

UDS

LIBRO

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MEXICANA

LICENCIATURA EN ARQUITECTURA

TERCER CUATRIMESTRE

Marco Estratégico de Referencia

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Nuestra Universidad tiene sus antecedentes de formación en el año de 1979 con el inicio de actividades de la normal de educadoras “Edgar Robledo Santiago”, que en su momento marcó un nuevo rumbo para la educación de Comitán y del estado de Chiapas. Nuestra escuela fue fundada por el Profesor de Primaria Manuel Albores Salazar con la idea de traer Educación a Comitán, ya que esto representaba una forma de apoyar a muchas familias de la región para que siguieran estudiando.

En el año 1984 inicia actividades el CBTiS Moctezuma Ilhuicamina, que fue el primer bachillerato tecnológico particular del estado de Chiapas, manteniendo con esto la visión en grande de traer Educación a nuestro municipio, esta institución fue creada para que la gente que trabajaba por la mañana tuviera la opción de estudiar por las tarde.

La Maestra Martha Ruth Alcázar Mellanes es la madre de los tres integrantes de la familia Albores Alcázar que se fueron integrando poco a poco a la escuela formada por su padre, el Profesor Manuel Albores Salazar; Víctor Manuel Albores Alcázar en septiembre de 1996 como chofer de transporte escolar, Karla Fabiola Albores Alcázar se integró como Profesora en 1998, Martha Patricia Albores Alcázar en el departamento de finanzas en 1999.

En el año 2002, Víctor Manuel Albores Alcázar formó el Grupo Educativo Albores Alcázar S.C. para darle un nuevo rumbo y sentido empresarial al negocio familiar y en el año 2004 funda la Universidad Del Sureste.

La formación de nuestra Universidad se da principalmente porque en Comitán y en toda la región no existía una verdadera oferta Educativa, por lo que se veía urgente la creación de una institución de Educación superior, pero que estuviera a la altura de las exigencias de los jóvenes que tenían intención de seguir estudiando o de los profesionistas para seguir preparándose a través de estudios de posgrado.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de

cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el Corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y Educativos de los diferentes Campus, Sedes y Centros de Enlace Educativo, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca a nivel nacional e internacional.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y educativos de los diferentes campus, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca.

MISIÓN

Satisfacer la necesidad de Educación que promueva el espíritu emprendedor, aplicando altos estándares de calidad Académica, que propicien el desarrollo de nuestros alumnos, Profesores, colaboradores y la sociedad, a través de la incorporación de tecnologías en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

VISIÓN

Ser la mejor oferta académica en cada región de influencia, y a través de nuestra Plataforma Virtual tener una cobertura Global, con un crecimiento sostenible y las ofertas académicas innovadoras con pertinencia para la sociedad.

VALORES

- Disciplina
- Honestidad
- Equidad
- Libertad

ESCUDO



El escudo de la UDS, está constituido por tres líneas curvas que nacen de izquierda a derecha formando los escalones al éxito. En la parte superior está situado un cuadro motivo de la abstracción de la forma de un libro abierto.

ESLOGAN

“Mi Universidad”

ALBORES



Es nuestra mascota, un Jaguar. Su piel es negra y se distingue por ser líder, trabaja en equipo y obtiene lo que desea. El ímpetu, extremo valor y fortaleza son los rasgos que distinguen.

Historia de la Arquitectura Mexicana

Objetivo de la materia:

El alumno comprenderá que la Historia de la Arquitectura Mexicana se basa en la hipótesis de que la modernidad arquitectónica en México no es, como se ha pretendido, una historia homogénea, centrada en un puñado de figuras clave, sino una multiplicidad de narrativas complejas en las cuales el arte y los medios impresos juegan un papel esencial. Por tanto, se propone una nueva mirada sobre la arquitectura del siglo XX en México a partir de la relación con la fotografía, el dibujo, las ideas y los medios.

Los fundamentos de esta antología se plantean con el fin de vincular la arquitectura con los movimientos artísticos relevantes, los autores con las publicaciones, las formas con los manifiestos. Asimismo, uno de los principales intereses es explorar los conceptos de modernidad y de identidad, como parte de la construcción misma de la arquitectura de dicha época y del concepto de **“lo mexicano”**. A pesar del énfasis que se ha dado en la construcción de un canon, muchas veces ligado a la noción de monumentalidad, regionalismo, y mestizaje, este trabajo parte de una mirada puesta no en las formas sino en los procesos, a partir de las conexiones entre distintas capas de información, se buscan nuevas maneras de abordar el proyecto arquitectónico.

Esta es una plataforma desde la cual sea posible reformular la arquitectura, lejos de su condición amnésica, pensada en cambio, como un sistema basado en una misma voluntad por indagar y crear.

ÍNDICE

UNIDAD I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

1.1.	Introducción	10
1.2.	Primer encuentro con la arquitectura	12
1.3.	Nuevo Siglo, Nueva Arquitectura.....	15
1.4.	Los Inicios	18
1.5.	Una Arquitectura Mundial.....	20
1.6.	La Primera Modernidad	23
1.7.	La Revolución Construida.....	26
1.8.	Más Allá del Funcionalismo	29
1.9.	La Arquitectura como Ambiente	32
1.10.	La Metrópolis Moderna.....	34
1.11.	Después del Cristal.....	36
1.12.	La Arquitectura como Orden	38

UNIDAD 2

ARTE.

2.1	La Arquitectura en Papel.....	44
2.2	Arquitectura después del mito	43
2.3	Arquitectura de Fin de Siglo	46
2.4	Utopías	47
2.5	Una Nueva Mirada.....	50
2.6	Pintura y Escultura	52
2.7	Diseño y Ciudad	55
2.8	Arquitectura Impresa.....	58
2.9	La Construcción de una Mirada	61
2.10	Arquitectura y Revistas.	63
2.11	Arquitectura y Escritura.....	66

UNIDAD 3**ARQUITECTOS MEXICANOS - PENSAMIENTOS**

3.1	La Construcción de la Modernidad en México	69
3.2	La Arquitectura y sus Autores	72
3.3	Arquitecto José Villagrán García	74
3.4	Arquitecto Luis Ramiro Barragán Morfín.....	76
3.5	Arquitecto Mario Pani Darqui	78
3.6	Arquitecto Juan O'Gorman.....	80
3.7	Arquitecta María Luisa Dehesa Gómez Farías	82
3.8	Arquitecta Ruth Rivera Marín	84
3.9	Arquitecto Teodoro González de León	86
3.10	Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.....	88
3.11	Arquitecto Agustín Hernández Navarro	90
3.12	Arquitecto Juan Sordo Madaleno	92
3.13	Arquitecto Werner Mathias Goeritz Brunner	94
3.14	Arquitecto Abraham Zabludovsky Kraveski.....	96
3.15	Arquitecto Ricardo Legorreta Vilchis	98
3.16	Arquitectas Mexicanas	100

UNIDAD 4

CONSTELACIONES

4.1	El Diseño de la Identidad	103
4.2	Arquitectura y Diseño del Siglo XXI	106
4.3	De la Arquitectura Oficial al Desarrollo Informal.....	108
4.4	Del Centralismo al Territorio Global	110
4.5	Del Autoritarismo al los Procesos Democráticos	112
4.6	Del Centro a la Periferia y Viceversa	114
4.7	De lo Individual al Espacio Colectivo.....	116
4.8	De la Arquitectura al Paisaje	118
4.9	Del Objeto al Instrumento	120
4.10	De la Mesa de Dibujo al Tablero de Juego	122
4.11	De la Retórica Monumental a una Mexicanidad	124
	Bibliografía.....	126

UNIDAD I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

I.1 Introducción.

“... la historia no está hecha para comprenderla, sino para recortarla.”

Michel Foucault

La antología se centra en la multiplicidad de arquitecturas que han tenido lugar en México durante el siglo XX y principios del XXI. Siguiendo la idea de historia efectiva, en la que el conocimiento, como la historia, no abarca verdades absolutas sino fragmentos, se presenta una lectura de los distintos temas que conforman la producción arquitectónica.

Con base en este enfoque, se busca una comprensión más allá de las formas construidas y próxima a las ideas que las generan.

El propósito de la historia no es descubrir las raíces de nuestra identidad, sino comprometerse a que desaparezcan. En un intento por hacer que los paradigmas se desplacen y reinventen, se contempla la historia como un lugar para poder trabajar. Por tanto, no se busca la reconstrucción de un pasado -verdad universal-, sino los espacios intermedios...

A partir del análisis de la arquitectura vista a través del papel (fotografía, escritos y dibujos) se establece una lectura donde los procesos de creación son tan importantes como la forma resultante.

La arquitectura de México, -un país que en el siglo XX pasó de tener 13 millones de habitantes a tener 100 millones- corresponde esencialmente a una producción anónima, o bien, a una producción fabricada a partir de estereotipos. Pero entre la mancha del desarrollo informal y el hito reconocible está un trabajo tan amplio como inexplorado.

El crecimiento poblacional desmedido dejó poco espacio para la reflexión, al igual que el paso del tiempo ha dañado la permanencia de las obras e imposibilitado siquiera su registro.

El primer libro sobre uno de los arquitectos mexicanos más relevantes, Luis Barragán, surgió cuando éste contaba con 74 años de edad, cinco décadas después de haber realizado sus obras iniciales. El catálogo *The Architecture of Luis Barragán*, publicado en 1976 por el argentino Emilio Ambasz para la muestra en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, así como el Premio Pritzker que se le otorgó cuatro años después, definieron una nueva etapa para la arquitectura en México y su difusión.

Desde entonces se impulsó la imagen fabricada de “una” arquitectura mexicana moderna, desprovista empero de lecturas capaces de desplegar el panorama tan diverso de lo que hasta ahora ha cabido dentro de la construcción de un canon.

Las trayectorias de los autores más relevantes se han estudiado parcialmente, pero más allá de una veintena de nombres, el resto carece de investigaciones elementales. Con el fin de visualizar escenarios más completos, esta antología está pensada como una especie de atlas, de red de articulaciones, donde los medios impresos y la relación con el arte toman un papel fundamental.

I.2 Importancia de la arquitectura Arquitectura.

La arquitectura de principios En un nivel básico, la arquitectura es importante para la sociedad, porque proporciona el entorno físico en el que vivimos. En un nivel más profundo, la arquitectura proporciona una expresión de la civilización humana en el tiempo, que permanece luego, como el caso de los monumentos, para su estudio por las generaciones futuras.

La arquitectura es una expresión de la verdadera fuerza de una sociedad, porque las cosas que los humanos más valoramos son aquellas que son casi irrevocables, casi para siempre.

A diferencia de otras formas de arte, la arquitectura se encuentra a la vista y es difícil deshacerse de ella, nos rodea cuando caminamos por las ciudades del mundo. La arquitectura es una expresión relativamente permanente de cómo la sociedad se ve a sí misma en su conjunto. Es un poderoso reflejo de la cultura humana.

La arquitectura es en parte arte y en parte ciencia. Una mezcla entre razón y emoción está siempre presente en la buena arquitectura. Como arte proporciona una forma de expresión creativa que lleva a la sociedad a mirar su espacio de vida y el medio ambiente en general de diferentes maneras. Al mismo tiempo, la buena arquitectura responde a las necesidades funcionales de la sociedad.

¿Por qué es importante la buena arquitectura para el entorno?

Porque la población mundial está creciendo rápidamente, con una última estimación de llegar a los 10 mil millones de habitantes antes del 2050, si China e India siguen al ritmo actual. Al mismo tiempo que la población está creciendo también se está urbanizando. Este proceso es un reto enorme para la humanidad y el medio ambiente. Sin embargo, también se presenta como una gran oportunidad para una mayor sostenibilidad si lo hacemos bien. La arquitectura tiene un papel fundamental en la forma de las casas y por tanto en la vida de todas las poblaciones. Si diseñamos bien nuestras ciudades podremos reducir la necesidad de viajes largos cada día para ir al colegio o a comprar el

pan. Si diseñamos bien nuestros edificios, de manera que proporcionen energía en lugar de consumirla seremos más sostenibles y también podremos mantener abiertas las opciones para tener un futuro.

¿Por qué la arquitectura es importante para la salud?

En primer lugar, afecta a nuestra actividad física. Las personas pueden ser animadas a ir a pie o bien en bicicleta, como medio de transporte habitual, siempre y cuando el diseño de la ciudad permita que esto sea posible de manera segura y conveniente. ¿Y por qué es esto importante? Porque la actividad física regular es buena para una prevención de una variedad de problemas médicos, incluyendo enfermedades cardiovasculares, diabetes e incluso enfermedades mentales. La buena arquitectura también puede reducir los problemas de salud laborales. El estrés puede ser reducido y la salud mental mejora al asegurar que, cuando sea posible, los usuarios de un espacio de trabajo puedan tener un control directo sobre el lugar. Por ejemplo, el simple hecho de permitir a la gente abrir ventanas y ajustar la iluminación contribuye a un espacio de trabajo más armonioso y mejora notablemente la salud al no tener que estar obligados a estar siempre bajo una luz intensa o bajo los nocivos efectos del aire acondicionado.

Uno de los mejores ejemplos del mundo está en Australia, donde la Ópera de Sydney, que es inmediatamente reconocible en todo el mundo, representa a la ciudad y al país, y nos transmite en seguida sus valores: una metrópolis, al lado del mar, que adora la vida al aire libre y la cultura.

No hace falta que les cuente cuáles son los beneficios de una ciudad con una identidad positiva: mayores niveles de calidad de vida, atractivo turístico, negocios internacionales, etc.

¿Pero qué es lo que hace que un edificio se considere buena arquitectura? ¿Cuándo se convierte un edificio de arquitectura en arte? Ya lo dijo Vitruvio, hace mucho tiempo, escribiendo en la antigua Roma alrededor del año 30 a.c., cuando identificó los tres elementos esenciales, pero a menudo en conflicto, de toda gran arquitectura; lo que llamó «los productos básicos, la firmeza y la alegría». Son lo que podríamos denominar hoy función, para satisfacer las necesidades de los que habitan un edificio; estructura, para

mantenerse en posición vertical y protegernos de la lluvia, y la belleza, por una aportación estética.

La arquitectura se convierte en arte cuando encuentra una resolución en esos imperativos mediante la creación de la pasión en su tensión. Un edificio no es arte simplemente porque sea virtuoso y funcional o porque sea sostenible o socialmente equitativo. Esto no es suficiente. Se necesita algo más, la buena arquitectura es solo aquella que nos emociona o nos produce un shock, una sensación de satisfacción, placer y felicidad. Cuando caminen por las calles de su ciudad eleven la vista y observen qué les emociona.

La arquitectura es cultura

La arquitectura es una de las grandes expresiones culturales que define la identidad de los lugares. ¿Cómo se percibe una ciudad en el mundo? La respuesta se reduce a las personas, el medio ambiente físico y la cultura. La arquitectura se encuentra en un bucle continuo entre los tres. Para una ciudad, la arquitectura representa la ropa con la que se viste para una entrevista de trabajo.

I.3 Nuevo Siglo, Nueva Arquitectura.

La arquitectura de principios del siglo XX, comúnmente definida por su carácter ecléctico, inició el proceso de modernidad que cambió las formas de vida y las ciudades para siempre. Las construcciones de los primeros años, junto a las de décadas previas, se han englobado bajo la denominación de arquitectura porfirista, definida por 34 años de dictadura del General Porfirio Díaz.

La época del Porfiriato se califica como decimonónica “del siglo XIX”, de fuerte influencia europea, mientras la Revolución ha sido referenciada como iniciadora del período moderno. Incluso se ha dicho que el siglo XIX en México termina en 1910, con el inicio de la lucha armada.

Las distintas corrientes de la primera década, encasilladas en el siglo previo, se han visto como si fuera una sola –francesada-, ajena a la nueva época nacionalista que construyó el México moderno. Sin embargo, los primeros años del siglo XX contenían ya los trazos de una inminente transformación. La revolución política y social de 1910 fue también una revolución de la arquitectura, que significó su transición de corte eminentemente individual y oligárquica a otra de masas y democrático-burguesa.

Los primeros años del siglo fueron para la arquitectura en México igual de agitados que los movimientos sociales de la época. La arquitectura de la primera década del siglo XX fue tan inédita como plural. El auge económico de la época y la continuidad política permitieron una modernización de la infraestructura sin precedentes. La industrialización favoreció igualmente una reestructura tanto urbana como social. El desarrollo de obras de infraestructura fue un proyecto paralelo a la construcción de edificios icónicos que consolidaron el tejido urbano.

La producción abarcó de la arquitectura industrial anónima; al nacionalismo de los hermanos Nicolás y Federico Mariscal, del indigenismo neozteca de Manuel Amábilis al neoclasicismo de los arquitectos extranjeros invitados a realizar importantes obras del régimen Porfirista (como el Palacio Legislativo del francés Émile Bénard o el Teatro Nacional y el edificio de Correos del italiano Adamo Boari); de las interpretaciones del Art-Nouveau, al eclecticismo de Antonio Rivas Mercado y Carlos Herrera.

El siglo XX comenzó con la explotación petrolera, el auge en el desarrollo de los ferrocarriles y la transformación industrial. Con ello vinieron los nuevos programas arquitectónicos: estaciones de tren, almacenes, mercados y hoteles. También inició la construcción en acero, haciendo posible la existencia de grandes claros que modificaron los espacios. Las obras de filiación academicista, así como las casas neogóticas del Paseo de la Reforma o de la Colonia Roma de principios de siglo, igual que los monumentos neomayas y las fábricas anodinas (Sin gracia o interés), contenían los elementos de transformación artística y social que comenzaban a gestarse en el país. Entonces, cuando modernidad significó amplitud e higiene, los edificios comenzaron a cambiar debido a las posibilidades de las nuevas técnicas.

También cambiaron dada la inmediatez y practicidad exigidas por los nuevos programas. La fábrica de cigarros el Buen Tono (1904) y el edificio de las Fábricas Universales (1909) realizados por el ingeniero Miquel Ángel de Quevedo, así como el Mercado Hidalgo de Ernesto Brunel (1910) en Guanajuato apuntalaron no sólo una nueva concepción espacial sino el inicio de una arquitectura desnuda, desprovista de accesorios.

El Porfiriato significó para los arquitectos, más allá de la importación de materiales y formas, la posibilidad de introducir adelantos en procesos constructivos, instalaciones, cálculo de estructuras y estudios teóricos. Significó, asimismo, la exigencia en el progreso de los servicios públicos. El nuevo siglo comenzó con el cuestionamiento del positivismo y el movimiento a favor de una arquitectura renovada y propia.

No es casual que iniciara también con la primera revista de arquitectura en México, *El Arte y la Ciencia*, realizada por Nicolás Mariscal en 1899. Mientras unos hablaban de una arquitectura moderna nacional en base al dominio de la ciencia, otros, plantearon la necesidad de ensayar una arquitectura nacional basada en asimilar los elementos del pasado indígena. A su vez, desde las páginas de la revista *El Arte y la Ciencia* se hacía una crítica a la arquitectura neoazteca, escrita bajo el seudónimo irónico de Tepoztecaconetzin Calquetzani, apelando a favor del francés Eugène Viollet-le-Duc para quien el pasado es pasado (y) se debe estudiar no para hacerlo revivir sino para conocerlo. La búsqueda de una arquitectura renovada en México estuvo entonces sujeta a una nación pendiente todavía por encontrar su identidad frente al choque de su pasado, las influencias del extranjero y su deseo por inventarse como una nueva raza.

No había surgido aún el concepto de “**lo mexicano**”, pero se buscó una nueva tradición sobre la cual inventar un camino propio.

Esta nueva visión se complementó con importantes cambios surgidos en la Academia y en la industria. “Se introdujeron las nuevas teorías arquitectónicas: Juan Agea trae los tratados de Reynaud y de Viollet Le Duc, y Carlos M. Lazo las teorías de Pillet.” La sustitución en 1910 de la materia de Dibujo analítico de los elementos de los edificios en la Academia de San Carlos por la de Arquitectura Comparada, permitió comprender los edificios en contextos diversos y considerándolos como un todo y ya no como un catálogo de partes. Antonio Rivas Mercado, director de la Escuela de Arquitectura durante los primeros años del siglo XX, comenzó a hablar sobre la importancia del **programa arquitectónico**. Este nuevo enfoque (que después José Villagrán tomó como doctrina), se apoyó en la introducción de técnicas modernas. La arquitectura, gracias a sus nuevas posibilidades pudo entonces ser otra. Aquella que habría de representar la nueva nación que se gestaba de manera paralela al concepto de **lo mexicano**.

1.4 Los Inicios.

La arquitectura de los primeros treinta años del siglo XX, marcada por una búsqueda de una identidad nacional hermanada al gusto por lo moderno, se ejemplifica en tres pabellones que México realizó en el extranjero.

Tres etapas y tres edificios icónicos sirven para explicar del desarrollo de la arquitectura moderna en México. El pabellón de la Feria Universal de París en 1900, el de Río de Janeiro en 1921 y el de Sevilla en 1929 encarnan los intereses políticos, arquitectónicos y técnicos de cada periodo. Dichas obras, así como el resto de las propuestas presentadas en los tres concursos para los pabellones, reflejan los distintos conceptos de una modernidad que habría de ser tan mexicana como internacional. La arquitectura del primer cuarto de siglo fue definida en tres bloques por José Villagrán, considerado el padre de la modernidad arquitectónica en México. Para él, la primera etapa durante la década inicial-, correspondió a una producción primitiva exótica; la segunda etapa al inicio de los años veinte, durante la época posrevolucionaria-, fue nacional-primitiva; y la tercera -hacia finales de la década de los veinte dio pie a una etapa individualista.

Según Villagrán, la arquitectura de principios del siglo XX se inspiró en construcciones antiguas y exóticas, de distintos tiempos y lugares, mientras la segunda década se conformó por la sustitución de los modelos exóticos por otros nacionales, pero igualmente ajenos a su época, basados en la arquitectura precortesiana e ibero-colonial, y la tercera etapa, definida como individualista, estuvo influenciada por el Art-Nouveau y por la obra del catalán Antonio Gaudí.

Para Villagrán, durante los tres periodos, si bien se buscó un nuevo carácter en sintonía con el lugar y el momento histórico, la arquitectura quedó reducida a un estilo estático. Sin embargo, reconoció la existencia durante esta etapa de obras significativamente modernas, como el Palacio de Bellas Artes de Adamo Boari y el Palacio de Hierro de Paul Dubois, pero al haberse construido simultáneamente a edificios anacrónicos, las consideró contradictorias a cualquier tesis de modernidad.

Respecto a la tercera etapa, sólo señaló a Juan Segura como el único que, aún apoyado en las formas coloniales que le antecedieron, logró un carácter totalmente distinto.

De manera paralela a la lectura propuesta por Villagrán en tres etapas, los tres pabellones mexicanos presentados en Francia, Brasil y España, respectivamente, sintetizan la arquitectura de aquel momento. Las Ferias Internacionales, como el paradigma de lo novedoso, ilustran las distintas tendencias en la construcción de la imagen del México moderno. Bajo estilos muy distintos, los tres pabellones, (neo-griego el primero, neo-colonial el segundo y ecléctico indigenista el último), cuentan el tránsito a lo largo de treinta años de una arquitectura que deseó ser tan moderna como legendaria. En la búsqueda de una identidad propia radicó la invención de las raíces y de la imagen de lo mexicano.

1.5 Una Arquitectura Mundial.

A mediados de la década de los veinte se hizo claro que el México del siglo XX ya no se identificaba con las formas de vida del pasado. Se habló entonces del riesgo de convertir la arquitectura en arqueología y de la necesidad, en cambio, de hacer una “arquitectura mundial”.

La Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) creada la década previa, llamó a considerar la profesión como una empresa social-colectiva de carácter industrial.

En dicha época, serían sólo Obregón Santacilia, Carlos Tarditi y José Villagrán, los arquitectos que mostraban signos de inquietud y de renovación. El resto se caracterizó por explotar la imagen de lo mexicano fomentada también desde el extranjero.

La escenificación a la que se había llegado y la difusión de varias películas de Hollywood con referencias al país, crearon una imagen que poco o nada tenía que ver con la realidad, donde los arquitectos mexicanos trataron luego de imitar la imagen nacional que venía de fuera. Estas escenografías correspondieron a lo que los estadounidenses llamaron el “spanish of Mexico” que resaltaba lo exótico o pintoresco del país. La emigración de españoles llegados durante la década de los veinte había aumentado el cruce de influencias y el carácter evocativo de la arquitectura.

La influencia de los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura transformó el pensamiento arquitectónico al promover una sinceridad con la época y con la sociedad. El movimiento pictórico había desarrollado, en oposición al arte burgués, un acento en lo colectivo, así como la idea del arte como expresión pública. También fue un llamado a la búsqueda de lo local.

