera, este fenómeno cultural y artístico se veía totalmente dominado por un sentimiento nacionalista que quería reivindicar los



< Escultura Velocidad (1953) en el acceso de fabrica de automóviles

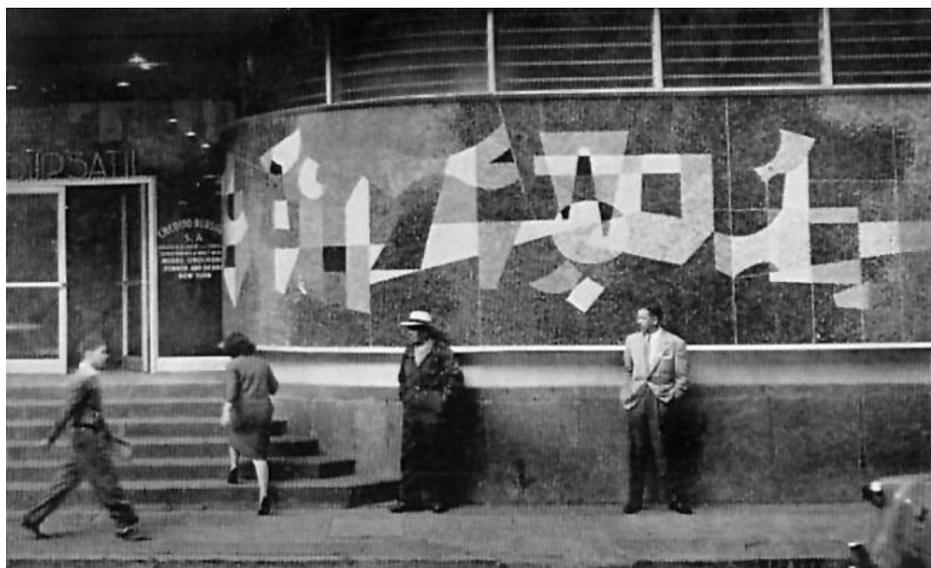
Archivo Sala de Arte Publico Siquieros/INBA

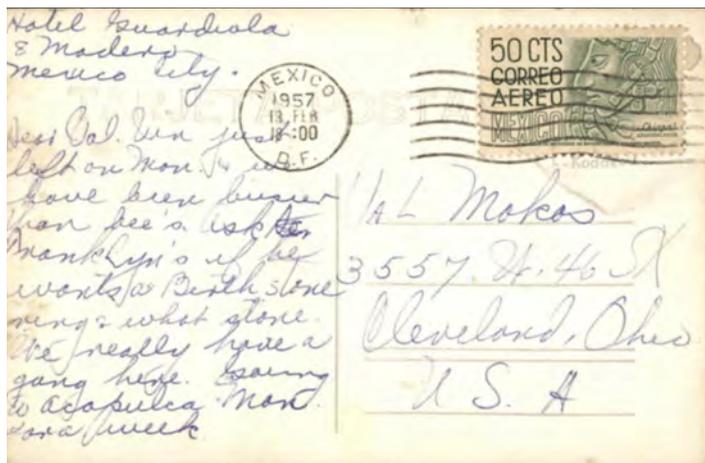
símbolos patrios y evocar una cohesión social dentro de la población de la Ciudad de México y su nueva infraestructura.

La Integración Plástica que contempla una superposición de la pintura, escultura y arquitectura en un solo espacio físico provocó una iniciativa de nuevas intenciones artísticas enfocadas al acontecer nacional. La imagen de la arquitectura moderna que ejercía un carácter de desolación, abstracto y monumental fue modificada para albergar en sus superficies mensajes sociales y políticos a partir del movimiento muralista. Son debatibles las críticas negativas en el escenario arquitectónico que se suscitaron referente a esta integración de la arquitectura, la pintura y la escultura a principios y mediados del siglo XX, pero lo que no es debatible es el hecho de que los muralistas utilizaran el exceso de superficies vacías dentro de las obras arquitectónicas de índole pública y monumental del movimiento moderno para plasmar su discurso artístico, social y cultural que remite directamente a la labor integral del gobierno en regenerar la esfera pública de la Ciudad de México. Impreciso sería emplazar el discurso de la reivindicación de los valores y

Mural de Carlos Mérida en el edificio del Banco de Crédito Bursátil, Ciudad de México, 1955

Cárcamo de Dolores en construcción, Ciudad de México.
Fotógrafo Juan Guzmán, 1951.





Carta postal de la Secretaria de Comunicaciones y Obras Publicas, 1957.

principios de la identidad mexicana en un lienzo de tela o en una superficie en una obra arquitectónica privada como Le Corbusier perpetuaba en la casa E.1027 con Eileen Gray y Jean Badovici³³. La imagen discursiva de la arquitectura moderna necesitaba mostrar un valor intrínseco de la cultura de la sociedad y la etapa del muralismo mexicano fue una respuesta natural para poder amalgamar la arquitectura europea con la cultura mexicana en las nuevas obras arquitectónicas.

Esta relación que empieza a manifestarse entre la arquitectura y el arte mural trae consigo una disputa del protagonismo del espacio. El espacio habitable empieza a tener una tensión con el espacio contemplativo, lo cual hace que en la etapa resolutive de la Integración Plástica (referente a la construcción de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas construida en 1953) se vea evidenciado la obstaculización que esta corriente artística trajo a la evolución de la industrialización de la producción de la arquitectura.

³³ Este suceso que conecta a estos tres personajes de la cultura arquitectónica moderna en Europa en E.1027 es un ejemplo de colonización a través de la imagen. Beatriz Colomina describe la imposición de los murales de LeCorbusier dentro de la casa de Eileen Gray como una abuso de apropiación del espacio, efectuado bajo las órdenes de Badovici.

De una misma manera podríamos cuestionar los fundamentos estéticos por los cuales se aprecian popularmente como bellos los murales de Siqueiros, Rivera y Orozco³⁴ (y Tamayo³⁵). Si bien todos estos artistas desarrollaron una técnica sublime en el arte de la pintura mural; en esta disciplina también predomina un carácter de realismo en los sujetos y entidades representadas. Esto hace alusión a que el valor artístico y tangible de la pieza está en función de los personajes o eventos históricos representados lo más posiblemente cercano a la realidad y no en función del valor intrínseco y integrado que la obra de arte debe de materializar aparte de su valor de la técnica pictórica escogida por el artista. En la Ciudad de

³⁴ José Clemente Orozco (1883 - 1949) fue un muralista, caricaturista, pintor y litógrafo mexicano que participó como uno de los artistas principales en la etapa muralista de México a principios del siglo XX . A diferencia de Siqueiros y Rivera, Orozco plasma en sus obras una perspectiva más universal, distanciadas de los acontecimientos de la esfera política mexicana. Se interesa por los valores del ser humano, de ahí que el mensaje expresado en las imágenes que constituye sea el discurso del ser humano enfrentándose a los paradigmas del destino y la libertad, teniendo en cuenta los aspectos determinantes de la historia, religión y tecnología.

³⁵ Rufino Tamayo (1899 - 1991) fue un pintor mexicano que de igual manera está inmiscuido en el quehacer artístico del movimiento vanguardista y muralista en México.



E SPACIOS

HACIA UNA NUEVA
PLASTICA INTEGRAL

Casa marital 1,22 x 1,46. Píxeles. Estado de Veracruz.



David Alfaro Siqueiros



Proyecto de trazo para el mural 0.700 x 0.905. Dibujo sobre papel y masilla.

Portada y páginas de revista Espacios, Núm. 1, 1948

México, donde existen diferencias abismales entre la clase alta y la clase baja (sin tener realmente concretizada la clase media), los murales compuestos por la elite cultural, tuvieron como propósito el dispersar los nuevos atributos de la identidad nacional por los medios más visibles que pudieron encontrar; las superficies vacías de obras arquitectónicas de índole pública. El arte pictórico se volvió un medio en vez de un fin en sí mismo, la belleza artística de los frescos se trasladó a la categoría de lo *kitsch*; es decir, un arte fundamentado en la opinión popular y no la opinión técnica o crítica que esta disciplina necesita para evolucionar e innovar. En la revista *Arquitectura México* (Núm. 30, febrero 1950), dirigida por los hermanos Pani³⁶ y Vladimir Kaspé³⁷, se encuentra una entrevista con el muralista David Alfaro Siquieros donde describe

³⁶ Arturo Pani (1915 - 1981) fue hermano de Mario Pani y a diferencia de él, Arturo se dedicó al diseño industrial enfocado a muebles para la élite mexicana. De igual manera fue colaborador en la revista *Arquitectura México* pero siempre estuvo a la sombra de su hermano.

³⁷ Vladimir Kaspé (1910 - 1996) fue un arquitecto de origen ruso y nacionalizado mexicano que trabajó con Mario Pani en la revista *Arquitectura México* como jefe de redacción. De igual manera tuvo poca obra construida, de las cuales destacan el Liceo Franco Mexicano y el Súper Servicio Lomas.



Hector García Cobo

Siqueiros, Ciudad de México, 1960

Centro de la Imagen

los procedimientos conceptuales de la Integración Plástica con la Arquitectura Moderna haciendo referencia directa a la revista Espacios (Núm. 1, septiembre 1948), donde manifiesta la conexión funcional entre la arquitectura del movimiento moderno y el movimiento de la Integración Plástica

en un artículo titulado *Hacia una Nueva Plástica Integral*. Una frase en esta sesión de preguntas y respuestas resume la naturaleza del movimiento artístico:

Tal unidad plástica se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral; funcionalidad por apego al espacio geográfico, a las características del subsuelo y del suelo, a las particularidades climáticas, la técnica, a los materiales, a las herramientas, específica e históricamente correspondientes. Y, como objetivo final, al cometido social-estético de su época.

En el mundo plástico contemporáneo — embrión de un nuevo Renacimiento —, la arquitectura y la pintura han resurgido brillantemente, pero sin encontrar aún el punto de su nueva coincidencia, debido al carácter incompleto o intrascendente de sus concepciones, sociales y estéticas, sobre funcionalidad.

El movimiento muralista mexicano, nuestro movimiento, que partió de un propósito funcional político, constituye la excepción en el conjunto, arriba señalado, del arte moderno internacional. De ahí su enorme trascendencia histórica. (Siquieros, 1948)



Diego Rivera durante la construcción del Anahuacalli, circa 1940. | Archivo Diego Rivera y Frida Kahlo, Banco de México

Los primeros indicios de la Integración Plástica en la Ciudad de México a inicios del siglo XX se manifiestan con José Vasconcelos y los muralistas en el antiguo Convento de San Ildefonso que en ese entonces fungía el papel de ser la sede de la Preparatoria núm. 1; ¿pero cómo es que esta faceta tradicionalista de símbolos iconográficos logró su difusión en la arquitectura moderna de México, considerando que el movimiento moderno



Casa Cueva de Juan O'Gorman, 1949 | Archivo de la Secretaría de Cultura

y la industrialización de los procesos de producción negaban cualquier diálogo con el ornamento y decoración?

Para poder responder estas preguntas, tomando en consideración los valores e ideales que los máximos expositores del arte mural vociferaban, el movimiento moderno no pudo imponer su característica internacional en el territorio de la Ciudad de México debido a la

estrecha relación geográfica e histórica que la sociedad capitalina asimilaba. En este sentido, es insoslayable la actividad volcánica y sísmica que se presenta en el Valle de México, así como en su momento la extensión de área todavía consolidada por los lagos todavía existentes.

