

INFLUENCIAS Y EXPRESIONES DE IDENTIDAD DE LA ARQUITECTURA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XX

Daniela Judith
Calderón Morales

Tutora: Marilda Azulay Tapiero

Curso: 2018/2019

Máster en Arquitectura
Avanzada, Paisaje
Urbanismo y Diseño

Especialización: Diseño de
Arquitectura Interior y
Microarquitecturas



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

MASTER

A rquitectura avanzada
P aisaje
U rbanismo
D iseño

*"El arte es universal,
el acento es local."
Rufino Tamayo.*

A mi familia.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE:

Cultura, civilización, arquitectura en México, diversidad, eclecticismo, regionalismo crítico, siglo XX, modernidad, funcionalismo, nacionalismo, art decó, internacionalismo, arquitectura emocional.

¿Qué es "arquitectura mexicana"?, ¿cuándo surge?, ¿quién lo define?, ¿qué la ha influenciado?

En México, la búsqueda de identidad ha sido una constante a lo largo de su historia. En 1910 en el marco de la Revolución Mexicana, además de significar la culminación de la dictadura de Porfirio Díaz, también marcó el rompimiento con la influencia europea, lo cual determinó un cambio en el pensar y hacer arquitectura en el país.

A modo de introducción, se exponen los objetivos del trabajo, el estado de la cuestión, metodología y los criterios para la selección de los casos cuyo estudio será previo y necesario a las conclusiones. La segunda parte se desarrolla a partir de tres textos que sirven de marco teórico al estudio: Intenciones en la Arquitectura de Christian Norberg-Schulz (1962), Regionalismo crítico por Kenneth Frampton (1983), y la Modernidad y Arquitectura en México explicada por Edward Burian (1998). Conceptos como intención, percepción, simbolización, cultura, civilización, regionalismo, asimilación, reinterpretación, modernidad, entre otros; serán abordados con la finalidad de enlazar la teoría de la arquitectura con la práctica (en este caso, sus expresiones) en México.

El capítulo de historiografía pretende una primera aproximación acerca de la evolución general del país, abordando las dimensiones geográfica, histórica y social, teniendo como referencias líneas de tiempo que concluyen con la Revolución Mexicana y el inicio de la modernidad; lo que conlleva al cuarto capítulo, que se centra en el análisis de la arquitectura en México en el siglo XX, y las distintas corrientes que surgieron, entre ellas el Eclecticismo Porfiriano, Nacionalismo, Art Decó, Funcionalismo e Internacionalismo para finalizar con la Arquitectura Emocional.

Retomando la finalidad de este trabajo, el de *"percibir las intenciones y las expresiones de identidad de la arquitectura en el México del siglo XX"*, por último, se expondrá la selección y análisis de los casos de estudio, en apoyo con el marco teórico, para así descubrir qué elementos lo componen, de qué manera se lleva a cabo la búsqueda del regionalismo mexicano, y la conjunción y valoración de la tradición, para que dicha esencia permanezca presente en la arquitectura en México.

ABSTRACT

KEYWORDS:

Culture, Civilization, architecture in Mexico, diversity, eclecticism, critical regionalism, twentieth century, modernity, functionalism, nationalism, art decó, internationalism, emotional architecture.

What is "Mexican architecture"?, When does it emerge?, Who defines it?, What has influenced it?

In Mexico, the search for identity has been a constant throughout history. In 1910, the rise of the Mexican Revolution, which brought down the dictatorship of Porfirio Díaz, also caused a break with European influence. This triggered an ever-evolving shift in the way architecture was understood and practiced in the country.

The introductory module explains the status of the issue, objectives, methodology and case studies selection. In the second chapter, a theoretical framework is developed by focusing on three documents: Intentions in Architecture by Christian Norberg-Schulz (1962), Critical Regionalism by Kenneth Frampton (1983), and Modernity and Architecture in Mexico explained by Edward Burian (1998). Concepts such as intention, perception, symbolization, regionalism, assimilation, reinterpretation, modernity among others, are addressed with the purpose of linking architecture theory with its real-life practice in Mexico.

The chapter of historiography pretends to give a first general look of the evolution of the country, at the geographical, historical and social dimensions, making references with the timelines that conclude in Mexican Revolution that marks the start of Modernity. This overview leads into the fourth chapter, which focuses on the analysis of architecture in the twentieth century and the trends that characterized this period, referring to the Porfirian Eclecticisim, Nationalism, Art Decó, Functionalism, Internationalism and finally the Emotional Architecture.

Coming back to the main goal of *"perceiving the intentions and the identity expressions of Mexican architecture in the twentieth century"*, in the final chapter, the selection and analysis of the case studies will be presented and explained through the theory, discovering in each one the key elements that define it, how this search for Mexican regionalism is portrayed, the combination and appreciation of the tradition as the root of the culture, so this essence remains present in architecture in Mexico.

ÍNDICE

1 — INTRODUCCIÓN

- 1.1 Objetivos
- 1.2 Estado de la cuestión
- 1.3 Metodología y Estructura del Trabajo. Criterios de Selección del Caso de Estudio
- 1.4 Fuentes y Bibliografía

2 — MARCO TEÓRICO

- 2.1 Intenciones en la Arquitectura: Christian Norberg-Schulz
- 2.2 Regionalismo Crítico: Kenneth Frampton
- 2.3 Modernidad y Arquitectura en México: Edward R. Burian

3 — HISTORIOGRAFÍA DE MÉXICO

- 3.1 Preámbulo
- 3.2 México Prehispánico: 2500 a.C. - 1521
- 3.3 México del Virreinato: 1521 - 1810
- 3.4 Consolidación del Nuevo Estado Mexicano: 1810-1911

4 — APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN MÉXICO

- 4.1 La Dictadura Constructiva: 1877 - 1911
- 4.2 El Proyecto Nacionalista: 1911 - 1925
- 4.3 La Modernidad: 1925 - 1960
- 4.4 Otros Caminos del Internacionalismo: 1960
- 4.5 Trayectoria Arquitectónica en México: Catálogo

5 — CASO DE ESTUDIO

- 5.1 El Caso de la Ciudad Universitaria

6 — CONCLUSIONES

7 — REFERENCIAS

- Bibliografía
- Web
- Imágenes

1. INTRODUCCIÓN

"El ambiente general de superficialidad creado por la novedad contemporánea y unos medios hambrientos de imágenes, tiende a presentar la arquitectura como una tendencia global única, sin tener en cuenta la multitud de arquitectos locales e individuales existentes."

(Pallasmaa, 2018, p. 49)

- 1.1 Objetivos
- 1.2 Estado de la Cuestión
- 1.3 Metodología y Estructura del Trabajo. Criterios de Selección del Caso de Estudio
- 1.4 Fuentes y Bibliografía

1.1 OBJETIVOS

Partiendo del propósito de percibir las intenciones y las expresiones de identidad de la arquitectura en el México del siglo XX, es necesario proveer de las herramientas teóricas, así como de un contexto general que permitirá hacer una aproximación arquitectónica del periodo mencionado (Fig. 1.1).

Es fundamental destacar los conceptos de cultura, civilización y universalidad, los cuales el filósofo y sociólogo Edgar Morín (1921-) define de la siguiente manera: **"Hay que distinguir entre cultura y civilización. La cultura es el conjunto de creencias, valores propios de una comunidad en particular. La civilización es lo que puede ser transmitido de una comunidad a otra: las técnicas, los saberes, la ciencia, etc."** (Morín, 2008) Entonces, considerando la cultura regional consciente en el panorama de la arquitectura producida en México, se intentará demostrar cómo mirando a los orígenes, participa a su vez en la universalidad.

También Kenneth Frampton (1930-) expone un punto sobre las intenciones de la cultura y la civilización en su teoría del Regionalismo Crítico, donde enuncia que: **"Desde los inicios de la Ilustración, la civilización se ha preocupado esencialmente de la razón instrumental, mientras que la cultura se ha dirigido a los detalles específicos de expresión, a la realización del ser y la evolución de la realidad psicosocial colectiva"**. (Frampton, 2008, p. 332)

Respecto del marco temporal, se realizará un análisis historiográfico, que parte de la Fundación de Teotihuacán, la Conquista Española, la Independencia, la Dictadura del Porfiriato y culmina con la Revolución Mexicana, a principios del siglo XX; esto con el propósito de comprender el proceso de México como país independiente, y los elementos que lo definen como tal. Se prosigue con una aproximación desde la arquitectura previo inicio de siglo, retomando el Eclecticismo Porfiriano, y hasta la arquitectura emocional, desarrollada a mitad de siglo (1900-1960), esto para demostrar el antes y el después que significó la Revolución en el país, pero ahora visto a través de la arquitectura; diferenciando cada etapa definida por acontecimientos político-sociales, detonantes e impulsores de la actividad arquitectónica en México. Este tiempo en el país se destaca por procurar la conjunción de la ideología con la práctica, en un principio motivada a contrarrestar las influencias europeas del siglo anterior; siendo esta la motivación con la que fue evolucionando y contrastando unas corrientes con otras.

Partiendo de estas premisas, y enalteciendo su valor en este documento; finalmente, se pretende seleccionar ciertas obras consideradas significativas dentro de la arquitectura mexicana, que se relacionen con los materiales, recursos y tradiciones; que ayuden a entender su dinámica y potencialidad.

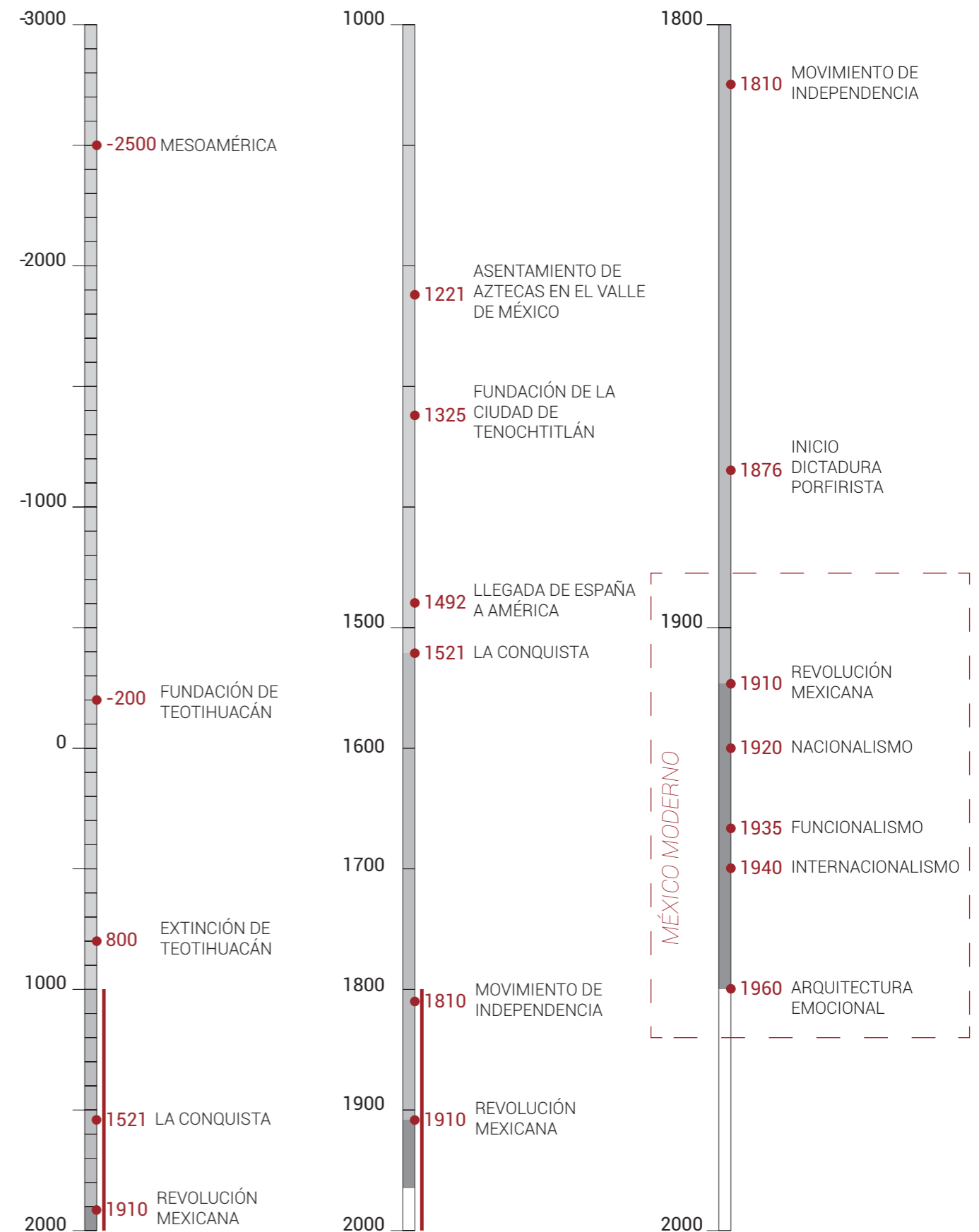


Fig. 1.1: Marco temporal del objeto de estudio. Elaboración propia.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La búsqueda de lo mexicano, la identidad, sus raíces, ese conjunto de creencias, valores propios de una comunidad en particular, de "lo nacional", de la civilización, a la que se refería Morín (2008); y de la adaptación de distintas corrientes internacionales hasta darles un carácter regional, ha sido una constante que va ligada a la historia del país, así como han sido diversos los estudios que aquí se apuntan y que abarcan fundamentalmente el periodo del siglo XX señalado.

El panorama arquitectónico que se vivía durante el Porfiriato, dictadura que comprende del año 1895 a 1905, era influenciada por los estilos europeos de la época. Al respecto, describe Daniel Schávelzon, arquitecto y arqueólogo: **"(El porfiriato) ... se revirtió en la arquitectura, pudiéndose encarar a través del Estado la construcción de grandes obras públicas, de enormes costos y altísima calidad... la visión del arte era europeizante, y la élite del poder, positivista y cientificista, apoyó un tipo de arquitectura ecléctica, que fue realizada por arquitectos italianos y franceses". (Schávelzon, 1980, p. 84)**

A esta etapa se le denominó "estilo ecléctico Porfiriano", el cual era una coexistencia del historicismo y el eclecticismo, con expresiones de carácter nacional. También lo menciona Alberto Pérez Gómez, historiador de arquitectura, en entrevista con el arquitecto Edward Burian: **"(Las raíces de la modernidad en México) ...proceden, probablemente de Francia, y se materializa a través de un interés hacia el desarrollo intelectual francés en el siglo XIX. Desde la intervención francesa, México ha tenido una relación ambivalente con Europa. Bajo el régimen de Díaz, se abogó por un urbanismo y una arquitectura franceses". (Burian, 1998, p. 14)**

Como respuesta contra el Porfiriato, resultó la Revolución Mexicana, un movimiento social del año 1910 que trajo la modificación profunda de los esquemas establecidos durante la dictadura. Un proceso, fundamentalmente agrario, que produjo el surgimiento de un nuevo nacionalismo popular e indigenista, que conllevó un replanteamiento completo de la arquitectura.

Sobre las implicaciones de la Revolución Mexicana, Burian cita a Octavio Paz: **"... Por un lado, fue una resurrección: el pasado mexicano, la civilización india, el arte popular, la espiritualidad sepultada de un pueblo; por el otro lado, en el sentido legal y en el figurado, un principio continuo". (Burian, 1998, p. 56)** En otras palabras, la Revolución marcó un rompimiento de la cultura mexicana con lo ya establecido, que produjo un vacío que debía llenarse, una sed de progreso y evolución, retomando los valores de la nación que habían ido quedando en el camino.

Este acontecimiento histórico marcó el inicio del siglo XX en México. A partir de este punto, como expresa John Mutlow: **"... Dos corrientes arquitectónicas amplias avanzan y retroceden a través de México, lo que corresponde a un deseo de internacionalización, por un lado, y la búsqueda de raíces que definirían una identidad nacional en la otra: una oscilación entre el racionalismo moderno y la tendencia hacia lo vernáculo". (Mutlow, 1997, p. 22)**

Posterior a la Revolución, surge en un primer momento la corriente del Nacionalismo, que vino a sustituir al Eclecticismo Porfiriano. Como su nombre lo dice, remitía al pasado "nacional", desde lo prehispánico, hasta lo colonial. Era una arquitectura revestida de toques coloniales, que rechazaba los modelos importados y las tendencias extranjeras. De esta manera, se inició el proceso de afirmación de la nacionalidad como fortaleza histórica, capaz de sostenerse frente a la influencia europea del Porfiriato, reafirmando el valor de la patria, y el inicio de un arte derivado de las tradiciones plásticas.

Sobre el propósito de este nuevo estilo, expuso Jesús Tito Acevedo (1882-1918) en su tesis "Disertaciones de un Arquitecto": **"la arquitectura mexicana debe abandonar el eclecticismo europeizante en el que se ha sumergido, y explorar en su propia historia en busca de recursos plásticos que le permitan ser una consecuencia de la herencia centenaria del propio país... La cultura nacional es la suma de las acciones históricas de la sociedad mexicana". (Acevedo, 1920, p. 166)** Dicho de otro modo, un concepto de progreso consiste en la evolución paulatina de las formas del pasado.

En la misma línea, recoge Enrique De Anda Alanís (1950-) sobre los tratadistas franceses Cloquet y Gaudet: **"... el rescate de la tradición, la necesidad de que los modernos constructores sean congruentes con la tecnología vigente en la medida en que ambas circunstancias, tradición y nuevas técnicas, conllevaran a la creación de una arquitectura realmente mexicana". (De Anda, 2008, p. 149)**

Aunque, posterior a la euforia que representaba esta búsqueda de los ideales nacionales, surgieron críticas que describían a la "arquitectura neocolonial" (como también se le llamaba al nacionalismo) que, aunque en cuanto a forma tenía otros principios conceptuales, era más un sucesor del eclecticismo Porfiriano que una revelación de éste. Más que innovador, era un estilo histórico que se afianzó como imagen de identidad cultural.

Mauricio Gómez Mayorga (1913-1992) en una compilación de su producción escrita denominada "Ensayos críticos de arquitectura", describió este movimiento de los

años veinte: *"... al iniciarse en mil novecientos veintitantos y bajo la influencia de la pintura, la búsqueda de lo 'nuestro', o de lo que en esa época era considerado así, se cayó transitoriamente en una moda colonialista que fue sincera, que produjo resultados agradables, pero que al fin y al cabo no era sino una arqueología de origen sentimental". (Gómez M. , 1977, p. 3)*

Por el año 1925, continuaba la inquietud por concretar un modelo que correspondiera a los propósitos revolucionarios, insistiendo en la experimentación. Ello provocó un nuevo orden compositivo, manifestado por una nueva generación de arquitectos que buscaba difundir un nuevo concepto de arquitectura que transformara radicalmente los valores tradicionales, y enfocado en las funciones programáticas del espacio y la sinceridad tanto material, como de expresión del edificio.

Su propuesta iba enfocada a la arquitectura racionalista, influenciados por movimientos encabezados por Walter Gropius (Bauhaus) y Le Corbusier. Gómez Mayorga se refiere a este movimiento como la búsqueda de una arquitectura *"... que exprese nuestra economía, nuestro mestizaje, nuestra geografía, nuestros climas, nuestros materiales y obreros... para que resulte una 'arquitectura mexicana', con el costo mínimo y con el servicio máximo". (Gómez M. , 1977, p. 3)*

Estos nuevos objetivos se resumen, de acuerdo con De Anda (2008), en la solución satisfactoria de las funciones para las cuales se construye, y estética derivada de la naturaleza del propio conjunto. Es decir, un lenguaje expresivo que tiende a la abstracción.