Una de las posturas más críticas a la arquitectura de este momento histórico fue sustentada por el pintor Diego Rivera cuando regresó a México en 1921 tras su estadía en París. Rivera se pronunció en contra de las tendencias importadas diciendo: Después de la nauseabunda imitación porfiriana, acrecentada por ilustres y viejos barrigones, ‘pompier’ franceses, por fabricantes de pastas y bombones y dibujantuelos francmasones italianos y secuela de nacionales falsificadores de los ‘Luises’ XIV, XV y XVI... en pocas palabras Diego Rivera creo una burla diciendo: ‘Así se hace en los Estados Unidos

Todo esto en un intento por socializar el arte, en 1922 Rivera, junto con Siqueiros, Orozco y Xavier Guerrero, entre otros, lanzaron un manifiesto, iniciando el movimiento de pintura mural bajo el nombre de Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. En él redactaron: la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla. Años más tarde, Juan O’Gorman, en México, por el año 1924, se planteó el problema de cuál era el camino a seguir en materia de arquitectura. Lo que se hacía entonces como una novedad, era una arquitectura del llamado estilo neocolonial que la gente de México llamó colonial californiano y que en Estados Unidos se llamaba Mexican Ranch Style. Esta arquitectura fue la que simbolizó la época “constitucionalista”.

Las casas representativas de las nuevas colonias Polanco y Chapultepec Heights (hoy Lomas de Chapultepec), caracterizadas por sus muros blancos rematados con detalles neobarrocos en cantera labrada, definieron el modelo que estuvo en pugna con las propuestas de la nueva generación de arquitectos radicales durante los años treinta.

La arquitectura de finales de los años veinte se definió en base a la construcción de las instituciones modernas del nuevo estado que se afianzó tras la Constitución de 1917. El desarrollo deudor de una estabilidad política y de la institucionalización del país, originó un auge constructivo respaldado por la industria moderna.

Con el aumento de la población en la capital, la inmensa demanda de vivienda originó la explotación de colonias dirigidas a sectores populares que habían comenzado a desarrollarse durante el Porfiriato, como las colonias Portales, Moderna e Independencia, cuyo crecimiento se había frenado con la Revolución.

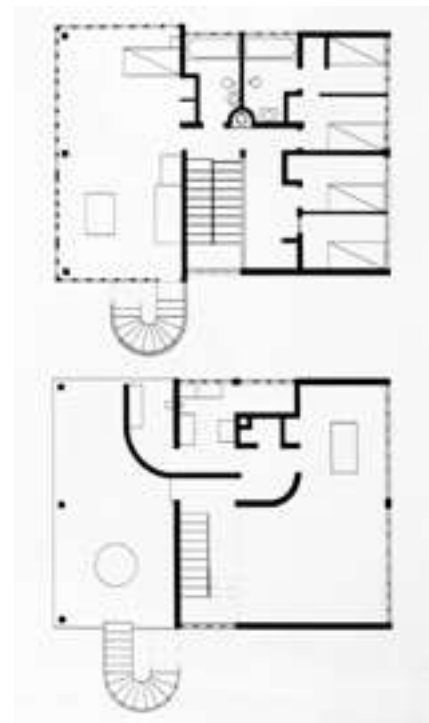
El desarrollo masivo de vivienda barata y de alquiler en lotes pequeños hicieron incompatibles las formas rebuscadas, los elementos decorativos y los principios neocoloniales basados en el empleo de patios. Ante la imposibilidad de colar soluciones arquitectónicas del virreinato en lotes apretados y empleando técnicas modernas, se desencadenó una arquitectura de pretensión antihistórica. La influencia del Estilo Prairie (Estilo de la pradera) iniciado por Frank Lloyd Wright en Chicago había estimulado una integración de los detalles artesanales con los avances tecnológicos. Tomando esa influencia y lo visto en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, se desarrolló la corriente del art déco, antes llamado moderne, Zigzag o Stream Line. Como sucedió con la corriente del Art Nouveau llegada a México durante el Porfiriato, el estilo se combinó con las pautas marcadas por los movimientos de la época.

En el caso del Art Nouveau, las formas sensuales del nuevo movimiento convivieron con la rigidez de las pautas marcadas por el neoclasicismo académico, en obras como el Instituto de Geología (1906) de Carlos Herrera, el Gran Hotel de la Ciudad de México (antes Centro Mercantil, de 1897) realizado por los ingenieros Daniel Garza y Gonzalo Garita, así como en las casas características de las colonias Roma y Juárez.

El Art Nouveau, descrito muchas veces como la fase inicial del movimiento moderno, fue análogo a la expansión de las ciudades y la idea de lujo. Implicó, a su vez, una estilización de las formas tomadas de la naturaleza, como una manera de vincular los aspectos artesanales con la maquinaria moderna. Esta característica, así como el vínculo con las artes decorativas derivó años más tarde en el movimiento del art déco.

I.6 La Primera Modernidad.

México fue el primer país de América Latina en incorporar la arquitectura moderna. En 1929, con la casa de Palmas que Juan O’Gorman realizó a los 24 años de edad, surgieron conceptos inéditos incluso en relación a la producción de Europa o Estados Unidos.



JUAN O’GORMAN, plantas baja y alta de la Casa para Cecil, México D.F., 1929

La obra expresaba lo que Hannes Meyer sentenció dos años después (tras dirigir la Escuela de la Bauhaus en Dessau y ocho años antes de radicar en México) La arquitectura ya no es arquitectura.

O’Gorman definió su trabajo como ingeniería de edificios y, sólo tras Diego Rivera, a quien en 1932 construyó su casa en el terreno de junto, supo que se trataba de una nueva estética. Con las casas realizadas por O’Gorman en las dos canchas de tenis que compró con el dinero ahorrado tras su trabajo como dibujante en los despachos de Carlos Obregón Santacilia, Carlos Tarditi y José Villagrán, se revelaron las posibilidades de una arquitectura distinta, acorde a las formas de vida que comenzaron a gestarse.

La casa, descrita por el escritor Salvador Novo como una desafiante y colorida máquina de vivir, se planteó teniendo que igualar el precio por metro cuadrado de la vivienda de un obrero. Los casetones de barro de la estructura sin recubrir y la techumbre de dientes de sierra visibles en el taller de Rivera cuando Le Corbusier en el estudio Ozenfant de 1922 aún velaba la estructura hacia el interior, se resolvieron según O’Gorman bajo la premisa de mínimo costo y máximo de eficiencia. El uso prematuro de parasoles y de colores tomados de la arquitectura popular, el empleo de instalaciones visibles, así como la idea de integrar la vegetación local, precedieron cualquier obra.

Para O’Gorman se trató sólo de una construcción científica que desarrollaría en las treinta escuelas y la decena de casas que hizo antes de cumplir 32 años de edad, pero contenía ya las cualidades expresivas que aparecieron de forma distinta más adelante en la arquitectura de Augusto Pérez Palacios, Carlos Lazo, Luis Barragán, Alberto T. Arai y Mathias Goeritz, entre otros más.

El inicio de la arquitectura moderna en México se basó en un soporte teórico en función de una sinceridad programática y la idea de beneficio social. Poco antes de la construcción de la casa de Palmas 81, Villagrán, a quien O’Gorman había tenido como profesor y con quien trabajó un tiempo, realizó el Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en Popotla, considerado como el primer edificio moderno del país.

Si bien en el proyecto de Villagrán persisten prejuicios de simetría, definió el año de 1925 como el punto de partida de la arquitectura moderna en México.

En la clase que Villagrán impartió durante más de 30 años, construyó la teoría de la arquitectura moderna en México. La importancia del programa arquitectónico, al que asignó el papel de “timón”, la tomó del teórico francés Julien Gaudet.

El tratado de Gaudet significó el comienzo de la lucha contra el eclecticismo, mientras las teorías de Eugène Viollet-le-Duc le sirvieron para defender la necesidad de congruencia de las obras con su momento histórico. Así, Villagrán se volvió, en palabras de Max Cetto, en el fundador de la nueva arquitectura en este país. Poco antes, había sido Guillermo Zárraga el iniciador de un replanteamiento de la profesión y de las formas arquitectónicas.

Para Villagrán, Zárraga -quien había sido su maestro y después su jefe- fue el primero que despertó sus inquietudes, avivando su inconformidad respecto a la forma en que se impartía la enseñanza y se comprendía la arquitectura. O’Gorman, quien también fue alumno de Zárraga, le debe a éste la necesidad de emplear la técnica moderna, responder a las condiciones locales y hacer de la arquitectura un discurso sobre la sinceridad.

I.7 La Revolución Construida.

La manifestación temprana en México de una arquitectura moderna y propia se debió a la carencia de servicios e infraestructura, así como a la sintonía con los ideales de las luchas sociales. El credo “Arquitectura o Revolución” expuesto por Le Corbusier en su libro *Vers une Architecture* de 1923, encajó perfectamente en la formulación de la nueva corriente que nacía en el país. Como lo dijo el historiador Ramón Vargas Salguero, sin la nueva arquitectura, la rebelión armada en México no se habría transformado en una revolución social.

Las nuevas obras, desencadenadas tras la construcción en 1929 de la casa-estudio en Palmas 81 de Juan O’Gorman y convertidas en discurso, dieron cabida tanto a un racionalismo tajante como a consideraciones expresivas y contextuales. La hechura casi artesanal, así como el empleo de vegetación del sitio se combinaron con el empleo de avances técnicos. En esas arquitecturas estuvo igualmente la confianza en la ingeniería y la tecnología como en el uso de elementos tradicionales. Pero en el fondo estaba el deseo de cambiar el mundo.

A la lucha revolucionaria había seguido la necesidad de atender las demandas colectivas, respaldada por una política de reconciliación de las clases sociales.

En sintonía, O’Gorman fundamentó el sentido del nuevo espíritu; En vez de arquitectura de oropel hicimos ingeniería de edificios. Se trató de la entrada a la razón, a la época de la ciencia se abandonaba la caduca época de la magia. Según O’Gorman, el nuevo movimiento sirvió para recomenzar fue su obra destructiva la más importante, la de limpiar, barrer y borrar los estilos del pasado.

Tras la corriente del pobrismo arquitectónico que O’Gorman promovió, donde no podía desperdiciarse ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol, la arquitectura se convirtió en dogma, en un lugar de resistencia, de crítica, como el movimiento muralista al que perteneció, junto con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros.

A principios de los años treinta, O’Gorman apareció como el combatiente en pro de una arquitectura útil para un México pobre, junto con Álvaro Aburto y Juan Legarreta, conocidos como los tres racionalistas rabiosos”. Mientras O’Gorman inició la Arquitectura Técnica, arremetía contra las tendencias del momento siguen las preocupaciones estéticas en los arquitectos fachadógrafos y entonces recurren a las artes decorativas de París, pero son tan faltos de imaginación en su plagio que sólo se les ocurre agregar magueyes, pericos y volcanes para dar a su arte un gran carácter mexicano.

Centrándose en los problemas de enseñanza, O’Gorman subrayó todos estos grandes errores son debidos a la impreparación de los arquitectos, que disfrazan sus faltas con miel nacionalista. Le dan al público y al Estado edificios de pésimo funcionamiento a cambio de su habilidad para plagiar molduras o elementos completos de edificios de la época de la dominación española.

La arquitectura no sólo fue el testimonio de los ideales revolucionarios, sino un instrumento comunicativo, utilizado igualmente para proporcionar vivienda digna como para sacar del analfabetismo a la población. Los edificios se consideraron como textos y se volvieron un dispositivo de transformación social, pronto utilizados también como elemento de manipulación ideológica. El uso del arte y la arquitectura como mecanismos comunicativos y de persuasión política, o, en palabras de Walter Benjamín, la estetización de la política, significó la relevancia de la legibilidad simbólica de los edificios. En este sentido, el arte gráfico de José Guadalupe Posada sirvió como referente en la divulgación masiva de un mensaje de contenido social. Como lo señaló Luis E. Carranza, la necesidad de incorporar las contrastantes demandas sociales dentro de una estructura de desarrollo forzó a monumentalizar una imagen de la Revolución.

El proceso por el cual la revuelta social se fue institucionalizando, incorporó a su vez aspectos que tenían menos que ver con las convicciones colectivas y más con una representación de los valores de la nueva identidad mexicana. Esta formalización de la imagen revolucionaria se ejemplificó en obras como el Monumento a Álvaro Obregón de Enrique Aragón Echegaray y el Monumento a la Revolución realizado por Carlos Obregón Santacilia reutilizando la cúpula que había quedado inconclusa del proyecto frustrado para el Palacio Legislativo de Émile Bénard durante el Porfiriato.

Utilizar como remate del Monumento a la Revolución la estructura en desuso del proyecto que Porfirio Díaz no logró realizar, significó la coronación de la victoria del mexicanismo. Haciendo propia la cúpula del proyecto del francés abandonada tras la lucha armada durante dos décadas, se transformó la imagen de México con el proyecto de Obregón Santacilia y las esculturas de Oliverio Martínez.

El rostro de una rebelión institucionalizada se reforzó con proyectos como el Centro Escolar Revolución de Antonio Muñoz de 1933. La obra combinó un racionalismo geométrico, deudor de los principios funcionalistas, con la monumentalización de su presencia urbana. Respecto al edificio de Muñoz, el historiador Enrique X. De Anda señaló el predominio de la masa como producto del discurso estético heredado del academicismo. El Centro Escolar Revolución marcó el fin de una arquitectura patrocinada por el Estado posrevolucionario en base a la consolidación de su imagen. El aspecto colosal y casi fascista del proyecto de Muñoz ocultaba la propuesta vanguardista en la disposición de la planta, así como los cambios en los principios educativos.

1.8 Más Allá del Funcionalismo.

La creación de los primeros edificios residenciales en México, como el de la calle Martí (1934) de Enrique Yáñez o el de la calle Estrasburgo (1936) de Enrique de la Mora y José Creixell hábilmente solucionado en un terreno de 27 metros cuadrados, modificaron el perfil urbano bajo una lógica colectiva que impactó a una ciudad hasta entonces tan horizontal como dispersa. La densificación urbana y la influencia del racionalismo europeo en la arquitectura comenzaron a transformar la ciudad.

En 1932 se había construido el primer rascacielos en México con 13 niveles de altura realizado por Manuel Ortiz Monasterio, pero pronto quedaron atrás las formas del art déco del edificio de oficinas que ocultaron la moderna estructura metálica. Comenzó entonces un auge inmobiliario basado en las formas promovidas por el Estilo Internacional que la muestra del MoMA de Nueva York había difundido ese mismo año.

Dicha efervescencia atrajo a Luis Barragán a instalarse en la capital a los 34 años de edad -tras su etapa de arquitectura residencial en Guadalajara-, realizando entre 1936 y 1941 edificios de vivienda de alquiler en las colonias que recién surgían como la Condesa y Cuauhtémoc. Los bloques de departamentos de Barragán (ubicados en la Plaza Melchor Ocampo y en las calles de Ámsterdam, Mississippi, Sullivan y Río Elba), ejemplificaron la nueva tendencia de desarrollo inmobiliario y la arquitectura que ésta abanderó.

Se trataba de construcciones regidas por una economía de medios, pero, como en los casos de Yáñez, Enrique del Moral, Juan O’Gorman, José Villagrán, Augusto Álvarez y Juan Sordo, en busca de soluciones novedosas donde elementos como terrazas en azotea, escaleras atractivas, una doble altura o un balcón en esquina, modificaron el carácter comercial de los conjuntos.

En esa época, Luis Barragán, tras realizar dos viajes a Europa (en 1924 y 1931) que lo marcaron para siempre, comenzó a pensar de manera distinta en base a la necesidad de representar el nuevo espíritu de la época. En su primer viaje visitó la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, donde conoció el pabellón de L’Esprit Nouveau de Le Corbusier y el pabellón ruso de Melnikov, además de conocer la obra de Ferdinand Bac. En el segundo viaje a Europa -a la edad de 28 años, Barragán conoció a Ferdinand Bac y a

Le Corbusier, así como sus obras recién terminadas como el Ático Beistegui y las villas Stein y Saboye.

Barragán acababa de conocer a Le Corbusier y a su obra en París, pero había descubierto también los jardines y dibujos de Ferdinand Bac. Fuertemente influenciado por Bac, con quien iniciaría una fecunda amistad, Barragán conoció también a Frederick Kiesler, defensor del espacio libre espacio sin fin, cuyo pabellón de la Exposición de Artes Decorativas de París había visitado seis años antes.

En un texto escrito tras estos encuentros en París, Barragán expresó su extravío en la lucha entre tradición y modernidad, en un momento en que en México comenzó a replantearse la influencia de la arquitectura racionalista europea durante la Segunda Guerra Mundial. Había iniciado un auge económico para México y fue el momento de acogida a los exiliados, cuando a partir de 1938 arribaron de España arquitectos como Félix Candela y José Luis Benlliure así como de Francia llegó Vladimir Kaspé y de Alemania Max Cetto y Hannes Meyer.

La oleada de extranjeros, marcada por el arribo de la diseñadora Clara Porset en 1936, se extendió hasta los años cincuenta, con Mathias Goeritz, Hans Hartung y Eric Coufal, traídos por Ignacio Díaz Morales para crear la Escuela de Arquitectura en Guadalajara.

La riqueza de este intercambio cultural trajo para la arquitectura mexicana definiciones y posibilidades inéditas. La permisividad hacia la experimentación y las oportunidades insospechadas halladas en México brindaron una enorme libertad expresiva a la arquitectura, aunada al profesionalismo y dominio de la técnica aprendida fuera. La historiadora de arquitectura estadounidense Esther Mc Coy describió a México como el lugar más fortuito y propenso a la experimentación, receptivo hacia lo nuevo y con una gran tradición de mano de obra artesanal.

Félix Candela, años más tarde, al respecto escribió: Las cosas que yo he hecho en México no las hubiera podido hacer en ningún país más desarrollado. En ese momento inició la revista *Arquitectura México* (1938) de Mario Pani, con Vladimir Kaspé, compañero suyo en la Escuela de Bellas Artes de París como corresponsal en Europa y como jefe de Redacción tras su llegada a México en 1942.

A lo largo de la primera década de la revista se mezclaron las teorías del francés Georges Gromot, la arquitectura de Le Corbusier y Auguste Perret con aquella de Enrique Yáñez, Antonio Pastrana, José Villagrán y los hermanos Martínez Negrete, así como con las construcciones populares de Pátzcuaro, conventos en Actopan o plazas de París. La revista significó el inicio de una nueva cultura arquitectónica moderna e internacional de un país caracterizado por sus abundancias. En esta época surgieron obras como el Hospital Infantil (1943) de Villagrán, la Escuela Normal de Maestros (1945) y el Conservatorio Nacional de Música (1946) de Pani, donde, al igual que la revista, se combinaban aún las lecciones de simetría y composición axial promovidas por la Escuela de Bellas Artes de París, con las formas de vanguardia y con el empleo de las artes plásticas como parte integral. El movimiento de integración plástica significó el clímax en la búsqueda de una identidad nacional representativa.

La exuberancia plástica mexicana inserta en las formas arquitectónicas modernas, ejemplificada en obras como la Escuela Normal de Maestros, fue la mejor manera para asimilar corrientes dispares. A medio camino entre las formas puristas aprendidas a través de los libros de Le Corbusier y el carácter rebuscado del arte y la cultura locales, el movimiento de integración plástica significó la posibilidad de redefinir la unión de lo moderno con lo tradicional.

1.9 La Arquitectura Como Ambiente.

Al agotarse la etapa de las grandes reformas sociales (1934-1940), la política desarrollista iniciada en los años cincuenta tras el incremento de exportaciones hacia Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, se orientó a través del apoyo a la burguesía y el impulso de las inversiones extranjeras.

En contrapunto con la gran tarea pública de la llamada Escuela mexicana de arquitectura, la consolidación económica del país favoreció el campo de la arquitectura privada. Los paraísos personales realizados por Francisco Artigas, Luis Barragán y Max Cetto en los Jardines del Pedregal y aquellos de Mario Pani y Enrique del Moral en Acapulco, Cuernavaca, así como en las nuevas colonias de la ciudad de México, maximizaron la idea de territorio virginal. Con la arquitectura doméstica moderna, las ideas tomadas del primer Le Corbusier que habían servido para impulsar la nueva arquitectura cargada de una lógica social, preocupada por el albergue eficaz para las masas, fueron cediendo paso a aquellas tomadas de Frank Lloyd Wright, Richard Neutra o Álgar Aalto en una búsqueda por crear recintos idealizados, en unión con la naturaleza y bajo una nueva puesta en valor de la tradición. La arquitectura como instrumento civilizador fue perdiendo peso, sobre todo en los proyectos de casas particulares donde las consideraciones estéticas justificaban cualquier concesión.

O'Gorman simboliza lo que hasta ahora se ha considerado una contradicción. El paso de la caja eficiente a la caverna singular ha sido vista con O'Gorman como un caso aislado, incongruente, que se explica con una vida agitada, escindida entre la pintura y arrebatada por su trágico suicidio. Pero no se ha visto lo que de manera paralela sucedió en la obra de Carlos Lazo, Francisco Artigas, Enrique Yáñez, Barragán o del Moral a lo largo de sus distintas etapas, o de Cetto cuando hizo una casa sobre el lago de Tequesquitengo (1948) o el Hotel en San José Purúa (1940) con Jorge Rubio, así como cuando Augusto Álvarez realizó una casa en Valle de Bravo y no una vivienda o un banco en la ciudad.

Antes que ejemplificar una contradicción o una deriva, se trataba de un argumento en contra de la subordinación del arte a la política. Fue un rechazo a los discursos dogmáticos, en un momento donde el impulso revolucionario se había institucionalizado y su vitalidad previa se había diluido o canalizado en movimientos marginales de oposición.

Goeritz apodado “el gran inspirador” planteó someter los valores del funcionalismo bajo una concepción espiritual moderna. El proyecto del Eco, concebido como una especie de catedral artística del siglo XX, marcó el inicio de nuevas búsquedas en torno a temas como la integración plástica, o reagrupamiento de las artes, como prefería llamarlo Arai.

El concepto de integración plástica fue duramente criticado por Goeritz al haberse institucionalizado como un arte político no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacerlo... sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico.

Con su obra, así como son su manifiesto, transformó la manera de interpretar las características de lo mexicano y abrió las concesiones que un arquitecto podía hacer redefiniendo el equilibrio entre lo funcional y lo emocional. El crítico Paul Heyer hablando sobre Goeritz dijo: “Señalando que nuestro espíritu se hallaba aplastado por tanto funcionalismo, vio en los edificios, como en las pirámides, una inspiración y una emoción que son importantes si hemos de considerar a la arquitectura como un arte.”

El concepto alternativo de modernidad por parte de Goeritz frente a aquel que se promovía en la creación de Ciudad Universitaria, sumó tanto la necesidad de renovación de la plástica como la idea de libertad creativa.

I.10 La Metrópolis Moderna.

Los años cincuenta se conocen como el periodo de la arquitectura heroica en México. Junto con la Época de Oro del cine (que comprendía la tercera industria más grande, marcada por películas como *Los Olvidados* de Luis Buñuel en 1950), la arquitectura de mediados del siglo XX representó el momento de mayor auge del país. Fue una época definida por la confianza en la tecnología, la fe en el progreso y la creación de la ciudad cosmopolita: aquella conformada por torres de oficinas, fábricas modernas, aeropuertos y multifamiliares.

Entre 1940 y 1960, la capital triplicó su población y en los años cincuenta rebasó los límites de las demarcaciones políticas, extendiéndose hacia el estado de México. En 1948, el primer esbozo del proyecto de la Torre Latinoamericana planteó la posibilidad de introducir en el casco histórico un símbolo de un presente ineludible. La gran atalaya vidriada de 47 niveles de altura proyectada por Augusto Álvarez, así como el edificio *Abed* (1952) de Carlos Reygadas a unas cuantas cuadras de éste, definieron un cambio tanto del perfil urbano como del concepto de modernidad, ahora de un país pujante y a la vanguardia. También en 1948 se creó la revista *Espacios*, dirigida por Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco, en sustitución a la revista de San Carlos de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) y coincidente con el cambio de sede al nuevo campus de Ciudad Universitaria en 1952.

Inició entonces una nueva escuela, una nueva parte de la ciudad fuera del centro junto a los Jardines del Pedregal, una nueva vida sobre el Paseo de la Reforma como polo de negocios y una nueva revista en comunión con la integración plástica promovida por la arquitectura desde su vínculo con la literatura, la gráfica y el diseño. Comenzó también en 1948 la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara bajo la dirección de Ignacio Díaz Morales, con profesores traídos de Europa, como Mathias Goeritz, Bruno Cadore, Eric Coufal y Horst Hartung. Implantando métodos vanguardistas de estudio, se eliminó el centralismo de la educación de la capital, donde la enseñanza había quedado monopolizada durante décadas por la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM. Apenas dos años antes, el Tecnológico de Monterrey había iniciado la carrera de Arquitectura en el norte del país, con la primera universidad privada y el primer campus

universitario realizado en México siguiendo el modelo norteamericano, proyectado por Enrique de la Mora.