Asimismo, el relieve volcánico del Pedregal de San Ángel es parte fundamental no solo en la expansión territorial de la ciudad hacia el surponiente de las extensiones del lago de Texcoco, sino que también se empieza a crear una nueva imagen colectiva de la clase media alta que se junta con el mito creador de la explosión del volcán Xitle que vincula directamente la sociedad, la extensión territorial de la Ciudad de México, la arquitectura moderna y la Integración Plástica. La concepción del proyecto del fraccionamiento del Pedregal de San Ángel iba a ser la antesala de lo que se manifestaría con proyecto del Campus Central de la Universidad Nacional autónoma de México, el cual es la epítome del movimiento moderno en toda la extensión del país, así como de la región latinoamericana.

La democratización de la imagen de la Ciudad de México

En los capítulos anteriores se analiza la conexión directa que hay entre los medios masivos de comunicación, la evolución estandarizada de la arquitectura y la ideología política positivista de la sociedad materializada en el espacio público. Por otra parte, dentro del mismo territorio capitalino en perpetua transformación, existen otros discursos individuales, cotidianos y efímeros que expanden nuestro campo de visión sobre los acontecimientos que moldearon el espacio físico y el imaginario colectivo de la ciudad que habitamos hoy en día. Inmersos en la vorágine y eclecticismo arquitectónico que se suscitó a mitad del siglo XX, las fuentes más acaudaladas que tenemos para



< Hector García Cobo (1923 - 2012) | Partido de Voleibol en el Palacio de Lecumberri | Ciudad de México

poder conocer el verdadero impacto de la cultura de la imagen en la arquitectura son las perspectivas y miradas que algunos fotógrafos nos otorgan acerca de la vida cotidiana de los ciudadanos de la Ciudad de México. Así como es indispensable el conocer los conceptos que se manifestaron en las esferas políticas más elevadas de México, de igual manera hay que entender el veredicto incomodo y asimétrico que la sociedad le otorga a la arquitectura del movimiento moderno durante las décadas del apogeo nacionalista (comienzos de la posguerra) hasta el enajenamiento total de la sociedad con el gobierno a finales de la década de los años 60. Con fines divergentes a los establecidos por los políticos de la Ciudad de México, gran número de autores empiezan a registrar los acontecimientos cotidianos desde una perspectiva acercada a la documentación y al fotoperiodismo.

Según *El arte en la época de su reproducibilidad técnica* de Walter Benjamin, la fotografía sólo puede cumplir su propósito a medida que es reproducida en la mayor cantidad posible. Desde 1839, con la invención del Daguerrotipo, hasta principios del siglo XX, la fotografía había sido utilizada como un reemplazo

a la pintura debido a sus atributos prácticos y su manera de traducir verazmente la realidad. Pero al igual que el Art Nouveau y Art Deco, estos movimientos arquitectónicos utilizan materiales industrializados y estandarizados para luego modificarlos para convertirlos en ornamentos secundarios a la función del espacio construido que va en contra de la naturaleza de los materiales de construcción modulados. La fotografía arquitectónica durante sus primeros 80 años de vida sería acotada a sólo registrar sucesos con una difusión acotada. Se utilizarían las fotografías para registrar en el tiempo la materialización de la cosmovisión de la sociedad, pero no se difundirían estas fotografías a través de las masas. Con algunas excepciones, es hasta principios del siglo XX que la fotografía puede migrar a una interpretación más flexible, donde los objetos y personas no sólo son registradas por la lente, sino que contienen un discurso visual y una profundidad en su composición tanto técnica como semántica. Así como Benjamin lo asegura, la tecnología de su futuro y de nuestro pasado se desarrolló tan velozmente que fue posible traer un mercado competitivo en la producción de equipo fotográfico, donde se democratizó la obtención de los medios necesarios para poder tomar fotografías y distribuirlas a todos los sectores económicos de la población. Este impulso hacia la fotografía asequible fue fundamental para que periodistas,

arquitectos y cineastas revolucionaran la manera en que se consume los medios masivos.

El emprender un trabajo de fotoperiodismo significa que por naturaleza es necesario y obligatorio registrar los acontecimientos como son presentados ante nuestros sentidos, sin una escenificación o intervención previa de los sucesos ni de los espacios. Si bien el fotoperiodismo busca una perspectiva objetiva en su contenido, esta objetividad no existe. Susan Sontag en su libro *On Photography* habla acerca de este mismo dilema.

While a painting or a prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency. But despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth. Even when photographers are most concerned with mirroring reality, they are still haunted by tacit imperatives of taste and conscience. (Sontag, 1977)

En la Ciudad de México, el sincretismo tanto arquitectónico, urbano y cultural que se materializa es tan diverso y presenta una carga simbólica tan grande, que es improbable que se encuentre un sentido lógico hacia la vida cotidiana de la sociedad desde una perspectiva occidental. Es



Nacho López | Proyecto "Un Día Cualquiera En La Vida de La Ciudad,"
Siempre!, 3 de junio de 1958 | Ciudad de México



necesario entender que la publicación de crónicas y relatos históricos que mitifican el espacio de la Ciudad de México también es un atributo necesario para poder entender las relaciones que la sociedad capitalina tiene con el territorio. Por esto mismo, los registros fotográficos que los autores de mediados del siglo XX presentan, no solo tienen una intención de inmortalizar las siluetas visibles en sus fotografías, sino también es parte inherente de su producción profundizar sobre la adaptación del imaginario colectivo moderno y exhibir la presencia de la arquitectura moderna de la Ciudad de México como protagonista y testigo de la transformación de la sociedad.

El primer y más importante referente que tenemos de esta relación íntima con el espacio de la Ciudad de México es la obra del fotógrafo Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como Nacho López. Nacido en Tamaulipas, emigró desde muy joven a la Ciudad de México donde empezó a concretar su formación como fotógrafo, escritor y cineasta. Dentro de todos los temas que Nacho López publica en su carrera profesional, las fotografías de la Ciudad de México exponen una mirada descentralizada de la agenda política presente en el imaginario colectivo de la época. Es importante tener en cuenta que Nacho López creció rodeado de los efectos más tangibles de la Revolución Mexicana, así como del gobierno de

Lázaro Cardenas (1934 - 1940) donde la sociedad mexicana estuvo más cerca de los principios socialistas de la Unión Soviética. De igual manera, su desarrollo como persona adulta fue durante los gobiernos de Manuel Avila Camacho (1940 - 1946) y de Miguel Alemán (1946 - 1952), los cuales se alinearon a los preceptos de la economía y política de los Estados Unidos de la posguerra. Dicho esto, Nacho López conocía las dos caras de la moneda, las preocupaciones de ambas ideologías y los diferentes intereses sociales de los gobernantes. Para poder retratar esta contienda ideológica que se ve reflejada en la industrialización de la producción de la arquitectura de la Ciudad de México, Nacho López recurrió al género literario más dinámico, el ensayo.

“El ensayo, género mixto, centauro de los géneros, responde a la variedad de la cultura moderna, más múltiple que armónica. [...] hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera”. (Reyes, 1944)





Nacho López.

< Hombre infla un globo, 1956

Basamento de la casa de los Condes de Calimaya, 1970

Archivo Nacho Lopez | Fototeca Nacional.

Así es como Alfonso Reyes³⁸ describe al género literario del ensayo en *Deslinde* (1944, FCE) para dar a conocer el verdadero espíritu no solo del ser moderno, sino de los procesos epistemológicos y ontológicos que surgen en el siglo XX a través de la industrialización de la producción en los medios masivos de comunicación.³⁹ Trasladando estos conceptos a la esfera de la fotografía y arquitectura de la Ciudad de México, las calles y el devenir de la sociedad capitalina durante las décadas de la posguerra es el perfecto escenario para que el ensayo fotográfico se desenvuelva.

> Nacho López | Proyecto "Prisión de Sueños," Mañana, N° 378. 25 de noviembre de 1950

³⁸ Alfonso Reyes (1889 - 1959) fue un poeta, ensayista, narrador, traductor, humanista, diplomático y pensador mexicano que es considerado una de las máximas figuras de las letras de la lengua española.

³⁹ Es necesario profundizar que Michel E. Montaigne es el creador del género literario del ensayo el cual escribió por primera vez en 1572 durante los últimos años de la época del Renacimiento. Aunque Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* describe a Jan Jacques Rousseau (1712 - 1778) como el primer pensador moderno



Los foto-ensayos que Nacho López empezó a publicar desde los inicios de la década de los 50 son un gran punto de partida hacia la democratización de la imagen de la Ciudad de México debido a que su preocupación principal siempre fue el registro de la cultura popular y darle visibilidad a los sectores de la población más desfavorecidos. Aunado a esto, el carácter de su producción en los medios masivos impresos era una amalgama entre la documentación fotográfica técnica y la fotografía de autor que reitera la mirada subjetiva del fotógrafo. La manera en que Nacho López se apropiaba de sus fotografías era a través del trabajo de producción editorial, donde el escribía los textos, escogía el recorte de sus fotografías y la información de los pies de foto. Así como Sigfried Giedion en su libro *Befreites Wohnen* (Habitar Liberado) publicado en 1929 hace una primera excursión hacia el diseño editorial moderno donde la imagen toma un papel predominante sobre el texto, Nacho López evidencia el impacto y magnitud de la información gráfica sobre el texto complementario de sus fotoensayos.

Durante la década de los años 50, Nacho López publicó sus fotografías en 63 piezas editoriales en las revistas ilustradas mexicanas: 8 en *Hoy*, 43 en *Mañana*, 12 en *Siempre!*. Estas revistas aunque todas fueron fundadas por la

facetas de la Ciudad de México “[...] fantasmal, gris, brillante, recogijada y regocijante, célebre en su anonimato, divisible en barrios y en calles, parrandera, libidinosa, chambeadora, bravera, holgazana, ritual, anárquica.”

Fue hacia el final de la década de los años 50 que Nacho López basó su producción fotográfica a exclusivamente tocar temas de índole social que cuestionaban las decisiones políticas de los gobernantes sobre la administración de la sociedad y de la ciudad. Algunos de estos fotoensayos que retratan de manera directa la cotidianidad de los sectores de la población más desfavorecidos son “Prisión de Sueños” que retrata a las mujeres encarceladas en el Palacio de Lecumberri, “Una vez fuimos humanos” que retrata las casas endebles del Río de la Piedad, “Noche de Reyes” que explora la vida nocturna de los indigentes de la Ciudad de México y el más polémico, “Solo los humildes van al infierno” que refleja la injusticia del sistema mexicano judicial privilegiando a la alta sociedad y encarcelando a las personas sin recursos. Nacho López expresa con mucha claridad su parecer respecto a este fenómeno social de la desigualdad:

“Muchos fotógrafos, siguiendo una tendencia que se ha puesto de moda, retratan a los humildes en forma superficial y degradante,

ignorando el trasfondo social. Con ello, le hacen el juego a los poderosos que insisten en presentarnos como países somnolientos pero paradisíacos, culturizándonos a través de sus medios publicitarios. Estos fotógrafos-turistas retratan al zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico.” (López, 1954)

Por otra parte, Nacho López también utiliza sus herramientas fotográficas para hacer arte a través de la fotografía y las calles de la ciudad. Así como en sus reportajes periodísticos de índole social se alinean a la regla más importante del fotoperiodismo que es la no intervención, deliberadamente rompe esta regla y crea montajes en las calles de la Ciudad de México, lo cual lo convierte en uno de los precursores de *art performance* o *happenings* alrededor de 1953. Así como una pintura, fotografía o escultura tiene un valor intrínseco por ser un objeto artístico, lo que evidencia el *art performance* es que el evento de la creación de arte es un objeto artístico por sí mismo. El atributo más grande que tiene esta nueva forma de creación artística es que el evento es compartido por un grupo exclusivo de personas, haciendo que los acontecimientos sean irrepetibles debido a testigos que ven la transformación de los materiales hacia el producto final. En el caso de la

fotografía, y en el caso concreto de la fotografía de Nacho López los *happenings* que integra en las calles de la Ciudad de México son montajes dirigidos a tener una respuesta visible sobre un elemento introducido por el fotógrafo. Al intervenir directamente sobre la vida cotidiana de la sociedad, lo que crea no solo es una composición artificial y excepcional de la realidad, sino que también crea una respuesta directa del espectador a la intervención espacial y arquitectónica.