José Villagrán García (1901-1982), considerado el primer teórico de México, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1924, tiene varios textos donde expresa los principios básicos teóricos de la arquitectura mexicana, como la modernización y el nacionalismo, requeridos en esa etapa posrevolucionaria del país.

Villagrán García consolidó esta configuración de la arquitectura mexicana moderna y, aunque los principios eran enfocados en la función, también defendió el valor estético intrínseco en la arquitectura, factor que lo diferenciaría en esta necesidad de transformar la arquitectura nacional. Por otra parte, rechazaba la idea de que la modernidad y la identidad estuvieran necesariamente en desacuerdo. Escribió: *"La nueva arquitectura mexicana se pensaba que debería ser una mezcla de los modos de composición modernos y prehispánicos. Nuestro absoluto y completo ingreso a la modernidad no podría hacerse realidad hasta que el mito sobre nuestra identidad fuese más o menos resuelto" (Burian, 1998, p. 85).*

Y para esclarecer el punto, esta conjunción de lo

moderno con lo prehispánico es el verdadero reto al que se han enfrentado los arquitectos de aquella época. Algunos, como Villagrán García lo encontraban primordial en su ejercicio de la arquitectura, mientras que algunos de sus alumnos, como Juan O'Gorman (1905-1982) y Juan Legarreta (1920-1934) no estuvieron de acuerdo respecto a la exagerada importancia que se daba a los factores sentimentales. Buscaron la eficiencia y la objetividad, algo más como una "arquitectura técnica", que finalmente sería "funcionalista".

Concretando ambos argumentos, Burian describe este panorama como: *"La falta de una visión coherente y unificada de nosotros mismos no ha obstaculizado nuestro deseo por poseer una. Con la finalidad de satisfacer este deseo, hemos utilizado los medios a nuestro alcance para crear la ilusión de una única, coherente y homogénea cultura mexicana, incluidas la ideología, la política, la religión, la historiografía y la producción artística y arquitectónica". (Burian, 1998, p. 87)*

Y agregando al estado de la cuestión, la reflexión de William Curtis: *"El espíritu de los tiempos era impaciente por las inflexiones nativas, ajeno al hecho de que una identidad 'mexicana' es un marco ideológico que ha luchado con el problema de integrar lo nuevo y lo viejo, lo hispano y lo prehispánico. El centro y la religión, ciudad y campo, cosmopolita e indígena moderna y mestiza, nacional e internacional. La historia seguiría su curso de allí en adelante, desde posiciones más críticas y endógenas". (Curtis, 1998, p. 120)*

1.3 METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE CASOS DE ESTUDIO

“Al observar la obsesión de la modernidad por la forma pura, la percepción centralizada y la racionalidad, me interesé por la percepción periférica, la realidad del tiempo en la arquitectura, las ventajas de la imprecisión y la incertidumbre en el pensamiento creativo y de las atmósferas, las ‘cuasi-cosas’ y los procesos de transformación en lugar de las formas cerradas.” (Pallasmaa, 2018, pp. 8-9)

Desde la "percepción periférica", y retomando lo expuesto en el resumen, este documento se divide en tres apartados principales: Tras la presente introducción, la primera parte da el sustento teórico al documento, abordando a tres estudiosos de la arquitectura. En una aproximación de lo general a lo particular, y en el tiempo, se cita primero a Norberg-Schulz, con el texto: Intenciones en la Arquitectura, donde establece un método de análisis arquitectónico que se centra en la obra arquitectónica y las condiciones bajo las que surge.

En una segunda aproximación, se indaga en el concepto del Regionalismo Crítico desarrollado por Frampton quien, a través del propósito de mejorar los lazos humanos, extrae determinados elementos regionales; y por último el estudio de Burian sobre la Modernidad y Arquitectura en México, el cual profundiza en el marco histórico-político de la época moderna en el país, y va descubriendo de qué manera influye en el quehacer arquitectónico.

La segunda parte desarrolla la Historiografía y la Aproximación a la Arquitectura del siglo XX en México. Realizando un recuento desde las primeras civilizaciones asentadas en el territorio, seguido de la invasión y conquista de México, después con la Independencia de México, para concluir con la Dictadura Porfirista y la Revolución Mexicana.

En lo que respecta a la Aproximación a la Arquitectura, se divide la primera mitad del siglo XX en México en tres bloques, primero la Dictadura Constructiva, que comprende el momento previo inicio del siglo XX, luego el Proyecto Nacionalista y, cerrando con la Modernidad ya hacia el año 1960, donde queda implícita la antesala a la Posmodernidad en el país.

Es en esta segunda parte que se profundiza en los estilos arquitectónicos manifestados durante la primera mitad del siglo, sus principales referentes y los arquitectos involucrados.

Esta estructura nos lleva a la tercera y última parte, el desarrollo de Casos de Estudio, cuya selección pretende establecer una visión de las aportaciones de la época, una aproximación histórica del desarrollo de las obras y de la

relación con sus contemporáneos. Primero a manera de catálogo, describiendo cada etapa arquitectónica en el país, con sus principales elementos, características y precursores; luego, el análisis del caso de la Ciudad Universitaria, visto a través de la óptica de los tres estudiosos mencionados previamente. (Fig. 1.2)

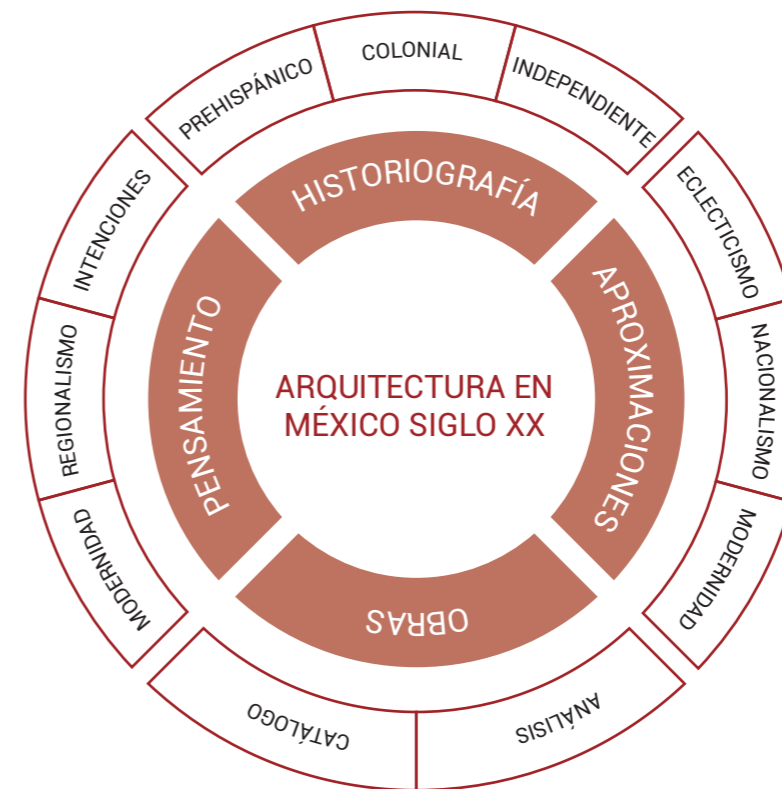


Fig. 1.2

Fig. 1.2: Mapa conceptual sobre el desarrollo del documento. Elaboración propia.

CASO DE ESTUDIO: CRITERIOS DE SELECCIÓN

Es en la historia de México que la arquitectura ha sido una de sus principales maneras de expresión cultural, de tal modo que se considera quizás como la actividad más representativa y duradera en su espacio y en su tiempo, con una fuerte identidad cultural y una poderosa tradición estética.

La Ciudad Universitaria, es considerada una de las obras cúlspide del funcionalismo en México. Es el caso de la C.U. un conjunto particularmente significativo en el sentido cultural y político del país, así como en el espacio y circunstancia de su momento histórico. En ella, se asimilan parte de las tradiciones plásticas del país al fusionarse con el muralismo mexicano, sin olvidar la importancia del programa arquitectónico, que es primordial en el funcionalismo.

Obra de los arquitectos Mario Pani y Enrique Del Moral, con la colaboración de prácticamente todos los arquitectos de la época para el diseño de cada edificio del conjunto; trajo consigo la creación de una nueva tradición de formas para los edificios públicos, ya que es considerada paradigma de la arquitectura moderna de escala y calidad difícilmente equiparables. Además de ser referente formal, que en su momento fue consecuente tanto por un repertorio plástico de identificación internacional como con el proyecto de transformación social, que refuerza la idea de modernización del país; y constituye la etapa más prolifera de desarrollo arquitectónico en México: internacionalismo, integración plástica, paraboloides hiperbólicos y regionalismo la componen y caracterizan, otorgando su carácter individual e histórico en el país.

Los criterios de selección que justificarán el caso de la Ciudad Universitaria, parten de la profundización del marco teórico e histórico, de los cuales se seleccionarán ciertas obras, bajo los siguientes lineamientos:

Intenciones en Arquitectura: Christian Norberg-Schulz (1962)

Se revisarán los condicionantes particulares que rigen el desarrollo del proyecto de conjunto, así como los factores que afectan a las masas y sus necesidades comunes; los estilos, influencias, rechazos, enfoques, forma-función, técnicas-forma que dieron las pautas al emplazamiento y distribución lógica a partir del estudio de los espacios que la comprenden, además de su integración con la estructura social-arquitectónica, ya que su finalidad es la de servir al usuario, en este caso los estudiantes, que forman parte de una idiosincracia que lo define.

Regionalismo Crítico: Kenneth Frampton (1983)

Partiendo de los criterios resultantes de las intenciones, se hará un análisis para demostrar la integración de la cultura regional de modo consciente; así como la reinterpretación de las formas, la revitalización de los elementos que expresan la ideología nacionalista impregnada en cada caso, que parte en general del plasticismo. Tomando el cuenta el emplazamiento, su adaptación al paisaje urbano y las condicionantes regionales que definen la construcción de la Ciudad Universitaria, siempre procurando la integración de lo vernáculo a través de la materialidad local.

Modernidad y Arquitectura en México: Edward Burian (1998)

Se justificará la selección de la C.U. principalmente por su realización en el marco histórico que ha sido previamente establecido por Burian, siendo el posrevolucionario, que inicia previo a los años 30. Por otro lado, la realización de la Ciudad Universitaria es en gran medida posible, debido a las intenciones políticas en turno que se encargan del financiamiento del proyecto, para que la ejecución y finalización sea posible antes de concluir dicho periodo político, lo que le aportará al análisis el carácter de arquitectura pública.

1.4 FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

La concepción de este documento tiene su origen a partir de la compilación de algunos textos que son elementos clave para el planteamiento de las bases en que se sustenta, tomando como primera referencia los escritos del teórico Juhani Pallasma de su libro "Esencias", y "Cuestiones de percepción" de Steven Holl. Además del compendio "México: Nueva Arquitectura", por el arquitecto Antonio Toca Fernández, donde selecciona algunas de las muestras más significativas de la arquitectura en México, funcionando como ejemplo para la metodología y desarrollo. Por último Enrique De Anda Alanís con "Historia de la arquitectura mexicana", en el cual explica el desarrollo arquitectónico del país a partir de su historia, haciendo una muestra a *grosso modo* de obras significativas y los principales autores que las concibieron.

Para el sustento del marco teórico, como ya se ha mencionado antes, se profundizó principalmente en los textos de "Intenciones en la arquitectura", por Christian Norberg-Schulz, "Regionalismo Crítico" por Kenneth Frampton, y "Modernidad y Arquitectura en México" de Edward R. Burian. Funcionaron como apoyo, el capítulo: Regionalismo Crítico y los seis puntos para una arquitectura de resistencia, dentro del libro de "La Posmodernidad", así como los "Estudios sobre Cultura Tectónica", ambos escritos por Kenneth Frampton.

En el tercer bloque se aborda la Historiografía de México, para el cual se hizo una selección de fuentes que sustentaran y reforzaran los hechos históricos, políticos y sociales que se desarrollaron en el país y que tuvieran su origen en páginas web como la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México, o el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Por otro lado, se incluyeron además artículos extraídos de periódicos nacionales como "Excelsior", o "El Informador", ambos fundados en el año 1917 y con bastante renombre en el país, agregando al documento opiniones actuales de expertos en los temas pertinentes a incluir en el documento.

En lo que respecta al cuarto y quinto capítulo, que comprende la aproximación a la arquitectura del siglo XX y el análisis del caso de la Ciudad Universitaria, se desarrollan gracias al gran aporte de las revistas: "Arquitectura México" (1938-1978) y "Cuadernos de Arquitectura INBA" -por sus siglas: Instituto Nacional de Bellas Artes- (1961-1967), los cuales fueron piedra angular en el proceso de análisis y recopilación de elementos característicos de la arquitectura en la época, precisamente por el momento en que fueron publicadas. Además, los artículos de divulgación de la revista académica "Bitácora Arquitectura" (1999), desarrollada por la Facultad de Arquitectura de la UNAM, especializada en el estudio crítico, teórico e histórico de la arquitectura.

2. MARCO TEÓRICO

"El esqueleto lógico de nuestra teoría arquitectónica siempre será válido porque es puramente analítico. Esto no significa que la arquitectura sea siempre la misma, sino que la teoría es capaz de abarcar todos los contenidos históricos posibles. Se pretende establecer un método conveniente de análisis arquitectónico. Centramos nuestra investigación sobre la obra arquitectónica, y la entendemos como producto del hombre, es decir, estudiamos las condiciones bajo las que aparece."

(Norberg-Schulz, 1998, p. 7)

2.1 Intenciones en la Arquitectura: Crithian Norberg-Schulz

El Cliente

La Sociedad

Los Arquitectos

La Situación

El Problema

2.2 Regionalismo Crítico: Kenneth Frampton

Cultura y Civilización

Auge y Caída de la Vanguardia

Regionalismo Crítico y la Cultura del Mundo

La Resistencia del Lugar y la Forma

Cultura y Naturaleza

Lo Visual y lo Táctil

2.3 Modernidad y Arquitectura en México: Edward R. Burian

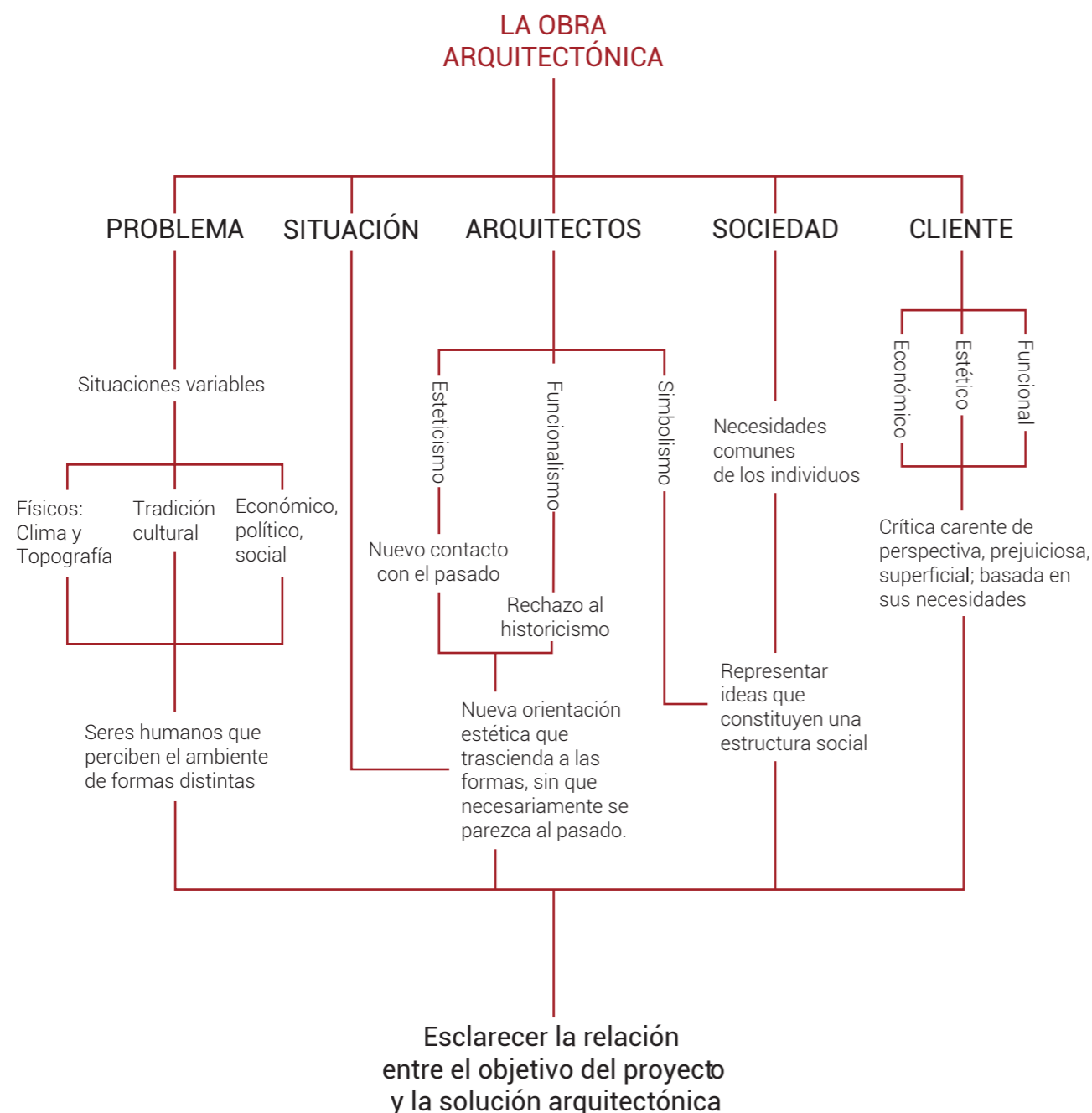
Política y Lenguaje Arquitectónico

Lo General y lo Local

Los Orígenes de la Arquitectura Moderna en México

2.1 INTENCIONES EN ARQUITECTURA: CRISTIAN NORBERG-SCHULZ

Norberg-Schulz, profundiza acerca de las condiciones bajo las que aparece la obra arquitectónica¹, obteniendo así los principales fundamentos teóricos, como son: cliente, sociedad, arquitectos, situación, problema; los cuales sitúan a la obra en distintos planos contextuales. (Fig. 2.1)



EL CLIENTE

El primer fundamento es el cliente, el cual genera su crítica hacia el arquitecto en tres planos. La primera es la crítica funcional, que se basa en la falta de correspondencia entre el modo normal de vida y el marco arquitectónico existente, sugiriendo que el arquitecto no debe limitarse a satisfacer los deseos funcionales y ambientales del cliente.

El segundo plano se refiere a la crítica estética, que etiqueta a las nuevas soluciones como "caprichos del arquitecto", y se debate entre lo que llama la "arquitectura normal" y la poco usual. Conlleva a rescatar ciertos elementos característicos para asociarlos con determinados significados que al arquitecto le parecerán superficiales y primitivos, reaccionando en contra del "gusto imperante" del cliente.

Por último, la crítica económica hace referencia a lo que se obtiene a través del dinero propio; condiciones más absolutas que relativas. En resumen: "pagar más si nos satisface más".

Es decir, la arquitectura no participa de forma natural de un ambiente unitario y ordenado, afirmando Norberg-Schulz (1998), que la crítica recibida por parte del cliente demuestra cierta carencia de perspectiva y, aunque está basada en sus necesidades y prejuicios, no debe considerarse irrelevante. Aunque la relación cliente-arquitecto varía de un sitio a otro, podemos aceptar que el arquitecto no debería satisfacer solamente aquellas necesidades de las que un determinado cliente es consciente.