En esta misma época, con Enrique del Moral como director de la Escuela Nacional de Arquitectura (1944-1949), se renovó el Plan de Estudios de la UNAM, incorporando los cambios en las prácticas educativas provenientes de las escuelas en Estados Unidos.

Además de la renovación en la enseñanza de la arquitectura, dos exhibiciones realizadas en el Palacio de Bellas Artes Arquitectura Mexicana Contemporánea (1950) y El Arte en la Vida Diaria (1952) representan un parteaguas en el curso de la producción de mediados del siglo. Mientras una fue la primera muestra sobre arquitectura contemporánea mexicana en el país y significó la consolidación de los postulados modernos bajo la doctrina de Villagrán, la segunda abrió el camino del diseño industrial impulsado por Clara Porset. La muestra sobre arquitectura tuvo como antecedente una exhibición presentada en Houston un año antes, con Guillermo Zárraga como presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y con Roberto Álvarez Espinosa como curador, donde se evidenció el interés a nivel internacional en la producción mexicana. Bajo este fervor, la muestra sobre arquitectura mexicana y la de diseño la primera de este género en Latinoamérica, realizada bajo la dirección de Porset provocó una relación distinta con los objetos cotidianos y la artesanía popular. Ambas exhibiciones, a cargo de Enrique Yáñez como director de Arquitectura de Bellas Artes, exaltaron los valores primarios villagranianos basados en cuatro puntos interdependientes: lo útil-lógico-estético-social. Una tercera exhibición, realizada para el VII Congreso Panamericano de Arquitectura con que se inauguró Ciudad Universitaria, sirvió para difundir de manera masiva y tangible el repertorio arquitectónico de mediados del siglo XX.

1.11 Después del Cristal.

A la par con el periodo internacionalista (1945-1969), cuando autores como Augusto Álvarez, Reinaldo Pérez Rayón, Ramón Torres, Héctor Velázquez y Ramón Marcos utilizaron el acero y el cristal para revertir visualmente la condición masiva de la arquitectura, se contrapuso, nuevamente, el deseo por rescatar los valores locales. Una de las obras que mejor equilibró dicha búsqueda sin necesidad de lirismos fue el Conjunto Aristos (1961) realizado por José Luis Benlliure en la avenida Insurgentes.

Ahí se conjugaron los distintos programas oficinas y comercios generando una integración de manera ejemplar con la ciudad. Por medio de un basamento para comercios se vincularon los volúmenes exentos y la torre de oficinas en torno a un jardín interior cuya forma irregular hizo convivir la pureza clásica con la sensualidad del manejo paisajístico.

La síntesis de la cultura y el arte local, y no los aspectos formales de ellas, generaron un recinto al mismo tiempo introvertido y profundamente urbano. El patio se reinterpretó siguiendo una forma orgánica, donde el pavimento, así como los murales respondieron a la condición dinámica, pero a un mismo tiempo serena del conjunto. De una congruencia igualmente ejemplar y resolviendo hábilmente cuestiones climáticas a partir del uso de celosías, el edificio del Conjunto Nacional de Investigación y Enseñanza Agrícola en Chapingo, de Augusto Álvarez y Enrique Carral (1967), propuso una interacción sutil y eficiente con el paisaje. En este caso el propio edificio se convertía en una celosía, dejando muy lejos las grandes superficies acristaladas características de la arquitectura de Álvarez pensada para contextos urbanos. Bajo una lógica similar y cualidades plásticas muy sutiles en torno al empleo de celosías, Enrique del Moral e Hilario Galguera realizaron el edificio de la Procuraduría General de Justicia en 1958 así como Max Cetto construyó una fábrica la Tenería Temola (1968) en el caluroso valle de Cuautla evitando el cristal.

Dentro de la búsqueda de valores tradicionales, dos obras el Instituto Nacional Indigenista de Margarita Chávez y Alejandro Caso (1963) y la Escuela de Ballet Folclórico de México, realizada por Agustín Hernández en el centro histórico (1968), marcaron una libertad expresiva singular en la reinterpretación del pasado indígena. Con estos dos edificios inició un nuevo discurso en torno a la arquitectura prehispánica que combinó tendencias extranjeras como el brutalismo, caracterizado por el uso de geometrías angulares repetitivas y por el empleo de concreto aparente. Alejandro Caso, hijo del arqueólogo Alfonso Caso (conocido por sus excavaciones de Monte Albán y el descubrimiento de varios templos prehispánicos) impulsó junto a Margarita Chávez una revisión del Estilo Internacional, volviendo la mirada a formas de la arquitectura indígena que el movimiento moderno había proscrito.

Con Agustín Hernández igualmente inició una arquitectura inspirada en el pasado prehispánico que se caracterizó por una fuerte presencia escultórica y geométrica. La influencia de secuencias de espacios procesionales, así como la monumentalización de las estructuras desencadenaron arquitecturas codificadas con metáforas. La obra de Joaquín Álvarez Ordóñez, como el edificio del Congreso en Campeche (1963), refleja ese cambio en la concepción formal y simbólica de la arquitectura.

Esta revalorización trajo de nueva cuenta los postulados de Alberto T. Arai e incluso los de Manuel Amábilis, aunados ahora al soporte de los avances en descubrimientos y estudios sobre las culturas prehispánicas, así como al empleo de nuevos materiales y posibilidades técnicas. Si en su texto titulado Caminos para una Arquitectura Mexicana de 1952, Arai llamó a demoler simbólicamente tanto los templos-pirámides como los cubos de cristal y acero, la arquitectura de los años sesenta planteó no la demolición propuesta por Arai sino una nueva manera de construir a partir de la unión de la pirámide y la vitrina. La obra de Pedro Ramírez Vázquez, así como la de Ricardo Legorreta de aquella época reflejan una reinterpretación de tradiciones y la puesta en valor de lo simbólico en base a un uso moderno tanto de formas como de materiales.

1.12 La Arquitectura Como Orden.

Durante la época que abarca desde las revueltas estudiantiles del 68 hasta los años posteriores al terremoto que sufrió la capital en 1985, se planteó una manera distinta de atender las necesidades sociales. El enfoque estuvo en los símbolos de una población creciente para un país que se exhibía ya no progresista sino prepotente. Los arquitectos de la llamada segunda generación, como Abraham Zabludovsky, Teodoro González de León, Ricardo Legorreta, Agustín Hernández y Pedro Ramírez Vázquez, nacidos hacia la segunda década del siglo, estuvieron a cargo de la construcción de la imagen de un México fuerte y en apariencia estable.

El simbolismo, vinculado a volúmenes masivos se volvió un elemento fundamental de expresión. Pasando de la transparencia de Mies van der Rohe a las texturas rugosas de Marcel Breuer y las formas pesadas de Paul Rudolph, la arquitectura de los años setenta dejó de tener fachadas para existir principalmente como volumen. En México, el uso de planos esbeltos y la eficiencia espacial tanto como constructiva planteada por arquitectos como Reinaldo Pérez Rayón o Augusto Álvarez, fueron sustituyéndose por formas monumentales. Lejos de la importancia que se había dado al programa arquitectónico tras las enseñanzas de José Villagrán iniciadas cincuenta años atrás, la creación de edificios gubernamentales representativos permitió un enfoque dado a los espacios no incluidos en el programa, teniendo como prioridad los lugares de transición. Accesos, pórticos y explanadas fueron los elementos que configuraron los proyectos. Convirtiendo pasillos en escenográficos recorridos, la arquitectura se volvió un juego de volúmenes geométricos y referencias simbólicas.

El valor de lo representativo y la libertad programática de las obras institucionales, ubicadas en terrenos de grandes dimensiones conforme se iba colonizando la ciudad, desencadenó una doble voluntad por llenar y vaciar, por construir masivamente para después descubrir enormes espacios, como si los edificios fueran bloques tallados.

El INFONAVIT (1975) de González de León y Zabludovsky, el Heroico Colegio Militar (1976) de Agustín Hernández y Manuel González Rul así como el edificio de Seguros América realizado por Legorreta (1977) sintetizan una arquitectura titánica, de volúmenes escultóricos bajo una reinterpretación constante de la relación del edificio con el espacio público.

Elementos verticales remarcando accesos, trabes que se vuelven arcos y escalinatas convertidas en plazas extendieron su fuerte presencia hacia la ciudad. La arquitectura se entendió como un ejercicio geométrico, como el planteado por Hernández para el edificio de su taller de Arquitectura (1976), reflejando la idea de proyectos sustentados principalmente en lo formal, en la claridad expresiva a partir de volúmenes contundentes. Dichos proyectos ejemplifican un interés por las formas reducidas a sus arquetipos geométricos.

Construyendo una expresión simple para una sintaxis compleja, como lo ha explicado Teodoro González de León, los edificios se manejaron como generadores de una identidad colectiva, donde una misma obra podía fusionar elementos de patios novohispanos con explanadas de monumentos indígenas; galerías descubiertas de palacios del virreinato con volúmenes sobre pilotis corbusieranos o con la arquitectura brutalista surgida en Europa. La comprensión de la arquitectura como turbina del desarrollo de la metrópolis condujo a la proliferación de monumentos cívicos, para con ellos, crear ciudad.

Estos edificios tienen como característica eliminar toda noción de contexto; por así decirlo, lo que los hace característicos en su sitio de origen, y los define arquitectónicamente, es estar diseñados para sobresalir, regenerar y desgajarse de su entorno.

El trabajo expresó un gusto por lo narrativo, por las composiciones axiales y la densa corporeidad. A pesar de la suma de geometrías y recursos formales, la unidad material proporcionada en la mayoría de los casos por el uso del concreto, contribuyó a dar un sentido de homogeneidad.

El empleo de materiales pétreos garantizó la comunión entre formas modernas y aspectos tradicionales. Se trataba de edificios pensados en función de su mantenimiento futuro y realizados de acuerdo a las habilidades de la mano de obra local. El uso de un único material, extendido desde la banqueta y vuelto al mismo tiempo cubierta, pasarela, pérgola, talud, plaza y volado, facilitó la lectura de programas arquitectónicos difíciles insertos en volumetrías complejas.

UNIDAD 2

ARTE.

2.1 La Arquitectura en Papel.

La relación entre arquitectura y dibujo es inagotable. Como sistema gráfico, el dibujo es el instrumento que hace posible la primera materialización física de las ideas arquitectónicas. Trascendiendo el interés de documentar un edificio, las formas de representación gráfica interesan por su capacidad para formular las ideas.

De los murales de Juan O’Gorman transformados en edificios, a los dibujos donde Max Cetto convirtió la arquitectura en paisaje; de las finas perspectivas de Augusto Álvarez, a los gruesos trazos de Ricardo Legorreta; o de los veloces croquis de Abraham Zabludovsky, a los estudios cubistas de Teodoro González de León, el dibujo es tanto una manera de fijar las ideas como el proceso mismo desde donde éstas se producen.

Hay dibujos para construir, otros para recordar, así como dibujos para pensar.

A veces son ejercicios compositivos, otras son experimentos de color.

Existen aquellos que ayudan a medir, a probar el grosor de una columna o la fuerza de un acceso. Sin embargo, la teoría del dibujo de arquitectura es prácticamente inexistente.

En el primer mapa dedicado a dibujos de proyectos construidos pueden verse las diferentes técnicas a lo largo del siglo XX. De perspectivas academicistas y dibujos en acuarela, a las influencias del neoplasticismo, pasando por el movimiento constructivista, el cubismo, expresionismo y arte abstracto. También se reflejan los estilos particulares e inamovibles de cada autor. En el caso de Cetto es notoria la relevancia del paisaje, la rugosidad de las piedras locales y la vegetación del sitio, así como los de Antonio Pastrana plasman el dinamismo de su obra y los de Enrique de la Mora expresan sus cualidades plásticas.

El dibujo aparece como lenguaje personal, pero al mismo tiempo como codificación.

Es el mediador entre el sujeto (autor) y el mundo. Si los dibujos de José Luis Benlliure representan un interés en el detalle y los de Vladimir Kaspé son una tarea de observación aguda, aquellos de Luis Barragán asemejan la primera vez que un niño utiliza un prisma color. Los de Mathias Goeritz encarnan la síntesis entre lo espacial y lo escultórico, así como los de Alberto Kalach reviven el carácter expresivo de la naturaleza. En cada dibujo es posible deducir donde radica la fuerza del proyecto. Son la síntesis de una obra, así como su ideal.

Hoy, un dibujo se califica por su potencial operativo, por las transformaciones a las que puede someterse y que, a su vez, puede generar. Por tanto, cada vez más interesa el dibujo como mecanismo y no como efecto o representación. El arte y la arquitectura moderna y, sobre todo, su pedagogía, rechazaron el dibujo academicista como entrenamiento a partir de la repetición de modelos, sustituyéndolo después por dibujos analíticos o ejercicios de composición.

Si a principios de siglo la Academia de San Carlos contempló el aprendizaje de la arquitectura en base a la representación del cuerpo humano al desnudo para ensayar el dibujo a mano alzada, a finales del siglo el dibujo fue infográfico, construido en la computadora.

Sin importar la técnica, el dibujo ha sido siempre el lugar de ensayo para los arquitectos, así como el espacio para investigar. González de León lo describió como el único medio para crear arquitectura, mientras Humberto Ricalde hizo suya la frase de Bruno Zevi: enseñar la historia de la arquitectura en las mesas de dibujo y a proyectar en los laboratorios de la historia.

El dibujo ha transitado de la reproducción fiel al instrumento analítico o al boceto expresivo: de aquellos realizados en pocos centímetros de papel, al resumen gráfico según la definición de Zevi o al trazo prepotente sin ningún vínculo con la escala o la relación con el habitante.

2.2 Arquitectura después del Mito.

La década de los ochenta se caracterizó por la explosión mediática de la arquitectura mexicana contemporánea tras el galardón del Premio Pritzker otorgado a Luis Barragán en 1980. Inició entonces una época definida por la imagen mitificada que surgía en el extranjero bajo el nombre de Barragán, impulsado más tarde con el término de regionalismo crítico de Kenneth Frampton, y capitalizado después por Legorreta, quien realizaba obras como la casa para el artista Ricardo Montalbán (1985) en Hollywood, así como el Museo en San José California (1989). La arquitectura residencial de Andrés Casillas, quien había sido colaborador de Barragán, así como la de Diego Villaseñor, José de Iturbe y Antonio Attolini Lack, se sumaron al discurso sobre lo local, siguiendo la versión de universalidad construida por Barragán a través del color, volúmenes sólidos y un interés por reevaluar la cultura popular. Obras como la casa Pedro Coronel (1970) de Casillas, la Casa Negra (1981) de Villaseñor, así como el Monasterio de Jesús María en San Luis Potosí (1982) de Attolini Lack reflejan dicha búsqueda.

Tras la delicada producción de Barragán, quien supo utilizar como pocos la riqueza de las artes plásticas y las ventajas del lugar, la arquitectura se convirtió en relato. Bajo la importancia de la relación entre arquitectura y paisaje, dos obras de 1981, el Hotel Camino Real de Ixtapa realizado por Ricardo Legorreta y el Museo Tamayo de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky en la ciudad de México, resumen el trabajo de la década de los ochenta. Mientras el Hotel fue un ejercicio por abrir cada habitación al mar del Pacífico, haciendo el edificio parte de la montaña, el Museo, en cambio, se cerró hacia el interior de sus salas, planteando una conexión con el Bosque de Chapultepec en función de lo formal exterior y no de una comunicación visible desde dentro.

El Hotel de Legorreta construyó una secuencia de espacios efectos, transportando al visitante en intervalos que alternan la selva y el mar, desencadenando en la zona de albercas, diseñadas como una sinfonía de fuentes.

El usuario accedía por la selva mientras el edificio develaba las vistas al mar, sacando al visitante hacia el paisaje abierto. El Museo de González de León y Zabludovsky, en cambio, conducía al usuario desde el bosque hacia dentro de la tierra.

Si el Hotel de Legorreta se basó en la teatralización del espacio, el Museo se configuró a partir de su hermetismo y de su fuerte presencia urbana, a pesar de lograr una integración ejemplar en el paisaje. Si el primero estaba lleno de color, el segundo se distinguió por la homogeneidad grisácea del concreto cincelado, pero ambos de alguna manera dieron la sensación de estar tallados en el sitio. Uno con forma de montaña y otro de talud piramidal, pero los dos compuestos por la tierra y por su historia. Ambos entendidos no como edificios sino como microcosmos.

Taludes que funden construcción y paisaje, siluetas escalonadas y abstraccionismo geométrico definieron los dos proyectos que ejemplifican lo mejor de la arquitectura representativa de esta época.

A la par con la “ideologización de las raíces regionales” descrita por Jorge Francisco Liernur, continuó la estética colosal iniciada en la década previa. Edificios como la Universidad Pedagógica Nacional (1982) y Seguros Azteca Xochimilco (1988) de David Muñoz, la Casa en el aire de Agustín Hernández (1989), el Instituto de Estadística e informática en Aguascalientes (1990) realizado por Margarita Chávez y Alejandro Caso o el Palacio de Justicia de González de León y Francisco Serrano (1992) mantuvieron el carácter monumental así como el propósito de establecer una marcada unidad en conjuntos heterodoxos. Las fuertes crisis económicas, así como el terremoto de la ciudad de México en 1985, paralizaron en buena medida el desarrollo y limitaron la incorporación de las corrientes internacionales.

2. Arquitectura de Fin de Siglo.

Los años noventa iniciaron con la creación de la revista *Arquitectura*, dirigida por Isaac Broid, en colaboración con Alberto Kalach, Enrique Norten, Luis Vicente Flores y Humberto Ricalde. Entonces la arquitectura comenzó a sumar, aunque vagamente dado las crisis económicas, influencias del extranjero como el high-tech. Morían personajes como Mathias Goeritz, Mario Pani, Vladimir Kaspé, Augusto Álvarez, Enrique Yáñez y Horst Hartung, mientras arquitectos como Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky y Ricardo Legorreta modificaban su arquitectura para actualizar formalmente sus edificios, introduciendo mayores superficies de cristal, nuevos elementos como líneas curvas y una mayor aventura formal.

En los años Noventa, la obra de González de León regresa a la sintaxis abstracta, abandonando toda alusión literal a la historia y la gestualidad.

El edificio del Fondo de Cultura Económica (1992) de González de León ejemplifica el inicio de esa búsqueda, mientras que el concurso para el Museo del Niño en Chapultepec, ganado por Legorreta y construido en 1993, evidenció las diferencias entre generaciones. Las distintas propuestas para el concurso, realizadas por autores como González de León, Legorreta y TEN Arquitectos, siguieron la línea de una producción metafórica, fiel a las composiciones formales bajo un juego de volúmenes primarios dotados de escala urbana.

La suma de cubos, cilindros, esferas y rectángulos aludieron deliberadamente a las formas geométricas utilizadas en juegos infantiles, pero la propuesta de TEN sumó la plástica deconstructivista en boga durante aquellos años, evidente sobre todo en la forma de componer y dibujar el proyecto.

Los arquitectos de hoy están experimentando el neo-racionalismo e intentando adaptar los materiales y las técnicas a las necesidades programáticas, tomando en el camino algunas de las ideas desarrolladas en los años veinte. En su intento por revertir la arquitectura hacia una simplicidad de formas y belleza material, han descubierto la lógica develada a través de los siglos.

Respecto a la arquitectura que surgió en la megalópolis mexicana a mediados de la década de los noventa, Sobre esa superficie tensa y fracturada, Norten y sus compañeros de generación ensayan su proyecto moderno, en las lindes peligrosas de la desmemoria y con el riesgo de oscurecimientos periódicos, pero también con el entusiasmo blindado de la convicción y la energía reformadora del talento.

Se realizaron entonces obras como el Museo MARCO (1991) en Monterrey de Legorreta, intervenciones paisajísticas de Mario Schjetnan, -como el Parque Ecológico Xochimilco (1993)- y el CIDE (1996) de Springall y Lira. Se desarrolló en Monterrey el trabajo de Agustín Landa y en Mérida el de Augusto Quijano. También se dio una nueva manera de entender el entorno urbano, con obras como las estaciones de metro de la Línea “A” (1991) de Aurelio Nuño, Carlos Mac Gregor y Clara de Buen, Isaac Broid y Francisco X. Sáenz; el Mercado Pino Suárez (1992) de Sánchez Arquitectos; la Estación de Metro San Juan (1994) de Kalach y Daniel Álvarez; y el Comedor de Televisa en Chapultepec (1995) de TEN Arquitectos. Estas infraestructuras, y sobre todo el trabajo de Kalach, respondieron a un interés por las actuaciones urbanas. La ciudad fue vista por Kalach como un “accidente topográfico” y su análisis incluyó ideas sobre lo efímero y el sentido de renovación perpetua. En su obra residencial, en cambio, exaltó la relación con el paisaje natural y un carácter atemporal, en obras como la Casa Palmira en Cuernavaca (1995) y la Casa Negro (1997) en Contadero para el cineasta Alejandro González Iñárritu. De manera paralela, la arquitectura de Albín, Vasconcelos y Elizondo autores de la Villa Roja en Valle de Bravo (1992) tanto como la de Landa+Alesio reflejaron un interés tanto en el objeto arquitectónico como en la forma urbana.

2.4 Utopías.

“Los dibujos estudian y cuestionan lo visible, pero también lo invisible.”

El siglo XX comenzó con la imaginación de proyectos imposibles. Del deseo de construir el Palacio Legislativo para el régimen de Porfirio Díaz durante los primeros años del siglo, a los planes para reutilizar su estructura inconclusa tras la Revolución por parte del austriaco Adolf Loos, la historia de la arquitectura es relevante tanto por los edificios construidos como por aquellos que quedaron en papel. Cada proyecto contiene ideas germinales que aparecerán de manera distinta en otras obras a lo largo del tiempo; desde la primera ciudad universitaria en México imaginada como proyecto de tesis por Mauricio M. Campos y Marcial Gutiérrez Camarena más de dos décadas antes del conjunto de CU realizado en el Pedregal, a la casa en Acapulco diseñada por Frank Lloyd Wright en 1952 para Raúl Bailleres y retomada cinco años después por el mismo autor para proyectar la también frustrada casa de Marilyn Monroe y Arthur Miller en Connecticut, la historia de la arquitectura es la historia de las utopías.

El diseño de Lloyd Wright para Acapulco nació incluso de otro proyecto, realizado por el arquitecto tres años antes para la casa Crownfield en Tejas que quedó igualmente sólo en dibujo.

En un intento por reflexionar sobre los distintos tipos de espacio—heterotópicas, utopías y mundo virtual los espacios otros definidos por Michel Foucault, este apartado indaga diferentes formas de dibujar el pensamiento. Introducirse dentro de las cartografías de los espacios mentales es comprender las nociones implícitas al acto de representar.

La conexión entre los mapas mentales, el espacio del adentro, y el “espacio del afuera”, permite conocer el conjunto de relaciones con que se definen los emplazamientos y se busca construir el entorno. Por tanto, esta sección intenta hacer visible las ideas con que se han manifestado las posibilidades del espacio, así se trate de pensamientos míticos o simplemente proyectos malogrados.

El énfasis está en el espacio de la ilusión, del cambio, de la reserva de imaginación, donde se ha luchado para que los sueños no se sequen.

De la ciudad futurista Olinka imaginada por Dr. Atl, a la Ciudad de las Artes vislumbrada por Diego Rivera; de un centro cultural de arte moderno en Cuautitlán de Fernando González Gortázar en 1972 o a un rascacielos para la misma zona y en el mismo año ideado por Pedro Ramírez Vázquez, la arquitectura fantástica ha demostrado ser tanto o más útil que aquella construida. El juego entre lo real y lo abstracto ha sido inherente a toda arquitectura, misma que la historiografía en México ha negado.

Pensar en Arquitectura o imaginar una isla de ficción es reflexionar sobre lo que tenemos o descubrir lo que nos falta. Es producir un manifiesto en contra de la mediocridad. El Arquitecto está obligado a crear esa posibilidad.

A partir de proyectos irreales ha sido posible resolver los problemas más tangibles. La acuciante realidad se ha beneficiado constantemente de invenciones fantásticas. Lo que no sirve para un lugar o un cliente toma forma de otra manera gracias también a ensayos pasados, tanto propios como ajenos.