Entre todos los *happenings* que Nacho López hizo, son dos los que sobresalen de manera puntual en la relación entre la sociedad masificada y la arquitectura moderna de la Ciudad de México. El primer proyecto es una serie fotográfica producida en 1953 titulada “los mirones”, donde un actor coludido con Nacho López se queda mirando el nivel superior de una casa. Pasa muy poco tiempo para que transeúntes se paren a lado del actor y al igual que él, se queden mirando perplejos el segundo piso de la casa, intentando descifrar el punto de interés y suspenso. Este *happening* aparte de reiterar la curiosidad humana, es una intervención urbana que relaciona a la multitud con un punto específico sobre la superficie de un edificio. El hecho de que más

> Nacho López | Tres fotografías de la serie “Los mirones” | Ciudad de México, ca. 1953 | Fondo Nacho López





LA NOVIA SOÑADA

En compañía de una mujer así, la vida es otra cosa. Hasta la copa sabe distinta. En la imaginación del hombre este sueño va adquiriendo perfiles de realidad, una realidad largamente ambicionada que nunca había llegado. ¿Será el sueño de un hombre de los barrios bajos?



EL TIEMPO Pero de pronto su sueño —lo que él creía verdad— se derrumba. Las horas han pasado, la juega se ha prolongado y a la Venus —su Venus— la esperan allí en una casa de modas, donde cumplirá su destino. Una llamada telefónica solucionará todo.

CURIOSIDAD Y a enfrentarse otra vez a la malsana curiosidad y morbosidad de las gentes. ¡Ah!, si él tuviera para alquilar un taxi, la llevaría a cubierto de las miradas indiscretas del público. Pero ni modo, hay que viajar en un humilde autobús.



UN SUEÑO Ha llegado la hora terrible, la separación definitiva. La Venus va al encuentro de su destino. Todo había sido un sueño, un dulce sueño que comenzó en el barrio, en el billar, en la cantina y terminó en la "Casa Aurora".

DESTINO Encerrada para siempre tras los cristales de un aparador! Hasta ahí llega de vez en cuando, su eterno enamorado. Mira a la Venus de sus sueños, la mujer-maniquí que un día, allá en su barrio, lo hizo sentirse el hombre más feliz.

< Nacho López | “La Venus Se Fue de Juerga Por Los Barrios Bajos,” | Siempre!, N° 5, 25 de julio de 1953. Pp. 16 y 17 | Ciudad de México

personas se reúnan en un punto específico nos habla acerca de la vida moderna del espectáculo urbano.

El otro proyecto de *art performance* fotográfico es “La Venus se fue de juerga por los barrios bajos”. Esta serie fotográfica retrata a un maniquí en diferentes partes de la Ciudad de México y las reacciones tanto de hombre como de mujeres sobre el cuerpo artificial desnudo de una mujer. El objetivo principal de esta pieza de arte era cuestionar los valores morales anticuados referentes a la sexualidad de la mujer que los regímenes políticos de la época defendían (y siguen defendiendo). De igual manera, esta producción artística confirma las características del ciudadano moderno, el cual siempre está transformando sus características intrínsecas a partir de su relación con el espacio habitable.

Si bien Nacho López fue uno de los primeros fotógrafos promotores en tener una perspectiva descentralizada de la Ciudad de México, unas cuantas publicaciones no iban a cambiar la afinidad consumista y clasicista de la sociedad capitalina de la época, mucho menos cuando la cultura estadounidense se filtraba por los hogares

de las familias pertenecientes a la clase media. Aunque muchos eventos mostraban el desinterés de la esfera política respecto a las problemáticas sociales y económicas de la mayoría de la población de la Ciudad de México, fue hasta 1966 con la construcción del Estadio Azteca por parte Pedro Ramírez Vázquez durante el mandato de Ernesto Uruchurtu, también conocido como el “Regente de Hierro”, que verdaderamente se dividió por completo la agenda política con las necesidades de la sociedad capitalina. Este personaje quien fue gobernante de la Ciudad de

Compañía Mexicana de Aerofoto | Intersección de Tlalpan con Anillo Periférico | Ciudad de México, 1955



México durante los mandatos presidenciales de Adolfo Lopez Mateos (1952 - 1958), Adolfo Ruiz Cortines (1958 - 1964) y Gustavo Diaz Ordaz (1964 - 1970), transformó el territorio capitalino en función de las premisas del movimiento moderno, de la arquitectura moderna y la velocidad de la máquina.

Durante los catorce años que estuvo como gobernante de la Ciudad de México se consolidaron grandes proyectos de infraestructura tales como la construcción de más 120 mercados, casi 200 escuelas (que daban una oferta académica a casi 35,000 alumnos), decenas de avenidas siendo el Anillo Periférico la más predominante, la materialización gran parte del alumbrado público de calles de la capital, decenas de parques y jardines, y por último, los colectores y el entubamiento de la mayoría de los ríos aledaños a la capital. Gran cantidad de estos proyectos de infraestructura y equipamiento urbano se hicieron para favorecer el transporte vehicular individual dentro de la ciudad, en vez de favorecer un sistema de transporte público. Fue Uruchurtu quién negó la primera propuesta de construcción del STC (Sistema de Transporte Colectivo) en 1958. Esta predominancia del vehículo privado sobre el transporte público se debe a la gran influencia del gobierno de Estados Unidos de la posguerra sobre el territorio mexicano. Pero el diseño urbanístico de



Compañía Mexicana de Aerofoto | Estadio Azteca | Ciudad de México, 1966.

la ciudad en función del automóvil no es un invento estadounidense, sino de la Alemania Nazi⁴⁰.

Si bien Uruchurtu modernizó la ciudad para que los ciudadanos tuvieran más posibilidades de utilizar el espacio público, de igual manera ejecutó su propia agenda moral en contra de la vida nocturna de la Ciudad de México. Uruchurtu empezó a clausurar bares y cabarets, entre los más famosos el Salón México, así como la disminución de los horarios de estos establecimientos. Prohibió el género vodevilesco en el teatro, prohibió besarse en la calle, decir piropos, los desnudos en escena y en las películas. Esta enajenación de la cultura popular y de la cultura “baja” de la sociedad hizo que sus proyectos de infraestructura se alejaran de las necesidades territoriales de la población que estaba emplazada en los círculos de miseria alrededor de la Ciudad de México.

⁴⁰ Durante la década de 1930 en Alemania, el Partido Nazi empezaba a controlar todas las entidades de la esfera política. Fue Adolf Hitler que mandó a construir autopistas (Autobahns) entre ciudades y modificar las trazas de los centros urbanos para los vehículos con el objetivo de tener un medio de transporte viable para sus soldados y transportes militarizados. Fue Dwight D. Eisenhower, presidente de los Estados Unidos y comandante de las fuerzas estadounidenses en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, quien tomó la estrategia territorial de las autopistas y la implementó en su propio país años después.



Anunció espectacular sobre calzada de Tlalpan del Estadio Azteca | Ciudad de México, 1966. | Archivo fotográfico de El Universal

La realización del proyecto del Estadio Azteca fue la última obra pública que Ernesto Uruchurtu haría como gobernante de la Ciudad de México. Para la construcción de dicho estadio, el regente ordenó el desalojo forzado de alrededor de 400 familias de las colonias de Santa Úrsula y del Ajusco para la ampliación del estacionamiento. Este desalojo fue a partir de granaderos y maquinaria de construcción los cuales destruyeron las casas de madera y de lámina de aluminio que seguían emplazadas sobre el pedregal del volcán



Revelación de placa conmemorativa de la inauguración del Estadio Azteca | Ciudad de México, 1966. | Archivo fotográfico de El Universal

Xitle. Días posteriores al desalojo de las personas, la cámara de diputados creó un oficio para la revocación inmediata del tercer periodo de Ernesto Uruchurtu como gobernante de la Ciudad de México (en ese entonces llamado Departamento del Distrito Federal, DDF). Aunque Uruchurtu sufrió mucha presión por parte de todas las esferas sociales de la población, fue el día de la inauguración del Estadio Azteca que a lado del presidente Gustavo Diaz Ordaz fue abucheado por los espectadores, la gran mayoría siendo miembros de las familias desalojadas. Este evento

paradigmático dentro de la sociedad mexicana evidencia la problemática más grande que el movimiento moderno tiene sobre la sociedad, que es la falta de una visión humanista dentro de las decisiones del devenir de la Ciudad de México. La falta de empatía de la realización del Estadio Azteca sería la antesala de los eventos que sucederían solo dos años después.

A raíz de esta contienda por la definición del imaginario colectivo del territorio de la Ciudad de México, es durante este periodo de 1950 a 1970 que la generación más prominente de fotógrafos mexicanos salió a las calles de la capital para registrar los acontecimientos sociales más importantes de la historia moderna de nuestro país. Manuel Alvarez Bravo, Lola Alvarez Bravo, Hector García Cobo y el holandés Bob Schalkwijk plasmarían en su obra producida la arquitectura moderna de la Ciudad de México con una visión democratizada respecto a los usos y sincretismos que la sociedad determinaba.

Una mirada como la del fotógrafo Bob Shalkwijk quien emigró a la capital del país por razones de trabajo, pudo desasociar la relación íntima de la sociedad mexicana con el espacio construido de la arquitectura moderna de la Ciudad de México, logrando así que las calles fueran el protagonistas de sus fotografías y

brindando uno de los primeros discursos de la consolidación de la arquitectura moderna en México desde una perspectiva ajena. El registro de la arquitectura moderna durante estos años suscitó un punto de no regreso a la concepción del imaginario colectivo de la Ciudad de México de la primera mitad del siglo XX. Esa Ciudad de México quedaría perdida bajo la veloz construcción y transformación del territorio capitalino. Esta generación de fotógrafos que se encontraron frente a la transformación de la Ciudad de México hacia su devenir moderno también experimentaron sobre la composición técnica de sus fotografías.

Bob Schalkwijk | Paseo de guajolotes | Ciudad de México, 1964

> Hector García Cobo | Cohete de Tlatelolco | Ciudad de México, circa 1967







Lola Alvarez Bravo | Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México | 1954

Por varias décadas, las características de una composición de fotografía arquitectónica profesional tenían que estar alineadas a las imágenes expuestas en la revista editada por Le Corbusier, *L'Espíritu Nouveau* (1920 - 1925). Estos preceptos que hoy en día siguen existiendo, evidencian una utilización prominente de composiciones simétricas donde existe solo un punto de fuga que rige el ordenamiento del espacio. La generación de fotógrafos y artistas que fueron testigos de la transformación moderna de la Ciudad de México hicieron el rompimiento más fuerte con esta composición simétrica y monótona de la fotografía y experimentaron todas las posibilidades técnicas de la cámara y de la composición de las fotografías. Con un genuino espíritu moderno de contradicción de los cánones fotográficos, las nuevas representaciones gráficas de la Ciudad de México tenían en su composición fotográfica encuadres exagerados, encuadres picados y contrapicados extremos, vistas con el horizonte caído y encuadres asimétricos sobre los espacios construidos de la Ciudad de México. Las fotografías que se conforman a través de una vista en diagonal del espacio conectan el espacio exterior con el espacio interior de las obras arquitectónicas proponiendo una temporalidad dentro de las fotografías. Hay una gran transición semántica de la fotografía cuando esta

temporalidad es enriquecida con personas, objetos y vehículos en movimiento que convierten los espacios atemporales en eventos registrados en la memoria de las personas y en la memoria de la ciudad. Llevando esta nueva forma de registro de la arquitectura al siguiente nivel, Lola Alvarez Bravo nos ofrece un montaje de recortes de edificios emblemáticos de la Ciudad de México sobrepuestos unos arriba de otros con la intención de evocar un sentimiento de crecimiento vertical desorganizado de la ciudad. *Anarquía Arquitectónica de la Ciudad de México (1954)* es para Lola Alvarez Bravo la construcción conceptual de la percepción cotidiana de la transformación de la Ciudad de México hacia el devenir del movimiento moderno. La Torre Latinoamericana, siendo el protagonista de este montajes fotográficos nos hace evidente los nuevos paradigmas de la verticalidad en las ciudades, junto con vehículos particulares estacionados en un primer plano junto con las escalas humanas disminuidas en dimensión en un segundo plano. La Torre Latinoamericana atraviesa el encuadre de la fotografía, evocando la continuación de la verticalidad de la Ciudad de México más allá de nuestro alcance visual metafórico y literario.