LA SOCIEDAD

Este segundo fundamento se enfoca en las necesidades comunes. Por lo tanto, su crítica es más objetiva pues tiene en cuenta factores que afectan a muchos individuos. Sin embargo, no se debe olvidar que esta crítica refleja las teorías políticas y económicas predominantes, de lo que a la sociedad le es más aproximado.

Expresa Norberg-Schulz que toda sociedad tiene necesariamente una "estructura" determinada, que debería encontrar su correspondiente marco físico.

LOS ARQUITECTOS

En el tercer fundamento, una de las principales tareas es formular los problemas sobre las necesidades tan diversas y

Fig. 2.1: Mapa de análisis sobre "La Obra Arquitectónica". Elaboración propia.

NOTAS:

1. Basado en el libro "Intenciones en la Arquitectura", autor Christian Norberg-Schulz, 2ª Edición, del año 1998.

contradictorias que se presentan. Reconoce Norberg-Schulz que se ha hecho mucho para cumplir las exigencias de diferentes interpretaciones de estas necesidades "funcionales", como las investigaciones del funcionalismo de los años 20 y 30 que, en un primer intento de sistematizar las edificaciones, se dirigían a encontrar las medidas mínimas para asumir que la arquitectura es eficiencia y economía.

Posteriormente, debido a las exigencias que el funcionalismo "clásico" representaba, éste evolucionó a una nueva perspectiva, en la que la arquitectura es creadora del medio.

También, este plano de la visión de los arquitectos, debate sobre la "monumentalidad" o el simbolismo de la arquitectura, en un intento de representar las ideas que constituyen una estructura social como una base común para contrarrestar el aislamiento del hombre moderno y la barrera entre el artista y la gente. Esta "barrera" es la dimensión estética de la arquitectura. Los estilos y las ideas formales del pasado fueron expuestas a argumentos como que **"nuevos problemas necesitan soluciones fundamentalmente nuevas"** (Norberg-Schulz, 1998, p. 13).

La respuesta es la búsqueda del estilo propio, que se manifestó con la transferencia de los órdenes clásicos a tipos de edificios nuevos. Una "confusión de estilos", en palabras de Norberg-Schulz, que se mostró de dos maneras. Una, que intentó reestablecer un nuevo contacto con el pasado, creaba una relación entre la vida y la arquitectura; la otra hizo hincapié en lo nuevo, en la problemática del momento, dando como resultado el rechazo a los historicismos y propagando la nueva funcionalidad (*neue Sachlichkeit*). Estas vertientes crearon una división, tanto entre los mismos arquitectos, como con la gente que no lograba entender esta nueva orientación.

Reiterando, de acuerdo con Norberg-Schulz, la problemática radica en la revisión de la dimensión estética de la arquitectura; necesitando una nueva orientación estética que trascienda a la arbitrariedad de las formas sin que necesariamente se parezca a los estilos del pasado. Expresa, **"Hasta ahora, la arquitectura ha tenido más el carácter de una 'creencia' que de un método elaborado y basado en un análisis claro de los problemas funcionales, sociológicos y culturales"** (Norberg-Schulz, 1998, p. 13).

LA SITUACIÓN

El cuarto fundamento, abordado tras el cliente, la sociedad y los arquitectos, es el de la situación; que tiene su origen en el plano anterior, en relación con la arquitectura moderna y sobre el hecho de que no ofrece ningún nuevo orden visual que sustituya a los estilos del pasado. Expresa que la carencia de

una base ha hecho que los arquitectos se tomen "toda clase de libertades", derivando en una discusión sobre "lo que a cada uno le gusta", y que no genera ningún respeto hacia la arquitectura. Sobre la arquitectura moderna, escribe: **"... ha creado sin duda un 'vocabulario' nuevo, pero no una jerarquía de 'signos' que puedan cumplir el objetivo de expresar el modo de vida de la sociedad"** (Norberg-Schulz, 1998, p. 15).

EL PROBLEMA

El quinto fundamento que plantea Norberg-Schulz es el del problema. Es decir, el arquitecto se desenvuelve en "situaciones" originadas de una manera determinada y que, explícita o implícitamente, plantean problemas particulares. Dichas situaciones se componen de condiciones económicas, políticas y sociales, de tradiciones culturales, de factores físicos como clima y topografía, y también de seres humanos que perciben el ambiente de formas distintas.

Asimismo, estas situaciones no se mantienen estáticas, son siempre variables. Y estos cambios generan la intervención del hombre, en este caso, del arquitecto para desarrollar un planeamiento que asegure estabilidad ante los cambios.

Por lo tanto, de acuerdo con Norberg-Schulz, la arquitectura se puede definir como un producto humano que mejora nuestra relación con el entorno; lo que genera algunos cuestionamientos referentes a su análisis. En primer lugar, se debe "traducir" una situación práctica, psicológica, social y cultural a términos arquitectónicos y, posteriormente la arquitectura a términos descriptivos, logrando así esclarecer la relación entre el objetivo del proyecto y la solución arquitectónica, lo que constituye la clave al problema.

En este sentido, afirmará que: **"Los fundamentos que se toman como punto de partida, pertenecen a tres categorías diferentes. Primero, las que se refieren a la relación entre los edificios y sus usuarios (las exigencias previas y los efectos de la arquitectura). Segundo, la organización de los medios; y finalmente, la pregunta sobre si existe una correspondencia entre unos medios y unos efectos y exigencias determinadas. El conjunto de estas preguntas abarca todos los aspectos de la arquitectura como producto del hombre"** (Norberg-Schulz, 1998, p. 17). Producto que, como se ha dicho, responde a diversas situaciones siempre variables, y más con la consideración del tiempo, y las situaciones de índole económica, política y social.

2.2 REGIONALISMO CRÍTICO: KENNETH FRAMPTON

"Con el fin de mantenerse en el camino hacia la modernización, ¿es necesario deshacerse del viejo pasado cultural que ha sido la 'raison d'être' de una nación?... ésta es la paradoja: ¿cómo hacerse modernos y volver a los orígenes; cómo revivir una vieja civilización universal aletargada y participar en la civilización universal?". (Ricoeur, 1961, p. 277)

De acuerdo con Kenneth Frampton, la arquitectura regionalista crítica, aunque va cambiando de región en región, coincide en que tiene el mismo propósito: el de mejorar los lazos humanos y de la vida. Según Liane Lefaivre, coautora del regionalismo crítico², con Kenneth Frampton y Alexander Tzonis, responde en la entrevista realizada por el periódico "El País", que dicho regionalismo consiste en: "... **extraer determinados elementos regionales y contrastarlos con el**

estilo arquitectónico internacional de posguerra... perpetuado por el posmodernismo internacional". (Lefaivre, Frampton, & Tzonis, 1986) (Fig. 2.2)

Por otra parte, frente a la situación planteada por Ricoeur sobre "... ¿cómo llegar a ser moderno y volver a las fuentes, cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal?" (Ricoeur, 1961, p. 277), a modo de cierre, se desarrollan seis puntos para una "arquitectura de resistencia".

CULTURA Y CIVILIZACIÓN

De acuerdo con Frampton, el concepto de una cultura local o nacional es un enunciado paradójico, tanto por la antítesis actual entre la cultura arraigada y la civilización universal, como porque todas las culturas parecen haber dependido de cierta relación con otras culturas para su desarrollo. Según Frampton, la práctica de la arquitectura parece estar cada vez más polarizada hacia un enfoque de la llamada "alta tecnología" basado en la producción. De modo que, vemos edificios cuya estructura no guarda relación con el entorno "representativo". Por lo tanto menciona es necesario reintegrar en las obras el sentido regional, menciona Kenneth Frampton que: "**Hemos de considerar la cultura regional no como algo dado y relativamente inmutable, sino más bien como algo que, ha de ser cultivado de manera consciente.**" (Frampton, 2008, p. 319)

La civilización se ha preocupado esencialmente de la razón instrumental, mientras que por otra parte, la cultura se ha dirigido a los detalles específicos de expresión, a la realización del ser y la evolución de la realidad psicosocial colectiva. Así, la civilización tiende a estar cada vez más enredada en una interminable cadena de "medios y fines", que como expresa Hannah Arendt, en The Human Condition: "... **se ha convertido en el contenido del 'por el bien de...': la utilidad establecida como significado genera falta de sentido.**" (Arendt, 1958, p. 154)

AUGE Y CAÍDA DE LA VANGUARDIA

No podemos olvidar que, la emergencia de la vanguardia es inseparable de la modernización de la sociedad y la arquitectura. Asumiendo diferentes papeles; unas veces facilitando la modernización, actuando como progresista y liberadora, y otras veces oponiéndose al positivismo de la

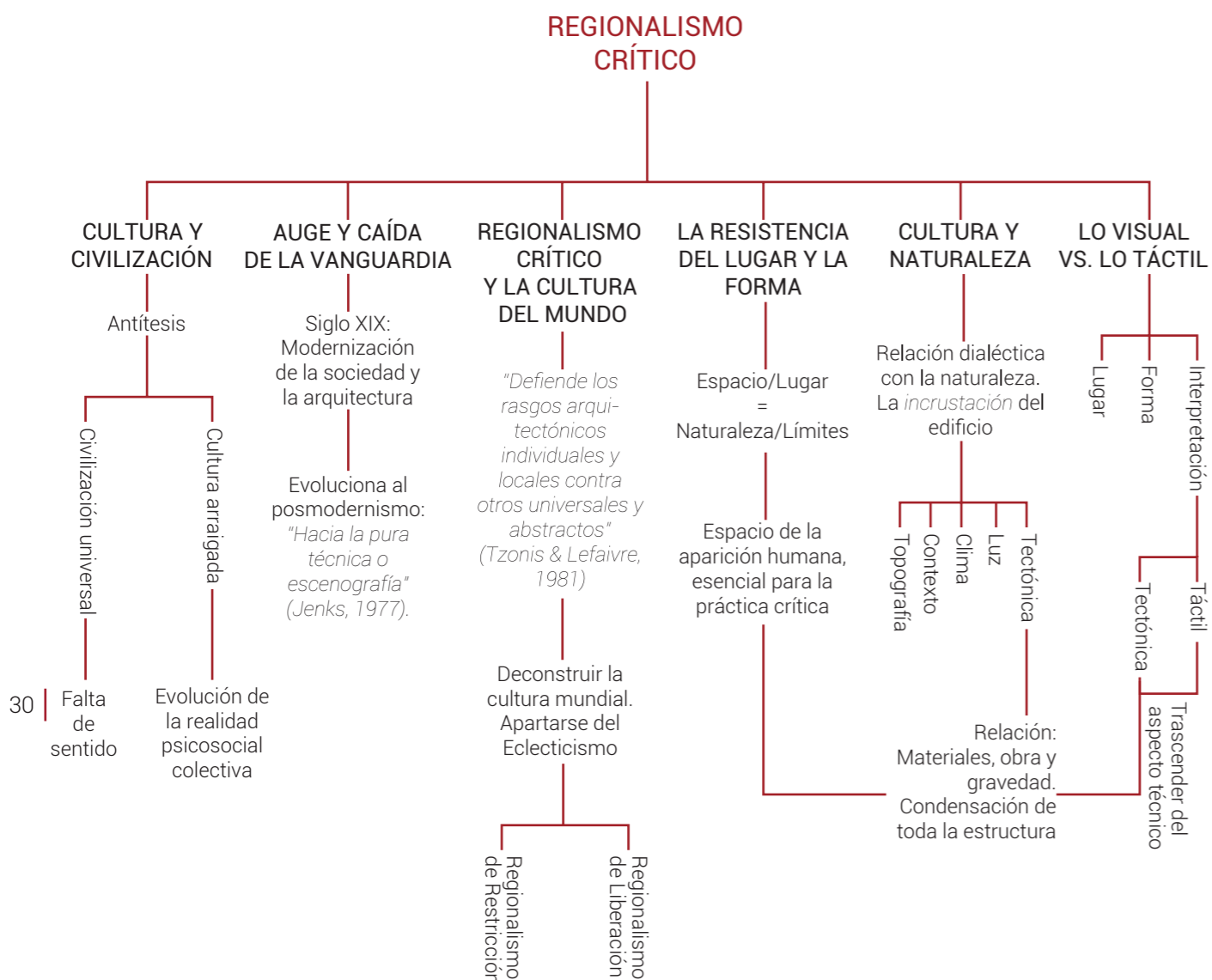


Fig. 2.2: Mapa conceptual "Regionalismo Crítico como arquitectura de resistencia". Elaboración propia.

NOTA:

2. Entrevista realizada por el periódico "El País", el 1 de febrero de 1986. Tema: "Regionalismo Crítico", una arquitectura que lucha contra la tendencia a uniformar." Participan Alexander Tzonis y Liane Lefaivre.

burguesía.

Como la arquitectura de vanguardia ha jugado su papel con respecto a la trayectoria progresista de la Ilustración. Si bien, a mediados del siglo XIX asumió una postura contraria a los procesos industriales y la forma neoclásica. Es la primera reacción de la "tradicición" al proceso de modernización, mientras el renacimiento gótico y los movimientos Arts & Crafts adoptan una actitud categóricamente negativa hacia el utilitarismo y la división del trabajo.

Hasta llegar a la arquitectura posmoderna que, de acuerdo con el teórico e historiador de la arquitectura Charles Jencks, la arquitectura posmoderna ha evolucionado: "...**hacia la pura técnica o escenografía.**" (Jencks, 1977). Los arquitectos posmodernos "olvidan" proponer una llamada al orden creativo tras la supuestamente demostrada bancarrota del proyecto moderno liberador, esta representa la fragmentación y el declive de la cultura crítica de oposición.

EL REGIONALISMO CRÍTICO Y LA CULTURA DEL MUNDO

Tzonis y Lefaivre expresan que el regionalismo ha dominado la arquitectura en casi todos los países en algún momento de los dos siglos y medio últimos. Escriben, a modo de definición general, que el regionalismo crítico: "... **defiende los rasgos arquitectónicos individuales y locales contra otros más universales y abstractos. No puede surgir una nueva arquitectura sin una nueva clase de relaciones entre diseñador y usuario, sin nuevas clases de programas... a pesar de estas limitaciones críticas, el regionalismo es un punto sobre el que debe pasar toda arquitectura humanística del futuro.**" (Tzonis & Lefaivre, 1981, p. 178).

La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto.

De lo dicho, se desprende que el regionalismo crítico depende de un alto nivel de autoconciencia crítica; aún así, hay que considerar que el regionalismo crítico no es un intento de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos; en cuyo caso sería populismo.

Escribe Frampton que el regionalismo crítico es portador tanto de la cultura mundial como vehículo de civilización universal, afirmando que: "... **En la medida en que estamos sujetos al impacto de ambas, no tenemos otra alternativa que considerar debidamente su interacción en la actualidad**" (Frampton, 2008, p. 320). Es decir, el regionalismo crítico depende de una doble mediación que consiste en "deconstruir"

esa cultura mundial que se hereda inevitablemente, y a través de una contradicción sintética, tiene que manifestar una crítica a la civilización universal³. Deconstruir la cultura mundial es apartarse de ese eclecticismo de fin de ciclo que se apropió de formas extrañas, a fin de revitalizar la expresividad de una sociedad enervada.

Pero también que, como expresa Hamilton Harwell, podemos entender un regionalismo de restricción frente al regionalismo de liberación, que consiste en: "... **la manifestación de una región que está específicamente en armonía con el pensamiento emergente de la época. Llamamos a esa manifestación 'regional' sólo porque aún no ha emergido en todas partes... una región puede desarrollar ideas. Una región puede aceptar ideas. La imaginación y la inteligencia son necesarias para ambas cosas...**" (Harwell Harris, 1954)

Esto se refiere a que el regionalismo liberado, el que sintoniza con la manifestación de una región, no surge en ningún otro sitio y su virtud es la significación para el mundo, siendo de una manera más consciente y libre.

LA RESISTENCIA DEL LUGAR Y LA FORMA

Frampton recurre a Martin Heidegger (1954), quien opone la palabra alemana equivalente a lugar, "Raum", al concepto abstracto latino del espacio como un continuo más o menos interminable de componentes igualmente subdividibles a los que denomina *spatium* y *extensio*. Argumenta que la esencia fenomenológica de este espacio/lugar depende de la naturaleza concreta y claramente definida de sus límites, pues "**un límite no es eso en lo que algo se detiene, sino que es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia.**" (Heidegger, 1954).

El lugar-forma limitado es también esencial para lo que, según Arendt, es "*el espacio de la aparición humana*"; escribiéndolo así en "La condición humana": "**El único factor material indispensable en la generación de poder es la convivencia de la gente. Sólo cuando los hombres viven tan juntos que las potencialidades para la acción están siempre presentes, el poder permanecerá con ellos, y la fundación de ciudades, que como ciudades estado han seguido siendo paradigmáticas para toda la organización política occidental, es, en consecuencia, el requisito previo material más importante del poder.**" (Arendt, 1958, p. 201) La provisión de un lugar-forma es igualmente esencial para la práctica crítica, puesto que una arquitectura de resistencia, en un sentido institucional, depende necesariamente de un dominio claramente definido.

NOTA:

3. Deconstruir la cultura mundial es apartarse de ese eclecticismo de fin de ciclo que se apropió de formas extrañas, a fin de revitalizar la expresividad de una sociedad enervada.

CULTURA Y NATURALEZA: TOPOGRAFÍA, CONTEXTO, CLIMA, LUZ Y FORMA TECTÓNICA

El regionalismo crítico implica necesariamente una relación dialéctica más directa con la naturaleza que, de acuerdo con Frampton, las tradiciones más abstractas y formales que permite la arquitectura de vanguardia moderna.

La "incrustación" del edificio en el solar, tiene muchos niveles de significado, pues tiene la capacidad de encarnar en la forma construida, la prehistoria del lugar, su pasado arqueológico y su consiguiente cultivo y transformación a través del tiempo. A través de esta estratificación, las idiosincrasias del emplazamiento encuentran su expresión sin caer en el sentimentalismo.

Pero, a pesar de la importancia crítica de la topografía y la luz, el principio esencial de la autonomía arquitectónica dice Frampton, reside en lo tectónico más que en lo escenográfico: esta autonomía se encarna en los ligamentos revelados de la construcción y en la manera en que la forma sintáctica de la estructura resiste explícitamente la acción de la gravedad.⁴

La tectónica es un medio potencial para poner en relación los materiales, la obra y la gravedad, a fin de producir un compuesto, que es una "condensación" de toda la estructura. Es evidente que el término "tectónica", no se refiere a la técnica constructiva, sino a su potencial expresivo: **"La tectónica adquiere el carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción, pero en este caso la dimensión artística no es figurativa ni abstracta."** (Frampton, 1999, p. 13)

NOTA:

4. Etimológicamente, la palabra tectónica proviene del griego "tekton", y se refiere a cualquier artesano que trabaje todo tipo de materiales duros, este término evoluciona a la noción genérica de hacer, hasta dar lugar al papel del constructor maestro o "architekton". Adolf Heinrich Borbein dio a este término, una categoría más estética, que tecnológica: "La tectónica se convierte en el arte de unir cosas. 'Arte' entendido como tekne en todo su conjunto, que indica tanto tectónica como ensamblaje, no sólo de las partes de un edificio, sino también de objetos e incluso de obras de arte en su sentido más amplio. Respecto a la comprensión antigua de la palabra, la tectónica se refiere a la construcción o realización de un producto artesanal o artístico... Este es el punto de partida de su difundida clasificación y aplicación en la historia del arte más reciente: tan pronto como se define una perspectiva estética -y no una finalidad de utilidad- para especificar la obra y producción del tekton, el análisis consigna un juicio estético al término 'tectónica'." (Borbein, 1982, p. 15)

5. Etimológicamente, la perspectiva significa visión racionalizada, presupone una supresión consciente de los sentidos del olfato, oído y gusto y, por consiguiente, un distanciamiento de una experiencia más directa del entorno.