En México el valor de los proyectos no construidos se ha relegado. Igualmente, los beneficios de los concursos de arquitectura no se han entendido. Con un historial de concursos casi irrisorio, como aquellos ganados por Jesús T. Acevedo a principios de siglo, pero no ejecutados, o realizados por alguien más, como el Monumento a Juárez en la Alameda y la Escuela Normal, se ha tenido muy poca credibilidad en los métodos de encargo.

Tal ha sido el caso de las recurrentes convocatorias para transformar el zócalo de la capital (desde el proyecto de Carlos Obregón Santacilia que proponía un estacionamiento subterráneo de dos niveles en 1925, pasando por el de Barragán quien en 1953 imaginó la plaza con una fuente de agua, hasta las distintas propuestas del concurso convocado en 1999).

Aun así, los concursos entendidos como ejercicio, el dibujo como denuncia y las maquetas como mundos de fantasía, comprenden un acervo fundamental en la comprensión de la arquitectura tanto como en su desarrollo. Desde convocatorias abiertas a arquitectos internacionales pero asignadas casi siempre a mexicanos, hasta los proyectos de mexicanos presentados en el extranjero, existe un mundo paralelo de proyectos que por cuestiones circunstanciales han quedado en cajas en lugar de en ciudades.

Como lo demuestran los diseños del museo-pirámide diseñado por Enrique del Moral en los años treinta y aquellos de Juan Legarreta interrumpidos tras su muerte a los 32 años en 1934, el dibujo como ensayo siempre ha contado con la utopía como aliada. Mientras Del Moral dibujaba aún una arquitectura con motivos prehispánicos, Legarreta se aventuró empleando el léxico de los constructivistas rusos. Siguiendo una técnica de dibujo acorde a las ideas arquitectónicas propuestas, el lenguaje gráfico, como campo donde todo es posible, es tanto un movimiento reaccionario o un gesto político como un soliloquio. El número de obras proyectadas por un arquitecto respecto a aquellas construidas excede cualquier pronóstico.

El dibujo ha permitido imaginar futuros distintos: como el del Estadio Azteca de Félix Candela (1966) en lugar de la versión construida por Ramírez Vázquez, hasta el del Palacio de los Deportes por parte de Augusto Álvarez, Antonio Attolini Lack, Manuel González Rul, Agustín Hernández o Teodoro González de León (1966) en lugar de la edificación de Candela para los Juegos Olímpicos.

También permite ver un Colegio Heroico Militar racionalista, planteado por Álvarez y Enrique Carral frente a la propuesta fantástica pero construida de Hernández y González Rul.

Con un dibujo se ha transformado las posibilidades de la arquitectura o de una ciudad. En contra del pragmatismo de la construcción, la hoja en blanco ha sido el lugar de lo posible. De la ciudad Neomexicana imaginada por Francisco Mújica y Díez de Bonilla (1936), a una Iglesia de Jorge González Reyna y Walter Gropius en Torreón (1944); de un edificio de Mario Pani y Mathias Goeritz en Caracas (1958) a unas torres de apartamentos de Zabludovsky en Manhattan (1987) o a la reconversión del barrio de Tepito propuesta por Enrique Norton en los años ochenta, la modernidad arquitectónica se ha plasmado de maneras insospechadas. Como lo expresó Paz: “La vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje: fue una visión del mundo, una acción: un estilo de vida.”

2.5 Una Nueva Mirada.

Esta sección indaga las nuevas formas de mirar aportadas por los fotógrafos modernos a principios del siglo XX y su repercusión en el campo de la arquitectura.

La relación entre fotografía y arquitectura será analizada desde los cambios que los avances técnicos generaron en un nuevo concepto de dinamismo que influenció a la arquitectura.

El desgaste icónico de la fotografía del pictorialismo mexicano de principios de siglo XX y los nuevos instrumentos tecnológicos desencadenaron en los años veinte la búsqueda de otras formas de mirar. La nueva sintaxis visual producida por los avances de la fotografía moderna modificó la manera de comprender tanto los edificios como la ciudad.

El desarrollo de la tecnología placas más rápidas, mejores lentes, materiales más ligero permitió captar el movimiento, así como la esencia de los objetos.

Los acercamientos y perspectivas oblicuas dieron pie a una proximidad con el objeto sin precedentes. Mientras permitían acercamientos que dieron un enfoque a los detalles, las visiones segmentadas también avanzaron hacia la disolución del objeto.

Las perspectivas modernas se basaron en la fragmentación, deudoras en parte del constructivismo ruso.

Las fotografías de Tina Modotti y posteriormente las de Agustín Jiménez aportaron una de las primeras visiones abstractas de la arquitectura en México. Modotti fotografió las principales infraestructuras de la metrópolis moderna, con encuadres de cables de teléfono o tomas de escaleras, como aquellas del Estadio Nacional realizado por José Villagrán. Igualmente, las imágenes de Jiménez permitieron que la arquitectura industrial y elementos como barandales, escaleras o estructuras cobraran un papel relevante.

Esta visión constituyó el inicio de la imagen depurada de una arquitectura de formas simples. El trabajo de Modotti y el de Jiménez anticiparon las formas modernas que la arquitectura integraría durante los años siguientes.

Desde Guillermo Kahlo –considerado como el primer fotógrafo mexicano moderno-(quien desde 1904 a 1936 se ocupó de la documentación arquitectónica y abordó además los procesos constructivos), hasta la visión pintoresca del alemán Hugo Brehme, la fotografía transitó de un interés puramente documental a una intención artística.

Se ha dicho que, por su aproximación a lo táctil por encima de lo visual, Brehme y (Manuel) Ramos podrían considerarse como antecedentes de la fotografía moderna que comienza a realizarse en los años veinte con Edward Weston y Tina Modotti (quienes llegaron en 1923, año de la publicación del México pintoresco de Brehme)

Durante los años veinte, la fotografía, gracias a las posibilidades de movimiento de la cámara, impulsó en la arquitectura el interés ya no de la forma exterior simétrica y regular, sino de una relevancia dada a los recorridos y a un carácter experimental. La introducción de las cámaras de cine y cámaras más ligeras dieron la posibilidad de experimentar con encuadres innovadores generando composiciones libres.

Esta dimensión dinámica se tradujo en la arquitectura en un gusto creciente ya no por las formas ortogonales sino por la experiencia perceptiva de las obras y por una visión abstracta. Se perdió el interés en la forma emblemática de los edificios frente a la experiencia del espectador, la riqueza de los recorridos y las articulaciones.

2.6 Pintura y Escultura.

Buena parte de los cambios principales que se han dado en la arquitectura son producto de exploraciones que iniciaron en el campo del arte. La pintura, la escultura, como la música, la literatura o el cine han sido clave en el desarrollo de nuevos conceptos que han modificado desde las formas de vida, hasta los métodos de representación.

La historia de la arquitectura no es tanto la historia de los arquitectos como la de los creadores que han modificado la manera de trabajar el espacio. Esta sección aborda las aportaciones de artistas plásticos en la arquitectura.

El interés está en el estudio de las transformaciones espaciales más relevantes deudoras del trabajo de pintores y escultores. Algunas de las batallas principales en la enseñanza o de los cambios sociales más significativos que atañen a la arquitectura se gestaron como movimientos artísticos.

El arte ha sido el laboratorio para la exploración por parte de arquitectos, quienes en muchas ocasiones han desarrollado un importante trabajo artístico paralelo a la construcción de edificios.

El trabajo de arquitectos en distintos campos, así como la utilización de diversas técnicas ha sido fundamental para el desarrollo de la profesión. En ese sentido, es relevante estudiar lo que los arquitectos no expresaron con sus edificios, pero sí dijeron con sus pinturas.

Como lo enunció Le Corbusier en su manifiesto purista en *Après le cubisme* escrito con Amédée Ozenfant en 1918, trascender los límites de la pintura, al igual que trascender las demarcaciones de la escultura o la arquitectura, es crecer las posibilidades espaciales tanto como plásticas.

Dibujar significa observar; es en cierta forma construir; apropiarse, por lo que para el artista dibujar es descubrir.

También se ha considerado que el dibujo es bordear una idea con una línea.

Se trata, en el fondo, de distintas maneras de hacer visible las ideas, materializar las emociones; provocarlas. Son formas que modifican la percepción de las cosas y alteran el sentido del espacio. Para quienes el dibujo fue anterior a la arquitectura, y, en muchos casos fue lo que los condujo a ésta -como Mathias Goeritz, Juan O’Gorman, Eduardo Terrazas, Antonio Peyrí e Imanol Ordorika-, el trabajo es reflejo de una síntesis de las artes.

Como lo expresó Goeritz: Las Torres de Satélite para mí eran pintura, eran escultura, eran arquitectura emocional para mí absurdo romántico dentro de un siglo sin fe han sido y son un rezo plástico. Las ideas de autores como Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Pedro Friedeberg y Gabriel Orozco han sido fundamentales para la creación de nuevas ideas y nuevas formas.

Desde la enseñanza respecto al color por parte de Jesús Chucho Reyes, hasta la influencia de movimientos como el cubismo o el arte abstracto, la arquitectura es inseparable de su vínculo con el arte. Desde el movimiento muralista de los años veinte encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, hasta el grupo que se integró alrededor de la revista Contemporáneos con Rufino Tamayo como promotor; desde el Frente Nacional de Artes Plásticas creado en 1952 –que tuvo como lema la frase: “Por un arte al servicio del pueblo”, hasta la Generación de Ruptura surgida en la segunda mitad del siglo XX –con Vicente Rojo, Felguérez y García Ponce, entre otros-, la historia del arte y de la arquitectura van mucho más ligadas de lo que hasta ahora se ha expuesto.

Respecto a la casa de O’Gorman en San Jerónimo (1951), se encuentra a medio camino entre la arquitectura y la escultura y podría considerarse como arquitectura escultórica o bien escultura arquitectónica, puesto que la propia arquitectura está modelada como escultura.

La indefinición de dichas terminologías refleja la complejidad del vínculo entre pintura, escultura y arquitectura, aquel fenómeno sinfónico descrito por Le Corbusier. Como en el caso de O’Gorman (quien fue aprendiz de pintura del Corsito Antonio Ruiz, así como amigo desde la juventud de Frida Kahlo y consideró a Rivera como un padre), o de González de León (quien de joven trabajó como ayudante en el taller de grabado de Carlos Alvarado Lang y luego con Le Corbusier en París donde conoció a Fernand Léger), las influencias entre artistas han sido esenciales.

La arquitectura de Luis Barragán sería otra sin el ojo de Armando Salas Portugal o sin las lecciones sobre el color y el interés en el arte popular por parte de Chucho Reyes.

2.7 Diseño y Ciudad.

La arquitectura abarca el diseño a distintas escalas; contempla la creación de objetos, edificios y ciudades. A su vez, el diseño materializa la búsqueda de nuevas formas de vida plasmadas en lo más cotidiano, lo más próximo. Incluyendo el diseño de mobiliario y el desarrollo de planes urbanos, este capítulo aborda la producción que ha rodeado y muchas veces regido la arquitectura. Ya sea siguiendo los materiales importados durante el porfiriato o las posibilidades técnicas de las primeras décadas del siglo XX; ya sea con base en la planeación de ciudades por parte de José Luis Cuevas, Carlos Contreras y Domingo García Ramos o a través de la estética del mobiliario de Clara Porset en la década de los cincuenta, el diseño, como la arquitectura y el urbanismo, representan diversas maneras de definir las formas de habitar.

El filósofo español José Ortega y Gasset describió los edificios como un inmenso gesto social. Los edificios eran el resumen de una especie de alma colectiva y se entendían como la gesticulación de una sociedad. Mientras las construcciones representan el carácter colectivo, el diseño de las partes que las conforman, así como los objetos y mobiliario que se hallan dentro, es lo que las articula. Según Ortega y Gasset la misión de la arquitectura es construir, frente al fuera del gran espacio planetario, un dentro.

Ese espacio acotado, interior, es lo que organiza la finalidad de la construcción.

El interior actúa como un alma: es el universo, pero al mismo tiempo es el estuche privado, el cofre. A partir del estudio de distintas formas de abordar ese universo, se intenta ampliar la definición de la arquitectura, transitando del pequeño objeto al territorio. De tal manera, este capítulo ofrece un recorrido desde el guño individual hasta el gesto colectivo.

El diseño nos ayuda a cuestionar ¿en qué sentido el construir tiene relación con el habitar? De acuerdo a la historiadora española Anaxu Zabalbeascoa, es posible comprender la historia de la civilización analizando sus batallas tanto como observando sus hábitos privados. Estudiar la trama urbana de un lugar o conocer el uso que se da a los materiales es leer las formas de vida de una población.

La relación que existe con los pequeños objetos, con la forma de utilizar un territorio o un material organiza el espacio convergente donde la arquitectura deja de ser un cascarón y nos une. Esa historia que es capaz de conocerse a partir del estudio de los objetos y los espacios comunes, se desarrolla en esta publicación por medio del trabajo de quienes a lo largo del siglo XX en México se ocuparon en dar forma a un cubierto, una estructura para un edificio, una disposición para una ciudad e incluso un diseño publicitario para la venta de un fraccionamiento.

Abarcando distintas escalas, la sección se divide en seis mapas: el primero aborda el diseño de mobiliario y objetos; el segundo está dedicado a la arquitectura vista desde dentro; el tercero al diseño de estructuras; el cuarto se enfoca al urbanismo (centrado en la ciudad de México), el quinto aborda una selección de libros sobre la ciudad de México con base en su representación; mientras el sexto trata sobre el vínculo entre la arquitectura y el diseño de publicidad.

El trabajo de los arquitectos en la creación de espacios vinculados al mobiliario, objetos e incluso al paisaje, ha sido siempre habitual.

El desarrollo del diseño en México a lo largo del siglo XX se dio a partir de la conjunción de cuatro factores: el nacimiento de técnicas industriales; el legado de la tradición artesanal; la llegada de diseñadores extranjeros a México y la creación de una cultura de diseño a través de programas educativos o de difusión.

Para que este conjunto de circunstancias tuviera un efecto en la sociedad fue necesario otro factor más, que fue la modernización de las ciudades, así como del comercio, lo que logró acercar el diseño a la población, sacándolo a la calle. A la par con el inicio del diseño urbano y la creación de ciudades cosmopolitas, surgieron las tiendas departamentales, así como el desarrollo de políticas mercantiles de apoyo a la industria, básicos para el impulso del diseño en el país.

Los principios del Werkbund y posteriormente de la Bauhaus se basaron en el mejoramiento de las condiciones de vida y la idea de la buena forma, implicando, como lo expresó el padre espiritual del Werkbund, Hermann Muthesius, desde el cojín del sofá a la construcción de ciudades.

En un afán por guiar la cultura hacia el futuro, el diseño concentró la doble tarea de domar la industria y profesionalizar el trabajo artesanal.

Tras una labor conjunta entre pintores, arquitectos y diseñadores, creció la relevancia de los aspectos estéticos de los objetos, mientras se enfatizó la experimentación de distintas técnicas, como el mosaico vítreo y el diseño gráfico, lo cual evolucionó en el Taller de Artesanos, conocido popularmente como la **“Bauhaus mexicana”**

El Taller siguió la idea de formar arquitectos, artesanos y artistas desde una visión integral y una conciencia social de las masas. En este sentido, el diseño formó parte de la campaña de mejoramiento de servicios básicos relacionados con la educación, la salud y la vivienda.

2.8 Arquitectura Impresa.

Si bien no hay libros inútiles, existen muy pocos que sean imprescindibles.

La arquitectura del siglo XX en México podría contarse fundamentalmente a través de un puñado de libros clave. Hay algunos que son fuentes básicas para entender una época o un autor determinado, otros a los que se regresa recurrentemente y siguen sorprendiendo, pero hay pocos que por su amplitud, rigor o puntería son eslabones perfectos.

La historia no podría contarse sin los libros realizados por Esther Born, Max Cetto, Alberto T. Arai, Ian Myers, Israel Katzman, José Villagrán, Carlos Obregón Santacilia, Juan O’Gorman y Enrique Yáñez así como sin el compendio sobre 4,000 años de arquitectura en México hecho bajo la dirección de Pedro Ramírez Vázquez, la serie de Cuadernos de arquitectura realizada por Ruth Rivera, la antología de textos editada por Fernando González Gortázar y aquella de Edward Burian de finales de siglo o la edición de Miquel Adrià sobre el trabajo de la última década y el recuento histórico de Enrique X. De Anda publicado también a mediados de los años noventa.

En su conjunto, los libros de estos quince autores representan el compendio más completo sobre el siglo XX, y cada uno, dentro de la época que abordó, comprende el trabajo más certero o mejor documentado. Dicha selección, sobre la cual se elaborará más adelante, ofrece una lectura general a la que hay que sumar las pequeñas publicaciones de temas particulares que alteraron el curso de la historia.

Los libros sobre arquitectura podrían dividirse en cuatro bloques: libros reseña (sobre las obras más sobresalientes del momento); libros históricos (que hacen un recuento del pasado); libros teóricos o manifiestos; y monografías de determinado autor o edificio. Entre los dos primeros entre el libro catálogo y el libro histórico están las guías, que abarcan una época o ciudad en específico.

Al igual que la arquitectura, los libros de mediados del siglo XX fueron los más sustanciosos. La mayoría de las publicaciones se han concentrado en el periodo heroico de los años cincuenta y sólo unos cuantos abordan la producción de los primeros años y todavía menos se centran en las últimas décadas del siglo.

El siglo pasado podría dividirse en función de los distintos modelos de libros referidos previamente. Durante las primeras décadas, los libros teóricos fueron fundamentales para la creación de nuevas corrientes; hacia mediados del siglo, en cambio, proliferaron los libros catálogo que mostraron la nueva arquitectura; y a lo largo de las últimas décadas sobre todo a partir de los años setenta el énfasis estuvo en ejemplares monográficos dedicados a los arquitectos más representativos. Estos tres rubros convivieron siempre con el libro puntual enfocado a un edificio o a una tipología, entre los que destacan aquellos dedicados a escuelas, hospitales o vivienda.

Los libros reflejan el tránsito de las prioridades a lo largo del tiempo, donde se evidencia un enfoque inicial dado al pensamiento o el debate, pasando después a la difusión de las nuevas obras y culminando con la consagración de sus artífices.

Así como la época de mediados del siglo XX ha sido la más representada a través del libro, los arquitectos nacidos en las dos primeras décadas fueron los más publicados. Los diez arquitectos con mayor número de publicaciones monográficas sobre su obra han sido Luis Barragán, Mario Pani, José Villagrán, Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, Ricardo Legorreta, Pedro Ramírez Vázquez, Juan O’Gorman, Mathias Goeritz y Félix Candela.

Pero más allá de los tomos sobre un arquitecto, la historiano podría narrarse sin los primeros tratados de teoría moderna, de autores como Jesús T. Acevedo, Federico Mariscal, Agustín Basave, Alberto T. Arai y Villagrán. Tampoco podría contarse sin la labor historiográfica realizada a partir de la década de los años ochenta por autores como Louise Noelle, Ramón Vargas Salguero, Rafael López Rangel y Antonio Toca, entre otros.

El siglo XX inició con tres publicaciones clave en el desarrollo del concepto de una arquitectura que fuera al mismo tiempo mexicana y moderna. Los libros *El desarrollo de la arquitectura en México* (1901) de Nicolás Mariscal y *La Patria y la Arquitectura Nacional* (1915) de su hermano Federico, así como *Disertaciones* (1920) de Acevedo, fueron la plataforma desde donde se planteó la necesidad de construir un arte nacional.

Las tres publicaciones, producto de una serie de conferencias desligadas entre sí, sirvieron al mismo tiempo como una revisión histórica, como denuncia y planteamiento de nuevos caminos. A estos tratados, marcados por un enfoque nacionalista, les siguió el libro *El hombre y la Arquitectura*, escrito en 1918 por Basave, a quien Barragán atribuyó haber despertado su interés en la arquitectura.

Después de un periodo de sequía editorial tras las luchas revolucionarias, inició una serie de publicaciones que dio impulso a la creación de una arquitectura propia. Federico Mariscal publicó en 1928 su *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas* tras haber llevado a cabo diversos levantamientos de los monumentos en Yucatán y Campeche.

Mariscal planteó una revalorización del patrimonio al mismo tiempo que indagó acerca del empleo de referencias. Tras el análisis de las ruinas, mostró una variación sobre sus postulados iniciales a favor del estilo neocolonial proclamados en su libro de la década previa, alentando en cambio, la incorporación de motivos prehispánicos, que entonces se mezclaron con las influencias del art déco del momento. En el texto introductorio escribió: “se debe resolver de manera definitiva hasta qué punto pueden aprovecharse esas notables ruinas, en la creación de una arquitectura americana o nacional, en nuestros días.

2.9 La Construcción de una Mirada.

El primer libro sobre la arquitectura moderna en México, publicado paradójicamente en el extranjero, fue en realidad una revista. La publicación *The New Architecture in Mexico*, originalmente realizada para *The Architectural Record* por Esther Born en abril de 1937 tomó después forma de libro, consolidando en sus páginas la nueva arquitectura realizada por jóvenes como Enrique Del Moral, Juan O’Gorman, Enrique de la Mora, Luis Barragán y Enrique Yáñez, quienes entonces tenían entre 30 y 35 años de edad.

Desde esa ventana que se abría en el extranjero hacia la arquitectura moderna en México siguió un juego de espejos, siempre presente, de referencias cruzadas, de la construcción de una imagen mexicana producida desde fuera, así como de aquella fabricada dentro y pensada para consumirse por visiones foráneas.

Antes de publicarse en México, las obras de Barragán fueron presentadas en las páginas de revistas realizadas en Estados Unidos y, al año siguiente, en Argentina Barragán publicó sus primeras obras residenciales de Jalisco en revistas norteamericanas como *The Architectural Record* y *House & Garden* entre 1931 y 1935 cuando tenía 29 años de edad y había realizado apenas un par de proyectos

En ellas construyó, no a través de la arquitectura cuyos rasgos presentaban una transformación aún incipiente, sino a partir de la fotografía con encuadres de ciertos ángulos y pequeñas esquinas- un nuevo espíritu mexicano y moderno. Mientras en la primer publicación de Barragán en *The Architectural Record* en 1931 la reseña de su obra consistió en tres páginas que mostraron la casa Cristo -a partir de cuatro fotos y una planta que delataba aún el carácter tradicionalista de su arquitectura-, en la segunda publicación de 1935, se le dedicaron más páginas que a ningún otro arquitecto o reportaje. Algo había cambiado drásticamente en los cuatro años que transcurrieron entre ambas publicaciones.

En las trece páginas destinadas a la obra de Barragán en la revista de 1935 no apareció ninguna planta. Barragán había iniciado una abstracción de los volúmenes arquitectónicos y un interés en fabricar su imagen a partir de una cuidadosa selección de fotografías enfocadas a encuadres de escaleras, volúmenes recortados por el cielo y planos esenciales. Así, manipuló la apariencia de las obras, contadas solo a partir de fragmentos. Las fotografías, producidas en gran medida por el ojo del propio arquitecto, estimularon una lectura de las obras en base a la idea de una forma pura.

La inexistencia de planos y textos en la publicación de 1935 denotan el interés de Barragán centrado en la imagen. La utilización de la fotografía como materia constructiva por parte del arquitecto tapatío ha sido un tema desarrollado ampliamente por distintos autores, reflejado en el vínculo inseparable con el trabajo fotográfico de Armando Salas Portugal. Mathias Goeritz incluso denominó la arquitectura de Barragán como “fotográfica” y no “fotogénica”, en el sentido de que se trataba de construcciones de un espacio representado.

Fue a partir del poder de la cámara y de esas primeras fotografías, antes que, de la propia arquitectura, que Barragán fabricó una imagen basada en el empleo de muros sólidos y superficies limpias. Casi cincuenta años después, Emilio Ambasz utilizó esas mismas palabras para describir la obra de Barragán en la primera publicación monográfica sobre su obra, realizada en 1976 como catálogo de la exhibición individual presentada en el MoMA de Nueva York, que abriría las puertas al galardón del Premio Pritzker otorgado 4 años más tarde

2.10 Arquitectura y Revistas.

La historia de la arquitectura del siglo XX en México podría contarse no a partir de los edificios sino a partir de las publicaciones. Temas como concursos y exhibiciones, pero también las miradas de cada momento histórico aparecen en las revistas de forma tan reveladora como intacta. Al carecer de documentos elementales de registro, las publicaciones periódicas muestran las ideas detrás de los edificios.

Las revistas de arquitectura en Latinoamérica constituyen la fuente documental más relevante para comprender la producción a lo largo del tiempo. En sus páginas se hallan las obras menos conocidas de determinado autor muchas veces borradas por ellos mismos o desaparecidas accidentalmente por la historia-, así como los pequeños relatos, los debates que parecieron circunstanciales. En ellas se puede acceder a proyectos utópicos o noticias que se creyeron efímeras.