Dentro de las diferentes maneras de acercarse al fotoperiodismo , el trabajo realizado por el fotógrafo Enrique Metinides durante



Enrique Mentinides (1934 - 2022) | Un policía observa el cuerpo de una persona que se suicidó lanzándose de la Torre Latino, el 6 de septiembre de 1971.



cincuenta años en las secciones de nota roja del periódico *La Prensa* forman un registro formidable de la violencia, la inseguridad, la catástrofe y deseo humano de conocer la dolencia ajena.

La arquitectura moderna de la Ciudad de México en algunas ocasiones no solo fue testigo de los incidentes mortales que el fotógrafo Metinides publica , sino que también fue cómplice en las materializaciones de agravio de las personas involucradas. La estandarización de la producción de la arquitectura logró avances significativos en la técnica de construcción que favorecieron las dimensiones y la organización del espacio construido. La demanda de espacios de trabajo y

La identidad de la Ciudad de México a través de la fotografía arquitectónica

< Frustrado intento suicida en la cúpula del Toreo de Cuatro Caminos (en construcción), 1971.

Bomberos retiran varios cuadros tras el derrumbe de un edificios en la Ciudad de México, 1970

de equipamiento urbano crecía exponencialmente paralelo al crecimiento de la población de tal manera que las ciudades demográficamente se compactaban y densificaban contando con edificios de gran altura. Es así como la altura de los rascacielos simboliza el progreso y el devenir de la sociedad.

Pero es evidente que mientras las nuevas tecnologías se desarrollan a pasos agigantados, algunos individuos pierden su rol en la sociedad debido a la falta de adaptación que requieren



para seguir al tanto del porvenir. Es aquí cuando la altura de un edificio, siendo el símbolo arquitectónico del progreso también se convierte en un medio para la realización de un suicidio. De manera análoga, el aumento de choques vehiculares, de desplomes de aviones y de siniestros en edificios provocados por errores humanos en la Ciudad de México son todos parte de las consecuencias de la evolución de la civilización la cual no puede ser moldeada por solo la esfera política. Estas fotografías del autor Metinides son ejemplos fehacientes de la democratización de la arquitectura de la Ciudad de México a través de la fotografía en su versión más patológica. De esta manera la fotografía logra poner en cuestión la velocidad del progreso y de sus consecuencias imprevistas.

Aunque la narrativa expuesta en estas fotografías habla acerca de los accidentes mortales en la ciudad, la composición presente demuestra que estas publicaciones siguen lineamientos estéticos que dejan afuera del encuadre los charcos de sangre y la identidad de las personas. De igual manera, el trabajo del fotógrafo ayudó a modificar las legislaciones sobre el trabajo de los niños y los lineamientos de las ambulancias de la Cruz Roja Mexicana cuando formó parte de dicha institución. Si bien el objetivo final de las fotografías de la nota roja es lucrar en función del dolor ajeno, la esencia



www.fundacionarchivohectorgarcia.net

© Fundación María y Héctor García

Hector García Cobo (1923 - 2012) | Militares en Tlatelolco, 1968 | Fundación Archivo He

de estas publicaciones demuestra un sentimiento universal que trasciende de la escena capitalina y es vista como un gran acercamiento de las consecuencias de la industrialización de la producción a nivel global. La arquitectura moderna también sería un agente catalizador de la deshumanización en la ciudades a través de la estandarización decretada por el ojo *panóptico*, como Michel Foucault explica en su libro *Vigilar y Castigar*.

Durante esta contienda social de la democratización de la imagen de la Ciudad de México, Hector García Cobo registraría uno de los



2 de octubre, 1968 | Revista Chilango

momentos más infames en la historia moderna de México. Dentro de las disputas políticas y el deterioro de la veracidad de la esfera política, grandes manifestaciones a nivel mundial se llevaron a cabo protestando por una renovación social fuera de los estándares autoritarios del Estado. En México, el 2 de octubre se hizo un llamado de protesta a la población más desfavorecida para que en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco se reunieran y se manifestaran en contra del régimen autoritario de Gustavo Díaz Ordaz. Fue delante de la arquitectura moderna, la arquitectura virreinal y la arquitectura mesoamericana que se llevó a cabo la matanza de alrededor de 300 estudiantes por

órdenes del gobierno. Este punto en la historia marcaría un parteaguas no solo dentro de la esfera social de México, sino en la manera en que la sociedad dejó de apropiarse del espacio público. La Plaza de las Tres Culturas ha sido testigo de los cambios semánticos en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana que se dan a partir de la violencia. Tanto los vestigios del antiguo sitio arqueológico de Tlatelolco, como la Parroquia De Santiago Apóstol y las Unidades Habitacionales del Conjunto Nonoalco Tlatelolco son todos cómplices de la violencia autoritaria del estado en sus diferentes facetas durante los últimos quinientos años. Es solo ante esta carga histórica de los edificios de la Plaza de las Tres Culturas que se puede dar otra vez un cambio de la identidad de la sociedad mexicana a través de la violencia, el control y la estandarización política, cultural, religiosa, social y arquitectónica. Más de 50 años han pasado desde la matanza de Tlatelolco y la Ciudad de México, tanto sus políticos como sus ciudadanos, han olvidado el esfuerzo por seguir democratizando el territorio capitalino.

México 68: La internacionalización de la Ciudad de México

Diez días después de los acontecimientos que se llevaron a cabo en La Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, se celebró la inauguración de los XIX Juegos Olímpicos en el Estadio Universitario de Campus Central, UNAM. Esta inauguración sería el inicio de uno de los espectáculos más importantes de la segunda mitad del siglo XX en la Ciudad de México. El territorio capitalino sería por primera vez la sede de los Juegos Olímpicos, lo cual implicó la llegada y estadía temporal de más de 160 representantes deportivos, sus equipos técnicos, sus representantes culturales, así como los turistas dispuestos a viajar y



Inauguración de ls XIX Juegos Olímpicos | Ciudad de México, 1968 | Walker Art Center

a representar su país en las gradas. Este evento, sin precedentes en la historia moderna de México, sería un catalizador en el deterioro sistemático de la apropiación de la sociedad capitalina sobre el territorio y contribuiría a la enajenación de un imaginario colectivo nacional debido a la predominancia de la imagen turística en la Ciudad de México. Además de esto, esta puesta en escena de los XIX Juegos Olímpicos desarrollaría la construcción autoritaria de una identidad mexicana moldeada por instituciones extranjeras, sobre todo por las potencias del mundo occidental.

Aunque nunca se había tenido un evento de esta magnitud en la Ciudad de México, desde los

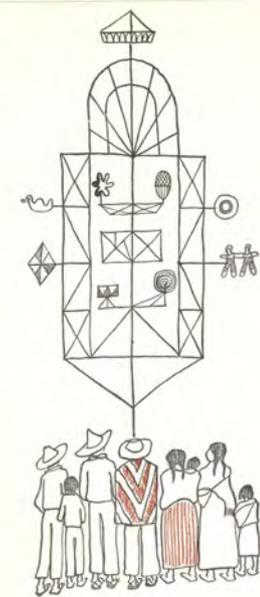
inicios de la fotografía en México ya se moldeaba una imagen cultural basada en una perspectiva ajena a la sociedad nacional. De hecho, la mayoría de las primeras fotografías que se tomaron en México alrededor de 1850 (10 años después del invento del Daguerrotipo en Francia) son de obras arquitectónicas religiosas, de ruinas arqueológicas en donde las estructuras, todavía poseídas por la vegetación junto con el montaje de personas indígenas, concretan un discurso artificial y prefabricado de la realidad del territorio mexicano. Esta romanización cultural de México sería difundida por todo el mundo occidental y sería el punto de partida para el imaginario colectivo de la sociedad mexicana del siglo XIX y del siglo XX a partir de su difusión en los medios masivos.

Desiree Charnay | Fachada sur del cuarto palacio, Mitla | circa 1850



La implementación de esta narrativa ajena al territorio mexicano haría que el mundo de occidente tuviera una concepción peyorativa de México considerándolo un país exótico y esta característica arbitraria sería parte circunstancial del imaginario colectivo de la Ciudad de México. 100 años después, este mismo imaginario colectivo del territorio nacional romantizado estaría presente en las publicaciones arquitectónicas de la Ciudad de México por medios extranjeros. El reportaje que Susanne Wasson Tucker⁴¹ hace para la revista estadounidense *Architectural Record* demuestra la visión obtusa que Estados Unidos tiene sobre el territorio mexicano y el territorio capitalino. *So you're going to Mexico* (*Architectural Record*, marzo 1949) demuestra el sesgo cultural que la sociedad arquitectónica estadounidense tiene sobre el territorio mexicano. Con una tipografía altamente ornamentada y representaciones gráficas hechas a mano de la cultura popular de la Ciudad de México, la narrativa de este artículo acerca de la solvencia de los mexicanos en poder construir y edificar una ciudad moderna se ve obstruida por la

⁴¹ Susan Wasson Tucker (1911 - 2008) fue una editora y museógrafa estadounidense que trabajó temas referentes a la arquitectura tanto en el MoMA como el *Architectural Record*. Su marido, Arnold, trabajaría en el estudio de diseño de Knoll y él sería el responsable de traer la marca Knoll a México durante poco más de 9 años.