LO VISUAL Y LO TÁCTIL

La elasticidad táctil del lugar, la forma y la capacidad del cuerpo para interpretar el entorno con datos distintos a los aportados por la vista, sugieren una estrategia potencial para presentar resistencia a la dominación de la tecnología universal. La importancia liberadora de lo táctil reside en el hecho de que sólo puede descodificarse según el punto de vista de la misma experiencia: no se puede reducir a mera información, representación o la simple evocación de un simulacro sustitutorio de presencias ausentes.

El regionalismo crítico trata de complementar nuestra experiencia visual normativa reorientando la gama táctil de las percepciones humanas. Se esfuerza por equilibrar la prioridad concebida a la imagen y contrarrestar la tendencia a interpretar el medio ambiente en formas exclusivamente de perspectiva alejada⁵. Etimológicamente, la perspectiva significa visión racionalizada, presupone una supresión consciente de los sentidos del olfato, oído y gusto y, por

consiguiente, un distanciamiento de una experiencia más directa del entorno. La unión de lo táctil y lo tectónico tiene la capacidad de trascender el mero aspecto de lo técnico de modo muy parecido al potencial que tiene el lugar y la forma para resistir el ataque implacable de la modernización global.

Si bien, como se ha adelantado, el Regionalismo Crítico va cambiando de región en región, aún así podemos concluir en sus rasgos comunes y ocho puntos que lo definen:

— Se entiende como una práctica que se niega a abandonar los aspectos emancipadores y progresistas del legado arquitectónico moderno; es partidario de los proyectos pequeños.

— Se manifiesta como una arquitectura conscientemente delimitada. El arquitecto debe reconocer la frontera física de su trabajo como límite temporal. Se enfoca más en el emplazamiento, que en el edificio.

— Es partidario de la realización de arquitectura como hecho tectónico.

— Resalta los valores específicos del lugar. Tiende a tratar todos los huecos como delicadas zonas de transición con capacidad para responder a las condiciones específicas.

— Hace hincapié en lo táctil como en lo visual. Es sensible a percepciones complementarias tales como iluminación, sensaciones, movimientos, aromas, sonidos, materialidades. Se opone a reemplazar la experiencia por información.

— Inserta elementos vernáculos reinterpretados como episodios disyuntivos, de fuentes foráneas.

— Cultiva una cultura contemporánea orientada al lugar, sin llegar a ser excesivamente hermética, ni en referencias formales, ni en tecnología. "Cultura mundial" de base regional.

— Suele florecer en estos intersticios culturales capaces de escapar del empuje optimizador de la civilización universal.

2.3 MODERNIDAD Y ARQUITECTURA EN MÉXICO: EDWARD R. BURIAN

"Es muy difícil precisar el concepto de modernidad, especialmente en un país como México, donde conviven conceptos aparentemente opuestos: raíces e innovación, antigüedad y contemporaneidad, dulzura y fuerza, romanticismo y agresividad". (Legorreta, 1998, p. VII)

En palabras de Edward R. Burian, su enfoque en "Modernidad y Arquitectura en México", es el **"entender el 'cuerpo arquitectónico', a través del análisis de sus ideas, ideologías y políticas subyacentes, y de las obras de algunos de sus arquitectos"** (Burian, 1998, p. 2). Ello es, haciendo especial mención en orden descendente en el tiempo, de los arquitectos:

- Carlos Obregón Santacilia (1896-1961)
- Juan Segura (1898-1989)
- José Villagrán García (1901-1982)
- Juan Legarreta (1902-1934)
- Juan O'Gorman (1905-1982)
- Enrique del Moral (1906-1987)
- Mario Pani (1911-1993)

La selección de estos arquitectos se debe, a su contribución en el desarrollo del primer acercamiento a la arquitectura moderna en México, así como, en el sentido que saba Norberg-Schulz al "arquitecto", a los intereses y soluciones particulares de los autores en el proyecto. Lo puntualiza Burian: **"La finalidad [de la obra] es el poder examinar la modernidad desde una doble vertiente: como cuerpo ideológico y con relación a las obras concretas de arquitectura y sus cualidades individuales"**. (Burian, 1998, p. 6).

En este sentido, Burian trata fundamentalmente de la Modernidad en México en la época de estabilización política (1928), después de la Revolución Mexicana (Fig. 2.3), enfocándose en los hechos históricos de manera conceptual, en la comprensión de la cultura arquitectónica del momento, análisis de ideas, ideologías y políticas subyacentes. En primer lugar, trata de la Política y el Lenguaje Arquitectónico entre 1920 y 1952. De lo General y lo Local visto a través de Enrique del Moral; y finaliza con los Orígenes de la Arquitectura Moderna en México, lenguaje tradicional y transformación revolucionaria en la trayectoria del arquitecto Juan Segura.



POLÍTICA Y LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

Concluida la Revolución Mexicana (1910), se presentó un periodo de reactivación económica durante el cual hubo una gran proliferación de diversidad arquitectónica en lenguajes arquitectónicos como el neocolonial, el neoprehispánico y el llamado moderno internacional, todos con la finalidad de transmitir las ideologías que el gobierno en curso quisiera proyectar.

Antonio Méndez-Vigatá explica que: **"Las modalidades neocolonial y neoprehispánica además de ser abiertas nacionalistas, expresaban el deseo de representar una identidad nacional en oposición a influencias extranjeras... tenían como objetivo preservar la cultura y valores 'tradicionales' mexicanos"**. (Méndez-Vigatá, 1998, p. 61)

Así como cada gobierno mexicano, en el periodo entre 1920 y 1982 ha oscilado entre la izquierda y la derecha, de manera

Fig. 2.3: Mapa de análisis para "Modernidad y Arquitectura en México". Elaboración propia.

similar sucedió con respecto de la arquitectura y su patrón, que fluctuaba en la búsqueda de esquemas que representaban la identidad nacional e imágenes que representen al país como parte de la vanguardia internacional.

Así, la producción arquitectónica entre 1920 y 1982 se dividió entre el ámbito público (edificios gubernamentales), y el privado (arquitectura doméstica, de iniciativa privada). Lo cual desembocó en una aproximación muy diversa y de cierta manera polarizada entre la ideología política en turno y las modas o gustos.

José Villagrán García, quien es considerado el teórico más importante de la arquitectura en México; siendo defensor del funcionalismo, no deja de considerar a los edificios como creación de objetos estéticamente agradables a través de la proporción y de la búsqueda de la satisfacción de las necesidades mediante una programación arquitectónica definida.

Eventualmente, sus alumnos desarrollaron en México los lenguajes de composición moderno y funcionalista. Tal es el caso de Juan O'Gorman (1905-1982), quien desarrolló su visión en ideas de Le Corbusier, expresando una preocupación por la funcionalidad. De acuerdo con Ida Rodríguez Prampolini, historiadora y académica mexicana, su objetivo era alcanzar la **"... máxima eficiencia por el mínimo gasto o de esfuerzo"**. (Rodríguez, 1983, p. 200)

En este sentido, uno de los esfuerzos constructivos más importantes de mediados de los años 40, fue el programa de construcción de escuelas, impulsado por José Vasconcelos, el cual definió la imagen de las nuevas escuelas. Escuelas que debían adaptarse, en palabras de Méndez-Vigatá: **"... a las condicionantes físicas y sociales de cada región y al mismo tiempo ser moderno, tenían que utilizarse los materiales y técnicas constructivas de cada región, dejando los materiales expuestos"**. (Méndez-Vigatá, 1998, p. 83). A estas intenciones, se les denominó "Arquitectura crítica regional", que era tanto internacional, como local.

Durante los años 40, la aspiración de la integración plástica (que expresara lo moderno y lo mexicano de manera unificada), se vio reconciliada a través de los murales y el diseño urbano. Tal es el caso de la Ciudad Universitaria, considerada por los críticos como la máxima expresión de la integración plástica. **"Este proyecto fue concebido con la intención expresa de reflejar los valores de nuestra identidad en función del pasado prehispánico y fue aplicado en edificios que hacían uso tanto de materiales, como de principios compositivos modernos"**. (Méndez-Vigatá, 1998, p. 84)

Se puede concluir, como hace Burian, que la diversidad que presenta la arquitectura de México entre los años veinte y

cuarenta, fue resultado y consecuencia de factores externos a ésta. Entre ellos, las nuevas tecnologías, los objetivos sociales y las ideologías del gobierno posrevolucionario, así como la presión económica ejercida en la profesión.

Diversidad que el filósofo Antonio Caso (1886-1946), describe en su libro "El problema de México y la ideología nacional", como un dilema: **"... un problema difícilísimo de resolver en la historia mexicana: la adaptación de dos grupos humanos a muy diverso grado de cultura. Cortés frente a los aztecas, es tanto como el renacimiento europeo frente a los imperios de origen clásico que inician la historia. ¿Cómo formar un pueblo con culturas tan disímiles? ¿Cómo realizar un alma colectiva con factores tan heterogéneos? ¿Cómo, en fin, conjugar en un todo congruente la incongruencia misma de la Conquista? ..."** (Caso A. , 1971, p. 13)

LO GENERAL Y LO LOCAL

El *"estilo internacional"*, ha sido definido como una abstracción simplista que omitía matices regionales de la arquitectura moderna en sus países de origen. Pero esta idea de concepción que tuvieron los primeros historiadores e intelectuales debe aclararse, ya que ante la conjunción entre lo "general" y lo "local" hubo una especie de "fertilización cruzada" entre ciertos conceptos del movimiento moderno y la interpretación que hicieron de él las diversas culturas, climas y tradiciones nacionales. Son estas respuestas las que le dan su riqueza de carácter local.

Como lo dice William Curtis: **"A través de lo local, los artistas aspiraban a materializar su propia versión de universalidad"**. (Curtis, 1998, p. 119).

Esta lucha por integrar tradiciones diversas, ha estado presente en buena parte de la producción de la arquitectura en México, donde la verdadera naturaleza de la "modernidad" se asemeja mucho a la de una idea ecléctica, resultado de la conjunción de ideas de la ilustración y otras anteriores; por lo que el auténtico concepto de "tradicional local" tuvo que engranarse con la total amplitud y grandeza de un patrimonio precolombino compuesto de tal multiplicidad de estratos, que de ningún modo podía quedar confinado a la estrechez de una casilla "regional". Retomando a Curtis, **"El énfasis en una identidad 'mexicana' debe ser analizado cuidadosamente como lo que es: un entramado ideológico que ha luchado con el problema de integrar lo nuevo y lo antiguo, lo hispánico y lo prehispánico, el centro y la región, la ciudad y el campo, lo cosmopolita y lo indígena, lo moderno y lo mestizo, lo nacional y lo internacional."** (Curtis, 1998, p. 120)

Así, en los últimos años de la década de 1930, surgió un nuevo espíritu dentro del movimiento moderno, como una sutil

reacción contra el maquinismo en beneficio de unos valores "naturales", y también de una riqueza plástica, para afrontar las condiciones climáticas. Es en este periodo, que habrá que considerar al arquitecto Enrique del Moral (1905-1987), quien lleva a cabo una búsqueda del equilibrio entre la tradición y la modernidad.

LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN MÉXICO

El contexto económico del país, se desarrollaba lentamente. La activación de la economía comenzó a detectarse durante la segunda mitad de los años veinte junto con la consolidación del estado posrevolucionario.

La transformación cultural exigida por la Revolución Mexicana se creó de la mano del programa improvisado de Educación Pública dirigido por José Vasconcelos, quien apoyó las actividades de muralistas, pintores, escritores y músicos, para llenar el vacío dejado por la anticuada estética ecléctica del régimen porfirista.

Este panorama dio origen al desarrollo de una nueva generación de estudiantes, quienes a su vez le dieron una "cara" a esta visión alternativa. Los arquitectos graduados en la primera década del siglo XX encabezados por Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García, Enrique del Moral, Vicente Mendiola, Carlos Tarditi y Juan Segura, fueron los iniciadores de esa transformación que significó la ruptura con la tradición en la que fueron educados; pero en principio esta arquitectura no estaba destinada a romper con los modelos del pasado, sino más bien pretendía sustituirlos por otros más apropiados culturalmente.

Cabe destacar, que es durante el periodo del funcionalismo internacional, que en México correspondía a la década de los cincuenta; se reconoció que dicho movimiento no era homogéneo y que tenía diversas variantes tales como el expresionismo, constructivismo y funcionalismo, que coexistían con el Art Decó; por lo que la producción arquitectónica posrevolucionaria, previa al racionalismo quedó olvidada, y la influencia del Art Decó fue relegada a un limbo denominado "transitorio", que además encajaba en un momento donde el rompimiento con las Beaux-Arts, y toda la producción realizada antes del ascenso del racionalismo fuera considerada a posteriori, o protomoderna. ***"La diferencia entre lo que se consideraba moderno en 1937, y la definición de ese mismo modernismo en 1956, casi veinte años después, permite observar cómo, al funcionalismo radical de los años treinta, se contraponen en los cincuenta una versión 'amable', más acorde con la versión 'oficial' del movimiento moderno."*** (Toca, 1998, p. 177)

"... Toda arquitectura, al igual que toda cultura, pertenece a una localidad o espacialidad geográfica y dentro de ella a un determinado tiempo, a una temporalidad que podríamos llamar histórica. Se ubica cual si fuere un punto matemático por medio de dos coordenadas: la del espacio geográfico y la del tiempo histórico. Concediendo a cada una de ellas la amplitud que le demarca la propia cultura a que pertenece y da expresión."

(Villagrán, 1963, p. 36)

3. HISTORIOGRAFÍA DE MÉXICO

3.1 Preámbulo

3.2 México Prehispánico: 2500 a.C. - 1521

Aridoamérica

Mesoamérica

La Conquista Española

3.3 México del Virreinato: 1521-1810

Formación y Consolidación del Régimen Colonial

Virreinato Novohispano

Movimiento de Independencia

3.4 Consolidación del Nuevo Estado Mexicano: 1810-1911

El Nuevo Estado - Nación Mexicano

La Reforma Liberal

La Restauración de la República

Sistema Político Porfirista

La Revolución Mexicana

3.1 PREÁMBULO

La historiografía de México es la serie de sucesos que ocurrieron en el territorio de la actual nación mexicana, que van desde la aparición de las primeras civilizaciones de la región -hace aproximadamente cuatro mil años-, hasta los procesos de la conquista española, la vida colonial, guerra de independencia, así como los principios del desarrollo del país como República.

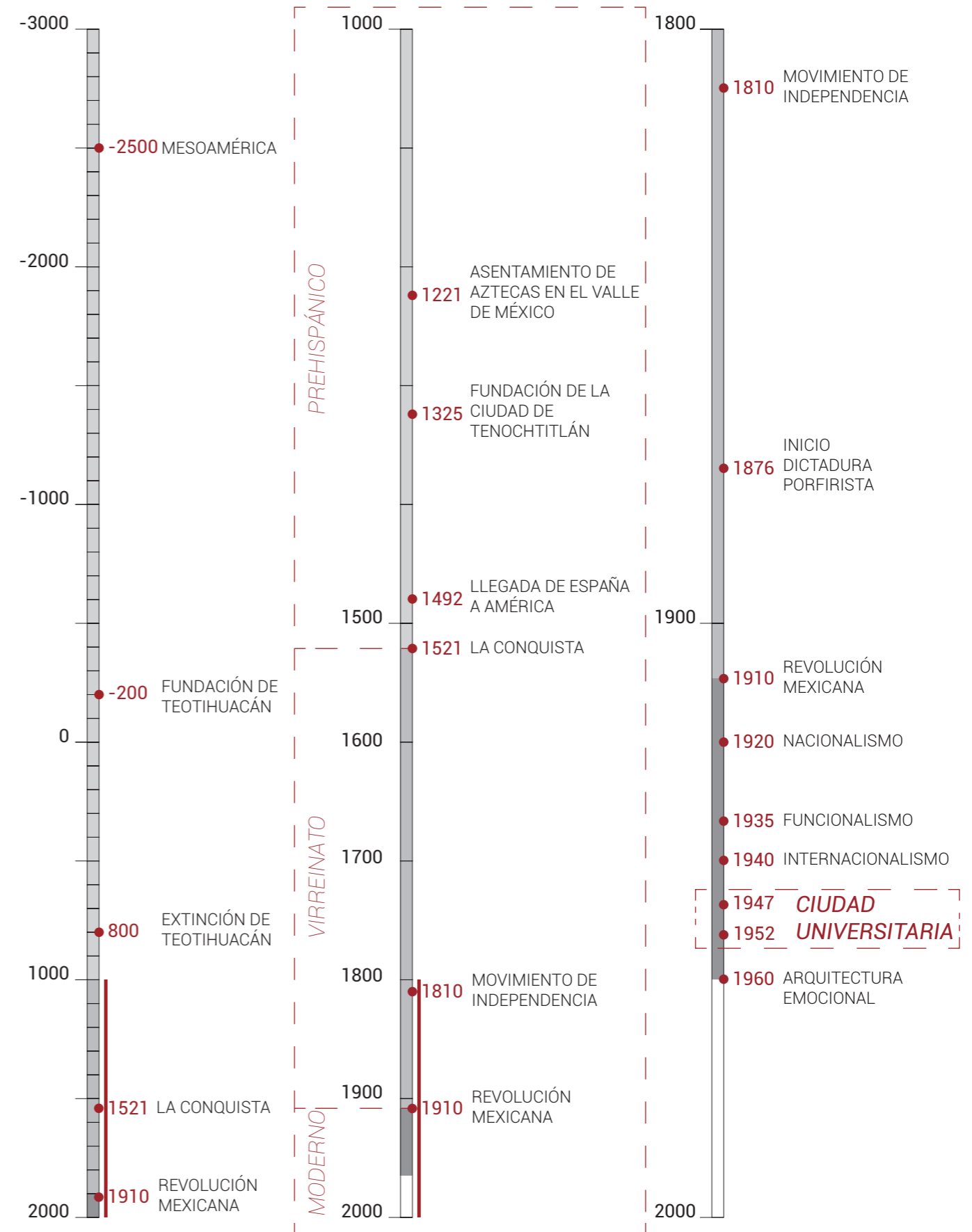
Para su estudio, se clasifica en tres partes: México Prehispánico desarrolla el proceso del asentamiento de los primeros pobladores, aproximadamente en el 2500 a.C. en las regiones de Aridoamérica y Mesoamérica, culminando con la conquista española en el año 1521. Lo que da pauta al México del Virreinato, conformado por el régimen colonial del siglo XV y XVI, que trajo como consecuencia la guerra de Independencia en el año 1810. La tercera y última parte, habla de la Consolidación del Nuevo Estado Mexicano, etapa que estuvo definida por su independencia, pero a la vez experimentaba con distintas formas de organización política, pasando por la instauración de un Primer Imperio Mexicano; después la restauración de la República hacia 1870, bajo el mandato del presidente Benito Juárez, y concluyendo con el establecimiento de la Dictadura Porfirista, en 1877.