Las revistas son reflejo de las formas en boga, de las preocupaciones fundamentales de cada época, pero también son la plataforma de creación de nuevas arquitecturas. Este apartado presenta la arquitectura entendida a partir de su divulgación, con un registro a lo largo de cien años visto bajo un mismo lente.

Se ha dicho que la modernidad no es la era de las revoluciones sino de las explicaciones. Por tanto, las revistas sobre arquitectura, siendo un escaparate de las noticias (o definiciones) respecto a los edificios, los autores y la ciudad, constituyen dentro del ámbito de la difusión la modernidad más fresca, más destilada. También se ha dicho que sin la fotografía moderna nunca se hubiera promovido la arquitectura moderna.

Es en esa doble vertiente de las revistas como plataforma de difusión de los edificios a través de la fotografía, pero también como espacio de explicación, que se definen como el anuncio versátil revolucionario por excelencia de la modernidad arquitectónica. A través de sus páginas es posible comprender las distintas visiones sobre los mismos objetos y autores a lo largo del tiempo.

Arquitectos mitificados y otros que fueron descubiertos tardíamente, concursos fallidos, obras revaluadas o aquellas intocables, autores sometidos a duras pruebas y unos apenas aludidos, discursos inalterados, así como hallazgos fugaces. Visiones que cambian al encontrarse con aquellas que vienen de fuera (y viceversa), así como otras que se mantienen, engrandecen u olvidan.

La amplitud del período que esta investigación abarca va de la mano de la abundancia de revistas que surgieron a lo largo del siglo XX. La diversidad del material que reúnen las publicaciones periódicas es proporcional a la variedad de formas empleadas para representar dichas obras. El carácter experimental de las revistas permitió colaboraciones con pintores, fotógrafos y escritores, generando un espacio inédito e imprescindible para el desarrollo de la arquitectura. En sus páginas se fraguaron tanto los primeros debates que luego se convertirían en teorías, como los esbozos germinales de lo que luego sería una arquitectura oficial. En ellas nació la relación de la arquitectura con la gráfica urbana del movimiento estridentista, la materialización de un sentido nacionalista, las vanguardias estéticas, los toques de modernidad, del indigenismo y del Art Nouveau.

También ahí se ensayó el colorido, las utopías socialistas, el rescate de lo popular, los postulados revolucionarios y el rechazo a las tradiciones. Este análisis de las publicaciones sitúa al diseño editorial y tipográfico como parte de un proyecto paralelo a la profesión. La voz que la arquitectura buscaba se ensayó muchas veces en las revistas. Hubo aquellas que sirvieron como instrumento de cohesión gremial, otras para impulsar determinado movimiento y aquellas para el despliegue personal, el experimento, el combate o la complacencia. Unas como vehículo de propaganda, otras doctrinarias y algunas reflexivas.

Existen cerca de cuarenta distintas revistas realizadas en México a lo largo del siglo XX. Algunas de ellas llegaron a tener tan sólo un par de ejemplares publicados, como la revista San Carlos, órgano de la Escuela Nacional de Arquitectura, dirigida durante tres números por Guillermo Rossell en 1944. Otras editaron más de cien números, como la de Arquitectura México de Mario Pani que ha sido la más longeva, tras cuarenta años de existencia, con 119 números impresos, o la de El Arte y la Ciencia de Nicolás Mariscal, que alcanzó 145 números en solo 13 años.

Existen aquellas en donde cada imagen fue un manifiesto y otras que carecieron casi de ilustraciones. Unas cuyas portadas realizadas por pintores son objetos de colección (Cemento, o Arquitectura y lo demás) y otras que aparecieron en formato de periódico como suplemento semanal (Urbe y Traza). Unas sustentadas en un diseño creativo y minucioso -como Espacios y Arquitecto- y aquellas genéricas Construcción así como otras que orientaron el desarrollo del país (como la revista Planificación de Carlos Contreras). Muchas repitieron título Arquitecto o Arquitectura, o compartían colaboradores y obras expuestas, pero en cada una es posible entender de manera distinta la historia de la modernidad arquitectónica mexicana.

El siglo XX en México inició con la primera revista de arquitectura en el país, El Arte y la Ciencia, editada por Nicolás Mariscal en 1899.

Esta publicación marcó el principio de un siglo definido por la transformación industrial, así como por la búsqueda de una arquitectura renovada. Surgieron entonces programas arquitectónicos inéditos: estaciones de tren, almacenes, hoteles... en un contexto definido por las posibilidades de las nuevas técnicas tanto como por los debates teóricos del momento. El lema de la revista fue conciliar el arte con la razón, en una época caracterizada por el choque entre las influencias del extranjero promovidas durante el porfiriato y el deseo por encontrar una identidad enraizada, cuando el concepto de lo mexicano estaba aún por inventarse.

Bajo el subtítulo de Revista de Bellas Artes e Ingeniería, la publicación mensual de El Arte y la Ciencia se fragmentó, al igual que su nombre, en dos secciones. Con esa dualidad: Arte y Ciencia, Bellas Artes e Ingeniería, la revista nació sentando las bases de la profesión. En ella se abordaron igualmente proyectos arquitectónicos o escultóricos que temas como ferrocarriles, minería y agricultura.

2.11 Arquitectura Escrita.

La arquitectura se construye a través de la teoría. la arquitectura es materia vuelta forma y forma vuelta pensamiento. Además de advertir lo que no está presente en un edificio, la teoría pone en juego las ideas que después quedarán implícitas en las obras. Si bien se trata de una de las disciplinas más relegadas de la profesión, no solo estructura el pensamiento, sino que lo genera. La arquitectura, como actividad intelectual, es la articulación de un discurso transmisible, de un discurso que toma forma tanto en la ciudad como en la palabra escrita. En busca de una mejor comprensión sobre el proceso discursivo, se propone una revisión de algunos de los textos más relevantes del siglo XX en México. Tomando del filósofo francés Jacques Derrida el entendimiento de que un texto no es una narrativa lineal sino una red, se muestra el tejido múltiple derivado de algunos de los textos que mejor manifiestan las dimensiones legibles tanto de las ideas como de los objetos. Vistos no como una entidad unitaria, los textos seleccionados representan la construcción de un conjunto de ideas clave en el desarrollo de la profesión.

Resulta difícil encontrar arquitectos destacados que no hayan plasmado a través de la palabra un talento equiparable a aquel expresado en sus dibujos y edificios. Las aportaciones de Diego Rivera, Juan O’Gorman, Alberto T. Arai y Mathias Goeritz, entre otros, fueron tan relevantes cuando se trató de espacios construidos como de escritos, dibujos o cátedras. El manifiesto de Goeritz *Arquitectura Emocional* (1953), así como la conferencia dictada por Rivera *La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana* (1954), reflejan una síntesis de los propósitos que igualmente desarrollaron a través de sus construcciones. De manera similar, el discurso de Luis Barragán pronunciado al recibir el Premio Pritzker en 1980 así como los diversos textos de O’Gorman, han sido imprescindibles para la reflexión tanto como para el sembrado de ideas germinales. Algunas de las obras más significativas a lo largo de la historia no nacieron como proyectos sino como escritos.

El Fraccionamiento Jardines del Pedregal, realizado por Barragán, fue conceptualizado casi una década antes en un texto de Rivera. En Requisitos para la organización del Pedregal el pintor sentó las bases del futuro desarrollo, al igual que las propuestas de urbanización del país tomaron forma primero con los escritos de Carlos Contreras. Antes de elaborar un proyecto, Barragán escribió en 1944 los ocho puntos que habrían de regir el desarrollo de El Parque residencial del Pedregal de San Ángel mientras Contreras redactó primero los planes urbanos que después plasmaría en dibujos.

La arquitectura moderna, de concreto armado, existió durante algunos años sólo en textos. El concepto de una arquitectura mexicana moderna se gestó igualmente primero en los escritos antes de ensayarse en la ciudad. Asimismo, la modernidad radical en México comenzó no con un edificio sino con la aparición del primer manifiesto estridentista, en 1921. La incorporación de la tecnología como elemento transformador de la sociedad tomó forma en la literatura y después en la estética maquinista expresada en obras como el Estadio (1925) de Modesto C. Rolland -que sería la primera pieza del proyecto de una Ciudad Jardín para obreros-, así como en la utópica Estación de radio de Ramón Alva de la Canal (1926), también en Jalapa.

Las ideas del grupo estridentista liderado por el poeta Manuel Maples Arce guio la proyección de Estridentópolis, la ciudad imaginada como sede de una modernidad multitudinaria. El optimismo en las posibilidades de la tecnología moderna, deudor tanto del manifiesto futurista del italiano Marinetti como del Ultraísmo español surgidos la década previa, hizo de la arquitectura una metáfora visual inspirada en los edificios industriales. La revolución tecnológica en México vinculada a la literatura -a través de revistas como Horizonte, Irradiador y Crisol, impregnó la arquitectura de una modernidad que fue sinónimo de los ideales posrevolucionarios. De una arquitectura nacionalista que se gestó primero como documento escrito.

El Arte y la Ciencia, determinaron las ideas arquitectónicas con que se inició el siglo XX. la arquitectura nacional del porvenir, que sería creada por el sentido instintivo de la armonía entre los elementos tomados del pasado y su aplicación moderna. Para Salazar, la arquitectura debía regirse ya no por los postulados de la Academia de Bellas Artes, sino por el instinto y por todas esas cualidades absolutamente individuales del arquitecto.

Para Villagrán, la teoría fue el ámbito donde debía prefigurarse la posibilidad de crear una revolución en la arquitectura. Habiendo iniciado su labor docente en 1924 a los 23 años de edad, sustituyó en 1927 a Manuel Amábilis en su cátedra de Teoría de la Arquitectura, desde donde construyó la base de los nuevos principios. En la Primera Convención Nacional de Arquitectos Mexicanos, en 1931, Villagrán consolidó su discurso y convocó a una labor de reconquista del país por medio de la formación de equipos multidisciplinarios encargados de investigar la realidad social de las distintas regiones.

Su teoría se publicó por primera vez en la revista *The Architectural Record* (1937) bajo el título *Doctrina arquitectónica* de José Villagrán García, consistente en tres pequeños párrafos.

Después siguió la publicación de cinco breves ensayos en la revista *Arquitectura*, entre 1939 y 1943, bajo el título *Apuntes para un estudio*. Para Villagrán la arquitectura era tal cuando: denota al país; acusa la época; revela la religión; se identifica con el problema; respeta la construcción; es consecuente con el material; expresa un ideal; suscita sentimientos.

Con Villagrán la arquitectura sin apoyo teórico se consideró sujeta a tanteos y azares. A pesar de que es considerado como el padre de la teoría arquitectónica moderna en México, su trabajo no es en realidad heredero de reflexiones vanguardistas sobre la modernidad sino de los sistemas teóricos decimonónicos de la Academia de Bellas Artes. En este sentido su doctrina no fue una reflexión abierta, en busca de nuevos caminos, sino de la concordancia entre forma, finalidad y medio.

Unidad 3

ARQUITECTOS MEXICANOS - PENSAMIENTO.

3.1 La Construcción de la Modernidad en México.

La arquitectura entendida como símbolo de modernidad ha definido la producción en México durante el siglo XX de manera constante y más explícita que en otros países, los mexicanos están condenados a ser modernos; la modernidad, desde hace 100 años es nuestro estilo.

La tarea de representar dicha modernidad, incluso de construirla, se ha depositado en gran medida en manos de la arquitectura. Ese persistente deseo por lo nuevo responde a dos inquietudes: por un lado, a la búsqueda de una nación pendiente por definir su identidad tras su independencia en 1836 y, por otro lado, al enorme crecimiento poblacional y la consecuente expansión urbana a partir de la Revolución de 1910. Si bien la modernidad se ha definido por cuatro fases desde 1857 a 1958 (la Ilustración, la Independencia, las Reformas Liberales y la Revolución Mexicana), el siglo XX concentra el mayor impacto en los cambios tanto culturales como poblacionales y urbanos.

Las distintas versiones de modernidad han sido intrínsecas a un país desbordante, a decir de Pedro Ramírez Vázquez en 1978, previendo el crecimiento para el año 2000 cuando se estimó que el país duplicaría su número de habitantes, tenía que construirse otro México, lograr en 23 años otro tanto igual a lo hecho en cuatro siglos. ¿Cómo habría de construirse ese México nuevo en sólo un par de décadas? ¿Cómo se definiría ese nuevo país por quienes conocían sus raíces muchas veces a través de autores y fotógrafos extranjeros?

¿Cómo debía surgir una nueva sociedad por medio de una arquitectura que fuera tan tradicional como vanguardista?

Junto al deseo de construir una sociedad moderna estuvo también la voluntad de fabricar la ficción de un país unido. La condena de modernidad referida por Octavio Paz, no sólo debió insertar a México en el siglo XX, sino que sostuvo la labor de crear un hombre nuevo, capaz de unificar a todos los mexicanos.

Desde las teorías de José Vasconcelos, expresadas en su libro *La raza cósmica* de 1924, donde planteó una nueva estirpe como superación del pasado y la construcción utópica de Universópolis aquella capital del mundo que imaginó desde una visión renovada del latino americanismo, la idea de lograr un nuevo México ha sido la base de la producción arquitectónica durante el siglo XX.

La arquitectura en México ha desarrollado visiones de modernidad que son reflejo de los descompases entre desarrollos desiguales.

El término de modernidad incompleta, hace referencia a las contradicciones entre diferentes versiones de progreso, por ejemplo, entre una modernidad cultural y aquella política o social. Al hablar del caso mexicano como el más complejo y denso de Latinoamérica al haber tenido la experiencia más temprana de revolución moderna en una sociedad que no quiso renunciar a sus tradiciones coloniales y prehispánicas, por lo tanto, se dice que Ni el proyecto modernizador ni el unificador triunfaron totalmente... no llegamos a una modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización.

La mezcla entre una variedad de tradiciones plásticas locales, el cruce de influencias importadas y las contrariedades de la historia social han impactado los discursos hegemónicos. A pesar de que la arquitectura en México ha servido como el estandarte para expresar una visión homogénea, refleja los desencuentros entre múltiples doctrinas, entre modernización social y modernismo cultural, entre una arquitectura entendida como libre experimentación y aquella construida como proyecto de Estado.

El desarrollo ambivalente de la modernidad, o de distintas formas modernas, responde a una heterogeneidad multitemporal

Para él esas distintas modernidades han de analizarse por medio de un recorrido no lineal y de varias capas. Bajo una lectura múltiple, se estructura como plataforma para preguntas como: ¿Cómo hablar de la ciudad moderna, que a veces está dejando de ser

moderna y de ser ciudad? En relación con el encuentro entre lo que el autor ha llamado un modernismo exuberante con una modernización deficiente, se pretende acceder al mundo de las ideas detrás de las formas. ¿Cómo aproximarse a la arquitectura mexicana, inserta en un mismo canon, pero ejemplificadora de conceptos discrepantes de modernidad?

La obra arquitectónica que simboliza la modernidad mexicana del siglo XX es Ciudad Universitaria (CU), realizada en 1952 por el trabajo conjunto de cientos de arquitectos, artistas, ingenieros, obreros y políticos.

La construcción de CU, bajo el plan maestro de Mario Pani y Enrique del Moral, representó el topos míticos para la creación del nuevo mexicano.

Ese nuevo individuo encarnó la paradoja de ser simultáneamente moderno y mexicano, internacional y nacional. Pero la arquitectura como mecanismo para difundir un sistema simbólico nacional resultó en la expresión de pluralismo más que en una concepción homogeneizante, como se ha pretendido.

Se trata de una arquitectura que abarcó desde la necesidad de mostrar la musculatura moderna de un partido político que al permanecer en el poder por más de siete décadas quiso exhibirse de manera recurrente como transformador, hasta la imagen de renovación necesaria para un país que buscó la democracia en el cambio de siglo.

No fue tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo, y en su caso, el mexicano, en plena revolución.

3.2 La Arquitectura y sus Autores.

La imposibilidad de reunir a tantas obras y autores en un solo volumen o de contar siquiera con los datos elementales de registro en muchos casos, ha determinado una lectura tan parcial como imprescindible.

Las lecturas que se ofrecen en cada uno de los cuatro recorridos que plantea este trabajo, se presentan aquí de manera menos profunda, bajo un énfasis en los vínculos con el fin de perfilar tendencias y comprender las obras en función de un contexto más amplio. Más que las anécdotas o el talento individual, se subrayan los grupos que trabajaron en determinada época con ciertas referencias en común o en contra, que coincidieron en una escuela, una oficina o en un concurso.

Dos últimos mapas se estructuran como una especie de crucigrama conformado por los distintos personajes para poder visualizar qué arquitecto nació mientras otro terminaba sus estudios, y otro más era profesor de uno que después sería su socio.

El interés se centra en las lecturas transversales entre distintas generaciones, así como en la relación con el arte y la política.

No es casualidad que en el despacho de José Villagrán coincidieran Juan O’Gorman y Enrique del Moral, como no es casual que en ese momento de ahí surgiera la que se ha denominado la primera obra moderna en México el Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en Popotla (1925)- en cuyo proyecto colaboraron y que hubiesen sido ellos quienes poco antes instauraran a Villagrán a los 23 años de edad- como su profesor en la Academia de San Carlos donde inició la nueva doctrina.

Tampoco es casual que tanto Villagrán como O’Gorman, Del Moral y Juan Legarreta hubieran tenido a Guillermo Zárraga como profesor, al que destacaron por haber cambiado su manera de entender la profesión. Villagrán trabajó en el despacho de Zárraga y fue éste quien le encomendó la obra del Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en Popotla. Zárraga, como jefe de Obras Públicas del Distrito Federal, hizo posible los proyectos de escuelas realizados por O’Gorman y los de vivienda de Legarreta, siendo más tarde parte de la comisión que eligió el proyecto de Del Moral y Mario Pani para el plan maestro de Ciudad Universitaria.

Resulta igualmente significativo que el concurso de vivienda ganado por Legarreta hubiera estado a cargo de Carlos Obregón Santacilia, con quien O’Gorman y Del Moral habían trabajado y quien fuera socio de Villagrán. Años más tarde, Villagrán se asoció con Ricardo Legorreta, treinta años más joven que él, y juntos realizaron obras con José Adolfo Wiechers y Juan Sordo Madaleno, quienes a su vez colaboraron con Luis Barragán y fueron socios de Augusto Álvarez. Tanto Wiechers, Sordo Madaleno, Álvarez y Legorreta tuvieron hijos arquitectos con quienes trabajaron, al igual que cabe destacar los casos de “las dinastías” de arquitectos como las de los Mariscal, Lazo, Serrano, Landa y Sánchez.

3.3 Arquitecto José Villagrán García.

(Ciudad de México, 22 de septiembre de 1901, 10 de junio de 1982) fue un arquitecto mexicano. Entre sus obras se encuentra el Instituto Nacional de Cardiología, la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM y el Centro Universitario México. En 1955 recibió el Premio de la Bienal de Arquitectura de São Paulo y en 1968 el gobierno de su país le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes.

Realiza sus estudios profesionales en la Escuela de Arquitectura de San Carlos entre 1918 y 1922. Se recibe de arquitecto el 1 de octubre de 1923. Profesor de composición, de 1924 a 1935, de teoría arquitectónica, de 1926 a 1935 y de 1936 a 1957, y director de la Escuela Nacional de Arquitectura (hoy Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México), de 1933 a 1935.

Formó parte del grupo de arquitectos del departamento de Salud estatal, de la SSA, de 1924 a 1935; Práctica privada desde 1935; consejero del Comité Nacional de la Campaña contra la Tuberculosis, de 1939 a 1947; consejero del Departamento de Hospitales, de la SSA, de 1943 a 1945, y encargado del hemisferio occidental, en la Organización Mundial de la Salud, Washington, D.C., en 1951. Estuvo a cargo del diseño y construcción del Centro Universitario México, C.U.M. (1944).

Fue miembro de la SAM, presidente de ésta en 1926, y académico emérito en 1979; miembro del CAM en 1955; miembro de la junta de Gobierno de la UNAM, de 1953 a 1970; miembro fundador de la Academia de Artes, en 1968; miembro fundador de ICOMOS mexicano, y presidente de este organismo en 1981.

Principales obras

Hospitales

Hospital para Tuberculosos de Huipulco, 1929.

Instituto Nacional de Cardiología, 1936-1937.

Hospital Manuel Gea González, 1941-1942.

Escuelas

Escuela primaria República de Costa Rica, 1946.

La Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM en colaboración con Alfonso Liceaga y Javier García Lascurain, 1950-1952.

El Centro Universitario México, 1946.

Otros

Estacionamiento Gante, 1945.

Cine las Américas, 1952.

Edificio en Palma 30, 1935

3.4 Arquitecto Luis Ramiro Barragán Morfín.

(Guadalajara, Jalisco, 9 de marzo de 1902 - Ciudad de México, 22 de noviembre de 1988), más conocido como Luis Barragán, fue un ingeniero y arquitecto mexicano, ganador del premio Pritzker en 1980.

Nació el 9 de marzo de 1902 en el seno de una próspera y católica familia de hacendados de Jalisco. Era hijo de Juan José Barragán y Ángela Morfín. Pasó su niñez al lado de su padre en el barrio de Santa Mónica de Guadalajara, su ciudad natal. Tuvo seis hermanos, tres mujeres y tres hombres.

Solía pasar sus vacaciones y prolongadas estancias en la hacienda de Corrales, ubicada en las inmediaciones de La Manzanilla de la Paz, Jalisco. La experiencia infantil de esas estancias en el campo, en el entorno rural mexicano, en la naturaleza serrana donde se encontraba la hacienda familiar, dejaría una profunda huella que se reflejaría en su creación artística dando como resultado la «definición de un estilo mexicano universal».

Estudió en la Escuela Libre de Ingenieros de Guadalajara, donde conoció y entabló una profunda y perdurable amistad con personajes como Rafael Urzúa Arias y Pedro Castellanos. Su interés por la arquitectura, según afirmaba él mismo, había nacido fundamentalmente de la influencia del arquitecto Agustín Basave, uno de sus maestros.

Entre 1919 y 1923, Luis Barragán estudió ingeniería civil en la Escuela Libre de Ingeniería de Guadalajara siguiendo los cursos opcionales para obtener simultáneamente el grado de arquitecto bajo la tutela de Agustín Basave. Recibió su título en 1923.

Viajó a Francia y España de 1925 a 1926, al llegar a París asiste a la Exposición de Artes Decorativas de 1925. Una de las imágenes que más le impresionó en esa época fue la foto de un jardín diseñado por Ferdinand Bac, que en ese año había publicado un libro titulado Jardins enchantés, y se inició entonces una relación personal entre ambos.

Posteriormente tiene un encuentro con las culturas mediterráneas, tanto europeas como musulmanas, que influyeron en su arquitectura (en especial con las ciudades mediterráneas, la jardinería y el uso expresivo del agua y con la Alhambra de Granada). Conoció a Le Corbusier en 1931, cuando asistió a sus conferencias en París y tuvo la oportunidad de conocer su obra.

A su regreso, la Escuela Libre de Ingeniería no entregaba más títulos de arquitectura, por lo que, aun habiendo cumplido con los requisitos, no pudo obtener su título oficial como arquitecto. Durante el resto de su vida firmó, alternativamente, como ingeniero, como arquitecto o como arquitecto paisajista.

Entre 1927 y 1936 ejerció su práctica profesional en Guadalajara remodelando y proyectando casas, con un estilo derivado de las influencias de la arquitectura mediterránea como de las locales. Su primera obra en forma fue la remodelación de la casa de Emiliano Robles León, notable abogado tapatío, y cuya casa se situaba en la esquina de las calles Pavo y Madero, en pleno centro de la ciudad de Guadalajara.

En dicha remodelación, destacó el trabajo de la madera en barandales y puertas, diseñadas por el mismo Barragán, así como el patio central, dotado de una fuente. Encantado por el resultado de la obra del joven arquitecto, el Lic. Robles León le encargó posteriormente el proyecto para diversas casas para renta, así como el de su casa de descanso en Chapala. En parte gracias a la buena fama que adquirió con estas obras, Barragán ganó fama en la ciudad y los encargos se multiplicaron.

3.5 Arquitecto Mario Pani Darqui.

(Ciudad de México; 29 de marzo de 1911 - 23 de febrero de 1993) fue un arquitecto y urbanista mexicano. Promovió el funcionalismo y el estilo internacional en sus obras, así como de las ideas de Le Corbusier en México. Su legado abarca 136 proyectos en los que abordó todas las tipologías. Entre sus obras más destacadas se encuentran el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco y el Conservatorio Nacional de Música. En 1986 recibió el Premio Nacional de las Artes. El archivo de su legado está en la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey. Hoy en día, hay una calle en su nombre en Ciudad de México, en la financiera zona de Santa Fe.