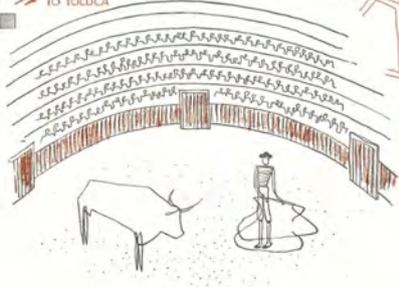


↑ 32
 TO ATZCAPOTZALCO,
 COLONIA VALLEJO,
 TLALNEPANTLA

↑ 31
 LOMAS
 DE
 CHAPULTEPEC

← 30
 BOSQUE
 DE
 CHAPULTEPEC

29
 TO TOLUCA



27
 28
 34
 TO SAN ANGELO,
 EL PEDREGAL,
 VILLA OBREGON
 (MEXICO-
 CUERNAVACA)

↑ 26
 TO COYOACAN



TO
QUADALUPE



TO AIRPORT
(MEXICO-PUEBLA)

TO CHIRUBUSCO
(MEXICO-
CUERNAVACA)



Map and sketches drawn by Susanne Wasson-Tucker

KEY TO PLAN

LIST OF BUILDINGS

1. * Office Building
Victor de la Lama, Architect
2. * Office Building, 37 stories high
Augusto Alvarez, Architect
3. Hotel Prado (opened 1948)
Carlos Obregon Santocilia, Architect
4. * Office Building
Mario Pani, Architect
5. Office Building, Eastern Airlines
J. S. Madaleno & A. Alvarez, Arch'ts.
6. * Office Building, Mario Pani & Enrique del Maral, Architects
7. Office Building "Edificio Continental"
Casas Lazo, Architect (1948)
8. Hotel, Mario Pani, Architect (1948)
9. Apartment House and Shops
Augusto Alvarez, Architect (1948)
10. Students Center "San Cosme"
Enrique Yañez, Architect (1947)
11. Normal School for Teachers
Mario Pani, Architect (1947)
12. * Social Security Building
Carlos Obregon Santocilia, Architect
13. * Hotel
Ingenieros Asociados, Architects
14. * Office Building
Ezeman Marcos, Architect
15. Apartment House
Juan Sarda Madaleno, Architect
16. Apartment House
Juan Sarda Madaleno, Architect
17. National Conservatory of Music
Mario Pani, Architect (1947)
18. Center for Mothers and Infants
Enrique de la Mora, Architect (1947)
(ARCHITECTURAL RECORD, August 1947)
19. Office Building (1947)
J. S. Madaleno & A. Alvarez, Arch'ts.
20. Office Building (1947)
J. S. Madaleno & A. Alvarez, Arch'ts.
21. Apartment House
Juan de Madariaga, Architect (1947)
22. Medical Center of the City of Mexico:
Childrens Hospital and
Cardiological Institute (1948)
José Villagrán García, Architect
* Emergency Pavilion
Mario Pani, Architect
23. Mill Factory
Fernando Cervantes, Architect
24. Film Studios, Churubusco
Gil Robles, Architect (1942-43)
25. Tuberculosis Sanatorium (1948)
José Villagrán García, Architect
26. * Housing Project, Apartments
Mario Pani, Architect (1947)
27. Bull Ring and Stadium
M. Estland, Engineer in charge
28. Garden and Residences, Pedregal
Luis Barragan, Architect
Hilf Heuss, Max Cetto & John Mc-
Andrew, Architects (1947)
29. * House of Architect Max Cetto
30. Turf Club, Km 12 Road to Toluca
"Arteznca", Architects (1947)
31. Comas de Chapultepec, Residences
Casas Lazo, Architect
32. Industrial Area, Atexcozalco and
Colonia Vallarta, Factory "Crown
Coik de Mexico," Gonzalez Reyna &
Arazavene, Architects (1949)
* Textile Factories
Gonzalez Reyna & Arazavene, Arch'ts.
33. Industrial Development, Factories,
Housing, Recreation
Industria Nacional S.A., Ruiz Galindo
34. Residence of
Augusto Alvarez, Architect

* Under Construction

Susanne Wasson Tucker | So you're going to Mexico | Architectural Record marzo, 1949.

cultura popular que tropicaliza peyorativamente el territorio capitalino. Haciendo el grave error de confundir México con la Ciudad de México, este artículo que enlista ciertos edificios modernos no puede dejar de confundir la realidad moderna de la Ciudad de México con la realidad folclórica de la identidad mexicana. Pero de igual manera, en las décadas de la posguerra la sociedad mexicana y la sociedad capitalina eventualmente se tendrían que abrir hacia el mercado del turismo.

La mirada extranjera del territorio mexicano puso en cuestión los rasgos más identitarios de la sociedad mexicana y capitalizo sobre esto para poder llamar la atención de los turistas. De acuerdo con el libro de *Architecture and Tourism* de D. Medina Lasanky (2004), el turismo provee los medios culturales necesarios para reescribir y reconquistar el pasado histórico. Dentro de todas las maneras en que podemos reconstruir el discurso histórico de la Ciudad de México, es indispensable encontrar una narrativa crítica que se aleje lo más posible del discurso hagiográfico⁴². De igual manera, gracias a una perspectiva distanciada de la cotidianidad de la Ciudad de México, los turistas

⁴² La hagiografía se describe literalmente como el estudio de la historia de vida de un santo. Alejada de cualquier aparato crítico, las características más prominentes de la hagiografía es coludir su narrativa con hechos dogmáticos y arbitrarios.

(nacionales e internacionales) pueden evidenciar la importancia y trascendencia del patrimonio arquitectónico que se encuentra en el territorio capitalino⁴³. Es a partir del cuestionamiento crítico que podemos evidenciar las carencias sociales que la arquitectura de la Ciudad de México expresa durante las décadas de mediados del siglo XX y de nuestra actualidad.

Después de este breve preámbulo, es necesario precisar que durante los preparativos y durante la celebración de los XIX Juegos Olímpicos, la Ciudad de México se reconfiguró espacialmente para poder albergar no solo a los turistas, si no al equipamiento urbano para la realización de las competencias y con esto, la idea de México en un escenario internacional. La Ciudad de México por varios meses se convirtió en un compendio de edificios deportivos e instalaciones artísticas que poseían un mismo

⁴³ No es mi objetivo construir un discurso de xenofobia o nacionalista a partir del fenómeno turístico de la Ciudad de México. Son contundentes las aportaciones culturales de identidad nacional que entidades extranjeras han propiciado en nuestro territorio. Está dentro de nosotros como mexicanos y arquitectos el cuestionarnos las instancias de porqué y para quien construimos y desarrollamos la infraestructura de la Ciudad de México, del territorio nacional y de la región Latinoamericana.

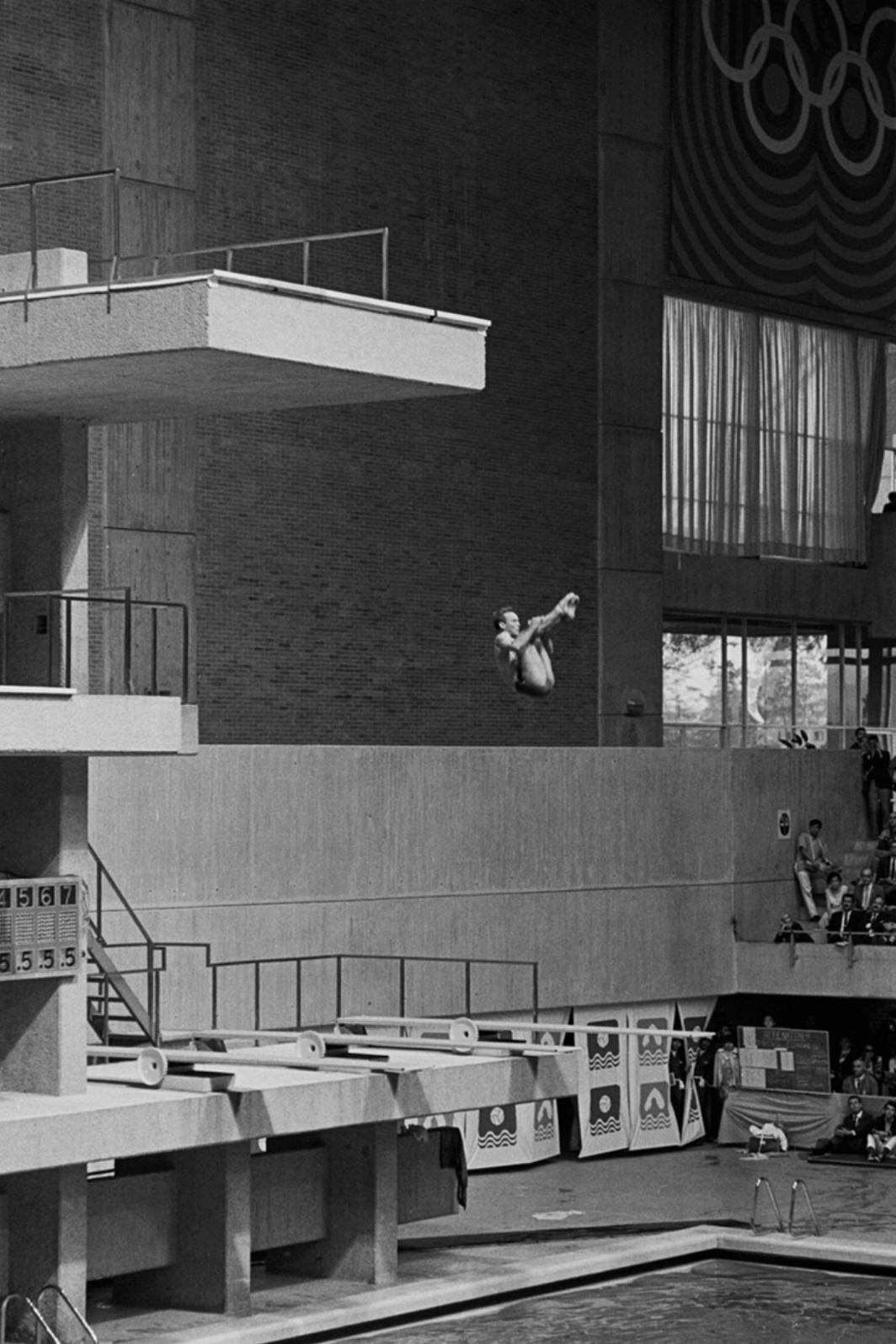
diseño gráfico que unificaba la imagen arquitectónica de la ciudad.

Una vez tomada la decisión de hacer la Ciudad de México el anfitrión de los XIX Juegos Olímpicos, la problemática más grande que enfrentó el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos fue la creación de nuevos recintos deportivos que soportaran el aforo internacional. Varias tácticas y acciones se llevaron a cabo para materializar el equipamiento urbano necesario para albergar la población flotante de las olimpiadas pensando también en la permanencia de los obras arquitectónicas una vez concluida las

Cabina informativa | Ciudad de México, 1968 | Walker Art Center

> Bob Schalkwijk | Competencia de clavados en los Juegos Olímpicos | Ciudad de México, 1968







Acceso principal a Villa Olímpica | Ciudad de México, 1968 | Walker Art Center

actividades deportivas. Un gran ejemplo de esta prevención en el uso del equipamiento urbano construido para los Juegos Olímpicos fue la venta de departamentos de la Villa Olímpica una vez desalojada por los deportistas. Otra decisión que tomó el Comité Organizador al mando del Arq. Pedro Ramirez Vazquez fue el reciclaje temporal de ciertos edificios competentes a la consolidación del proyecto logístico. El estadio Universitario, el Estadio Azteca, el STC Metro, la torre de la SCT (Secretaría de Comunicaciones y Transportes), entre otros, fueron acondicionados para poseer la imagen integral de los Juegos Olímpicos.

Por último, el obstáculo más grande que el Comité Organizador necesitaba resolver fue la creación del equipamiento urbano que a diferencia

de la Villa Olímpica, no podía ser utilizado para otras funciones que no estuvieran establecidas en el programa arquitectónico original. La materialización del Palacio de los Deportes, el Gimnasio Olímpico y la Alberca Olímpica consolidaron la solución logística para poder llevar a cabo los XIX Juegos Olímpicos en la Ciudad de México. Son estos tres recintos los cuales tuvieron un mayor impacto visual en los medios mediáticos. Pero para poder satisfacer las expectativas de la magnitud de los XIX Juegos Olímpicos a un nivel internacional, era necesario el televisar y difundir a través de fotografías los recintos deportivos inclusive si estos no estuvieran terminados. Tanto la Alberca Olímpica, como el Gimnasio Olímpico y el Palacio de los Deportes fueron inaugurados apenas un mes antes de las competencias internacionales.

Últimos preparativos para la inauguración del Palacio de los deportes | Ciudad de México, 1968 | Walker Art Center



Fue a partir de maquetas y encuadres fotográficos que registraban ilusoriamente terminados los recintos que seguían en construcción que se pudo defender la idea de progreso y buena organización de las Olimpiadas de México 68.

Dentro de las problemáticas políticas y sociales en la Ciudad de México, los XIX Juegos Olímpicos fueron una cortina de humo que dejó en segundo plano la lucha social y la respuesta autoritaria del gobierno. El turismo y la escena internacional transformó los hitos arquitectónicos en centros modernos para el entretenimiento y el espectáculo, haciendo así que el régimen político pudiera utilizar la imagen de México 68 como su forma de patriotismo.