Todo esto a su vez, se desarrollaba en un territorio que se ha ido modificando a lo largo del tiempo hasta conformar los Estados Unidos Mexicanos (Fig. 3.1), nombre oficial del país; que actualmente cuenta con 1.9 millones de kilómetros cuadrados de superficie, 32 entidades federativas, y que colinda al norte con Estados Unidos de América y Texas, teniendo una línea fronteriza de 3.152 kilómetros de extensión. Al sur actualmente limita con la República de Guatemala y de Belice, con una extensión de la frontera de 1.149 kilómetros, y al este se encuentra el Golfo de México, que forma parte del océano Atlántico, y en el oeste el océano Pacífico y Golfo de California.



Fig. 3.1: Composición territorial y límites actuales de los Estados Unidos Mexicanos. Elaboración propia.

Fig. 3.2: Marco temporal del objeto de estudio, aproximación capítulo 3. Elaboración propia.



3.2 MÉXICO PREHISPÁNICO: 2500 a.C. - 1521 d.C.

La composición territorial del México prehispánico fue consolidándose a través de los primeros habitantes que eran grupos nómadas dedicados principalmente a la caza y recolección. Dependiendo de la zona, poco a poco iban estableciéndose y descubriendo la manera de explotarlo. Posteriormente, los grupos que avanzaron hacia el centro, sur y este del país, desarrollaron la agricultura, lo que les permitió asentarse; dividiendo el territorio en dos grandes partes: Aridoamérica y Mesoamérica (Fig. 3.3).

ARIDOAMÉRICA

Debido a las condiciones semiáridas del norte de México, los grupos que habitaron esta región del país conservaron por milenios un modo de vida nómada y subsistieron a través de la caza y recolección.

María del Carmen Solanes y Enrique Vela, describe los grupos que conforman Aridoamérica en la revista "Arqueología Mexicana", apuntan que: *"...existían diversos matices, tanto en la manera concreta en que desarrollaban sus actividades como en los instrumentos que utilizaban. Así, ciertos grupos tenían preferencia por la recolección sobre la caza, mientras que otros, además de la recolección se dedicaban a la pesca y sabían fabricar embarcaciones; su permanencia se debe a una exitosa adaptación y sobrevivencia ante un medio difícil". (Solanes & Vela, 2000, p. 14)*

La extensión de la región de Aridoamérica se localiza en el territorio de Estados Unidos, regiones que actualmente son centro y sur de California, noroeste de Arizona, y que se

Fig. 3.3



extienden hasta gran parte de los actuales estados mexicanos de Sonora, Chihuahua y Coahuila.

MESOAMÉRICA

Entre 2500 a.C. y 1521 d.C., Mesoamérica abarcó gran parte del territorio de la actual República Mexicana, además de algunos países Centroamericanos como Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

Este territorio es de extraordinaria riqueza natural; abarca desde extensos litorales marinos hasta montañas; con gran potencial productivo y gran disponibilidad de materias primas. Diversidad que se reflejó en las culturas que la habitaron, y que propició el establecimiento de los primeros pobladores: *"... El área mesoamericana se dividió por regiones, cada una de las cuales corresponde a un espacio en el que se desarrollaron culturas con rasgos particulares; en la regionalización se consideran otros factores, pero principalmente la asociación con condiciones geográficas determinadas". (Solanes & Vela, 2000, p. 16)* Mesoamérica se dividió en cuatro marcos geográficos y culturales (Fig. 3.4):

— **Altiplano Central:** Cuicuilco, Teotihuacán, Tula, Tenayuca, Tenochtitlán, Xochicalco, Malinalco y el Valle de México.

— **Maya:** Palenque, Río Bec, Puuc, Uxmal, Chichén Itzá.

— **Valle de Oaxaca:** Monte Albán, Mitla.

— **Costa del Golfo:** Tajín.

Fig. 3.4



Fig. 3.3: Composición territorial del México Prehispánico. Elaboración propia.

Fig. 3.4: División cultural en Mesoamérica. Elaboración propia.

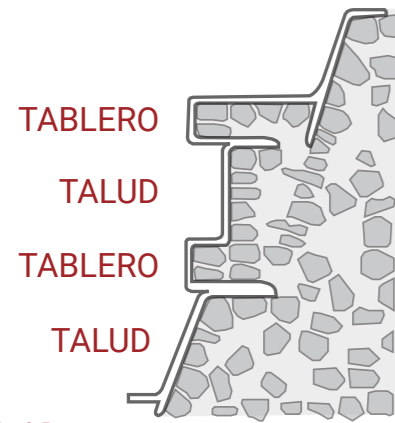


Fig. 3.5



Fig. 3.6

Es a partir del año 1200 d.C., cuando comienza el crecimiento de las grandes concentraciones administrativas, políticas, comerciales y religiosas, siendo así que ciertas regiones tuvieran cultura propia, como la maya, mixteca, olmeca, entre otras.

Desde el año 200 hasta el 800 d.C., inició el predominio de las culturas del centro, sobresaliendo Teotihuacán que, como señala De Anda, era: *"... la civilización que se considera el ejemplo más acabado de la arquitectura clásica mesoamericana..."*. (De Anda, 2008, p. 19), arquitectura que se basaba en la potencia visual que representan las montañas de los alrededores y, a su vez relacionado con las líneas y planos: "Talud y tablero" (Fig. 3.5) se resume en una expresión artística abstracta, de gran impacto visual y calidad plástica.

Hacia el año 1221 d.C., hacen su llegada los aztecas en el valle de México, del norte de Mesoamérica, guiados por su dios Huitzilopochtli, esperando el diseño divino que, según sus creencias, enunciaba un presagio: *"en medio de un lago, un águila sobre un nopal devorando una serpiente..."*; siendo que para el año 1325 d.C. ocurre *"la aparición"* y a partir de ahí erigieron la ciudad de México-Tenochtitlán, de composición lacustre, y localizada en el centro del país. (Fig. 3.6)

Es por esto que, el origen etimológico de la palabra *"México"*, se refiere precisamente al asentamiento en medio de un lago; y según redacta el arqueólogo Alfonso Caso:

"... en el medio del agua (anepantla), estaba la isla que se llamaba México, y cuyo nombre posiblemente deriva de metzli (luna), xictli (ombligo, centro) y co (lugar), dando en su composición la palabra Mexi-co, o sea 'en el centro de la Luna', o por 'el centro del Lago de la Luna', que era como se llamaba el gran lago de México". (Caso A. , 2015, p. 360)

LA CONQUISTA ESPAÑOLA: 1521

El territorio mexicano estaba ocupado por grupos indígenas organizados y las distintas civilizaciones prehispánicas dominaban grandes extensiones; siendo el más poderoso el imperio azteca, el cual, fortalecido por los mexicas, dominaban el centro del país y se encontraban en plena expansión cuando los españoles llegaron a América en 1519. A través de una cruenta guerra, arrasaron en la madrugada del 14 de agosto de 1521 con el imperio de Moctezuma Xocoyotzin, líder del Imperio Mexica, a manos del ejército extranjero comandado por Hernán Cortés, y un nuevo dios *"el Cristo"*, apareció en el universo mexica. (Fig. 3.7)

Luego de la conquista continuó un intenso trabajo de implantación de la lengua, la cultura española y la imposición de la doctrina cristiana junto con su Inquisición, motivos



Fig. 3.7

por los cuales fue descartándose la filosofía y cosmogonía indígena, consideradas por los españoles como paganas, ya que provenían de una cultura teocrática con prácticas basadas en la poligamia, sacrificio humano y politeísmo. Explica Miguel de León-Portilla, doctor en filosofía de la UNAM:

"A pesar del dismantelamiento de las instituciones y elementos mesoamericanos de carácter político, social, religioso y económico; los pueblos indígenas, rebelándose o en resistencia pasiva, de forma clandestina; defendieron y mantuvieron aspectos clave de su antigua visión del mundo, creencias, tradiciones y prácticas rituales y desde luego, sus lenguas". (De León-Portilla, 2016, p. 20)

Fig. 3.5: Representación en sección del "Talud y Tablero", fundamental en la arquitectura prehispánica. Elaboración propia.

Fig. 3.6: Fundación de la ciudad de México-Tenochtitlán, en el centro del país.

Fig. 3.7: "La fusión de dos culturas", Jorge González Camarena. 1960.

3.3 MÉXICO DEL VIRREINATO: 1521 - 1810

FORMACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL RÉGIMEN COLONIAL SIGLO XVI Y XVII

Catorce años después, en 1535 la "Audiencia y Cancillería Real de México en la Nueva España", resumido como "Nueva España", edificado sobre las ruinas de la civilización azteca, fue la primera entidad territorial fundada por la corona española en América. Como resume Luis Ortiz Macedo (1933-2013), en su artículo "México constructor: de los edificios prehispánicos a la época contemporánea": "...Cortés decidió, con esa mezcla de cálculo y de inspiración que era el fondo de su genio, edificar la nueva ciudad sobre los restos de la antigua. Los españoles utilizaron el trazo de la gran Tenochtitlán. Después la adoptaron a la nueva estética de la que, un siglo más tarde, sería la imperial ciudad de México." (Ortiz, 2000, pp. 5-15)

Durante los siglos XVII y XVIII, el conocimiento del territorio se acrecentó, creando dos grandes zonas: la de oriente, que abarcaba Texas, Coahuila, y el Nuevo Reino de León; y la de occidente, que comprendía Nuevo Santander (Durango y Chihuahua), Nuevo México, Nueva California, Sonora, Sinaloa y Vieja California, hoy conocida como Baja California. (Fig. 3.8)

A su vez, esta nueva composición territorial definió la conformación de una nueva sociedad, que no era española y que poco a poco dejaba de ser indígena, producto del mestizaje racial y cultural producido a lo largo de los siglos. Se trataba de una sociedad dividida en castas dependiendo de la "raza", definida en grados, dependiendo de la cantidad de ancestros europeos: blancos, criollos, mestizos e indígenas definían a los ciudadanos según su origen y mientras "más puros" eran,

Fig. 3.8



mayores privilegios obtenían. (Fig. 3.9)

La "nueva nacionalidad" que surge posterior a la conquista, es descrita por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013): "El siglo XVI marca en la creación de la nacionalidad mexicana el momento más trascendental, en medio del cual se lleva a cabo la síntesis de razas, ideas y formas de vida, base de la nueva nación que surge a la vida. En ella se aúna, por un lado, el espíritu dominador y guerrero del Azteca y el espíritu español de fuerte cristianismo". (Ramírez-Vázquez, 1956, p. 66)

Además, como también expresa, la incorporación del cristianismo fue clave en el desarrollo de la sociedad, e influyó en la conformación de las ciudades: "El siglo XVI, siglo de actividad febril para crear la nueva nacionalidad mexicana, ve poblarse su territorio con más de 300 conventos, con la creación de nuevas ciudades sobre los restos de los poblados indígenas, la apertura de la primera Universidad y el primer Hospital de América y con escuelas políglotas". (Ramírez-Vázquez, 1956, p. 85)

En lo que respecta a la arquitectura, el estilo que diferenció a esta época del virreinato fue el denominado "Barroco Mexicano" que inició por el año de 1630, resultado de la conjunción del Barroco y Churrigueresco (provenientes de Europa); con la complejidad propia del indígena (Fig 3.10 y 3.11). Ya lo describe el arquitecto Manuel Sánchez Santoveña: "El barroco de la Nueva España no es un estilo de creación; sigue modelos formales provenientes de la metrópoli. Al tener que adaptarse a las circunstancias culturales de estas latitudes, se convierte en un arte de recreación, de invención sobre un material dado. Recogió los contenidos esenciales del arte barroco y les dio nueva y distinta vida". (Sánchez, 2013, p. 4)

Fig. 3.8



Fig. 3.8: Adición de la zona Occidente y Oriente al norte del territorio de la Nueva España, 1819. Elaboración propia.

Fig. 3.9: "De español y de india, produce mestizo", Juan Rodríguez Juárez. 1720.



Fig. 3.10

El barroco, expresado en la ornamentación y la monumentalidad, abarcaba todo: el arte, las costumbres, el pensamiento, la religiosidad: "... **Más que la geometría -oculta y presente a la vez-, interesa la atmósfera, que permite el enlace de los cuerpos; de aquí, la ilusión del movimiento en la especialidad y en la plástica. Importa la dinámica de la subjetividad, no la precisión de lo objetivo**". (Sánchez, 2013, p. 5)

VIRREINATO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVIII

El final del siglo XVIII fue un tiempo y un espacio de alteraciones donde despierta la conciencia de una cultura mestiza con intereses propios, precursora de las ideas de patria y donde la soberanía debe residir en el pueblo. Así lo expresa De Anda: "**La aceptación de la economía liberal, el predominio cada vez mayor del pensamiento racionalista y el interés creciente por ejercer un control absoluto sobre la vida política de las posesiones, fueron algunas características del régimen monárquico, justamente durante el reinado de Carlos III (1759-1798), que dejó sentir sus efectos en la vida interna de la Nueva España**". (De Anda, 2008, p. 135)

Paralelo a esto, se remodeló el perfil de la enseñanza profesional, abriendo paso a escuelas y academias, que sustituían el sistema de aprendizaje particular del "maestro-aprendiz". En este marco y en lo que respecta al estudio, se funda la Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Nueva España, en 1783 (Fig. 3.12); esta era la primera institución de su género que en tierras americanas se dedicó a la enseñanza metódica de la pintura, escultura, grabado y arquitectura. "**Su objetivo primordial era educar y capacitar a los llamados 'naturales', es decir, los indígenas de la Nueva España.**" como se recoge en (Academia San Carlos, 2013). Su florecimiento se dio durante los siglos XVIII y XIX, siendo punto de origen de casi toda la producción de arte en México y Centroamérica. Con gran afluencia de jóvenes de otros países, que llegaron a conformar una plantilla de 400 alumnos.

La finalidad era crear una academia que formara a las primeras generaciones de artistas libres, que difundieran los paradigmas estéticos del panorama cultural europeo.

En ella se preparaba a los arquitectos para edificar los nuevos géneros que exigía la vida novohispana, tales como centros para la producción, recintos de educación o vivienda de la nobleza criolla; los cuales fueron ganando sitio a la construcción eclesiástica, que dominó los siglos anteriores al Virreinato, y propiciando la desaparición de las grandes obras "*piadosas*" características del siglo XVIII. En sus clases, establecieron entre otros objetivos del aprendizaje,

el refinamiento en la capacidad imitativa y el dominio de la correcta combinación de los grandes órdenes clásicos.

Por otro lado, el panorama mundial en el siglo XVIII era de cambios políticos, económicos e ideológicos; la Revolución Industrial resaltaba en el plano económico, así como la Ilustración lo hizo en el plano ideológico. Cambios que promovían igualdad entre los hombres, y aportó con ideas como el contrato social y el progreso, disminuyendo el poder político de la monarquía, y cuestionando su autoridad y fortaleza. Ello contribuyó a la consolidación de la burguesía como grupo social dominante.

En cuanto a los cambios políticos externos, en este periodo del virreinato se puede considerar tres procesos que influyeron en la independencia de México y son: la independencia de Estados Unidos de América (1776) que declaraba la separación de las trece colonias americanas de Inglaterra; la Revolución Francesa (1789), donde se proclamó que los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos, consagrando como derechos naturales e imprescindibles la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión. Por último la Revolución de Haití (1804), comandada por esclavos de origen africano, que trajo en consecuencia la masacre de prácticamente todos los blancos y mulatos de la entonces colonia francesa, como venganza por el pasado esclavista. Esta revolución fue vista con recelo por los criollos, caso contrario a las clases más desfavorecidas, que vieron cómo desde abajo se podía derrocar a la élite.



Fig. 3.11



Fig. 3.12

Fig. 3.10: Interior, Basílica "Nuestra Señora de Ocotlán", estilo Barroco-Churrigueresco. Tlaxcala, México. 1790.

Fig. 3.11: Exterior, Basílica "Nuestra Señora de Ocotlán", estilo Barroco-Churrigueresco. Tlaxcala, México. 1790.

Fig. 3.12: Exterior de la Academia "San Carlos", 1783.

MOVIMIENTO DE INDEPENDENCIA: 1810

Los trescientos años bajo el régimen del virreinato siendo una colonia española que a finales del siglo XVIII comenzaba a entrar en crisis económica, trajo como consecuencia el movimiento libertario de la nación.

En la madrugada del 16 de septiembre del año 1810 estalló en la ciudad de Querétaro la guerra de Independencia de México, donde se enfrentaron dos formas de organización política, uno era el ejército insurgente, dirigido por criollos ilustrados que luchaban por la separación de la Nueva España, y el otro, el ejército realista, defensor del sistema colonial español y de los intereses de la corona. (Fig. 3.13)

Una lucha de independencia que fue importante por el enfrentamiento entre clases de mestizos, indígenas y castas que luchaban por sus derechos, reclamando libertad y autonomía, contra de los "blancos", tanto españoles, como criollos.

El principal incitador de la Independencia de México fue Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811), cura del pueblo de Dolores, junto con un grupo de criollos, el Corregidor de Querétaro, Miguel Domínguez, su esposa Josefa Ortiz de Domínguez, Ignacio Allende, y José María Morelos y Pavón.

Miguel Hidalgo formó el Ejército Insurgente, logrando contar con un número aproximado de 80,000 hombres y mujeres de todas las edades. El objetivo en la primera etapa (1810 – 1811) era terminar con el mal gobierno de los españoles, si bien terminó con la muerte del cura Hidalgo, en julio de 1811.

En una segunda etapa (1811 – 1815), la dirección del movimiento quedó a cargo del sacerdote José María Morelos y Pavón, quien formó un ejército con un fin claro: la independencia de México⁶.

El 27 de septiembre de 1821, el ejército independentista⁷ entró a la Ciudad de México (Fig. 3.14) y proclamó el Plan de Iguala, donde quedó plasmado la igualdad en las clases sociales e independencia, la religión católica como única y la monarquía como forma de gobierno.

Se estableció el Primer Imperio Mexicano, siendo emperador Agustín Cosme Damián de Iturbide y Arámburu (Fig. 3.15). Durante su mandato, México tuvo su mayor extensión geográfica. Las fronteras del país incluían a California, Nuevo México y Texas al norte, mientras que el sur se conformaba por todo Centroamérica hasta Costa Rica. La superficie llegó a ser de casi 5 millones de kilómetros cuadrados (Fig. 3.16).

Tras un mandato de tres años, de decisiones económicas y la supresión de la participación política, un golpe de estado estableció que el Estado Mexicano no sería una monarquía, sino una república, logrando la restauración del congreso; y declarando a Iturbide traidor y enemigo público, fue fusilado el 19 de julio de 1824.

“El nuevo estilo, el Neoclásico, es tomado como bandera por los Insurgentes, de tal manera que sus formas, severas y dignas, se expanden al calor de las nuevas corrientes del pensamiento al final del Virreinato y perduran en los primeros tiempos de la República Mexicana, estado libre y soberano, dueño para siempre de su propio destino”. (Ramírez-Vázquez, 1956, p. 111)

Fig. 3.13



Fig. 3.13: Mural "Independencia de México". Juan O'Gorman, 1960.

NOTA:

6. Las finalidades de la Independencia era la proclamación de la soberanía de la nación, la división de poderes, la abolición de las castas y el reparto de la riqueza.

7. En 1821, después de 11 años de guerra, las fuerzas españolas debilitaron a los insurgentes y los enfrentamientos se trasladaron hacia el sur. El rey Fernando VII en España, redactó la constitución liberal de Cádiz, aplicándose tanto en la península, como en las colonias. En ella, proclamó una serie de decretos en contra del clero y la aristocracia. Estas, al verse afectadas, comenzaron a apoyar a la independencia, y para evitar que esos cambios se realizaran en territorio americano, designaron al criollo Agustín de Iturbide para unificar poderes con los caudillos insurgentes quienes, comandados por Vicente Guerrero, formaron el Ejército Trigarante, que representaba unidad, religión e independencia, y portaban una bandera con los colores verde, blanco y rojo.