Fue el cuarto hijo del matrimonio del ingeniero y político Arturo Pani Arteaga y de Dolores Darqui, hija del empresario minero Manuel Darqui, hombre allegado a Porfirio Díaz. Fue sobrino del ingeniero y también político Alberto J. Pani, personaje de la época post revolucionaria que realizó obras de infraestructura hidráulica al término de la revolución. También fue descendiente del general Jesús Terán, ministro de Relaciones Exteriores durante el gobierno de Ignacio Comonfort. Pani llevó a cabo sus estudios de primaria tanto en Ciudad de México, como en Italia, y los secundarios y preparatorios en el Liceo Janson de Sailly, de París. La carrera de arquitecto la realizó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, Francia; en junio de 1934 obtuvo su título, el cual fue revalidado en octubre del mismo año por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Fue fundador del Colegio de Arquitectos de México (1946) y de la revista Arquitectura (posteriormente llamada "Arquitectura México") (1948), la cual publicó la obra de arquitectos como Augusto H. Álvarez, Juan O'Gorman, José Villagrán García, Vladimir Kaspé y Mathias Goeritz. La revista fue publicada por más de cuarenta años, en 119 números, teniendo una enorme influencia en la arquitectura mexicana del siglo XX.

Importó las tendencias más novedosas de la primera mitad del siglo XX y dio forma a una buena parte de la fisonomía urbana de la Ciudad de México, con edificios emblemáticos y característicos de dicha urbe como la Ciudad Universitaria de la UNAM, el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, la Escuela Normal Superior, el Conservatorio Nacional de Música y diversos multifamiliares.

Los problemas de urbanismo y planificación le absorbieron considerablemente, pues desde 1945 elaboró un vasto proyecto para el Crucero de Reforma-Insurgentes del cual sólo se concretó el Hotel Plaza. En su taller de urbanismo que abrió en 1948 junto con el arquitecto José Luis Cuevas se trazaron, entre otros proyectos de magnitud, los de la planificación de la zona sur-oriental de la Ciudad de México, la industrial de Guadalajara, Jalisco, la regional de Acapulco, Guerrero, y el de la región henequenera de Yucatán. Compartiendo responsabilidad con el arquitecto Enrique Del Moral, tuvo a su cargo la planificación general y proyecto de conjunto de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

Pani fue un gran innovador de la morfología urbana de la Ciudad de México y construyó en la mayor parte de ella, desarrollando y participando en los planes urbanísticos más ambiciosos e importantes del siglo XX en México, como Ciudad Satélite (que diseñó junto con Domingo García Ramos y José Luis Cuevas), Tlatelolco, los multifamiliares Juárez y Miguel Alemán, y el Condominio en la Av. Paseo de la Reforma, el primero de su tipo en el país.

Sin embargo, muchos de ellos se vieron truncados por las políticas sexenales, el antagonismo por parte de gobernantes hacia el arquitecto el presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz pensó que no era mexicano, la burocracia y los intereses particulares de funcionarios y desarrolladores inmobiliarios como en el caso de Ciudad Satélite. Durante años fue socio del arquitecto Salvador Ortega.

En sus obras más destacadas procuró ligar las artes plásticas con la arquitectura y oportunamente, llamó a colaborar con él a artistas como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Luis Ortiz Monasterio, Armando Quezada, Germán Cueto y otros.

Fue miembro del jurado internacional de la Bienal de Sao Paulo (1951), junto con los arquitectos Siegfried Giedion, de Zúrich, y Junzo Sakakura, de Tokio. Fue profesor de composición en la Escuela Nacional de Arquitectura (hoy Facultad de Arquitectura). Recibió el Gran Premio de la Academia Nacional de Arquitectura en (1984) de la que fue miembro y fundador, y el Premio Nacional de las Artes en (1986). Entre otras cosas reinstaló el Premio Alberto J. Pani para estudiantes de arquitectura.

3.6 Arquitecto Juan O'Gorman.

(6 de julio de 1905 – 18 de enero de 1982) fue un destacado pintor y arquitecto mexicano, hermano del historiador Edmundo O'Gorman.

O'Gorman nació en el barrio de Santa Catarina, Coyoacán, en la Ciudad de México. Fue hijo del pintor irlandés Cecil Crawford O'Gorman y de Encarnación O'Gorman Moreno, y hermano del historiador Edmundo O'Gorman. En los años veinte, estudió arquitectura en la Academia de San Carlos y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además, tuvo una representación de sus estudios.

Se convirtió en un arquitecto destacado bajo la influencia de Le Corbusier y ayudó a introducir a México la arquitectura funcionalista. En una etapa posterior, se percibe la influencia de Frank Lloyd Wright y de su arquitectura orgánica. A lo largo de su carrera, fue profesor en el Instituto Politécnico Nacional, donde creó la carrera de ingeniero arquitecto.

En su carrera como arquitecto, trabajó en grandes proyectos tales como el nuevo edificio del Banco de México y diseñó/construyó 26 escuelas primarias en la Ciudad de México. En Jardines del Pedregal de San Ángel, edificó, a principios de los años cincuenta, su propia casa, una verdadera obra de arte que, lamentablemente, fue demolida posteriormente. En la zona de San Ángel, O'Gorman diseñó y construyó en 1931–1932 el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo para ambos artistas.

Su obra pictórica más celebrada mundialmente, por su creatividad, su técnica constructiva y sus dimensiones, son los murales de cuatro mil metros cuadrados que recubren las cuatro caras del edificio de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM, obra de Gustavo Saavedra y Juan Martínez. Estos murales son mosaicos hechos con millones de piedras de colores obtenidas en muchos lugares del país. El lado norte representa el pasado prehispánico; el sur, el colonial; el muro oriente, el mundo contemporáneo, y el poniente, la universidad y el México actual.

Como pintor, destacan las obras donde plasmó en espacios públicos pasajes históricos y hechos diversos bajo un estilo particular, donde agrupaba en un momento personajes y hechos relacionados al tema de la obra, como lo hizo en los muros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, en el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México con La conquista del aire por el hombre o en el mural El crédito transforma a México, recién trasladado a la Torre HSBC. O'Gorman realizó también pintura de caballete. Fue miembro de la Academia de Artes a la cual ingresó en 1971. Fue ganador del Premio Nacional de Bellas Artes en 1972.⁴

Se suicidó el 18 de enero de 1982, luego de estar sumido en una fuerte depresión desde el fallecimiento de Frida Kahlo ocurrido en 1954, el ver arruinada su casa de avenida San Jerónimo, la muerte de su amigo Max Cetto y al darse cuenta de que su hija adoptiva Bunny ya no lo necesitaría. Existen tres versiones de su suicidio y probablemente las tres sean ciertas; primero realizó una mezcla con las pinturas con las que realizaba sus murales y se la bebió, se colgó de un árbol y posteriormente se dio un disparo con su escopeta en la sien para finalmente caer ahorcado del árbol; con él se extinguía el movimiento del muralismo mexicano del siglo XX. Meses más tarde fue sepultado en la Rotonda de las Personas Ilustres de la Ciudad de México.

3.7 Arquitecta María Luisa Dehesa Gómez Farías.

(Xalapa, Veracruz, 30 de junio de 1912-Ciudad de México, 11 de marzo de 2009) es una arquitecta mexicana, la primera mujer en México y Latinoamérica en recibir un título en dicha carrera.

En 1933 a los 21 años ingresó a la Real Academia de San Carlos y se mudó a la Ciudad de México. Formó parte de una generación integrada por 113 personas de las cuales solo cinco eran mujeres.

Durante su época de estudiante rentó un cuarto de azotea en Coyoacán y el trayecto hacia el centro de la ciudad lo realizaba en tranvía.

Se enfrentó a la discriminación dentro de la Academia en diversos grados. Ella y sus cuatro compañeras fueron separadas de sus compañeros varones en un salón prolongado hacia el fondo, cada mañana que María Luisa se preparaba en uno de los restiradores escuchaba a sus compañeros murmurar y reírse de ellas en los pasillos.

Los profesores se saltaban su lugar y el de sus compañeras cuando se pedía la participación de los estudiantes, y sobre ello cuenta la siguiente anécdota: “Un día le pedí a un maestro que me explicara por qué a mí no me preguntaba sobre los temas de la clase, quien le respondió: ‘A usted sólo le puedo preguntar cómo hace una sopa de fideos’”.

El 17 de julio de 1939 presentó su tesis enfocada en la proyección de un cuartel militar que incluía viviendas familiares para que los soldados pudieran vivir en compañía de su familia. El fin era disminuir el abandono y el alto índice de criminalidad entre los hijos de oficiales.

Con este último proyecto académico desarrollado en diecisiete planos junto a una memoria escrita obtuvo mención honorífica, se graduó y cambió la concepción que se tenía de la vivienda en México.

Inmediatamente después de terminar la carrera conoció a Ruth Rivera Marín, estudiante de ingeniería del Instituto Politécnico Nacional. Viajaron juntas a Nueva York para recorrer una exposición que mostraba los rascacielos del futuro.

Construyó varios edificios de departamentos y viviendas y fue la primera mujer en trabajar en los terrenos de la Defensa Nacional.

En 1953 se desempeñó como asesora técnica del director de Pensiones (hoy ISSSTE) y como jefa de Conservación de los multifamiliares Juárez y presidente alemán.

Trabajó más de 35 años para la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y para la Secretaría de Desarrollo Urbano. También fue docente en distintas instituciones.

Fue miembro de la Unión Internacional de Mujeres Arquitectas (UIFA) conformada y fundadora de la Federación de Universitarias Mexicanas.

3.8 Arquitecta Ruth Rivera Marín.

(México, 1927-1969) fue una arquitecta y la primera mujer en ingresar a la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional de México. Rivera Marín se dedicó principalmente a la enseñanza, y desde 1959 hasta su muerte fue la jefa del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1950 se convirtió en la primera mujer en egresar con el título de Ingeniera-Arquitecta de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Durante sus años de formación en la ESIA, incursionó en diversas disciplinas tomando clases de Literatura, Antropología, Teatro, Danza y Bellas Artes. Su formación junto a figuras como Diego Rivera, Juan O'Gorman, Pedro Ramírez Vázquez y Enrique Yáñez, forjaron su fuerza intelectual y su arraigo nacionalista. Se dedicó a difundir y proteger el patrimonio arquitectónico y artístico de México logrando importantes aportes desde diferentes facetas, la docencia, la gestión institucional, la teoría y el ejercicio profesional. También se involucró en la construcción del Centro Médico Nacional y colaboró con Pedro Ramírez Vázquez en el proyecto del Museo de Arte Moderno (Chapultepec, DF).

A partir de 1952 fue docente en la ESIA de las cátedras de Teoría de la Arquitectura, Composición Arquitectónica, Taller de Planificación y Urbanismo y Teoría del Urbanismo. Y entre 1959 y 1969 ejerció la jefatura del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Participó activamente en diversas instituciones de nivel nacional e internacional, entre otras, el Colegio de Arquitectos de México, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, el ICOMOS, el Subcomité de Museos de la UNESCO; y ejerció como presidenta de la Unión Internacional de Mujeres Arquitectas y vicepresidencia de Arquitectas Mexicanas.

En lo profesional rechazó el “internacionalismo” y la repetición e imitación de la cultura europea ajenas a las necesidades del pueblo y la geografía, en defensa de una arquitectura plural atenta a los factores culturales y a las circunstancias. Su mayor obra, realizada entre 1945 y 1957 con Diego Rivera y Juan O’Gorman, fue el Museo Anahuacalli en Coyoacán.

Fue hija del pintor Diego Rivera y de la escritora Guadalupe Marín. Fue la única esposa del artista y pintor mexicano Rafael Coronel con quien tuvo un hijo. Con Pedro Alvarado tuvo dos. Murió tempranamente, a la edad de 42 años.

3.9 Arquitecto Teodoro González de León.

(Ciudad de México, 28 de mayo de 1926, 16 de septiembre de 2016) fue un arquitecto y pintor mexicano. Entre sus obras se encuentran el Auditorio Nacional, el Centro Cultural Bella Época, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, las torres Arcos Bosques I y II, la Universidad Pedagógica Nacional, el Museo Universitario Arte Contemporáneo y los edificios Reforma 222, Torre I y Centro Financiero. Reforma 2400

Nació el 29 de mayo de 1926 en la Ciudad de México. Estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. De 1942 a 1947 trabajó con Carlos Obregón Santacilia, Carlos Lazo Barreiro y Mario Pani Darqui. Participó en el anteproyecto de la Ciudad Universitaria de la UNAM con los arquitectos Armando Franco y Enrique del Moral.

Gracias a una beca del Gobierno francés, trabajó durante 18 meses en el taller de Le Corbusier en Francia, a partir de 1947, en donde colaboró como residente en la Unité d'Habitation de Marsella.

La mayor parte de su obra se concentra en Ciudad de México, realizada durante décadas en conjunto con Abraham Zabludovsky (1924–2003), conservando ambos despachos importantes y colaborando en sociedad a nivel práctico.

Arquitecto de renombre internacional fue congruente con una amplia visión del movimiento moderno, convencido de la estética de la abstracción. Autor de obras de gran tamaño muchas de ellas en Ciudad de México, famoso por el uso del concreto cincelado en enormes bloques minimalistas que le impusieron un sello característico en todas sus obras. Algunos autores lo denominan brutalista.

Fundador de una corriente de pensamiento arquitectónico consumada en México basada en la honestidad del material, la simpleza en la composición y la abstracción. Su obra hace una genuina referencia involuntaria a obras de arquitectura prehispánica como Teotihuacán y Monte Albán.

Su personalidad arquitectónica es conocida como sello distintivo en Ciudad de México con la utilización de grandes bloques de concreto cincelado, la gran escala y el minimalismo en su obra arquitectónica. El Auditorio Nacional, el Museo Tamayo y el Conjunto Urbano Reforma 222 son algunas de sus obras más importantes e icónicas. Su experiencia arquitectónica en la ciudad le convenció de que “La Ciudad de México es complejísima, sucia, corrupta, pero de una intensidad inigualable. Puedes visitar ciudades europeas bellísimas que son pequeños cementerios de calles vacías”.

Teodoro González de León no solo fue reconocido en México, sino también a nivel internacional. Tuvo el nombramiento de miembro honorario del American Institute of Architects, la Academia de Artes, la Academia Internacional de Arquitectura y del Colegio Nacional.

3.10 Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

(Ciudad de México, México; 16 de abril de 1919 - 16 de abril de 2013) fue un arquitecto, urbanista, diseñador, escritor, editor y funcionario público mexicano. Dentro de las obras más representativas en las que trabajó se encuentran el Estadio Azteca de 1962, el Museo de Antropología de México de 1963, el Estadio Cuauhtémoc de la ciudad de Puebla de 1968, la Nueva Basílica de Guadalupe de 1976 y el Palacio Legislativo de San Lázaro de 1977.

Pedro Ramírez Vázquez fue autor de varios proyectos icónicos en México y otras partes del mundo. Durante el gobierno de José López Portillo fue secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. Ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México, donde impartió cátedra como maestro. Fue presidente del Colegio, y de la sociedad de arquitectos de México, durante tres periodos consecutivos (1952 a 1958).

En 1968 fue presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de 1968 que se celebraron en la Ciudad de México y diseñó su afiche oficial y su emblema. Fue presidente del Comité Olímpico Mexicano. Fue ganador del Premio Nacional de Bellas Artes en 1973.

En 1976 el presidente José López Portillo lo designó como secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, cargo en el que permaneció los seis años del gobierno al concluir, continuó el ejercicio de su profesión. Fue fundador y primer rector de la Universidad Autónoma Metropolitana. Fue doctor honoris causa por varias universidades como la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Colima. Recibió múltiples premios y distinciones, como el Premio a la Vida y Obra, galardón otorgado por el Premio Obras Cemex que le fue otorgado en 2003.

Falleció el 16 de abril de 2013, misma fecha en la que cumplió los 94 años.

Diseño de Mobiliario

El espíritu creativo de Pedro Ramírez Vázquez, no se limitó a la arquitectura, ya que también abarcó el diseño de mobiliario, tanto para interiores, como mobiliario urbano. Esta actividad se inició en los años 50's, con el diseño de una silla de madera con piel. A principio de los años 70's, desarrolló una línea de mobiliario en placa de acero con diferentes acabados, que abarcaron sillas para interior y exterior, mesas de centro, y mesas de comedor. Todo en diferentes diseños, formas y tamaños, así como algunos muebles en madera. Con el mismo concepto, en placa de acero diseñó bancas para mobiliario urbano, entre ella varios modelos "tu y yo" característicos del Estado de Yucatán, y señalización urbana en gran formato, dichos diseños se aplicaron en el Estado de México, durante el gobierno del Profesor Carlos Hank González.

Es en esta época en que diseña el equipal contemporáneo, inspirado en el equipal tradicional mexicano, poniendo de manifiesto su principio de expresar en forma actual, las constantes culturales en cuanto a mobiliario típico.

Arte Objeto en Cristalería

En 1965, cuando Ramírez Vázquez proyectó la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, el entonces secretario Don. Antonio Carrillo Flores le encargó diseñar la cristalería para dicha dependencia. Inspirándose en el "Vaso pulquero de Tlatelolco", PRV diseñó unas copas con una forma similar, haciéndoles un corte que sugiere hojas de maguey. A partir de este diseño, definió que trabajar el cristal era "hacer escultura con la luz", ya que es un material en el que por su transparencia, se ven todas sus caras al mismo tiempo, y dependiendo los cortes, por sus reflejos es variable el aspecto de una pieza de cristal, de acuerdo al punto de vista como se vea y por la iluminación que reciba.

Tuvo una tienda llamada "Cristal-Art", e instaló un taller de corte en su oficina que subsiste, y sigue produciendo sus diseños, ya que dejó infinidad de ellos en croquis. Sus piezas de arte objeto en cristal, han sido solicitadas como reconocimientos de diferentes instituciones, tales como: NADRO, ANTAD, El Comité Olímpico Internacional, el Consejo Mundial de Boxeo, la Fundación Mexicana para la Salud, etc. Por su calidad, tuvo exposiciones en la galería Merk Up, la galería Misratchi, el Museo del Vidrio de

3.11 Arquitecto Agustín Hernández Navarro.

Arquitecto mexicano nacido en la Ciudad de México en 1924. Hermano de Amalia Hernández famosa bailarina y coreógrafa mexicana.

Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura, obteniendo su título profesional el 29 de junio de 1954. Su tesis de fin de carrera, atrevida, innovadora y original, marca lo que será su vida como arquitecto. Encasillada por algunos autores como arquitectura emocional pero su obra se centra en la valoración de elementos de la cultura local en una práctica absolutamente moderna de la disciplina debido a su forma de pensar. Por ese entonces, el estilo internacional tomo mucha fuerza, tanto en diseñadores como en empresarios y clientes. Fue así como inició entonces Agustín Hernández dentro de la corriente estilística en boga, encontrando paulatinamente una forma de expresión más personal.

Su placer por adentrarse en las raíces del pasado mexicano lo ha llevado a crear edificios como el del H. Colegio Militar, inspirado en las zonas arqueológicas de Monte Albán y Teotihuacán. Por otro lado, realizó una serie de residencias en la Ciudad de México, donde experimenta con diversos módulos tanto en diseño de plantas como en alzados; de este modo surge la casa Silva (1969), casa Hernández (1970), casa Álvarez (1976), casa Neckelman (1979), entre otras.

Dentro de la arquitectura escultórica, se puede señalar a Agustín Hernández como el arquitecto más audaz y renovador, insertado dentro de un acercamiento a los valores plásticos de la cultura mexicana, en especial aquellos que provienen del pasado precolombino. En su arquitectura también se percibe una inspiración en el pasado a través de construcciones modernas en las que el simbolismo desempeña un papel primordial, en ocasiones hace uso de glifos e imágenes prehispánicas para desarrollar elaboradas conceptualizaciones en un vaivén de asociaciones culturales y técnicas que dan como resultado construcciones cargadas con un profundo sentimiento espiritual y espectaculares ardidés tecnológicos.

Entre los premios que ha obtenido se encuentran la Presea III Bienal de arquitectura 1987, Sofía, Bulgaria; Presea Bienal 89, Buenos Aires, Argentina; I.er Premio Medalla de Oro II Bienal de Arquitectura Mexicana 1992; I.er Premio Primer Concurso Nacional del Acero AHMSA 1996; Premio Nacional IMEI al Edificio Inteligente por el Corporativo Calakmul 1996; Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes, 2003; Medalla de Oro XI Trienal InterArch 2006, Sofía, Bulgaria.

Su obra arquitectónica y escultórica ha sido expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Nuevo León; el Museo Tamayo Arte Contemporáneo; el Palacio de Bellas Artes en México D.F.; y en el Instituto Politécnico Nacional.

3.12 Arquitecto Juan Sordo Madaleno.

(Ciudad de México, 28 de octubre de 1916 — ídem, 13 de marzo de 1985) fue un arquitecto mexicano. Realizó sus estudios superiores en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y estableció su despacho en 1937, colaborando desde entonces con otras firmas de arquitectos reconocidos como Luis Barragán, José Villagrán García, Augusto H. Álvarez, Ricardo Legorreta, Francisco Serrano y José A. Wiechers. En un principio mantuvo influencia por el estilo de la Bauhaus y de Le Corbusier. Sus obras estuvieron centradas principalmente en hoteles, edificios residenciales y de oficinas, así como centros comerciales.

El 20 de junio de 1941 contrajo matrimonio con Magdalena Bringas Aguado con quien procreó a José Juan (1942-1974), Magdalena (*1944) y Javier (*1956). Este último también arquitecto y siguiendo los pasos de su padre, creó en 1982 la firma Sordo Madaleno y Asociados, segunda fase del despacho de su padre.

Sordo Madaleno Arquitectos fue fundado en 1937 por el reconocido arquitecto mexicano Juan Sordo Madaleno (1916-1985). Su estilo se permeó y reconoció como sello de la “Arquitectura Moderna Mexicana” en todo el mundo. Colaboró con otras firmas de arquitectos reconocidos de la época, como Luis Barragán, José Villagrán García, Augusto H. Álvarez, Ricardo Legorreta, Francisco Serrano y José A. Wiechers. En 1982, Javier Sordo Madaleno Bringas (Ciudad de México, 1956) toma el control de la firma iniciado por su padre y lo lleva a una exponencial expansión de proyectos de todo tipo, siempre interesado en crear nuevas condiciones urbanas y beneficiar al usuario a toda costa. Javier en 2008 crea Grupo Sordo Madaleno, en el cual actualmente es presidente del Consejo. A pesar de que Sordo Madaleno lleva más de 50 años en el negocio inmobiliario, es a partir de la formación del Grupo se integró de manera independiente el área completa de Desarrollo Inmobiliario.

Obras

Algunas de sus principales obras se enlistan a continuación.

1951 — Cine Ermita - Ciudad de México

1954 — Cine París - Ciudad de México

1958 — Torre Contigo (nombrada en un principio Torre Anáhuac) - Ciudad de México

1959 — Hotel El presidente - Acapulco, Guerrero

1958 — Cabaret La Jacaranda del Hotel El presidente (en colaboración con el arquitecto Félix Candela) - Acapulco de Juárez alias Acapulco.

1960 — Fabrica Merck-Sharp & Dohme - Ciudad de México

1961 — Hotel María Isabel - Ciudad de México (en colaboración con José Villagrán García)

1961 — Iglesia y parroquia de San Ignacio de Loyola - Ciudad de México

1962 — Cartuchos Deportivos de México (en colaboración con el arquitecto Félix Candela) - Cuernavaca, Morelos

1964 — Palacio de Justicia - Ciudad de México (en colaboración con el arquitecto José Adolfo Wiechers)

1969 — Plaza Universidad - Ciudad de México

1969 — Hotel El presidente - Cozumel, Quintana Roo

1971 — Plaza Satélite - Ciudad Satélite, Naucalpan, Estado de México

1974 — Hotel El presidente - Cancún, Quintana Roo

1975 — Palmas 555 - Ciudad de México

1976 — Centro Corporativo Bancomer - Ciudad de México

1977 — Hotel presidente InterContinental - Ciudad de México

1980 – Perisur - Ciudad de México

3.13 Arquitecto Werner Mathias Goeritz Brunner.

(Danzig, hoy Gdansk; 4 de abril de 1915 - Ciudad de México; 4 de agosto de 1990) fue un escultor, poeta, historiador del arte, arquitecto y pintor mexicano de origen alemán. Asociado a la tendencia de la abstracción constructiva e impulsor de la arquitectura emocional. Tras la Segunda Guerra Mundial, se estableció en México, donde dejó uno de los legados artísticos más importantes de la historia cultural del país. Fue uno de los protagonistas de la modernidad plástica y arquitectónica mexicana.