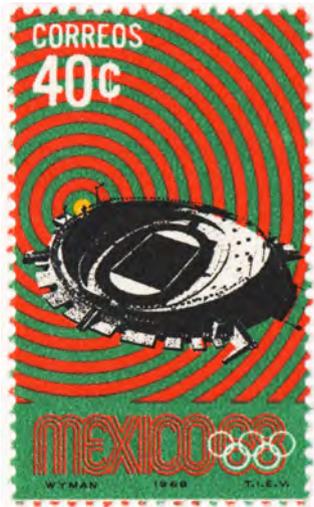
El papel de Lance Wyman⁴⁴ es de gran relevancia ya que dentro de la producción gráfica que se manifestó en los Juegos Olímpicos, su eje compositivo basado en la reverberación óptica hizo que se uniera la imagen moderna de México con el arte popular internacional de la época que iba

⁴⁴ Lance Wyman (1937 -) es un diseñador gráfico estadounidense que gran parte de su vida profesional la ejerció en México. Dentro de los productos que el diseñador Wyman creó, está la creación de la imagen de los XIX Juegos Olímpicos, la creación de la Imagen del SCT Metro, entre otros.



Ruta de ciclismo | Ciudad de México, 1968 | Walker Art Center
Estampillas postales | Ciudad de México, 1968 | Walker Art Center

alineado a la cultura de la psicodelia y la cultura pop. De igual manera pudo materializar un discurso gráfico que se acoplara a la arquitectura olímpica sin imponerse sobre las superficies construidas como el movimiento de la Integración



Plástica, creando un diálogo visual entre la permanencia de las obras arquitectónicas y la temporalidad de la celebración de los Juegos Olímpicos. La fotografía arquitectónica y urbana, las postales, las estampillas y los vídeos comerciales así como los souvenirs que tenían la imagen de las Olimpiadas de México 68 lograron transformar el imaginario colectivo de ciertos hitos urbanos los cuales fueron apropiados culturalmente por los turistas nacionales pero sobretodo por los turistas internacionales. El souvenir funcionó como una negociación entre el mito y la realidad de los edificios históricamente importantes de la Ciudad de México, haciendo que se convirtieran en un patrimonio tanto local como global. Un ejemplo de esta negociación cultural del espacio es la estampilla postal donde se retrata la Pirámide del Sol de Teotihuacán intervenida virtualmente por una flama que también morfológicamente coincide con la silueta de una milpa. Este producto coleccionable es un error de diseño de Wyman, ya que materializó un sitio arqueológico que no tiene una conexión directa con la celebración de los XIX Juegos Olímpicos y que inclusive ni siquiera se encuentra dentro de la Ciudad de México. Esta estampilla en particular soporta la imagen peyorativa de México como un país exótico.

La ausencia espacial: La arquitectura de la Ciudad de México perdida en el tiempo

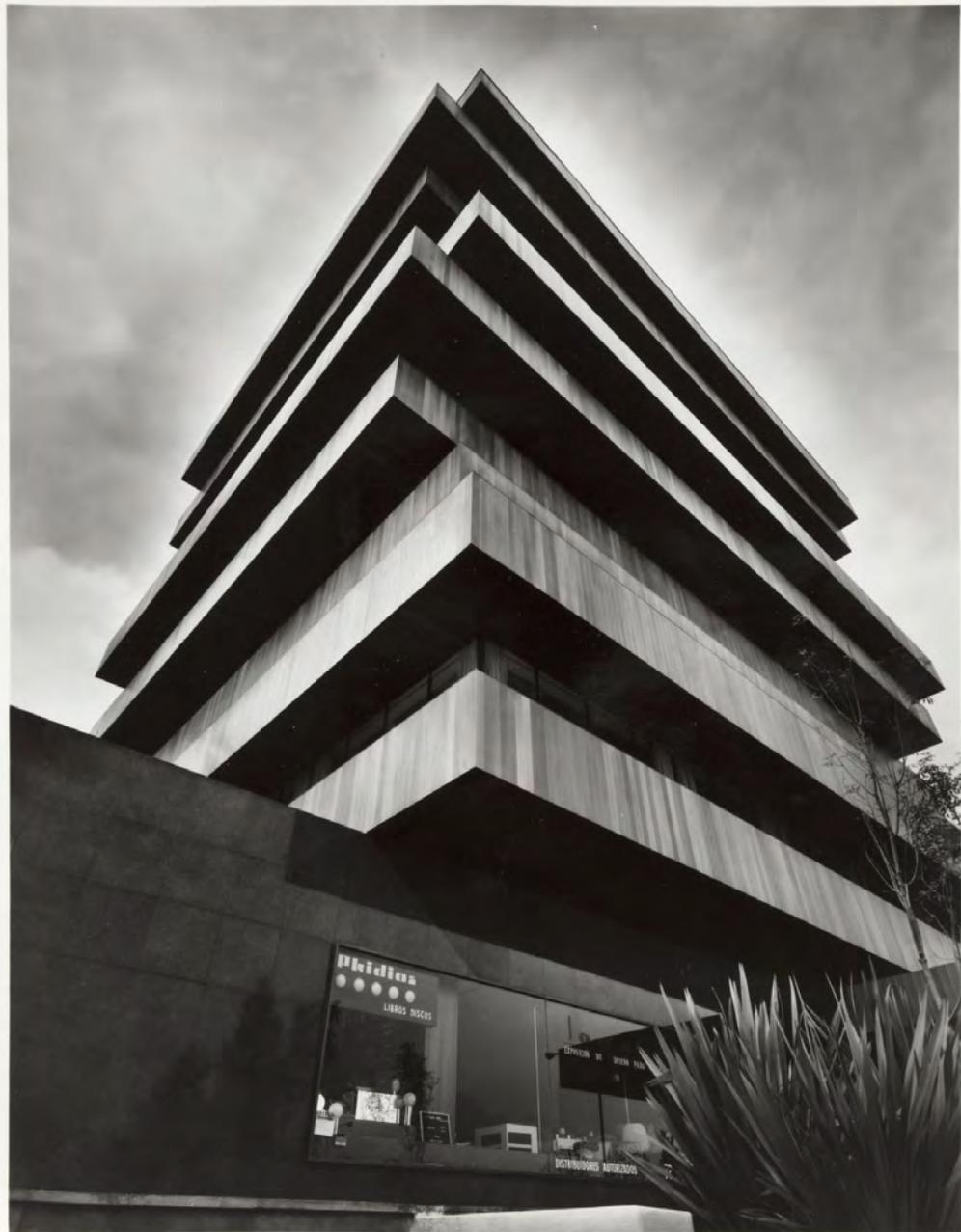
Durante las décadas de los 70 y 80 en la Ciudad de México, encontramos que las deficiencias del movimiento moderno en la arquitectura han llegado a tal extremo que es insostenible seguir moldeando la imagen del territorio capitalino bajo los preceptos establecidos a principios del siglo XX. La falta de una visión humanista y la optimización arbitraria de los materiales de construcción serían los catalizadores para que la esfera arquitectónica del mundo occidental empiece a buscar nuevas soluciones para las ciudades ahora con síntomas del desarrollo de la posguerra. De igual manera la

arquitectura dejaría de propagarse a través de movimientos que insertan las reglas básicas de la materialización arquitectónica en un manifiesto. La arquitectura posmoderna⁴⁵ albergaría en su definición a todas las ramas de la arquitectura que experimentarían con el espacio a partir del rechazo de la monotonía de las obras arquitectónicas ortogonales del movimiento moderno.

Parte fundamental de este rompimiento con el movimiento moderno se origina conforme a dos textos teóricos. El primero es *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) en donde el autor, Robert Venturi⁴⁶ cuestiona la monotonía del movimiento moderno y persigue el desarrollo

⁴⁵ El concepto de la arquitectura posmoderna es un término que evidencia muchas imprecisiones cuando se habla acerca de él. No es un movimiento y tampoco fundamenta todas las acciones ejercidas por los arquitectos durante las décadas de los 70 y 80. Así como Marshall Berman ha descrito al movimiento moderno como una vorágine contradictoria, es la arquitectura posmoderna un último apéndice en el espectro materializado en la arquitectura moderna.

⁴⁶ Robert Venturi (1925 - 2018) fue un arquitecto y teórico estadounidense que centró su vida profesional hacia la crítica del movimiento moderno. Ganador del premio Pritzker en 1991, Venturi rechazó la austeridad del movimiento moderno e incitó el regreso del historicismo en la arquitectura posmoderna.



Guillermo Zamora | Edificio Palmas 555 (vista exterior) | Ciudad de México, 1975

contemporáneo (de su época) de la carga simbólica en la ornamentación de la arquitectura. Asimismo, el libro de *La arquitectura de la ciudad* (1966) escrito por Aldo Rossi⁴⁷ establece una metodología científica al momento de describir y analizar la ciudad y el espacio público. Referente a este último texto teórico, Aldo Rossi habla acerca de la fragmentación conceptual de la imagen de la ciudad en una escala urbana con consecuencias en el establecimiento de los hechos urbanos. La organización territorial de la ciudad ya no tendría un eje transversal teórico que unifique el discurso del espacio público como Uruchurtu lo hizo en sus catorce años de gobierno. Ahora, serían las obras de arquitectura individuales que configurarían a la Ciudad de México con significado y siguiendo esta idea, la historia de la arquitectura de la ciudad estaría en función de los recintos con mayor permanencia que resultan ser los recintos construidos por las clases dominantes.

En sí, existe un rama de la arquitectura posmoderna que permea sobre la imagen de la Ciudad de México durante la década de los 70. El brutalismo, que defiende el uso excesivo de un

⁴⁷ Aldo Rossi (1931 - 1997) fue un arquitecto y teórico italiano considerado como uno de los precursores más importantes del movimiento posmoderno. Ganador del premio Pritzker en 1990.

material aparente (predominantemente el concreto armado o el ladrillo) y una geometría ortogonal pero asimétrica, encontró un fiel seguidor mexicano que llegó hasta las últimas instancias.

Teodoro Gonzalez de León⁴⁸ junto con Abraham Zabludovsky⁴⁹ fueron la punta de lanza en la materialización de obras arquitectónicas brutalistas en donde el concreto cincelado era el referente que le daba la identidad de su trabajo. Es interesante entender cómo es que dentro de estas dos décadas y los primeros años de la década de los 90, las obras arquitectónicas proyectadas por el despacho del Arq. Gonzalez de León fueron

⁴⁸ Teodoro Gonzalez de León (1926 - 2016) fue un arquitecto mexicano que basó gran parte de su vida profesional a la proyección de obras arquitectónicas de gran extensión y gran importancia, tanto en el sector público como privado específicamente en la Ciudad de México. Su obra de la segunda mitad del siglo XX es parte intrínseca de la historia de la Ciudad de México. Fue uno de los arquitectos mexicanos más prestigiados durante la segunda mitad del siglo XX en México.

⁴⁹ Abraham Zabludovsky (1924 - 2003) fue un arquitecto y pintor mexicano con ascendencia polaca que se asoció con Teodoro Gonzalez de León para la producción de varias obras arquitectónicas en la Ciudad de México. a diferencia de Teodoro, su trabajo no solo se centró en la Ciudad de México, sino que también estuvo materializado en diferentes estados de la república.



Julius Schulman | Colegio de México | Ciudad de México, 1976

caracterizadas por volúmenes masivos los cuales evidencian una ausencia de vanos y disponen el espacio construido a partir de un eje de composición diagonal.