Fig. 3.14



Fig. 3.15



Fig. 3.16

Fig. 3.14: Entrada triunfal del Ejército trigarante en la Ciudad de México. Siglo XIX.

Fig. 3.15: Coronación del primer emperador mexicano, Agustín I. 21 de julio 1822.

Fig. 3.16: Organización territorial del Nuevo Imperio Mexicano (1821-1824).

3.4 CONSOLIDACIÓN DEL NUEVO ESTADO MEXICANO: 1810-1911

EL NUEVO ESTADO-NACIÓN MEXICANO

La Independencia de México se logró a un costo muy elevado. Después de haber sido la colonia más rica de España, el país se encontraba en la ruina económica, reflejada en el abandono de las minas, la reducción de la producción agrícola-ganadera, interrupción del comercio interno, la salida de los capitales españoles y la bancarrota del erario. Urgía dar respuesta a las expectativas políticas, sociales y económicas que los sectores populares suponían tras la Independencia, consolidar un Estado nacional y acabar con las contradicciones sociales. Aunado a esto, el territorio mexicano se puso en riesgo con la separación de la Alta California y Nuevo México al norte, y el debate de la zona que correspondía a Chiapas, en el sur del país (Fig. 3.17).

Por otro lado, la Independencia no modificó las características de la sociedad colonial, cuya población siguió dividida en estratos sociales, incomunicada y aislada en diversas regiones por todo el territorio.



LA REFORMA LIBERAL DEL SIGLO XIX

A mediados del siglo XIX, la presidencia de Antonio López de Santa Anna (1794-1876) que era centralista, agudizó la confrontación de los proyectos de Nación entre los liberales y los conservadores y, tras enfrentamientos armados y pugnas políticas entre estas corrientes ideológicas, se conformó la Reforma Liberal, derrocando en 1855 el gobierno de Santa Anna. El motivo principal fue la venta del territorio de la Mesilla en 1848.⁸

Ello causó la Guerra de Reforma (1858 - 1860), destacada por el hecho de tener dos presidentes, el liberal: Benito Juárez, y el conservador: Félix María Zuloaga (Fig. 3.18).

La historiadora Patricia Galeana Herrera, define a este enfrentamiento como un "parteaguas" en la historia del país:

"(El movimiento de Reforma) ...fue una profunda revolución que acabó con las estructuras coloniales que habían subsistido desde la consumación de la Independencia. Fue el tiempo eje de México, cuando se definió su Estado nacional, entendido como el Estado liberal de derecho: republicano, representativo, federal y laico... Tuvo lugar la revolución cultural más trascendente de nuestra historia, al suprimirse la intolerancia religiosa y garantizar la máxima de las libertades: la de pensamiento". (Galeana, 2018, p. 8)

Fig. 3.17: Conformación del Nuevo Estado Mexicano, 1853. Elaboración propia.

Fig. 3.18: "La Reforma y la caída del Imperio". José Clemente Orozco. 1948.

NOTA:

8. La inestabilidad del gobierno de Santa Anna, motivó para la organización del gobierno liberal y su proyecto de nación. Esta Reforma, suprimía los fueros militares y eclesiásticos, lo que fue considerado por el grupo conservador y el arzobispado como un ataque directo a la iglesia y a la propiedad privada; provocando el desconocimiento de la reforma y de la Constitución de 1824.

LA RESTAURACIÓN DE LA REPÚBLICA: 1857-1876

Los liberales comenzaron a reorganizar el gobierno y, el "benemérito de las Américas", como se le conocía a Benito Pablo Juárez García (1806–1872), abogado y político mexicano, de la etnia indígena zapoteca; quien había comenzado su mandato previo a la intervención francesa en 1857, regresó para reconstruir la República en 1867 y continuó en el poder hasta su fallecimiento en 1872.

Entre 1862 y 1867, hubo una intervención francesa provocada por la decisión de Juárez de suspender los pagos de la deuda externa, lo que trajo como consecuencia la imposición del Segundo Imperio Mexicano, a cargo de Fernando Maximiliano de Habsburgo (1864–1867), aliado con el sector conservador del país y la iglesia católica, provocando una guerrilla por parte de los rebeldes republicanos, encabezada por Benito Juárez y los miembros del partido liberal, quienes asumieron el poder en 1866. (Fig. 3.19)

Durante su presidencia, México atravesó una de sus épocas más críticas en la consolidación de su existencia. Su gobierno se caracterizó por la modernización de las estructuras republicanas, bajo el lema de los "tiempos de paz y concordia". Se basaba en la educación e industrialización masiva, atrayendo la inversión extranjera para desarrollar el telégrafo y las vías ferroviarias en todo el país.⁹

Para el año 1871, después de una dura campaña, Juárez volvió a obtener la victoria, lo que generó inconformidades de la oposición; especialmente de Porfirio Díaz. Este panorama lo describe la académica de la UNAM, María Eugenia Martínez Lira: *"La reelección de Juárez en 1871 provocó una división en el Partido Liberal, aunque las verdaderas diferencias se ubican en el proyecto de desarrollo capitalista que defiende cada corriente. Si bien Juárez y Lerdo representan un esquema que pretendía el crecimiento capitalista del país sin una importante intervención extranjera, respetando las formas federales del gobierno. A diferencia, los adeptos a Díaz buscaban consolidar la paz social mediante la represión al pueblo y la consolidación con los conservadores, en particular el clero, impulsando el desarrollo con la apertura de México al capital extranjero y constituyendo un gobierno fuerte y centralizado"*. (Martínez M. , 2008, p. 5)

Benito Juárez murió tras gobernar catorce años en la presidencia, y después de su deceso, el licenciado Sebastián Lerdo de Tejada asumió la presidencia sin mayores incidentes hasta que pretendió reelegirse, provocando un levantamiento por parte de Díaz en enero de 1876, asumiendo la presidencia Díaz; tras su victoria en noviembre del mismo año.



Fig. 3.19

SISTEMA POLÍTICO PORFIRISTA: 1877-1911

José de la Cruz Porfirio Díaz Mori (1830 – 1915), mejor conocido como Porfirio Díaz, fue un militar oriundo de Oaxaca, que ejerció la presidencia de la República en siete ocasiones, lo que equivale a treinta años en el poder.

Los preceptos de su mandato eran: "paz, orden y progreso". Era un régimen de desarrollo nacional que tuvo como rasgos políticos la conciliación con la Iglesia Católica, relaciones internacionales apacibles tanto con Estados Unidos como en Europa y represión de la prensa.

Díaz amparaba su dictadura en el progreso económico y la modernización; que exigía la paz y estabilidad ante cualquier discordia; justificó además una oligarquía o sociedad con privilegios, a quienes dieron el mayor apoyo al porfirismo, seguidos por el sector de empresarios industriales, comerciantes y banqueros. La situación social estaba influenciada por el positivismo, corriente filosófica, sociológica e histórica que surge en Francia e Inglaterra, en el siglo XIX, que tenía como fin el establecimiento de un "orden" en la sociedad, descrita por Martínez Lira como: *"Una cultura elitista, afrancesada y avergonzada de la tradición indígena, que se recreaba en una pretendida modernidad de la cual se habían excluido a la mayoría de los mexicanos"*. (Martínez M. , 2008, p. 6)

El último mandato de Porfirio Díaz fue resistido por numerosos detractores, entre ellos su principal adversario político Francisco I. Madero, motivado por la crisis económica y provocando en 1910 una nueva guerra civil en la que Díaz se vio forzado a dimitir en 1911, y murió exiliado en París en 1915. La caída de su gobierno autoritario, conocido como "el Porfiriato", propició el escenario para la Revolución Mexicana.

Fig. 3.19: Fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo y los generales Miramón y Mejía, junio 1867.

NOTA:

9. Aunque el presidente Benito Juárez pudo reelegirse sin dificultades; muchos sectores conservadores conspiraban en su contra, sobre todo por la actitud antirreligiosa de Juárez, provocando varios alzamientos en su contra entre 1868 y 1869, apoyados por la Iglesia y la prensa local.

REVOLUCIÓN MEXICANA: 1910-1911

Después de la Independencia de México, uno de los movimientos políticos, económicos y sociales de mayor trascendencia fue la Revolución Mexicana; que dio origen a importantes transformaciones en el país, donde existía una supremacía de la burguesía. De acuerdo con el historiador estadounidense Juan Gomez-Quiñones (1940), en su texto *"Teorizando sobre la Revolución Mexicana"* (2015, pp. 43-50), los antecedentes se remontan a la situación de México bajo el porfiriato, y los detonantes principales, se pueden resumir en:

— **Cuestión agraria:** El 40% del territorio era propiedad tan solo de 840 hacendados. El latifundio era tal que, en ocasiones, una sola persona era dueña de una extensión de terreno mayor que la superficie de varios países europeos. Lo que provocó la decadencia de la agricultura, ya que el gran propietario era ajeno a las tierras que poseía, dejándolo a manos de administradores que matrababan y abusaban del campesino.

— **Régimen económico injusto:** Con el lema "baja política y mucha administración", en la dictadura porfirista, era prioridad el progreso material basado en el capital extranjero, lo que permitió que las empresas norteamericanas e inglesas se apropiaran de la riqueza nacional, llegando a ser dueños de los ferrocarriles, controlar las minas de plata, la agricultura, pesca, riqueza forestal y frutícola. Los españoles manejaban el comercio, y los alemanes los cultivos especializados.

— **Ausencia de legislación laboral:** No había legislación que protegiera a obreros y campesinos. Las huelgas estaban prohibidas y se sancionaba la petición de aumento de salario o reducción de la jornada laboral, que podía llegar a ser de más de 12 horas; mientras que los altos cargos eran desempeñados generalmente por norteamericanos.

— **La pobreza campesina:** Los trabajadores ganaban salarios miserables, igual que en periodo colonial; además, sufrían de despojos al venderles los productos de primera necesidad a precios mucho más altos, provocando el endeudamiento de los campesinos, quienes vivían en pequeñas casas de adobe con una sola habitación, sin ventanas y con piso de tierra.

— **La división social:** La pirámide social mexicana estaba muy marcada por la desigualdad. En los rangos superiores estaban los latifundistas, caudillos, miembros del alto clero y empresarios extranjeros y nacionales; les seguían los pequeños burgueses y en la base de la pirámide, se encontraban campesinos y obreros que vivían en las peores condiciones.

Hacia el año 1908, el presidente Díaz insinuó estar "cansado de ejercer el poder", lo que motivó a Francisco I. Madero a postularse en la corriente antirreeleccionista, su

candidatura fue muy popular, pero aún así los grupos de poder porfiristas presionaron a Díaz a mantenerse en el gobierno, razón por la que Madero fue mandado preso durante las elecciones, para lograr la reelección de Díaz. Después de su liberación, Madero se refugia en los Estados Unidos y promulga el Plan de San Luis, donde declaraba nulas las elecciones, desconocía al gobierno de Díaz, proclama a favor del principio de la "no reelección" y llamaba al pueblo mexicano a levantarse en armas contra la dictadura.

Atendiendo a este llamado, el día 20 de noviembre de 1910 (Fig. 3.20), el pueblo provocó muchos levantamientos armados en diferentes zonas del país, encabezadas por Pascual Orozco, Francisco "Pancho" Villa -seudónimo de Doroteo Arango- y Emiliano Zapata, cuyas victorias, lograron exiliar a Porfirio Díaz a París.

Después de la Revolución de 1910, México necesitó fortalecer su sistema político para garantizar la seguridad de las personas y de su patrimonio, por lo que el entonces presidente Venustiano Carranza presentó un proyecto de reformas a la constitución de 1857, promulgando la nueva constitución el 5 de febrero de 1917; siendo la constitución que actualmente rige el país. Algunas de las reformas más importantes son que la forma de gobierno se mantenga republicana, representativa, democrática y federal, división de poderes en Ejecutivo, Legislativo y Judicial, así como la división de las cámaras de Diputados y Senadores, la libertad de los municipios y el ordenamiento agrario respecto a la propiedad de la tierra. Además, reconoce las libertades de culto, expresión y asociación, la enseñanza laica y gratuita y la jornada de trabajo de máximo ocho horas.

La nueva conciencia nacional encontró expresión en la obra de artistas y escritores. México fue convirtiéndose en la escena de un renacimiento, donde sobresalieron las artes visuales, la arquitectura y pintura, infundiendo una fé positiva en el futuro de México.

Fig. 3.20



Fig. 3.20: "Alegoría de la Revolución Mexicana", Eduardo Solares, siglo XX.

4. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN MÉXICO

"La arquitectura mexicana trata de formarse un ideal a resolver, en algunos casos inclinándose hacia un localismo tradicionalista, en otros variando de rumbo hacia un racionalismo e intelectualismo universal y en otro tomando el campo del valor social y funcional de sus producciones."

(De Robina, 1963, p. 142)

4.1 **La Dictadura Constructiva: 1877-1911**

4.2 **El Proyecto Nacionalista: 1911-1925**

El Ateneo de la Juventud

Proyecto Educativo Vasconcelista

4.3 **La Modernidad: 1925-1960**

La Influencia del Art-Decó

El Principio del Funcionalismo

Movimiento Internacional

Arquitectura Emocional

4.4 **Otros caminos del Internacionalismo**

4.5 **Trayectoria Arquitectónica en México: Síntesis**

4.1 LA DICTADURA CONSTRUCTIVA: 1876-1911



Fig. 4.1

El régimen de aquietamiento presidido por la recia personalidad del presidente Porfirio Díaz, significó el primer momento de estabilidad económica para los sectores altos de la población y en particular para el Estado; lo que generó el surgimiento de nuevos sectores sociales, modificando profundamente la estructura tradicional del país, (Fig. 4.1). Como se ha dicho, la intención de Díaz era reflejar avance y modernidad, por lo tanto, era fundamental la modernización de la infraestructura productiva (camino, ferrocarriles, puertos); lo que propició la entrada de capital extranjero. *"La inversión extranjera pasó de 110 millones de pesos en 1884 a 3,400 en 1910. Una tercera parte de esa inyección fue para la revolución tecnológica mayor del México porfiriano: la construcción de veinte mil kilómetros de vías ferrocarrileras..."* (Aguilar & Lorenzo, 1989, pp. 12-13)

Esta etapa, caracterizada por la necesidad de definir una identidad para las construcciones del nuevo México, se le denominó "Eclecticismo Arquitectónico", y era vista por la clase alta como símbolo de estatus, distinción y modernidad, era la representación del cambio en la economía y la aparente



Fig. 4.2

estabilidad política y social. (Fig. 4.2)

Esta nueva corriente definió el ejercicio de la arquitectura en el país, como se describe en el periódico "El Informador": *"La arquitectura en México reflejó durante el periodo porfirista un estilo ecléctico, la permanencia de esquemas y gustos académicos provenientes de escuelas de bellas artes de Europa, influenciadas principalmente por el romanticismo y el modernismo"*. (El Informador, 2010).

Esta forma arquitectónica, se expresaba en las grandes edificaciones públicas y residenciales; y por lo general era encargada a arquitectos extranjeros, que representaban formas estilísticas pertenecientes a siglos muy anteriores al XX y de origen europeo, como lo apunta Pedro Ramírez Vázquez: *"... Todas las actividades se saturan de 'europeísmo' y la Arquitectura sigue paralelamente la moda y estilos que se manifiestan en Europa... se importa la arquitectura y se importan los arquitectos"*. (Ramírez-Vázquez, 1956, p. 124)

De igual manera, y debido a la influencia; se definieron los principios de la modernidad en el país, sobre todo con la inclusión de técnicas y materiales extranjeros. Como expresa Araceli Calva (2016), se utiliza el hierro laminado en columnas y viguetas, evocando a la Revolución Industrial del siglo XIX; se tiene la técnica del esqueleto de hierro, se usan bóvedas catalanas y entarimados de madera sobre marcos metálicos. Se utilizan los recubrimientos y acabados: mármoles italianos, granitos nórdicos, bronce y vidrios. Mientras que, de materiales locales, se usa tabique de barro como acabado aparente y canteras suaves.

Fig. 4.1: Mural "El Feudalismo Porfirista". Juan O'Gorman. 1973.

Fig. 4.2: "Los Palacios y el gran látigo", 1950.

Entre 1895 y 1905, la actividad constructiva se acrecentó y cambió de esquemas frente a los tradicionalmente utilizados: las escuelas, hospitales y penitenciarías, resueltos comúnmente con un patio enclaustrado, fueron sustituidos por soluciones o tipos occidentales de pabellones aislados y extensos jardines. Aparecen los edificios departamentales, destinados a actividades financieras y comerciales; los templos se revisten de estilos góticos y románicos; y las viviendas se definen según la diferente clase social de quienes las habitaban.

Respecto a la vivienda¹⁰; en la burguesía porfiriana hubo gran auge en competir en el afrancesamiento de sus residencias (Fig. 4.3). Por otro lado, la arquitectura multifamiliar se desarrolló mediante un patio longitudinal al centro del predio, con las viviendas dispuestas en ambos lados, máximo de dos niveles, dejando lavaderos y servicios comunes al fondo. Este concepto es una variante del estilo colonial y se le conoció como "vecindad", estos espacios generaban: **"La unidad y creación de identidades conjuntas de sus habitantes en torno al espacio físico que responde a la condición social de sus individuos."** (Hernández, 2013, p. 14). Actualmente este concepto se mantiene vigente, al menos en el centro urbano de

Fig. 4.3



Fig. 4.3: Interior de una casa unifamiliar, de estilo afrancesado.

Fig. 4.4: Patio interior de edificio plurifamiliar, denominado 'vecindad'.

NOTA:

10. Respecto al "tipo" de la vivienda mexicana, la casa aristocrática solía tener dos niveles y varios patios alrededor de los cuales se abrían múltiples habitaciones que servían como alojamiento para los mozos, de bodegas y para los variados servicios de la casa. Había además un entresuelo con viviendas destinadas a los sirvientes o por otros habitantes con algún tipo de relación con la familia, o podía ser arrendado a comerciantes y artesanos, por su salida directa a la calle. En la segunda planta, era donde vivía la familia.

Por otro lado, desde el siglo XVII comenzaron a construirse casa para el arrendamiento colectivo, denominadas "vecindades". Estas, se ajustaron al modelo de casa centrado alrededor del patio con corredor porticado, y sobre el que se abren las puertas de numerosas viviendas de una o dos habitaciones. (Ribera, E. 2003)

Fig. 4.4



la ciudad de México. (Fig. 4.4)

Otra variante del conjunto multifamiliar fue el edificio de cuatro o más plantas; lo que, ante la demanda de espacios y usos de suelos, dio inicio a la transición de la disposición horizontal a la vertical.

Las instituciones de salubridad pública pasaron a ser asumidas por el estado, alejándolas de la responsabilidad de la iglesia. Lo que conllevó necesariamente a una nueva filosofía de la medicina más objetiva, e implementando nuevos recursos de higiene y prevención. Se resolvió arquitectónicamente bajo tres condiciones: la operación higiénica, el aspecto palaciego, y la visión de la naturaleza como apoyo terapéutico. Lo explica Schávelzon: **"La mentalidad científico-positivista de la élite, impulsó la construcción de una serie de edificios de uso público de una nueva arquitectura industrial. Estos fueron los maestros de la que, aunque en su contra, se erigió poco después como la primera generación moderna."** (Schávelzon, 1980)

Pero el tipo de edificación que, sin lugar a duda, caracterizó a la administración porfiriana en la Ciudad de México, fue el palacio. Este se erigió como: **"el símbolo arquitectónico de la grandilocuencia cultural y formal de un régimen que se propuso borrar la tradición artística local y convertir a la urbe en el paradigma americano de la suntuaria constructiva europea."** (De Anda, 2008, p. 160).