Nació en Danzig (actual Gdansk), Polonia y pasó su infancia y juventud en Berlín, donde realizó estudios de pintura, historia del arte y filosofía.

Cursó estudios de medicina en la Universidad de Berlín durante un año, pero sus inquietudes eran de índole estética, por lo que optó por estudiar arte en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg y se doctoró en Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Berlín. Tras el ascenso del nacionalsocialismo, abandona Alemania en 1936 y emprende un viaje por Europa y el norte de África. Las pinturas de su primera etapa están marcadas por la guerra y en ellas se acusa la influencia de los grupos expresionistas alemanes «Die Brücke» y «Der Blaue Reiter».

Vivió en Tetuán, Marruecos en 1941 y al año siguiente se casó con Marianne Gast, escritora y compañera suya durante más de quince años. Posteriormente, se trasladó a Granada (en 1945), donde siguió con su trabajo artístico al lado de importantes artistas de la vanguardia. En 1948 se trasladó a Santillana del Mar, donde fundó la Escuela de Altamira proyecto que emergió como consecuencia de una exposición colectiva de pintura de la comunidad local. A su lado participaron los artistas Ángel Ferrant, Ricardo Gullón y Pablo Beltrán Heredia. Tuvieron como una de sus principales misiones la ampliación de los lenguajes, las técnicas y los modelos de representación de la expresión, unidos bajo el lema: "Todos los hombres, por fin hermanos, se convierten en artistas". Gracias a esta labor, el periodista, escritor y filósofo, Eugenio d'Ors nombró al joven artista miembro de la Academia de las Artes (en España), en reconocimiento al proyecto que desarrolló en Santillana del Mar.

Como miembro distinguido de la academia en Madrid, Goeritz criticó fuertemente a la institución y a la mala prensa de arte del lugar, lo que provocó que en un par de días fuera expulsado de la misma y, como consecuencia, le fuese negado su visado en España. Ante la imposibilidad de permanecer más tiempo en España, viajó a México gracias a la recomendación que el artista Alejandro Rangel Hidalgo hizo al arquitecto Ignacio Díaz Morales, quien trabajaba en la construcción del programa de estudios de la entonces recién inaugurada Escuela de Arquitectura de Guadalajara, ya que el rector general de esta universidad, Jorge Matute Remus, quiso incorporar a profesionales europeos, por lo que se trasladó a la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, en 1949; lugar en el que da inicio a su renombrado Taller de Educación Visual, en el que difundió las enseñanzas de la Bauhaus. Fue en ese contexto donde conoció al ingeniero Luis Barragán y al pintor Jesús Reyes Ferreira, con quienes, en años posteriores, realizó varios proyectos de relevancia para la historia del arte y la arquitectura mexicanas.

En 1952 se trasladó a la Ciudad de México, donde fue contratado por la Universidad Nacional Autónoma de México para dirigir un taller de educación visual. Más tarde, la Universidad Iberoamericana le encomienda la creación de la Escuela de Artes Plásticas. Además, se le encargó la construcción de un edificio en la Ciudad de México y otros proyectos que forman parte, hoy día, del paisaje urbano. Desde entonces, su influencia fue notable en la plástica contemporánea. México se abrió a la modernidad y, gracias a él, se exponía por primera vez la obra de Paul Klee y Henry Moore.

Fue por entonces que Goeritz alternó la pintura con la escultura, que se convertiría en el fundamento de su creación. En este campo, mudó desde el expresionismo a la abstracción, lo cual puede apreciarse en obras como *La mujer de cinco caras* (1950), *Animales heridos* (1951) y *La serpiente* (1953).

3.14 Arquitecto Abraham Zabludovsky Kraveski.

(Białystok, Polonia, 14 de junio de 1924 — Ciudad de México, 9 de abril de 2003) fue un arquitecto y pintor mexicano de ascendencia judío-polaca. Estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se recibió, con mención honorífica, con la tesis Unidad de habitación colonia Hipódromo. Trabajó en el taller del arquitecto Mario Pani Darqui y comenzó su práctica profesional privada en 1950. Fue hermano del periodista mexicano Jacobo Zabludovsky.

Realizó una extensa labor profesional en México y en el extranjero, proyectó y construyó más de 200 obras, principalmente residencias, unidades de habitación, edificios bancarios y centros culturales. Su obra atiende a los rasgos propios del lugar, delineando un lenguaje propio caracterizado por la revaloración del muro, la búsqueda de texturas durables, particularmente mediante el empleo del concreto cincelado con grano de mármol expuesto y una concepción espacial que retoma la tradición de la arquitectura mexicana de patios, pórticos y taludes que relacionan el interior de los edificios con el espacio urbano.

Fue miembro del Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, académico emérito y fundador de la Academia Nacional de Arquitectura, miembro honorario de The American Institute of Architects, profesor de la Academia Internacional de Arquitectura de Sofía, Bulgaria y miembro fundador del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, Argentina (INCA+A)

Obras representativas

Edificio de departamentos (Horacio y Schiller, Colonia Polanco, Ciudad de México) (1959).

Centro Cívico Centenario Cinco de Mayo, Puebla, Puebla (1962).

Edificio de departamentos (Bernard Shaw, colonia Polanco, Ciudad de México) (1965).

Conjunto Habitacional Torres de Mixcoac, Ciudad de México (1967), en colaboración con el arquitecto Teodoro González de León.

Casa Sacal, Ciudad de México (1968).

Oficinas Centrales del Infonavit, Ciudad de México (1973), en colaboración con el arquitecto Teodoro González de León.

Embajada de México en Brasilia, Brasil (1973), en colaboración con los arquitectos Teodoro González de León y J. Francisco Serrano.

Edificio de El Colegio de México, Av. Camino al Ajusco 20, Ciudad de México (1975), en colaboración con el arquitecto Teodoro González de León.

Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (1979).

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México (1981), en colaboración con el arquitecto Teodoro González de León.

Oficinas Centrales del Banco Bilbao Vizcaya (Multibanco Mercantil de México), Ciudad de México (1982).

Biblioteca México La Ciudadela, Ciudad de México (1988).

Casa Hogar Los Tamayo, Oaxaca, Oaxaca (1989).

Auditorio de Usos Múltiples, Celaya, Guanajuato (1990).

Remodelación y ampliación del Auditorio Nacional, Ciudad de México (1990), en colaboración con el arquitecto Teodoro González de León.

Teatro de la Ciudad, Aguascalientes, Aguascalientes (1991).

Auditorio Municipal Mariano Abasolo, Dolores Hidalgo, Guanajuato (1991).

Auditorio del Estado, Guanajuato, Guanajuato (1991).

Conjunto Habitacional La Cantera, Ciudad de México, (1992).

Taller-Estudio Abraham Zabludovsky, Ciudad de México, (1993).

Sala de Usos Múltiples y Centro de Convenciones, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (1995).

3.15 Arquitecto Ricardo Legorreta Vilchis.

(Ciudad de México, 7 de mayo de 1931 - Ibídem, 30 de diciembre de 2011) fue un arquitecto mexicano. Recipiente de la Medalla de Oro de la UIA en 1999, Medalla de Oro del AIA en el 2000 y el Praemium Imperiale en el 2011.

De 1948 a 1952 estudió la licenciatura en Arquitectura en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y trabaja en el taller de José Villagrán García hasta 1960, año en que funda su despacho en sociedad con Noé Castro y Carlos Vargas. Su estilo se caracteriza por la aplicación de temas contemporáneos a la arquitectura tradicional de su país.

Llegó a ser uno de los más reconocidos arquitectos mexicanos a nivel internacional. Su obra es reconocida por amplios sectores de la sociedad debido a la constancia de su trabajo, la congruencia de sus ideas y la permanencia de valores universales en arquitectura.

La obra de Legorreta se basa en el manejo de las proporciones, en la creación de espacios elementales, en el color intenso y la contundencia de elementos estructurales y arquitectónicos, los cuales son integrados en escasos materiales y una escala monumental. Su arquitectura es regional y responde a las necesidades de su entorno cultural. A lo largo de su carrera recibió críticas que denotan la referencia de arquitectura de Luis Barragán Morfín.

En la larga lista de edificaciones que componen su carrera incorpora siempre piezas artísticas de talentosos pintores y escultores ya sean mexicanos o internacionales, entre los que se encuentran: Rufino Tamayo, Mathías Goeritz, Alexander Calder, Isamu Noguchi, Rodolfo Morales, Juan Soriano, Pedro Coronel, Pedro Friedeberg, José Luis Covarrubias, Vicente Rojo, Sebastián y Javier Marín entre otros.

El Hotel Camino Real de la Ciudad de México en Polanco, es quizás la obra clásica por excelencia de este arquitecto, y es el primero de una serie de hoteles que proyecta para esta cadena de hoteles.

En el proyecto de este hotel cuenta con la colaboración del arquitecto Luis Barragán Morfín. Este lugar es depositario de valiosas obras artísticas del siglo XX tales como: en el patio de ingreso Isamu Noguchi cautiva la atención de propios y extraños con su fuente de eterno movimiento, la celosía monumental y símbolo de esta cadena hotelera es obra del escultor y pintor Mathías Goeritz, autor también del gran cuadro dorado a manera de retablo barroco, en el vestíbulo del hotel la gran escultura de acero del estadounidense Alexander Calder, Rufino Tamayo participa con un mural de más de 60 metros cuadrados en tonos grises y violetas, así mismo el pintor oaxaqueño Rodolfo Morales crea dos obras Naïf para este sitio, el artista zacatecano Pedro Coronel perteneciente a los pintores llamados de La Ruptura presenta una obra abstracta de círculos brillantes y el gran viajero José Luis Covarrubias pinta un bodegón para el restaurante.

El primer proyecto del arquitecto fuera de su país lo realizó en Los Ángeles para la estrella del cine Ricardo Montalbán y su esposa georgiana, quienes le habían pedido un proyecto arquitectónico que representara a México sin llegar a ser ostentoso. Construido en una loma de Hollywood, la casa es como una escultura. Es a partir del éxito de este proyecto cuando su carrera se ve internacionalizada y funda un despacho de arquitectura en esta ciudad. Su más reciente obra es la Torre BBVA Bancomer en colaboración con el despacho londinense Rogers Stirk Harbour + Partners fundado por el ganador del Premio Pritzker 2007, sir Richard Rogers, este rascacielos se ubica en Paseo de la Reforma y Lieja, dicho rascacielos tiene una altura de 225 m.

En el 2001 recibe el Premio a la Vida y Obra galardón otorgado por el Premio Obras Cemex. Fue miembro honorario del Seminario de Cultura Mexicana. Falleció el 30 de diciembre de 2011 en Ciudad de México.

3.16 Arquitectas Mexicanas.

Tatiana Bilbao Spamer (México, D. F., 1972) es una arquitecta y académica mexicana. Antes de fundar su firma, Tatiana Bilbao era Asesora en el Ministerio de Desarrollo y Vivienda del Gobierno del Distrito Federal de la Ciudad de México, durante este periodo forma parte de la Dirección General de Desarrollo del Consejo Asesor para el Desarrollo Urbano de la Ciudad.

Tiene proyectos en China, Francia, Estados Unidos, México, Guatemala, entre otros. Algunos de sus proyectos más representativos se encuentran: el Jardín Botánico de Culiacán, Sinaloa, la sala de exhibiciones de un parque ubicado en Jinhua, China y un prototipo de vivienda social sustentable de 62 m² con capacidad de duplicarse con un costo de 120 mil pesos mexicanos que fue presentado en la Bienal de Arquitectura de Chicago en 2015 y que originalmente se había proyectado en Chiapas, México.

La obra de Bilbao ha sido reconocida con el Kunstpreis Berlín en 2012, fue nombrado en 2010 como Voz emergente por la Liga de Arquitectura de Nueva York, el Premio Global a la Arquitectura Sostenible por la Fundación LOCUS en 2014, y el Premio de Impacto 2017 a los Homenajeados por Premios ArchitzierA +, junto con el Tau Sigma Delta Gold Medal del 2020 y el Marcus Prize Award 2019.

Fernanda Canales (Ciudad de México, 1974) es una arquitecta, proyectista, crítica y curadora de arquitectura mexicana. Estudió arquitectura en la Universidad Iberoamericana; se graduó en 1997 con mención honorífica y obtuvo el premio a la mejor tesis. Fue condecorada por la Federación de Colegio de Arquitectos de la República Mexicana por su trayectoria laboral y ha recibido numerosas distinciones por proyectos y publicaciones a lo largo de su carrera. Tiene una maestría por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, y es Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid.

Tras haber terminado sus estudios como arquitecta en la Universidad Iberoamericana fue profesora en su Universidad, en el taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y en el CMAS en conjunto con la UPC. De igual manera ha sido profesora en programas de intercambio con universidades como la ETSAB en Barcelona y en talleres en México. Además, ha sido jurado en concursos arquitectónicos y ha participado en la creación de proyectos reconocidos internacionalmente.

Frida Escobedo (Ciudad de México, 1979) es una arquitecta mexicana. Su despacho arquitectónico ha realizado obras en edificios como La Tallera en Cuernavaca e intervenciones artísticas como la del Museo El Eco en la Ciudad de México o la del Victoria & Albert de Londres.

Escobedo se licenció como arquitecta y urbanista en la Universidad Iberoamericana e hizo una maestría en Arte, Diseño y el Dominio Público en la Graduate School of Design en Harvard. Desde 2007 ha sido profesora en la Universidad Iberoamericana. Ha participado como jurado por la Harvard Graduate School of Design, el Boston Architectural College y el Tec de Monterrey Campus Querétaro en México.

Gabriela Carrillo Valdez (1978) es una arquitecta mexicana. Ha sido premiada con diversos galardones de su país, incluyendo el Premio Internacional Mujeres en la Arquitectura 2017.

Concluyó su carrera de arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), obteniendo mención honorífica en 2001 del Taller Jorge González Reyna, de dicha casa de estudios. De 2003 a la fecha es docente de la UNAM, en el mismo taller, en los niveles 1, 2, 3 y 4, donde participa en la formación de nuevas generaciones de arquitectos a las cuales intenta transmitir una visión poética de los espacios.

Desde 2001 y hasta diciembre del 2011, fue directora de proyectos en el Taller de Arquitectura Mauricio Rocha, volviéndose socia de este a partir del año 2012, cambiando el nombre del despacho a Taller | Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo.

Como parte de su carrera académica ha impartido talleres y conferencias en licenciatura y posgrado. Durante 2013 colaboró en la Cátedra Extraordinaria Federico E. Mariscal de la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Cátedra Extraordinaria Enrique Manero Peón de la Universidad Marista de Mérida.

UNIDAD 4

CONSTELACIONES.

4.1 El Diseño de la Identidad.

El esfuerzo en México encaminado a buscar raíces a una arquitectura nueva ha desencadenado un énfasis en la construcción del concepto de lo nacional.

La mayoría, si no es que todos los textos sobre cultura, artes o arquitectura de México a lo largo del siglo XX se refieren a temas como nacionalismo, nacional, auténtico, identidad, tradición, moderno o actual.

La oposición entre las propias definiciones de modernidad y tradición o nacionalismo e identidad, han detonado un trabajo ceñido por la tensión entre estos polos. Como afirmó Ramón Vargas Salguero: Lo nacional y lo moderno eran aspectos recíprocamente excluyentes.

En una mezcla interminable de referencias y entramados, la arquitectura ha llevado en su génesis los contrastes de un país geográficamente norteamericano, culturalmente hispanoamericano, lingüísticamente vasto y racialmente mestizo. Existe incluso el término internacionalismo del nacionalismo en un entorno donde, como expuso el escritor Carlos Monsiváis, resulta imposible fijar las transformaciones.

Los constantes cambios han generado una práctica de superposición de capas. Se ha dicho que las ciudades de México se han construido a través de la destrucción: la capital novohispana construida sobre las ruinas de Tenochtitlán, la ciudad neoclásica de finales del siglo XVIII creada encima de los tesoros barrocos, la ciudad liberal del siglo XIX asentada sobre el legado de la época de la colonia, el país moderno del siglo XX derribando todo lo anterior y el siglo XXI sin reconocer como patrimonio lo construido en el XX.

La paradoja de destruir para crear, así como el paso acelerado de crecimiento de la población, han acrecentado la necesidad de buscar dentro de contextos complejos una identidad enraizada.

A principios del siglo XX, Jesús T. Acevedo atribuyó la falta de un arte propio tanto a la destrucción como a la sustitución de elementos tradicionales por aquellos ajenos, como en el caso del patio, que en esa época se reemplazó por el hall cubierto.

Acevedo criticó la adopción de elementos extranjeros, como el hall, al que calificó como: herméticamente cerrado, como el egoísmo de sus dueños. Asimismo, reclamó la despreocupación histórica por conservar y hacer evolucionar un arte en base a las condiciones de cada época y lugar.

Su crítica se centró en la necesidad de crear un producto cultural surgido de la fusión de culturas. Desde entonces, las referencias, formas y discursos sobre lo mexicano estuvieron en discusión a través de la arquitectura. En su plática titulada *Apariencias Arquitectónicas de 1907*, llamó a encontrar referencias formales en el pasado y elaborar un nuevo vocabulario con el cual México podría identificarse.

En la fabricación de ese vocabulario o identidad mexicana de lo que se ha denominado la invención del origen ha estado puesta buena parte de la diligencia de la arquitectura, que no ha quedado exenta empero de una vocación universal.

El esfuerzo nacionalista se vio a lo largo del siglo XX en México como indispensable para la construcción de pasados más completos y para la materialización de un mejor presente. Ya sea en el diseño de un libro, un librero, una biblioteca o una ciudad, la preocupación en torno al concepto de lo mexicano ha sido constante. Sea a partir de la negación del concepto de mexicanidad, su remembranza o invento, las distintas creaciones han surgido condicionadas por la fuerte presencia y amplia definición de dicho concepto.

A pesar de que México fue el primer país de Latinoamérica en incorporar la arquitectura moderna, a finales de la década de los veinte, han sido más frecuentes los recuentos de influencias importadas, que del entramado de referencias particulares demandantes de análisis profundos.

Es común encontrar visiones como la expresada por el crítico Enrique X. De Anda en su libro *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX* donde expuso: México ha pulsado en su arquitectura las diferentes alternativas de estilo que le han presentado a la mano... Así se han visto desfilan como muestrario los edificios de estilo Art-déco, racionalistas, cubistas, los remedos de rascacielos neoyorkinos, y, dentro de esta línea y con apariencia de repetirse al infinito, toda la gama de soluciones de gusto norteamericano.

Esta cauda de ismos, por supuesto, no ha ayudado... sino a la solidificación de un eclecticismo alienante que ha centrado toda su actividad en una lucha de individualidades amaneradas y simplistas.

En oposición a esta frase, podemos mencionar México destacó mundialmente no por el seguimiento estricto de la teoría de la arquitectura moderna sino por la producción ejemplar siguiendo modelos alternativos a partir de la crítica al modernismo arquitectónico.

Esta contradicción del mismo autor en una misma publicación refleja la propia disyuntiva de una arquitectura escindida por el conflicto entre lo nacional y lo cosmopolita, lo culto y lo popular, lo nuevo y lo tradicional.

Max Cetto, en su legendario libro *Arquitectura moderna en México* de 1961, escribió: La arquitectura mexicana aprendió el lenguaje contemporáneo en el transcurso de una generación sin influencia extraña directa. Personalidades que han recorrido el mundo y han visto mucho como Neutra, Sartoris, Mac Andrew y Hitchcock se han expresado en el sentido de que nuestra arquitectura moderna puede compararse favorablemente, tanto en cantidad como en calidad, con la de los países más adelantados.

La cita del alemán nacionalizado mexicano, Max Cetto y la del mexicano De Anda expuesta en el párrafo previo, reflejan las miradas extremas con que se ha evaluado esta arquitectura. La apreciación más común se ha centrado en la capacidad de la arquitectura de México por tropicalizar tempranamente el Estilo Internacional, mientras la producción de las siguientes décadas ha quedado resumida de manera cómoda bajo connotaciones masivas y monumentales. Simplificando las referencias, se ha obviado gran parte de la producción, así como de sus vínculos con el arte, la política o la ciudad.

4.2 Arquitectura y Diseño del Siglo XXI.

La producción de la primera década del siglo XXI se aborda en esta sección a manera de epílogo sabiendo que es imposible tener una visión completa y certera. Se busca trabajar con la proximidad, pero también con la distancia, intentando aportar un panorama general desde donde sea posible estar más atentos a las intenciones y los procesos que a los gestos o las etiquetas. Se quiere hablar más de las ideas que de los objetos; más de los vínculos que de los autores. Sabemos que nunca dibujamos solos y que el papel nunca está en blanco. Sabemos además que el dibujo depende del soporte. Como tal, este texto busca ser un marco, un esbozo de una ecografía que después facilite los diagnósticos, o al menos, el rastreo.

No se quiere mostrar un conjunto de obras y autores como si fueran los mejores, como tampoco se desea que sean vistos como la cristalización de su momento ya que las interpretaciones cambiarán con el tiempo-, sino como una plataforma o aproximación que permita hablar sobre materiales, herramientas de pensamiento, ciudad y, sobre todo, hablar sobre los efectos, no de las formas arquitectónicas sino de las acciones.

Escribir en el mismo momento en que están sucediendo las cosas imposibilita los diagnósticos, pero al menos da testimonio de la manera en que fueron percibidas en su época.

Los subtítulos que preceden cada párrafo sintetizan las transformaciones más relevantes para la arquitectura mexicana en su paso del siglo XX al siglo XXI. La división del texto en distintos apartados tiene que ver con la condición de pluralidad de la producción actual que opera bajo una lógica de fragmentación.

La arquitectura en México, como el ámbito socio-económico, se caracteriza por contrastes abismales y se define igualmente por su diversidad. Miquel Adrià, en su texto titulado México, la persistencia de la tradición, señaló el cruce entre generaciones y estilos de la arquitectura mexicana contemporánea.

A diferencia de lo que sucede en Chile, cuya producción actual está definida por el trabajo de una generación emergente, o en Brasil, donde hay una continuidad con la modernidad clásica a lo largo de generaciones.

Es importante señalar la coexistencia en México de obras que conectan monumentalidad precolombina, tradición colonial y racionalismo moderno con un discurso global.

Dicha pluralidad se resumió con su siguiente frase: Arquitectos octogenarios como Teodoro González de León, que sigue produciendo notables obras heredadas de su paso por el Taller de Le Corbusier, o Ricardo Legorreta estandarte de la mexicanidad, comparten escenario con las construcciones orgánicas de Michel Rojkind, los hongos termonucleares de Fernando Romero paradigmas de la nueva generación globalizada, las tecnologías de mercado de Enrique Norten o las estructuras tectónicas de Alberto Kalach. En consecuencia, con un panorama complejo y desigual, la arquitectura mexicana deja entrever tanto una enorme creatividad como una ausencia de discursos lineales o “escuelas”. La multiplicación exacerbada de escuelas de arquitectura donde se pasó de una sola escuela en el país a principios del siglo XX, a una decena de escuelas hacia mediados del siglo, a cerca de cien después de la década de los ochenta y a 287 al finalizar la primera década del siglo XXI, ejemplifica la dispersión en la enseñanza tanto como en la producción actual.

Privilegiando obsesiones privadas frente a necesidades masivas, el tejido urbano en México se ha definido por su dispersión, formado por la suma de pequeñas incisiones particulares. Si a principios del siglo veinte tras la Revolución de 1910 que propició la rápida incorporación del Movimiento Moderno- el gran déficit de servicios se convirtió en el soporte para una arquitectura colectiva y consciente, a finales del siglo el crecimiento demográfico dio pie, en cambio, a soluciones autónomas.

Mientras el paso de una capital de un millón de habitantes en 1930 a tres millones en 1950 provocó una reacción aceleradora de la arquitectura, el salto a los cerca de veinte millones de habitantes en el año 2000 tuvo más bien un efecto paralizante.

4.3 De la Arquitectura Oficial al Desarrollo Informal.

En México la arquitectura se concibe más próxima a los ingeniosos modelos de lo informal que al orden que se le atribuye al asfalto.

En relación al crecimiento de la ciudad, pero también a las prácticas de producción y de consumo, el desarrollo informal se ha vuelto progresivamente una práctica no sólo eficaz sino habitual. Los métodos subversivos del ambulante y de los paracaidistas conforman la ciudad más allá de las colonias autoconstruidas, convirtiéndose en prácticas operativas para distintos sectores. Cuando más del 60% de la construcción de vivienda y de los empleos forman parte de la economía informal, resulta evidente que lo marginal se ha transformado en una nueva forma de “organización”.