De igual manera, los accesos a estos recintos de carácter público están configurados de tal manera en que existe una transición entre el espacio exterior descubierto, seguido por el espacio exterior cubierto y finalizado por el espacio interior cubierto. Esta organización en el recorrido de las obras arquitectónicas daba la

intención de tener una perspectiva que atraviesa el espacio temporalmente. A diferencia del movimiento moderno que delimitaba el espacio interior a través de una cortina de vidrio, la arquitectura expuesta por el Arq Teodoro Gonzalez de León propone una conexión directa entre los diferentes espacios y sus grados de privacidad. Este fenómeno arquitectónico se traduce en la fotografía arquitectónica a una dinámica visual que se extiende temporalmente sobre el espacio. En el momento que hay una

Oficinas centrales del INFONAVIT | Ciudad de México, 1975 | Revista Arquine



conexión directa entre la calle se puede enmarcar el espacio interior desde el exterior y viceversa. La calle y la extensión de esta sobre el terreno se convierte en un protagonista del espacio construido. Atendiendo a los lineamientos teóricos de Aldo Rossi, la obra del arquitecto Teodoro Gonzalez de León también ejemplifica cómo es que a partir de un mandato de las clases dominantes, se hace una reestructuración de la Ciudad de México a través de actores sociales individuales.

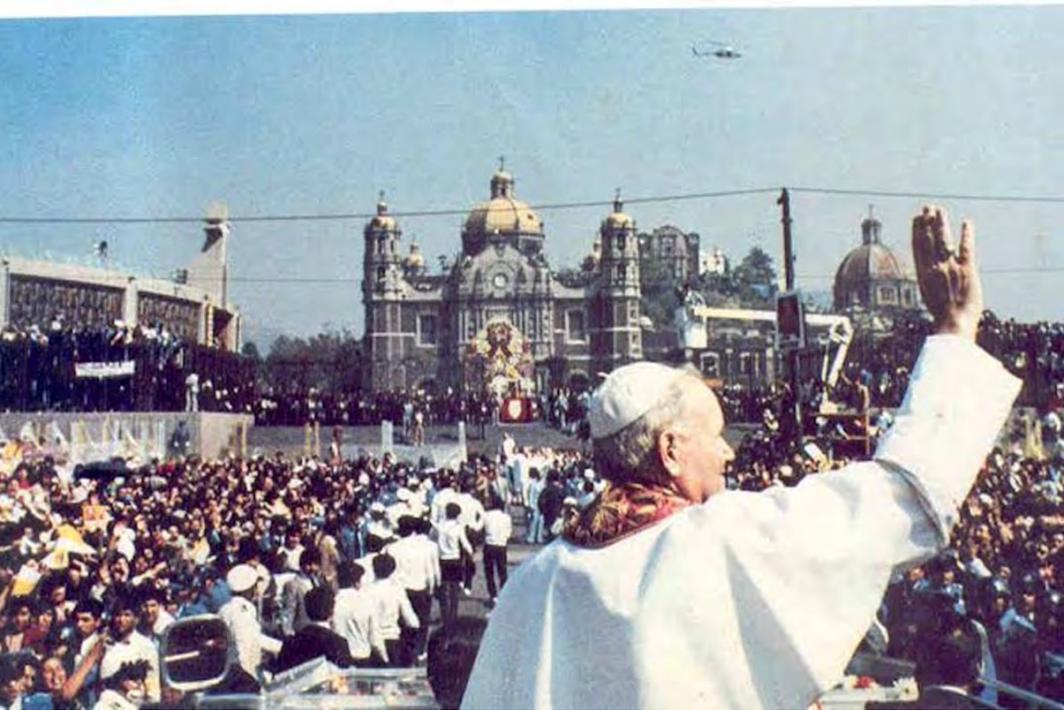
[...] Con el tiempo, la ciudad crece sobre sí misma; adquiere consciencia y memoria de sí misma. En su construcción permanecen los motivos originales, pero con el tiempo concreta y modifica los motivos de su mismo desarrollo. (Rossi, 1966)

Esta cita textual del libro de Aldo Rossi nos habla acerca de la inercia que la ciudad y la arquitectura tienen para poder seguir desarrollando su significado a medida que las necesidades de la población cambian. Durante trescientos años, la Basílica de Guadalupe fue un centro religioso que tenía la capacidad de albergar a todos los peregrinos interesados en celebrar a la virgen y su aparición ante el indígena Juan Diego en el cerro del Tepeyac. Con el crecimiento demográfico que se suscitó a partir de la década de los 50, este recinto mariano quedaría obsoleto debido a la

gran cantidad de creyentes dispuestos a ir a ver a la Virgen de Guadalupe. Fue hasta 1976 con el proyecto del Arq. Pedro Ramirez Vazquez que se pudo materializar un nuevo recinto que solventara la magnitud del aforo peregrino. Un hecho sin precedentes, la Nueva Basílica de Guadalupe no solo cambió la imagen religiosa de la Ciudad de México que estaba directamente ligada a la arquitectura barroca y neocolonial, sino que también propuso instaurar una visión posmoderna sobre el recinto mariano. Tres años más tarde, sería el Papa Juan Pablo II quien visitaría esta obra arquitectónica y consumaría la transición arquitectónicamente exitosa de la Nueva Basílica de Guadalupe.

Inauguración de la nueva Basílica de Guadalupe | Ciudad de México, 1976 | Revista Chilango

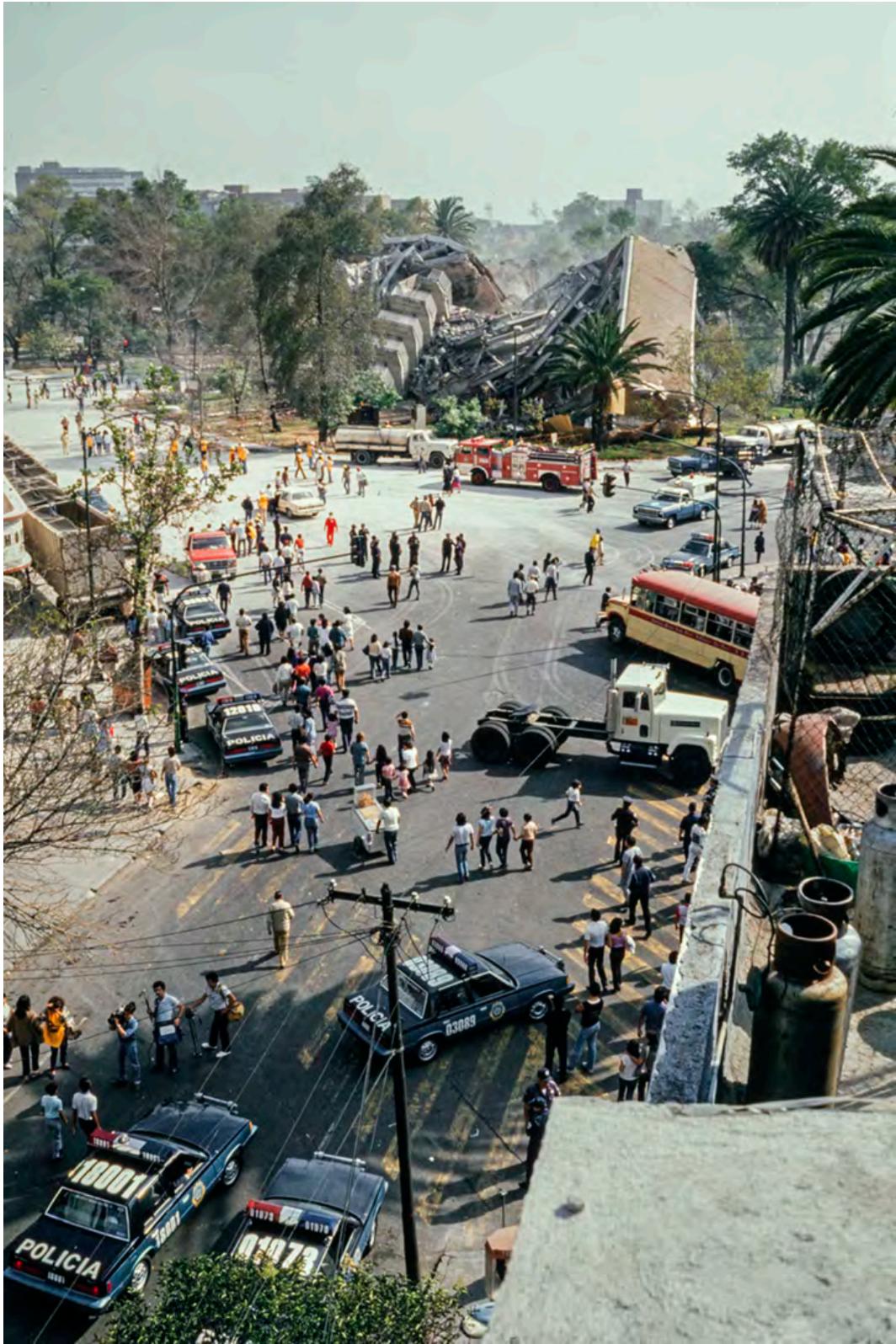




Primer visita del Papa Juan Pablo II a la Basílica de Guadalupe | Ciudad de México, 1979 | Revista Chilango

> Bob Schalkwijk | Multifamiliar Juárez | Ciudad de México, 1985

Pero dentro de esta nueva configuración religiosa, que sucede con los viejos vestigios y hablando ya de la Ciudad de México en su extensión territorial, ¿que tanto se puede construir y que tanto se tiene que reacondicionar a los nuevos usos de la sociedad? Si bien la permanencia de las obras arquitectónicas incitan un discurso histórico que se origina desde hace más de 800 años, la historia de la Ciudad de México no sólo se puede evidenciar a partir de las obras arquitectónicas que han sido permanentes.





Hotel Regis | Ciudad de México 1985 | Fundación UNAM

Aunque fuera nuestra necesidad primordial el promover que la Ciudad de México, sus obras arquitectónicas y sus hechos urbanos permanecieran inmutables a través del tiempo, los fenómenos naturales que existen en el territorio capitalino no permitirían que los edificios pasen la prueba del tiempo. Es en el año de 1985 que la Ciudad de México sería sepultada entre el cascajo y escombros de sus propios edificios a partir de un sismo de magnitud de 8.1 en la escala de Richter a las 7:17 am. Este hecho histórico que acotó nuestra herencia arquitectónica fue el parteaguas cultural que sepultó una gran parte del imaginario colectivo de la Ciudad de México.

Hoy en día son pocos los vestigios visibles que cargan las consecuencias de este sismo de 1985, pero la memoria intangible de la Ciudad de México sobre este suceso catastrófico aparece registrado en las fotografías capturadas por los sobrevivientes. Este sismo de 1985 presenta una diferencia abismal con el sismo de 1957 y el sismo de 2017 ya que en esta época partícula de la Ciudad de México la tipología arquitectónica de la época presentaban una verticalidad mucho más pronunciada que en la década de los 50, pero de igual manera presentaba un reglamento de construcción mucho más holgado a las características estructurales necesarias para la

Unidad habitacional Nonoalco - Tlatelolco | Ciudad de México, 1985 | Fundación UNAM



edificación en pleno siglo XXI. La Ciudad de México como campo de batalla fue una imagen que permanece fresca en nuestro imaginario colectivo como sociedad, inclusive cuando gran cantidad de personas y obras arquitectónicas perecieron.

Las fotografías que registran las consecuencias del sismo de 1985 más allá de tener la intención de lucrar con el dolor ajeno, confeccionan un discurso donde las personas no son descritas como individuos, sino como masas. Estas fotografías hablan acerca de todos y de nadie al mismo tiempo, dejando la identidad de las personas en un segundo plano y solo plasmando en el tiempo sus acciones. Así como nosotros condicionamos los hechos urbanos a través de una fotografía y les damos un significado personal, son estas mismas fotografías que nos condicionan a nosotros al mostrarnos cómo es que la sociedad mexicana capitalina se comporta en tiempos extraordinarios. La fotografía como obra de arte es el puente entre los hechos urbanos de la Ciudad de México, la memoria todavía latente de la población referente a los obstáculos de la vida cotidiana del territorio capitalino.