Entre los ejemplos más destacados están:

— **Palacio Legislativo (Monumento a la Revolución):** Émile Bénard, 1897. (Fig. 4.5)

— **Palacio Postal y Palacio de Bellas Artes:** Adamo Boari, 1904. (Fig. 4.6, Fig. 4.7, Fig. 4.8)

— **Secretaría de Comunicaciones:** Silvio Contri, 1906.

Estas construcciones se destinaban a alojar las distintas dependencias del Gobierno, ubicadas en el gran eje urbano que supone el Paseo de la Reforma (Fig. 4.9), que sería el equivalente a los Campos Elíseos de París.

Tal y como apunta Jesús López en su texto "Teoría de la Arquitectura en México": **"... Se trata de justificar el Estado porfirista a través de una arquitectura importada que finalmente es un retorno simbólico a la supremacía militar y política de las grandes potencias en el transcurso del tiempo. Esas expresiones no eran ni serán una nueva arquitectura, es solamente una nueva versión actualizada del quehacer de la arquitectura. No es una nueva tradición, es sólo una nueva visión de la tradición constructiva"**. (López J. , 2003, p. 131) Lo que resume en grandes rasgos lo que supuso el desarrollo de la arquitectura en este periodo; contextualizándolo con las referencias explicadas anteriormente.

Fig. 4.5

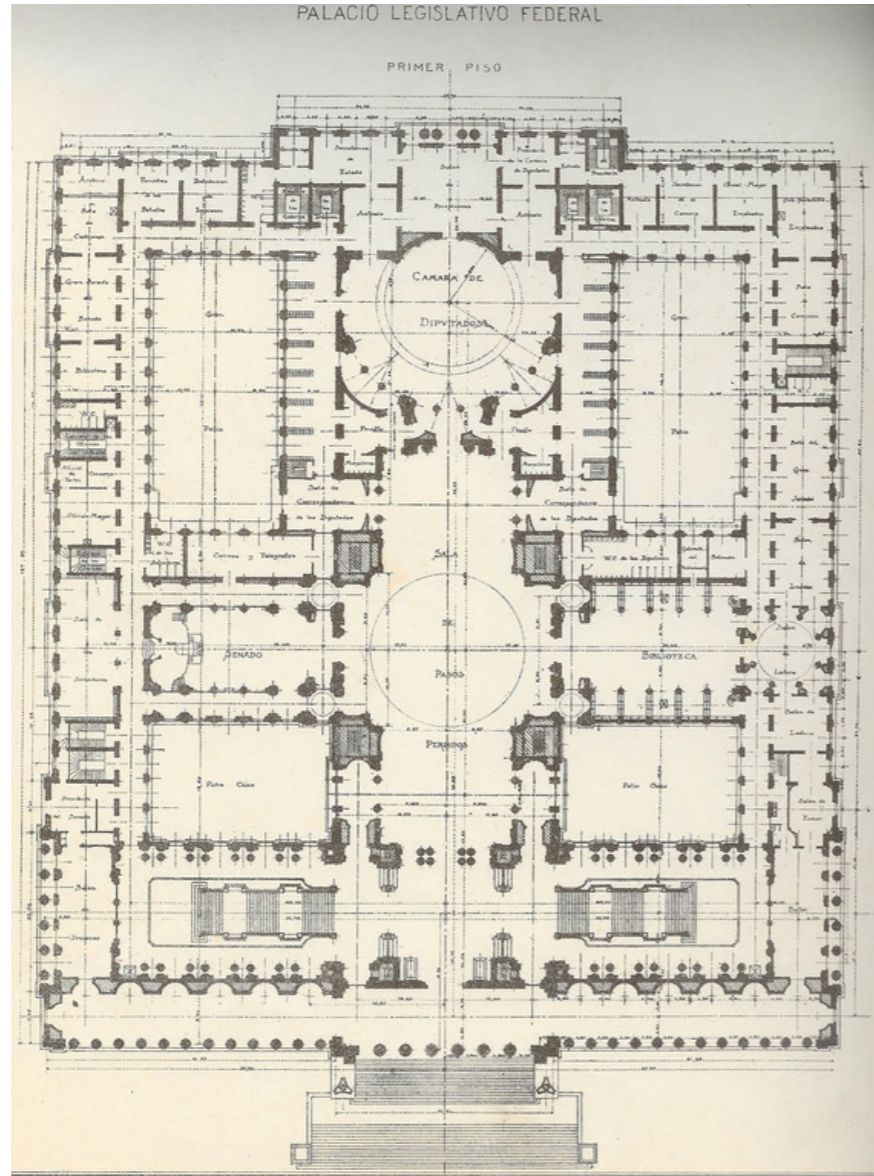


Fig. 4.7

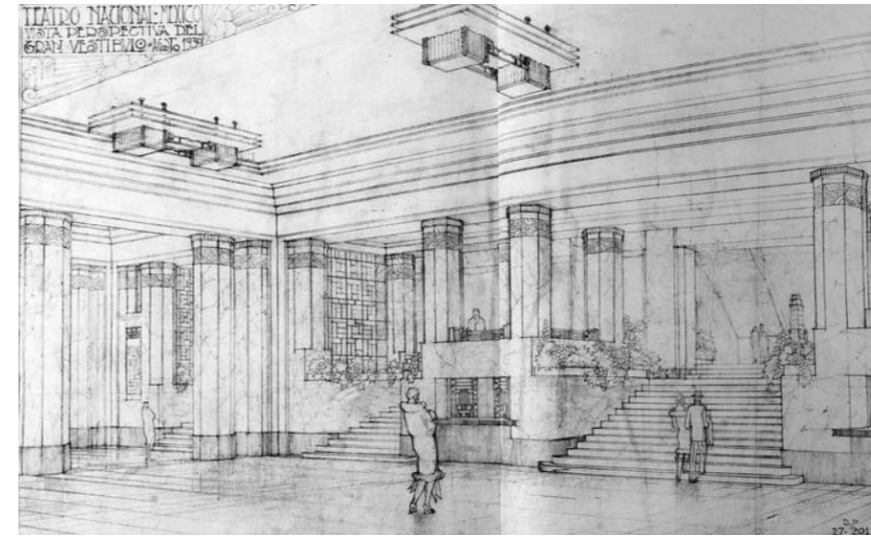


Fig. 4.8



Fig. 4.9



Fig. 4.6



Fig. 4.5: Planta arquitectónica Palacio Legislativo (hoy, Monumento a la Revolución), del arquitecto Adamo Boari, en 1897.

Fig. 4.6: Interior del Edificio de Correos, 1915.

Fig. 4.7: Trazo de perspectiva interior del Palacio de Bellas Artes, 1912.

Fig. 4.8: Exterior del Palacio de Bellas Artes, 1912.

Fig. 4.9: Paseo de la Reforma, siglo XIX. En el fondo, se aprecia la estructura del Palacio Legislativo, que queda inconcluso, para posteriormente convertirse en el Monumento a la Revolución, en 1938.

4.2 EL PROYECTO NACIONALISTA: 1911-1925

El sentimiento de pertenencia e identidad es muy antiguo, y tiene su origen a causa del nacimiento. Pero el nacionalismo, según afirma el politólogo e historiador Isaiah Berlin es: *"El valor de un rico pasado histórico -real o imaginario- para los pueblos acosados por la inferioridad, es una promesa de un futuro quizá aún más glorioso... cada comunidad poseía una esencia, una cualidad, un patrón particular y por lo mismo es diferente a los otros... de ahí que el Nacionalismo, por lo menos en sus orígenes, tuviere una conciencia tolerante y pacífica, formada muchas veces a consecuencia de una herida histórica provocada por la agresión de otros países"* (Berlin, 1975). Trayendo este concepto a la situación de México; esto significaba la posibilidad de construir el presente; de recobrar su identidad, de señalar los elementos que la caracterizan, sean materiales (tecnología y arte), o intangibles (moral y religión); y principalmente, recordar que existe una cultura local a pesar de los intentos de suprimirla, ya que todo esto forma parte de la esencia del país.

Hacia el año 1910, una época ha dejado de tener su razón de ser y apareció la siguiente de forma abrupta: *"La Revolución Mexicana tiene un aspecto negativo, el de reacción violenta contra la dictadura porfirista y otro aspecto profundamente creador y positivo: la afirmación de lo 'mexicano' y el renacimiento del espíritu nacional en todas sus manifestaciones."* (Ramírez-Vázquez, 1956, p. 133)

La Revolución Mexicana significó una reelaboración social, económica y política, basada en la justicia social; la cual era un anhelo tanto para el pueblo, como para las minorías intelectuales (Fig. 4.10), apunta Schávelzon: *"Este proceso, fundamentalmente agrario, produjo el surgimiento de un nuevo nacionalismo, popular e indigenista, cambios radicales en los centros de estudios y, lógicamente un replanteamiento completo de la arquitectura."* (Schávelzon, 1980). Este momento de lucha, más que de realización material; forjó los cimientos del futuro del país, clarificó los ideales que llevó a la creación de nuevos símbolos arquitectónicos y urbanos. Ponía en juego la identidad misma ante la nueva sociedad mexicana, que entraba por primera vez en el siglo XX.

Fig. 4.10



Fig. 4.10: Mural "Del Porfirismo a la Revolución", por David Alfaro Siqueiros, en 1966.

Durante los años 1910 a 1920, periodo que abarcó el movimiento revolucionario se construyó muy poco; aunque se comenzaron a crear nuevas formas que remitían al pasado nacional, desde lo prehispánico hasta lo colonial; denominándose estilo Neocolonial: *"Las modalidades neocolonial y neoprehispánica además de ser abiertamente nacionalistas, expresaban el deseo de representar una identidad nacional en oposición a influencias extranjeras. Tenían como objetivo preservar la cultura y valores 'tradicionales' mexicanos."* (Méndez-Vigatá, 1998, p. 61).

El también llamado Nacionalismo Posrevolucionario tiene como antecedente arquitectónico al neocolonial porfiriano, adquiriendo de éste la base estética, ya que, como menciona Jesús Ramírez Rodríguez, maestro en diseño arquitectónico por la Universidad Autónoma de Nuevo León: *"... la cultura del México de principios de siglo es heredera del mestizaje producido por la conquista española en el siglo XVI: lengua, religión, sensibilidad artística, dan forma a la cultura mexicana moderna."* (Ramírez, 2000). Añadiéndose así el mestizaje y el predominio de lo hispano; además del desconocimiento de la historia prehispánica, cuya calidad artística no se había valorado, justificando así la identidad arquitectónica de ese momento, que se encontraba en el rescate de lo colonial.

Siendo lo más próximo en cuanto a referentes arquitectónicos en el país, era con lo que más se identificaba la sociedad, como justifica Raquel Tibol (1923-2015), crítica e historiadora del arte mexicano al decir que no se trata de un trasplante, sobre todo en los principales plásticos y escritores, sino de reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social.

La arquitectura Neocolonial que pregonaban era igualmente revolucionaria, porque rompía con los esquemas académicos, y deliberadamente comprometía a vivir bajo ese esquema de "Revolución", para así materializar el movimiento armado. Así lo afirma Gerardo Murillo, conocido como el "Doctor Atl": *"La arquitectura neocolonial es una arquitectura revolucionaria. Ha roto con todos los moldes, con todo el*



Fig. 4.11

clasicismo y es, especialmente en las iglesias, básicamente ornamental." (Murillo, 1922).

Referente a la línea de tiempo, durante el periodo del presidente Venustiano Carranza (1914-1920) (Fig. 4.11), el Nacionalismo logró rescatar el valor de la construcción durante los años del virreinato en México; que, aunque era de herencia española, dio lugar a una cultura original de una colonia, que posteriormente se convirtió en país.

"Construir de acuerdo con el modelo virreinal significó la recuperación de esencias artísticas nativas de América, iniciándose el proceso de afirmación de la nacionalidad como fortaleza histórica capaz de sustentar frente a los manierismos europeizantes del porfiriato, la reafirmación del valor patrio y el inicio de un arte derivado de las tradiciones plásticas locales." (De Anda, 2008, p. 164).

Hacia 1907 en el Porfiriato, se conforma el "Ateneo de la juventud", que era una organización de jóvenes que se consolidó en 1909. Integrada por estudiantes, artistas e intelectuales de menos de treinta años, provenientes de todo el país. Les unía el interés por la cultura clásica, poesía, literatura universal y filosofía griega, que posteriormente, trascendió en la formulación de la arquitectura Neocolonial: *"El propósito de la reunión era, hacer una crítica al positivismo, retomar el cauce de la cultura humanista y de la revaloración de la herencia histórica nacional como vía para consolidar un proyecto cultural de 'esencia mexicana'"*. (De Anda, 2008, p. 165)

Entre los miembros de este círculo, sobresalían José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Alberto J. Pani, y Antonio Caso, siendo algunos de los integrantes que se



Fig. 4.12

encargaron de difundir, cada uno desde su trinchera la cultura posrevolucionaria, forjando una nueva visión del pasado y definiendo la situación actual de México. Estos hombres fueron modelando con sus trabajos la prefiguración del estilo neocolonial.

Aunque este grupo se disolvió hacia el año 1914, es importante destacar las visiones ideológicas planteadas; ya que es por ellos que se logran crear nuevos parámetros teóricos que transformaron totalmente la arquitectura.

Jesús Tito Acevedo, integrante del Ateneo, junto con Nicolás y Federico Mariscal, plantearon una teoría de la arquitectura enfocada en reivindicar el oficio del diseño arquitectónico y sentar las bases para una defensa del patrimonio monumental de México. Acevedo y el ateneísmo, establecieron que la cultura nacional es la suma de acciones históricas de la sociedad mexicana, su concepto de progreso consiste en la evolución de las formas arquitectónicas del pasado. Nicolás Mariscal proponía: *"...crear un arquitecto consciente y responsable, formado en una triple concepción: como artista, filósofo y hombre civil; preocupado por la creación y edificación de un arte nacional, que toma como punto de partida los edificios heredados por la historia."* (Ramírez, 2000, p. 219)

Un ejemplo de esta arquitectura fue el edificio **Sotres y Dosal** (1917) (Fig. 4.12), ejecutado por Federico Mariscal, estudioso de la construcción virreinal, en el que ofrece su propia versión de cómo debe conciliarse la plástica del pasado con los usos y necesidades del presente. Elementos como el azulejo vidriado, hierro forjado y molduras de cantera en muros aplanados, conformaban el ambiente colonial que Mariscal buscaba expresar. Para el edificio **Durkin Reo Motors** (desaparecido), Mariscal experimentó con recursos de la arquitectura mesoamericana, reproduciendo cabezas de serpiente, y otros símbolos de clara influencia prehispánica.

Fig. 4.11: Mural "La Constitución de 1917". Al centro, el presidente Venustiano Carranza, en 1917.

Fig. 4.12: Exterior del edificio Sotres y Dosal, considerado "primer edificio neocolonial de la Ciudad de México".

Hacia 1929, además de su producción arquitectónica, Mariscal formó una comisión que se encargaría de crear un registro y catalogación de edificios coloniales en el país; y así como la difusión periodística y la impartición de clases de Historia del Arte Mexicano, dejando en claro su intención de redimir la arquitectura histórica mexicana. Escribió: *"No debemos cambiar, ni mucho menos destruir ninguno de nuestros edificios... pues constituyen nuestra tradición... se ha ido perdiendo la arquitectura nacional, no sólo porque se construyen edificios que podían ser los de cualquier otro país dado que no revelan la vida mexicana, sino lo que es más sensible, porque se han destruido y modificado bárbaramente hermosísimos ejemplares de nuestra arquitectura..."*. (Mariscal, 1914).

EL PROYECTO EDUCATIVO VASCONCELISTA

Durante el periodo del presidente Álvaro Obregón (1920-1924), el ministro en educación pública José Vasconcelos tenía una sincera preocupación por mejorar el nivel educativo de la población. Con tal propósito, emprendió un programa de construcción y de adaptación de edificios viejos para la educación y difusión de la cultura. En este departamento, Vasconcelos y la Secretaría de Educación Pública fueron promotores de la arquitectura nacionalista; convirtiendo a la S.E.P. en uno de los ministerios más dinámicos del gobierno. Todas las acciones realizadas eran parte de un designio social que apuntó hacia la exaltación del nacionalismo como doctrina cultural del pueblo mexicano que expresara la naturaleza histórica y revolucionaria de México.

"La revolución no ha terminado... es necesario que entremos en un nuevo periodo, que yo llamaría el periodo revolucionario psicológico: debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la Revolución... porque el niño y el joven pertenecen a la comunidad... (y la Revolución debe) desenterrar los prejuicios y formar la nueva alma nacional." (Krauze, 1934, p. 124)

El edificio más representativo del periodo vasconcelista fue el **Centro Escolar Benito Juárez** (Fig. 4.13), encomienda otorgada al arquitecto Carlos Obregón Santacilia en el año 1924, en el cual se plasmaron todos los conceptos propuestos para dar el carácter de identidad nacional en la arquitectura del edificio. Parte del esquema de hacienda provinciana, donde en el centro se encuentra la biblioteca (Fig. 4.14), y dos patios se encuentran limitados por crujías perimetrales donde están las aulas y los servicios. Complementado con detalles de cantera, en conjunción con las proporciones y escalas bien cuidados; herencia de la tradición porfiriana.



Fig. 4.13

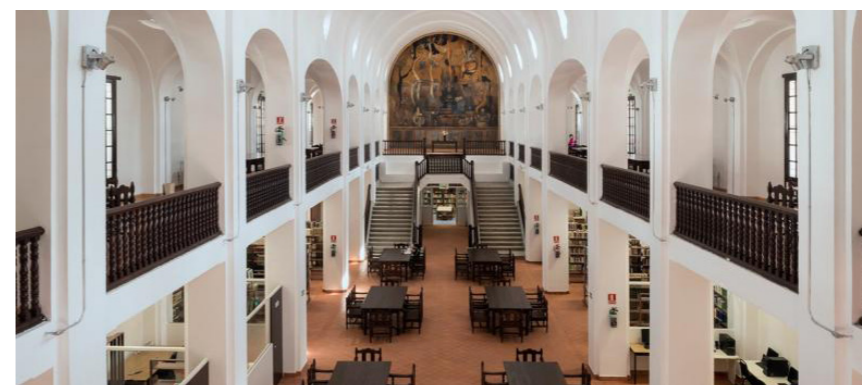


Fig. 4.14



Fig. 4.15

Hubo, además otros edificios encargados por Vasconcelos bajo el concepto neocolonial, los cuales fueron: la **Biblioteca Cervantes** (1923) de Francisco Centeno, el **Centro Escolar Belisario Domínguez** (1923) del arquitecto Edmundo Zamudio, así como la **Escuela Normal de Maestros** (1924). Estos edificios eran la clara muestra de que el estilo neocolonial era la demostración artística de la Revolución. Así recalca Méndez-Vigatá los propósitos de Vasconcelos: *"La más grande contribución de Vasconcelos al gobierno de Obregón fue su visión sobre el papel de la educación y su reconocimiento de la capacidad que poseen el drama, la escultura, la pintura mural y la arquitectura para transmitir ideas a las masas."* (Méndez-Vigatá, 1998, p. 67)

Una variante que, aunque nunca llegó a consolidarse como un movimiento de fuerza propositiva como el neocolonial, fue el "estilo neoindígena", que aportaba otro modelo de revaloración artística del país. Este igualmente se ejerció dentro de los parámetros del movimiento de renovación cultural y llegó a ser tendencia vigente a lo largo de la historia arquitectónica del siglo XX. El **pabellón que México** (Fig. 4.15, Fig. 4.16), presentó en la **Exposición Iberoamericana de Sevilla** (1929) elaborado por Manuel Amábilis, fue el proyecto que más repercusión tuvo para la difusión del neoindígena. Su vocabulario plástico corresponde al periodo Puuc y Maya (Uxmal y Chichén-Itzá). Este edificio pretendía dar una visión de las tradiciones a través de los paisajes, tradiciones y elementos característicos de México usando la arquitectura prehispánica, haciendo una conjunción entre escultura y pintura en la construcción.