La dinámica de la megalópolis ha producido una arquitectura que prescinde de miramientos hacia el futuro, críticas o replanteamientos del pasado. En un territorio inabarcable que exige estrategias inmediatas, la arquitectura ha olvidado la permanencia implícita de su materialidad, pero ha demostrado, en cambio, la eficacia de lo inmediato y el gusto por la mezcla. Obras como la estación de bomberos Ave Fénix (2009) de bgp + at103 en avenida Insurgentes denotan un carácter dinámico acorde a la condición urbana. Los proyectos a lo largo de la primera década del siglo XXI han buscado presentarse como una manera eficaz de actuar ante la realidad local, entendiéndose como generadores del espacio público inserto dentro de la red de infraestructura vial y los conjuntos residenciales cerrados que definen la ciudad.

La poca relación de la arquitectura con el contexto tiene mucho que ver con el aspecto de ciudad imprevisible, que desata empero destrezas en lo intuitivo y espontáneo. Gran parte de las zonas de crecimiento hacia la periferia beneficiadas con las mayores inversiones desbordan sus límites operativos y funcionan al margen de servicios mínimos (espacio público, estacionamientos, conexiones viales, seguridad, sistemas de drenaje, transporte público y dotación de agua), de manera no tan distinta a como operan las colonias autoconstruidas o incluso los tianguis (mercados sobre ruedas).

Los desarrollos oficiales surgen con mecánicas similares a aquellos que funcionan fuera de la normativa; el efecto urbano tsunami sucede tanto en la zona del Santa Fe corporativo (erigido sobre un antiguo basurero) como en el Santa Fe informal (construido en las barrancas). Asentamientos en suelos inestables funcionan al margen de la legislación, que siempre va a un ritmo más lento que el crecimiento poblacional.

Viviendas en terrenos constreñidos, fuertemente condicionados por una topografía acentuada y por la condición cambiante de las construcciones vecinas, como la casa en un callejón en la periferia del Ajusco de DMP Arquitectura⁶ (2007) y la Casa en el Desierto de los Leones (2003) de Dellekamp erigida en una ladera en la zona rural adyacente a la ciudad de México, ilustran nuevas aproximaciones en relación al espacio doméstico y al entorno. Asimismo, la casa roja PR34 (2004) de Rojkind -una vivienda para una bailarina construida sobre la azotea de la casa paterna, en la barranca de la colonia Tecamachalco, la casa 24 de Frida Escobedo en Tlalpan (2004) –construida encima de una vivienda para transformarse en espacio de alquiler-, o la Casa Ozulama (2006) de atI03 - una estructura montada sobre el emblemático edificio de La Panadería en la Colonia Condesa- reflejan nuevas formas de actuación, de una ciudad que ha crecido, literalmente, encima de otra.

4.4 Del Centralismo al Territorio Global.

La noción de que la ciudad de México es un país, subraya el papel protagónico de la capital, que ha monopolizado la producción arquitectónica, su difusión y enseñanza. Sin embargo, el potencial de desarrollo de ciudades como Monterrey, Guadalajara y Tijuana, así como la apertura producto de una condición global, ha permitido igualmente la aparición de sociedades con extranjeros, facilitado intercambios académicos y aumentado el número de arquitectos mexicanos construyendo fuera. Aunque ficticio, el proyecto JVC en Guadalajara un microcosmos del empresario Jorge Vergara con propuestas de Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Jean Nouvel, Toyo Ito, Thom Mayne, Enrique Norten... sirvió en los años noventa para catapultar a México a un escenario optimista y contemporáneo en un intento por mezclar la producción local con la extranjera.

Aunque la mayoría de los proyectos realizados por extranjeros en México han quedado en el papel, como la Torre Bicentenario de Rem Koolhaas de 300 metros de altura pensada en 2007 para ser la más alta de Latinoamérica, o la Torre Neruda en Guadalajara de SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa)-, edificios como la Torre Cube (2006) de Carmé Pinos en Guadalajara, el Museo de Herzog y De Meuron también en Jalisco y el proyecto para el Museo de Jumex de David Chipperfield junto al Museo Soumaya de Fernando Romero, y la Torre Bancomer de Richard Rogers en sociedad con Legorreta+Legorreta prevista para alzarse como la próxima atalaya sobre Reforma, evidencian la ebullición de los intercambios.

La aceleración en los vínculos y en el uso de materiales importados ha logrado evadir la disputa eterna de un país escindido entre lo local y su vocación cosmopolita. Ahora, tanto el folclor de lo nacional como la seducción de lo foráneo, se diluyen en un territorio desarraigado. Si bien tras el interés amplificado en la arquitectura mexicana a raíz del Premio Pritzker otorgado a Luis Barragán en 1980, Ricardo Legorreta fue el primero en traspasar los límites fronterizos, sólo recientemente se ha podido contender en un mercado genérico, prescindiendo de exportaciones regionales o costumbristas.

La oficina de Norten, con sede también en Nueva York, encabeza la idea del trabajo global. Sus proyectos recientes en Manhattan y Miami, así como los pabellones de Romero y Bilbao en Jinhua Park, China, (2002) sitúan a la arquitectura mexicana en un territorio que hasta hace poco era ajeno.

Proyectos no construidos, como el concurso ganado por Productora (Abel Perles, Carlos Bedoya, Víctor Jaime y Wonne Ickx), asociados con Lucio Muniain, para la nueva sede del CAF (2008) en Caracas, Venezuela, y la ampliación del Museo Tamayo en Atizapán (2010), de Bjarke Ingels y Rojkind, reflejan la progresiva participación en el mercado internacional. La oficina Ca-So (fundada por el mexicano Eduardo Cadaval y la catalana Clara Solà-Morales) con obra en la Costa Brava, Tepoztlán y Puerto Escondido, así como el trabajo de mexicanos como Fernando Donis (ganador del proyecto London Gate en Kensington Park (2010) y de Héctor Mendoza y Mara Partida (autores del Centro García Lorca en Granada y la ampliación del museo de arte contemporáneo en Mänttä, Finlandia) ejemplifican nuevos modelos de participación de mexicanos en el extranjero.

4.5 Del Autoritarismo a los Procesos Democráticos.

México ha ensayado en paralelo su proceso democrático tanto en lo político como en lo arquitectónico. Las elecciones presidenciales del año 2000, que marcaron el principio de un ensayo democrático, suscitaron en la arquitectura un deseo por incrementar los concursos, pretendiendo disminuir las asignaciones predecibles o injustas.

Ante un espíritu que ha buscado pasar de la imposición a la innovación, si bien la entrada del nuevo siglo sirvió como parte-aguas para un México que intenta alejarse de las prácticas (y de la arquitectura) del viejo régimen, el deseo para modificar las adjudicaciones de proyectos públicos o el éxito de los concursos siguen siendo insipientes.

El concurso internacional para la Biblioteca José Vasconcelos en 2002 fallado a favor de Kalach-, así como el del Museo Guggenheim de Guadalajara (2005) donde la propuesta de Norten venció frente a las de Jean Nouvel y Hani Rashid- sirvieron para activar la modalidad de concursos y atraer la participación extranjera. Sin embargo, los cortos plazos de planeación y la incertidumbre en el desenlace de los proyectos, ejemplificados en el polémico concurso del Monumento del Bicentenario, con el proyecto de la Estela de Luz en el Paseo de la Reforma, evidencian la ineficacia en los métodos de encargo y los procesos de producción.

En el ámbito privado, en cambio, se ha disparado la alternativa de los concursos restringidos, útiles sobre todo para consorcios inmobiliarios, promotores culturales y centros académicos. La ampliación del Museo El Eco (2006) de Romero y Juan Pablo Maza, así como el Campus del Cedim en Monterrey de Fernanda Canales + arquitectura 9|Isc, ejemplifica ese modelo.



Biblioteca José Vasconcelos en 2002



Museo Guggenheim de Guadalajara (2005)

4.6 Del Centro a la Periferia y Viceversa.

La ciudad de México, aunque articula el sistema urbano más grande de Latinoamérica, más que ser una ciudad-región, se trata de un núcleo urbano conformado por asentamientos dispersos. La división de la ZMVM (Zona Metropolitana del Valle de México), compuesta por distintas entidades gubernamentales, manejadas por diversos partidos políticos, con límites territoriales difusos y nulos acuerdos o leyes comunes, ha acrecentado una expansión desigual.

Ante la pérdida de población en las zonas céntricas, recientes políticas urbanas del Distrito Federal han intentado revertir el crecimiento problemático hacia una periferia carente de infraestructura para re densificar las colonias centrales que han quedado degradadas. Con la intención de suavizar el crecimiento de una ciudad policéntrica e inconexa, el cambio en usos de suelo ha atraído a los desarrolladores y arquitectos hacia zonas de carga histórica, lotes apretados o vacíos urbanos de terrenos postindustriales.

El predominio de actuaciones en territorios ocupados o cambiantes, frente a los paisajes abiertos de las urbanizaciones de nuevo desarrollo, ha favorecido una arquitectura en base de superposición de capas.

El énfasis en la producción de fachadas entre medianeras, más que de volúmenes, ha sido provocación directa de esta nueva dinámica inmobiliaria. La redefinición del perfil urbano es sobre todo visible en la avenida Paseo de la Reforma y en colonias como la Condesa, Polanco y Roma.

El trabajo de Javier Sánchez, pionero en las intervenciones de vivienda en la Condesa, ha impulsado además la noción del arquitecto como agente inmobiliario y como constructor. Sus edificios de apartamentos en las calles de Veracruz, Ámsterdam, Parque México, 13 de septiembre y en Temístocles 12 así como los de Dellekamp en Polanco y la Condesa Alfonso Reyes 58, Calderón de la Barca 29 y 30, Michelet 50, Cicerón II y Ámsterdam 307, presentan nuevas formas de entender la vivienda urbana.

En contraste con las actuaciones puntuales en terrenos entre medianeras en colonias históricas, el proyecto de Romero para la Colonia Irrigación con 55,000 metros cuadrados destinados a oficinas, vivienda y comercio, además del Museo Soumaya, el próximo Museo Jumex de David Chipperfield y el teatro de Antón García-Abril como piezas icónicas- pretende, a partir de una tabula rasa, anclar una estrategia de extensión urbana en terrenos antes ocupados por la industria y hoy desarrollados alrededor de centros comerciales.

4.7 De lo Individual al Espacio Colectivo.

Mientras las obras individuales permiten fabricar pequeños microcosmos y abordar el tema de la seguridad como blindaje (por medio de fraccionamientos cerrados o edificios-búnker), en los últimos años ha comenzado a explorarse el espacio urbano como el lugar de lo posible.

El proyecto de Ciudad Lacustre realizado por Taller Ciudad Futura, liderado por Kalach y González de León, que planteó la recuperación del Lago de Texcoco (el cuerpo lacustre más grande del Valle de México, hoy urbanizado en el 85% de su extensión por más de ocho millones de habitantes y desecado en el 15% restante) para dar una solución al problema del agua, representa una de las más atractivas propuestas en torno a una ciudad incluyente y sustentable.

Apoyándose en la creación de espacios públicos, el proyecto aborda el tema de abastecimiento de agua, así como el de las recurrentes inundaciones de la ciudad, que en algunas zonas llega a hundirse un metro cada año.

Mientras la superficie del 15% expectante del ex Lago equivale a tres veces el tamaño de la Bahía de Acapulco, a pequeña escala el proyecto de El FARO de Oriente una fábrica de artes y oficios construida por Kalach en 1998 en Iztapalapa (en la zona urbanizada del ex Lago)- representa el germen de un espacio que contempla la interacción social como agente para hacer tanto arquitectura como ciudad.

El FARO, previsto en sus inicios para multiplicarse por la periferia, pretendía funcionar no como edificio sino como espacio colectivo o condensador urbano-, favoreciendo la libre apropiación del recinto por parte de la comunidad.

Proyecto de Ciudad Lacustre realizado por Taller Ciudad Futura



4.8 De la Arquitectura al Paisaje.

De la imagen que se tenía de México a principios del siglo veinte como paisaje bucólico y virginal, a convertirse en los años setenta en la primera de las ciudades gigantes en impresionar al mundo asustando con pronósticos devastadores, la arquitectura mexicana ha seguido un proceso menos acelerado del previsto y sorprendentemente desligado de las preocupaciones apocalípticas de finales del siglo XX. Las casas de playa o de fin de semana siguen siendo el lugar donde el ideario paradisíaco todavía florece, con obras como la casa-observatorio de Gabriel Orozco en Puerto Escondido. Fuera de esos escenarios apacibles, el trabajo de los arquitectos se escapa sucesivamente de sitios resguardados, teniendo más que ver con un contexto urbano provocador.

La arquitectura realizada por Rocha en las periferias marginales detona una sensible manera de trabajar frente a paisajes violentos. El Mercado San Pablo Oztotepec y la Escuela para invidentes, realizadas en las delegaciones con más carencias infraestructurales del D.F., han aportado una inédita manera de interactuar en territorios fragmentados tanto en lo físico como en lo social. Como en el caso del FARO realizado por Kalach, la obra de Rocha se adentra en escenarios desafiantes, sintonizando la selección de materiales con lo que del lugar se recoge bajo una comprensión tanto de la manufactura local como de la futura condición desatendida de las obras.

En el caso de ambos autores, se trata de obras precisas, realizadas con pocos recursos y gramáticas simples, donde tanto la estrategia como la fuerza del lugar son más importantes que la composición o la forma.

La arquitectura del paisaje es la disciplina en la que, por medio de gestiones, planos y diseños, se rehabilitan y conservan espacios respetando la configuración del medio ambiente en forma consciente. Esta administración busca enriquecer los lugares para que sean funcionales, sostenibles y apropiados para las necesidades ecológicas y humanas.

Esta labor tiene un carácter multidisciplinario, coordina a los profesionales del dibujo arquitectónico, la restauración medioambiental, el urbanismo, la planificación de parques y la conservación histórica, entre otros. Sus actividades incluyen trabajos variados como el diseño de espacios abiertos y públicos de ciudades, la planificación de oficinas corporativas y barrios residenciales, y la rehabilitación de lugares degradados como minas o enterramientos de desechos.

ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA ARQUITECTURA DEL PAISAJE

Los paisajistas trabajan con múltiples estructuras y espacios, los que muchas veces están relacionados con la hidrología y la ecología.

Algunas de las tareas que pueden realizar son:

Crear la planificación y planos del lugar a transformar o recuperar.

Gestionar los flujos de agua en superficies, por ejemplo en los techos verdes.

Diseñar infraestructuras recreativas como parques de entretención o terrenos de deporte.

Integrar zonas de vivienda, parques industriales y desarrollos comerciales.

Desarrollar proyectos de renovación urbana de distinta amplitud.

Realizar estudios de evaluación y conservación para paisajes turísticos e históricos.

Hacer investigaciones de impacto medioambiental.

El aporte más considerable de esta disciplina se realiza en las primeras fases de los proyectos, ya que con la información que proveen pueden contribuir al desarrollo de ideas y perspectivas en la organización del espacio. Mientras que el arquitecto paisajista presenta un plan inicial, los especialistas pueden supervisar labores de obra, realizar evaluaciones y actuar como fiscalizadores del uso de suelo.

4.9 Del Objeto al Instrumento.

La relación entre el espacio público y el privado, exponencialmente problemática, ha decantado hacia la centralización de la ciudad. Si bien la tendencia hacia los espacios blindados ha acercado la arquitectura a la noción de objeto (cajas cerradas), el descontrol imperante de las ciudades hace que lo formal pierda peso frente a las articulaciones.

La relación -o colisiones- entre las obras y el entorno, así como los efectos inesperados en sus usos, se han convertido en los nuevos materiales con que trabajar. Investigaciones urbanas, como la publicación *Hyperborder, the contemporary U.S.-Mexico border and its future*, de LAR/Romero, publicada por Princeton Architectural Press (2008), o el material presentado bajo la curaduría de José Castillo en la Bienal de Róterdam (2005), en la Bienal de Sao Paulo (2005) y en la de Venecia (2006), así como el trabajo presentado por Javier Sánchez para la Bienal de Venecia en 2008 enfocado al tema de la vivienda social, han buscado visualizar la metrópoli como materia prima para la arquitectura. Aunque hasta ahora la ciudad de México ha sido una masa estadísticamente indeterminada, estos trabajos -en su mayoría más intuitivos que científicos-, representan un intento por entender la ciudad de manera sintética e instrumental.

Esta regenerada cultura arquitectónica es además palpable en el número creciente de publicaciones, congresos, talleres y concursos.

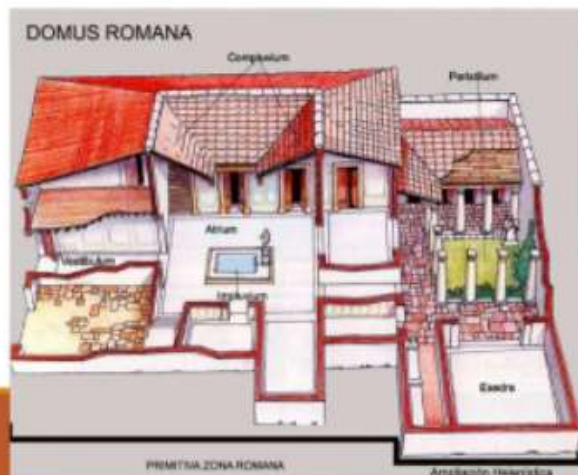
Lo Público y lo Privado (IV)

- Cultura Política Liberal



Espacio publico

Es el lugar que está abierto a toda la sociedad. Es de propiedad estatal, dominio y uso de la población general. cualquier persona puede circular por este con tranquilidad y paz, donde el paso no puede ser restringido por criterios de propiedad privada.



Espacio privado

Es el espacio, edificio o propiedad que no pertenece al Estado, sino que su dueño es un particular.

4.10 De la Mesa de Dibujo al Tablero de Juego.

Al extenderse los límites de la profesión y al estar los arquitectos más interesados en los fenómenos urbanos, se ha generado un vínculo mayor con el arte, el diseño y los medios de comunicación. Las colaboraciones interdisciplinarias y las sociedades ocasionales han abierto esquemas profesionales variados permitiendo explorar nuevos territorios. Se trata de una generación que reniega de todo relato histórico y que está conformada,

El trabajo producido desde Tijuana por Torolab –fundado por Raúl Cárdenas en 1995- y por el colectivo Nortec –que ha redefinido acústica y visualmente la cultura fronteriza-, las instalaciones urbanas -arquitecturas relacionales- del artista Rafael Lozano Hemmer, las de Pedro Reyes en relación al espacio público, así como la obra de artistas como Francis Alÿs, Santiago Sierra, Gabriel Orozco, Carlos Amorales y Damián Ortega son claves para entender las influencias más significativas para la arquitectura de la primera década del siglo XXI.

Las nuevas dinámicas arquitectónicas exaltan el valor de lo visual y lo táctil, pero arrastran la carga de un discurso crítico, basado en las propuestas reactivas que impulsaron el boom artístico mexicano de los años noventa.

Proyectos como la ruta del Peregrino de Bilbao y Dellekamp -con intervenciones del chileno Alejandro Aravena, el chino Ai Wei Wei y los mexicanos Rozana Montiel, Emiliano Godoy y Luis Aldrete-, así como el Jardín Botánico de Culiacán con obras de artistas como el danés Olafur Eliasson, el belga Francis Alÿs y los mexicanos Gabriel Orozco y Teresa Margolles-, plantean una nueva forma de participación centrada en vínculos multidisciplinarios y geográficos.

La obra experimental de Torolab así como el trabajo de diseño industrial de Ariel Rojo, Emiliano Godoy, Héctor Esrawe, Héctor Galván o Cecilia León de la Barra –quienes utilizan materiales reciclados como plástico tejido y cartón, azúcar comprimida para hacer lámparas (como se hacen las calaveras del día de muertos), fibra natural del zacate, esponjas o llantas- materializa un replanteamiento de las formas y los materiales.

Del énfasis antes dado al trabajo minucioso de la mano de obra mexicana desde los murales hasta el concreto martelinado de González de León y Zabludovsky-, se ha llegado a una experimentación casual donde se combina una mezcla material tanto de lo importado como de lo rescatado del sitio, con el ingenio de la manufactura local. Si bien el cambio de la precisión formal por la claridad conceptual se trata de una acción deliberada, deudora en parte de las obras de Kalach y de Rocha, también tiene que ver con la escasa formación técnica y las solicitudes urgentes que propician un cambio a favor de conceptos claros y estrategias simples.

4.11 De la Retórica Monumental a una Mexicanidad.

Después de una sequía cromática en la arquitectura tras los abusos en nombre de la mexicanidad y de la arquitectura producida por los discípulos de Barragán, ha surgido por parte de las jóvenes generaciones una fascinación por las texturas y las posibilidades de nuevos materiales. La primera década del siglo XXI se ha caracterizado por el uso desinhibido del color y por la seducción de lo táctil.

La estética monumental y brutalista de las últimas décadas va cediendo paso a una experimentación lúdica de los materiales. El horror vacui mexicano se abate ya no con masa sino con miel. Mucho tiene que ver el paso de una arquitectura del poder que fomentaba el aspecto colosal y rotundo de las estructuras herméticas del pasado hacia una arquitectura que busca su renovación a partir de la idea de transparencia. Los bancos Inbursa de Romero en las avenidas Reforma y Palmas, el proyecto del Restaurante Tori Tori de Rojkind y Esrawe en Polanco o el edificio Tlaxcala de Rojkind/Adrià/Broid en la colonia Condesa (donde una celosía móvil hecha con cables de plástico de color -con que se teje una típica silla vernácula de playa- se convierte en una fachada dinámica que resguarda los balcones de los departamentos), ejemplifican dicha búsqueda.

Pero a cambio de las construcciones colosales que pretendían manifestar una estabilidad eterna (forzada), los arquitectos en México se ocupan más en lo inmediato que en lo trascendental. Sin opiniones conjuntas, pero con problemas y referencias en común, el trabajo reciente mira con recelo los espacios representativos de la arquitectura monumental y se apoya en los azarosos procesos de cambio. Mientras en el siglo XX se buscó la monumentalidad a través de lo simbólico y de la fuerza tectónica, el siglo XXI entiende la monumentalidad a través del espectáculo.

La reinterpretación de materiales “pobres”, el juego de celosías y un inevitable gusto por lo importado, dialogan con las condiciones apresuradas de obras y planes improvisados.

Si bien México fue el primer país latinoamericano en incorporar el Movimiento Moderno, también ha sido uno de los de mayor sujeción histórica.

¿Por qué en México todo lo nuevo parece que ha estado aquí desde siempre y solamente la tradición parece ser cada vez más original? expresa bien la extraña relación con el tiempo, así como entre lo nuevo y lo viejo. La desmemoria con la que trabajan las nuevas generaciones ha hecho perder peso al dilema perpetuo de una arquitectura opacada entre los mitos del pasado y deslumbrada por las modas del presente.

Una mayor aventura material aunada a una complejidad volumétrica y pesadez formal definen la producción. México, como novena economía mundial tanto como un país en extrema pobreza, produce una arquitectura singular que es a un tiempo desequilibrada y completa.

Bibliografía básica y complementaria:

- Adrià, Miquel. México 90's una arquitectura contemporánea, Gustavo Gili México, Barcelona, 1996.
- Bamford Smith, Clive. Builders in the Sun: Five Mexican Architects, Architectural Book Publishing, Nueva York, 1967.
- Born, Esther. The New Architecture in Mexico, The Architectural Record, William Morrow and Company, Nueva York, 1937.
- Burian, Edward. Modernidad y arquitectura en México. Editorial Gustavo Gili. México, 1998.
- Canales, Fernanda. Hernández G., Alejandro. 100x100 Arquitectos del siglo XX en México. Arquine. México, 2011.
- Carranza, Luis E. Architecture as Revolution, episodes in the history of Modern Mexico. University of Texas Press. Texas. 2010. Cetto, Max. Modern Architecture in Mexico, Frederick A. Praeger Publishers, Nueva York, 1961.
- De Anda A., Enrique X. Historia de la arquitectura mexicana. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- Gallo, Rubén. Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution. The MIT Press. Cambridge, 2005.
- González Gortázar, Fernando. La arquitectura mexicana del siglo
- XX. Conaculta. México. 1994.
- Katzman, Israel. Arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo, INAH, SEP, México, 1963.
- Myers, E.I. Mexico's Modern Architecture, Architectural Book Publishing Co., Nueva York, 1952.
- Ramírez Vázquez, Pedro (Dir.) 4000 años de arquitectura mexicana, Sociedad de Arquitectos Mexicanos- Colegio Nacional de Arquitectos de México. Libreros Mexicanos Unidos, México, 1956.
- Russell Hitchcock, Henry. Latin American Architecture since 1945, MOMA, Nueva York, 1955.