Es esta concepción de la fotografía arquitectónica como obra de arte que se cruza con el estudio de la ciudad misma; y en forma de

intuiciones y descripciones la podemos reconocer a través de sus artistas fotográficos, así como a través de los arquitectos y del ciudadano anónimo. Todas las grandes manifestaciones de la vida social del siglo XX tienen en común la fotografía como obra de arte en el registro de la manifestación inconsciente de las masas. Asimismo, es la fotografía arquitectónica la que plantea el cuestionamiento de la dirección evolutiva del espacio según una finalidad estética.

El momento decisivo de la fotografía arquitectónica de la Ciudad de México

Dentro de esta última etapa analizaremos la fotografía arquitectónica de la Ciudad de México y sus repercusiones en la identidad de la sociedad contemporánea. Son estas últimas décadas donde nos encontramos con ciertos paradigmas del cambio del milenio que no se habían experimentado en las décadas pasadas. La digitalización de los medios, la gentrificación de la ciudad y la construcción de la infraestructura del espectáculo son algunas problemáticas que se

engendran debido a la fuerza cultural descentralizada del poder político. Por otro lado, encontramos todas las consecuencias que han prevalecido sobre las necesidades que la arquitectura del siglo XX intentó solucionar y fracaso como por ejemplo, la falta de vivienda habitacional asequible y la disminución de la violencia cotidiana.

Un primer evento que marcó el rumbo de la sociedad mexicana y capitalina fue la llegada del TLC (Tratado de Libre Comercio) con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Este evento político, económico y social reivindicaría la posición internacional de México ante las potencias del mundo occidental. La apertura económica haría un cambio en las aspiraciones de la sociedad, la mercancía nacional quedaría subyugada a reglas de comercio internacional y la cultura consumista estadounidense confirmaría su estada permanente en el imaginario colectivo de la sociedad capitalina. *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco sería un preámbulo cultural a la segregación clasista sistematizada que se exhibe en la Ciudad de México. Al mismo tiempo que estos eventos internacionales se desenvolvían, el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional sería la otra cara de la moneda en la contienda política y económica del país. Unos años después de su levantamiento, en



Subcomandante Marcos en el Zócalo | Ciudad de México, 2001 | Revista Chilango

2001 el EZLN marchó a la Ciudad de México para manifestarse en contra del desentendimiento que el gobierno expresaba sobre los Acuerdos de San Andrés que protegían la legítima posesión campesina de las tierras chiapanecas. Esta contienda política por la autoridad del territorio tuvo su punto más álgido cuando el subcomandante Marcos se manifestó enfrente del Palacio de Gobierno y de toda la arquitectura autoritaria de la explanada del Zócalo. Son estos eventos efímeros los cuales solo se pueden visitar a través de las fotografías que ponen en cuestión cual es la verdadera autoridad de las obras arquitectónicas que presentan un lenguaje del poder institucional. Desde la Revolución Mexicana, no se había puesto en cuestión el dominio político de los gobernantes. Pocos años después del levantamiento armado en

1994, la UNAM en 1999 entró en un paro académico sin precedentes que exigía la protección de la normatividad original de fuentes monetarias de los estudiantes. De igual manera, fue sobre el Paseo de la Reforma hasta llegar al Zócalo que se llevó a cabo la Marcha por la Paz en 2004.

Años más tarde, es el movimiento feminista el que cada 8 de marzo sale a las calles a pelear por la seguridad de las mujeres en México y en el territorio capitalino. A diferencia de las demás marchas que se manifiestan en el espacio público más concurrido de la Ciudad de México, las marchas feministas han repercutido negativamente contra la infraestructura arquitectónica de la ciudad. Fue en 2019 que la marcha del 8 de marzo terminó con la vandalización del Ángel de la Independencia sobre Paseo de la Reforma. Este evento que causó mucha polémica dentro de la sociedad capitalina tiene como propuesta el cuestionamiento simbólico de los monumentos históricos. Los monumentos históricos tienen la única finalidad de aportar un registro atemporal de los sucesos históricos que determinan y condicionan a la población y su imaginario colectivo. Los monumentos son básicamente aparatos mnemónicos que incitan sentimientos de carácter generalizado sobre la población. Cuando la sociedad está en una crisis cultural y de identidad, estos valores materializados en los monumentos se



Glorieta del Ángel de la Independencia | Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 2019 | Santiago Arau

deben de cuestionar y revalorizar sobre las ideologías que las masas utilizan. Esta ciudad, multifacética y cargada de significados milenarios tiene que estar al día de las valoraciones ideológicas que la sociedad mexicana le impone. Otro ejemplo de esta reivindicación de los monumentos históricos es la destrucción del Monumento a Cristóbal Colón sobre Paseo de la Reforma. Por décadas se mantuvo el discurso hagiográfico de la importancia del papel de Cristóbal Colón en el descubrimiento de América el cual es todo menos cierto. Hoy en día el graffiti y el arte urbano más allá de ser solo una vandalización del espacio público, es una herramienta de



Fachada intervenida | Centro Histórico, Ciudad de México, 2017 | Lucía Muedano



Torre Cuauhtémoc | Tlatelolco, Ciudad de México, 2017 | Revista Chilango

democratización del espacio. El arte urbano, siendo descentralizado y efímero al mismo tiempo, cuestiona las posibilidades culturales del arte y por su puesto, de la fotografía arquitectónica.

Pero la contienda política no ha sido la única variable en el espacio construido de la Ciudad de México. La industria del espectáculo ha acaparado y capitalizado sobre el espacio público de la ciudad. Ahora más que nunca el impacto visual de la imagen se sobrepone sobre todas las demás características de los objetos, de las personas y de los lugares. Las imágenes han cambiado nuestra manera de consumir y de relacionarnos con el mundo físico. Hoy en día los periódicos, las notas arquitectónicas, y los medios masivos como las revistas buscan poder manifestar la mayor cantidad de información gráfica para que el lector pueda entender el mensaje en el menor tiempo posible. Esto ha hecho que el consumo que se tiene de la fotografía arquitectónica afecte de manera sistemática el proceso de proyección de una obra arquitectónica. Es a través de las imágenes que conocemos instantáneamente el mundo físico que nos rodea. Pero esta gran sintetización de la información gráfica deja vacíos teóricos en las etapas de consolidación de los procesos semánticos de la arquitectura. Todo el mundo del diseño ahora está encadenado a las tendencias volátiles que se manifiestan en las redes sociales.

Con este último tema, la fotografía arquitectónica ha sufrido un deterioro técnico en la manera que registra un evento. Ahora no es necesario ni siquiera esperar a que los acontecimientos se desenvuelvan en el mundo físico porque la generación del espacio virtual ha tenido una mayor importancia en los últimos años. El diseño tridimensional asistido por computadora, la edición fotográfica digital, la realidad aumentada, el diseño paramétrico generativo y la inteligencia artificial son todos recursos disponibles para evadir las necesidades físicas de la realidad, del pensamiento crítico y de la aportación al conocimiento humano. Las herramientas técnicas de la arquitectura y la fotografía han evolucionado tanto que nuestras mentes no saben cómo proseguir con la construcción de información. Es inútil tener toda la información de la humanidad en la palma de la mano si es que no sabes qué hacer con ella. Nuestra verdadera problemática en las siguientes décadas va a ser el cuestionarnos las preguntas correctas de nuestro devenir arquitectónico, artístico, social y del devenir de nuestra cosmovisión como personas y como profesionales.

Es necesario mencionar que estas nuevas expresiones de la arquitectura digital nunca se podrán acerca fehacientemente a la realidad. Una



Render digital de Torre Mitikah | Ciudad de México, 2019 | El Financiero

imagen virtual renderizada sobre un espacio físico real siempre modificarla el resultado de la imagen para parecerse más al concepto que a la realidad. Las banquetas irregulares, el cableado eléctrico desorientado, la vegetación asimétrica y la contaminación visual siempre serán ocultadas en los productos virtuales. Es sobre este último fenómeno antropológico el cual me gustaría detallar más a profundidad. La Ciudad de México ha perdido sistemáticamente la identidad del paisaje natural que rodea a la cuenca del Valle de México. Por siglos, los volcanes emplazados al oriente del horizonte visible siempre han tenido una presencia tangible en el imaginario colectivo de la ciudad pero es a través del exceso humano que

poco a poco hemos perdido esta relación fundamental con la naturaleza. Este capítulo es nombrado el momento decisivo de la fotografía arquitectónica porque queda en nosotros como arquitectos y como ciudadanos de la Ciudad de México rescatar el espacio físico de la ciudad y registrar vívidamente los acontecimientos que todos los días nos enseñan más acerca de este territorio milenario. Salir a capturar fotografías de la lucha por el agua, por la tierra, por el espacio público, por la justicia social, por los derechos del aire, por el atardecer, por una mejor ética en la industria de la construcción es lo que nos deja este compendio de fotografías de la región más transparente del aire; La Ciudad de México.



Davis Solis | Vista aérea de la Ciudad de México | 2007

Últimos apuntes

En retrospectiva, las ideas exhibidas en el texto anterior tienen como fin último el ofrecer al lector las diversas manifestaciones arquitectónicas de la Ciudad de México, pero de igual manera tiene como fin último el sembrar una semilla en la mente del lector de los cuestionamientos morales y éticos que se presentan al momento de construir, proyectar, caminar y utilizar los espacios materializados del territorio capitalino. El criterio de permanencia de las obras arquitectónicas ahora está en función de nuestro recuerdo de la ciudad. Pero, ¿que tanto podemos recordar y que tanto podemos olvidar? ¿Cuántos lugares que alguna vez representaron a la Ciudad de México se han olvidado por negligencia o por indiferencia?

Tal vez estas preguntas no lleguen a ninguna respuesta razonable, pero es necesario ejercer esta autocrítica de las materializaciones de la ciudad ya que estos dilemas nos tienen que remitir a la vida cotidiana que vivimos actualmente. Es el agua del lago la que regresa con fuerza a la calles de la ciudad a reclamar lo que alguna vez fue suyo. Son estas mismas inundaciones cada temporada de lluvias que dejan fluir los ríos de la memoria de la Ciudad de México. Es parte inherente de la sociedad el cuestionar los antecedentes para entonces cuestionar bajo y juzgar la realidad de como nos desenvolvemos en los espacios exteriores e interiores de las obras arquitectónicas.

Creo fervientemente que la fotografía si bien presenta diferentes perspectivas sobre eventos del pasado, es también una herramienta que exhibe y difunde la cultura cotidiana como un común denominador en las vidas de las personas. Hay un mensaje oculto, en las comisuras que se encuentran entre los edificios construidos, en las sensaciones de empatía al pasar por debajo de los arboles, en el guiño que los volcanes y las montañas nos dan a través de las ventanas. Es un mensaje que no se puede percibir a menos de que tomemos una fotografía y la guardemos por varios inviernos para darnos cuenta que los espacios nunca son los mismos, que nunca volvemos a donde estábamos. ¿Como recordaremos nuestro presente?

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1988

Born, Esther. *The New Architecture in Mexico*. Michigan: Architectural Record, 1937

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Boston: MIT Press, 1994

De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur*. Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 2009

Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2015

Giedion, Siegfried. *Befreites Wohnen*. Berlin: Lars Müller Publishers, 1929

Gonzales Flores, Laura. *Visitas, proyecciones y sensaciones*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2006

Jannette-Gris, Charles Edouard. *L'Esprit Nouveau*. Paris: Editions L'Esprit Nouveau, 1920

McLaren, Brian. *Architecture and Tourism*. New York: Berg, 2004

Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Editorial Alianza, 2019

Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1982

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005

X. De Anda, Enrique. *Historia de la arquitectura mexicana*. Barcelona: Gustavo Gil, 2013