Fig. 4.16

Fig. 4.13: Exterior del Centro Escolar Benito Juárez, de arquitectura neocolonial.

Fig. 4.14: Área de Biblioteca, Centro Escolar Benito Juárez.

Fig. 4.15: Ingreso al Pabellón de México en Sevilla, arq. Manuel Amábilis. 1929.

Fig. 4.16: Planta arquitectónica del Pabellón de México en Sevilla, 1929.

4.3 LA MODERNIDAD: 1925-1960



Fig. 4.17

A finales del régimen de Obregón en 1924, el capital comenzó a ser escaso, y por ende a favorecer el surgimiento de una versión más austera de la arquitectura neocolonial. Lo que llevó a enfrentar y cuestionar las propuestas de Vasconcelos, que se contraponían al estilo Internacional, que se consolida en 1932.¹¹ Estas nuevas ideas promovían la cancelación del sustento histórico-formal, el cubismo, el funcionalismo y el concreto armado como sistema constructivo, expresivo y estético; siendo motivo por el cual se retomó el problema de la identidad nacional entre los intelectuales.

Esta búsqueda exploraba la definición de "lo mexicano" en relación con el pasado, creando un mito que delimita muchas de las características estereotipadas de lo mexicano, a partir de fuentes populares que se oponían a las presiones ejercidas por el capitalismo industrial. Lo define Roger Bartra (1942) antropólogo y sociólogo, en su obra "La jaula de la melancolía": **"... un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los 'sujetos' de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias, creadas por la cultura política hegemónica que definen las 'formas' de subjetividad socialmente aceptadas"** (Bartra, 1987, p. 17).

Esto no sólo se vio reflejado en la arquitectura, sino que además es adoptado por el gobierno, el cual buscaba legitimarse a sí mismo a través de las diferentes etapas históricas de México; al invocar un pasado mítico a través de elementos tradicionales que tuviesen la fuerza de significar las raíces identitarias para los mexicanos; creando una imagen de cultura nacional en la cual las masas pudieran reconocerse a sí mismas y así poder difundirlo dentro del discurso político de la época.

Este fenómeno simultáneamente se reflejó en el arte. Un claro referente era el pintor Diego Rivera, quien plasmaba en sus obras temas rurales e industriales por igual; exaltando el valor estético del arte popular y abogando en favor del comunismo;

ligando así al mito del pasado y del futuro (Fig. 4.17).

En cuanto a la arquitectura, ésta comenzó a buscar un rumbo diferente al Nacionalismo, priorizando el uso de materiales baratos, el ahorro del consumidor (que pudiera provenir de cualquier clase social), y de las empresas constructoras, entendiendo que se sacrificaría el nacionalismo y su estilo neocolonial.

Hubo algunos arquitectos que intentaron conciliar las dos corrientes, entre ellos Carlos Obregón Santacilia y Alfonso Pallares, quienes manifestaban que la arquitectura mexicana debería tener carácter moderno, sin olvidar el respeto a la tradición. Ya lo menciona Obregón Santacilia, recogido por el arquitecto y doctor en diseño urbano, Rafael López Rangel: **"... la arquitectura en México después de largos años de completa decadencia, vuelve a surgir. Su orientación no puede ser más que una: la de hacer arquitectura mundial. El arquitecto debe trabajar dentro de la tradición, pero no sujetándose estrictamente a ella, o imitándola, sino haciéndola evolucionar, ensanchándola, creando. La arquitectura seguirá muy pronto una misma tendencia en todo el mundo... el arquitecto en México debe unirse al movimiento arquitectónico mundial."** (López R., 1986, p. 23).

En el año 1926, el edificio de la **Secretaría de Salubridad y Asistencia** (Fig. 4.18) será la obra más importante ejecutada por el arquitecto Obregón Santacilia. Según el propio autor, este edificio mantenía presentes algunas condiciones de la arquitectura tradicional, de los que De Anda destaca: **"el jardín interno, los espacios porticados y el uso de materiales regionales (cantera y recinto), sin perder de vista el valor de la geometría lineal y el peso específico de las masas como nuevos recursos de lenguaje estéticos."** (De Anda, 2008, p. 174)

La concepción nacionalista perdurará en la política, en la economía y en lo social, casi hasta los años setenta; pero en lo que respecta a la arquitectura, será consecuente con la

Fig. 4.18



Fig. 4.17: Mural "El hombre controlador del universo". Diego Rivera, 1934. En el centro, un obrero controla el universo a través de una máquina; a la izquierda, la sociedad capitalista; a la derecha, la revolución soviética, con sus principales líderes (Marx, Engels, Lenin y Trotsky).

Fig. 4.18: Fachada del Edificio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, 1930.

NOTA:

11. En referencia al "Estilo Internacional", se le denomina de esta manera en la Exposición Internacional de Arquitectura Moderna, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre el 10 de febrero y 23 de marzo de 1932, y en la publicación subsiguiente de "The International Style: Architecture since 1922", W.W. Norton & Co., Inc., 1932., de Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson.



Fig. 4.19



Fig. 4.20

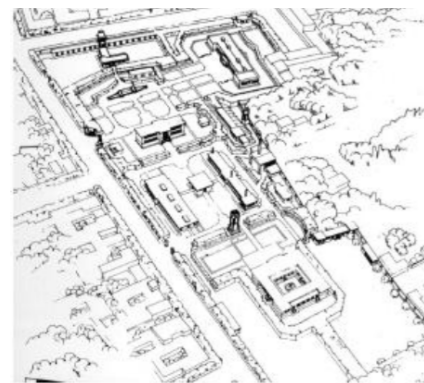


Fig. 4.21

tecnología constructiva moderna, así como con los valores constructivos del propio edificio.

José Villagrán García, establecerá el análisis racional del programa de necesidades a resolver, y la sinceridad en la expresión del edificio; presentados por el autor como los elementos principales del proyecto, así como el rechazo al estilismo, y priorizando la optimización en los espacios interiores que satisfagan el desarrollo de las actividades.

Villagrán García participó en algunos proyectos de corte nacionalista como el **Estadio Nacional** (Fig. 4.19) en 1924, y el **Instituto de Higiene en Popotla** (Fig. 4.20 y Fig. 4.21) en 1925, edificios que se caracterizaban por estar apartarse de las normas historicistas y apegarse a los nuevos objetivos funcionalistas y la estética derivada de la naturaleza del propio conjunto. Las características fundamentales del Instituto de Higiene eran, los amplios muros desnudos y compuestos a partir de un sistema de proporciones con vanos en secuencia rítmica; así como una cubierta compuesta de aleros de concreto armado, que responde a la climatología de la Ciudad de México.

ART DECÓ: 1925-1935

El surgimiento del "Style Moderne", -llamado de esa manera en sus inicios-, adquirió fama mundial en la década de los años 20. Como recoge Jimena González para el periódico El Universal: *"(El movimiento Decó) ... comenzó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas desarrollada en París, en 1925... ahí se pudo admirar por primera vez aquellos objetos que dieron vida a dicho movimiento: ornamentos geométricos, estilización de figuras comunes, así como formas sencillas y marcadas, donde la elegancia era uno de los signos primordiales."* (González, 2016).

El impacto del Art Decó en México llegó en un momento trascendente, durante la más álgida búsqueda de su identidad nacional después de la Revolución Mexicana. Éste germinó dentro de la filosofía nacionalista, por ser un estilo que refleja una imagen social caracterizada por el optimismo ante la abundancia de recursos; con una apertura ideológica casi total a las experiencias europeas y norteamericanas que apuntaban en favor del cambio; readaptándose en todas las bellas artes a través del muralismo, la música, los diseños industriales y la arquitectura. *"El decó se materializó en monumentos y edificios oficiales, las ideas de bienestar y progreso social, al tiempo que reafirmaba el modelo de la arquitectura moderna mexicana."* (Ramírez, 2000, p. 223)

Los arquitectos iniciadores de esta transformación fueron Vicente Mendiola, Manuel Ortiz Monasterio, Obregón Santacilia, Francisco Serrano, Carlos Greenham, Carlos Tarditi, Federico Mariscal y Juan Segura.

Algunos de los recursos que caracterizan a la arquitectura del Decó, es el uso de la geometría lineal, sucesiones de planos que destacan sombras, acentuamiento de la volumetría y el uso de la ventanería como perforaciones; en referencia del exterior. En cuanto al interior, recibe un tratamiento a través de pavimentos policromos, iluminación artificial, y materiales de brillo intenso, como lo describe Marina Waisman (1920-1997): *"El lenguaje arquitectónico del Art Decó tiene referencias naturalistas, geométricas y abstractas. El decorado naturalista hace alusión a la flora y la fauna, presentes en los frisos decorativos de piedra en el antepecho de las ventanas y/o en la cresta del edificio. Las texturas del exterior de los edificios se logran a base de aplanados de cemento estriado salpicados, radiales, o con diseños más complejos."* (Waisman, 1990)

A esta descripción del Decó desarrollada por Waisman, se le hace una adaptación a la perspectiva mexicana, descrita a su vez por Carolina Magaña Fajardo, en la revista "Arquitectura y Urbanismo": *"El referente para las formas geométricas se tomó del mundo prehispánico. Los vanos de las ventanas eran adintelados, aunque algunas formas recuerdan a los arcos mayas... la ornamentación se da en sucesión ordenada de barras y círculos, secuencias rítmicas y apretadas de planos y vértices. Se encuentran tanto en fachadas como en interiores realizados en azulejo, talavera, frisos y molduras."* (Magaña, 2017)

En este periodo se construyeron diversos tipos de edificación con elementos formales como vivienda unifamiliar, edificios plurifamiliares, edificios públicos y privados, parques, iglesias, monumentos y elementos urbanos, principalmente cines y edificios de usos mixtos; además de elementos urbanos como fuentes, bancas, postes de iluminación y señalización, jardineras, monumentos, basureros, etcétera. Fue utilizado



Fig. 4.22



Fig. 4.23



Fig. 4.24

como tipología dentro de las principales colonias de la Ciudad de México de 1925 a 1935.

Las colonias que tuvieron mayor cantidad de edificación estilo Decó fueron Hipódromo Condesa, Centro y Roma norte. En ellas se encuentran algunos edificios públicos y privados emblemáticos, como la **Alianza de Ferrocarrileros** (1926), así como el edificio de **Inspección de Policía y Cuartel de Bomberos del D.F.** (1928) (Fig. 4.22), ambos del arquitecto Vicente Mendiola; el edificio **La Nacional** (1928-1932), de José Ortiz Monasterio; el **Orfanato San Antonio** (1926), de los arquitectos Juan Segura y Manuel Cortina; el **Frontón México** (1929) (Fig. 4.23), de los arquitectos Teodoro Kunhardt y Joaquín Capilla; así como el **vestíbulo del Palacio de Bellas Artes** (1934) diseñado por Federico Mariscal.

De entre los edificios nombrados anteriormente, sobresale el edificio **Ermita** (1931) (Fig. 4.24) proyectado por Juan Segura, quien proponía soluciones innovadoras, ya que con la geometría triangular que caracteriza al edificio; aprovechando la forma del solar, se creó una nueva tipología urbana. **"Conserva la figura del patio privado tradicional, los usos comerciales se ubicaban en las fachadas a la calle. Las viviendas se sitúan en los pisos superiores, encima de los locales comerciales... un tema compositivo muy característico es el énfasis en las entradas a las calles peatonales y la articulación de estas."** (Toca, 1997, pp. 168-169) Esta propuesta de edificio multifuncional era una solución moderna, bastante anterior en referencia a la "Unité d'habitation" en Marsella, proyectada por Le Corbusier en 1940.

Segura, sin ser representante exclusivo de la tendencia;

es identificado en la mayor parte de su obra como uno de los precursores de la nueva escuela. Debe reconocerse que la calidad de su trabajo radica en la auténtica recreación de los modelos tradicionales, no sólo en la reproducción de formas. Utilizó el ornamento de una forma sutil como parte íntegra del edificio, y no como mera decoración. A través de su arquitectura logró: **"La incorporación de símbolos tradicionales reinterpretados con mentalidad moderna."** (Toca, 1997, p. 174) Segura deja claro que la nueva arquitectura puede combinar la evocación de espacios y formas de la tradición, con la lección ornamental del Decó.

EL PRINCIPIO DEL FUNCIONALISMO: 1935-1940

Al principio de la década de los años treinta, se define una nueva arquitectura para la nueva sociedad industrial, la cual produce un cambio radical de los lenguajes de Bellas Artes y del Academicismo, incapaces de generar una nueva arquitectura, y no resolvía la problemática formal, tecnológica y social que se relacionaba con la arquitectura. Las críticas se mantenían en torno al problema estético y a la capacidad de los diversos lenguajes en adaptarse al ámbito nacional como portavoces de la vanguardia.

Esta nueva corriente denominada Funcionalismo, comenzó a partir de la segunda década del siglo XX en los países centroeuropeos, liderada por Walter Gropius (Bauhaus) en Alemania, y por Le Corbusier en Francia; su postura teórica se enfocaba en resolver el problema de la vivienda colectiva, y la maduración de la idea de sinceridad expresiva en la construcción.¹²

A través de su libro "Hacia una arquitectura" (1926), Le Corbusier declara que: "La casa es una máquina para vivir", refiriéndose al perfeccionamiento del diseño, la solución de las necesidades del habitante, y el uso justo de las partes componentes. Principios que fueron regionalizados por primera vez en México, como menciona el arquitecto John Mutlow (UCLA): **"Así, (en el México vanguardista) ...fue uno de los primeros lugares donde la modernidad floreció fuera de la Europa que la dio a luz."** (Mutlow, 2005, p. 24).

Estos dos arquitectos centroeuropeos influenciaron en especial al maestro José Villagrán García, quien como se ha dicho, destacaba la importancia social de la arquitectura y rechazaba la idea de que el modernismo y la identidad nacional estuvieran necesariamente en desacuerdo: **"Lo que predicó (Le Corbusier) no fue una estética, sino una ética profesional que tomó el estandarte pre- revolucionario de: 'Hacia una arquitectura nacional moderna'".** (Mutlow, 2005, p. 24)

Fig. 4.22: Edificio de "Inspección de Policía y Cuartel de Bomberos", del arquitecto Vicente Mendiola.

Fig. 4.23: Edificio "Frontón México", de los arquitectos Kunhardt y Capilla. 1929.

Fig. 4.24: Edificio "La Ermita", del arquitecto Juan Segura, en 1931.

NOTA:

12. Es en el Congreso de Frankfurt del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), que se centró en "Die Wohnung für das Existenzminimum" (La vivienda para la subsistencia: La vivienda mínima), en septiembre de 1929, donde se estudiaron diversas alternativas posibles de viviendas en complejos de densidad relativamente baja.

En el tercer congreso: CIAM III, celebrado en Bruselas, destaca la participación activa de Walter Gropius y Le Corbusier en la temática central: "Rationelle Bauwesen" (División racional de los solares), que se dedicó a la organización y planificación del suelo en relación con la vivienda; resultando que ambos congresos no pudieran disociarse temporalmente, ya que la vivienda mínima no puede ser aislada de su contexto, la agrupación de viviendas, del urbanismo racional.

Por otro lado, algunos alumnos de Villagrán García; particularmente Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto, añadieron el rechazo a la estética. No estaban de acuerdo en la importancia "exagerada" a los factores sentimentales, o también llamados necesidades espirituales. Enjuiciaban el valor de la nueva construcción mexicana a partir de su incapacidad para resolver las reivindicaciones sociales de la Revolución, y el total desapego a los ideales de guerra en 1910. Buscaban la eficiencia y objetividad; una "arquitectura técnica", por lo que se les consideró radicales del movimiento funcionalista. Esto los llevó a concebir a la arquitectura sólo con su valor de uso y buen funcionamiento, negando su carácter artístico.

Sin embargo, un importante sector del gremio condenaba al funcionalismo, negando que sus resultados fueran verdaderas obras de arquitectura. Por lo que, los precursores de esta línea, fundamentaban sus respuestas basándose en las necesidades de edificación de carácter social que demandaba el país. Prueba de esto es el discurso de Juan O’Gorman a favor al Funcionalismo, recogido por la investigadora de arquitectura mexicana Louise Noelle Gras (1944-): *"La arquitectura que resuelve las necesidades materiales, palpables, que no se confunden, que existen, pudiéndose comprobar su existencia y que, al mismo tiempo, son fundamentales y generales de los hombres, es la verdadera y única arquitectura de nuestra época."* (Noelle, 1989)

La primera demostración práctica del nuevo estilo la desarrolla O’Gorman en su propia casa (1929) (Fig. 4.25), considerada la primera casa funcionalista construida en México. En ella proponía lograr la mayor economía del espacio a través de un estudio minucioso de las actividades internas. Exteriormente, el volumen se resolvía en planos horizontales

Fig. 4.25



perfilados y cortados en ángulos de 90°, así como la exposición de la estructura que compone el edificio, denotando sinceridad arquitectónica. Planta baja libre con algunos muros curvos y el trazo helicoidal de la escalera exterior, en contraste con el segundo nivel compuesto por habitaciones y estancia; los cuales dieron el aspecto abstracto a la casa.

Por su parte, el arquitecto Juan Legarreta demuestra sus ideales generando en 1930 un prototipo de vivienda obrera de área mínima, su primera vivienda proyectada y construida. Dos años más tarde, participó en el concurso¹³ convocado por Carlos Obregón Santacilia denominado **La Casa Obrera Mínima**, el cual gana. Este prototipo (Fig. 4.26, Fig. 4.27) fue uno de los primeros conjuntos habitacionales para trabajadores construido en México, la prioridad era brindar las dimensiones mínimas para el desarrollo digno de la vida familiar. Constaba de 120 viviendas, divididas en tres tipologías y distribuidas en cuatro manzanas con un "jardín obrero" en el centro del desarrollo.

El siguiente ejemplo sobresaliente es la **Casa-Estudio** de Diego Rivera (1932) (Fig. 4.28), construida por Juan O’Gorman, en el lote contiguo a su propia casa, en conjunción con una de las figuras centrales del movimiento artístico nacional. O’Gorman basó su proyecto en el taller diseñado por Le Corbusier para el pintor Amédée Ozenfant (1929). En este caso, destaca la planta baja descubierta, ventanales dispuestos en orientación norte, el diseño de cubierta tipo "diente de sierra" (de estilo industrial, fábrica) en el área de taller, favoreciendo la luz cenital.

Fig. 4.26



Fig. 4.28



Fig. 4.27



Fig. 4.25: Casa O’Gorman, arquitecto Juan O’Gorman, en 1929. Conocida como la primera casa funcionalista en el país.

Fig. 4.26: La Casa Obrera Mínima, arquitecto Juan Legarreta, en 1930. Primeros conjuntos habitacionales para trabajadores en México.

Fig. 4.27: Planta tipo para "La Casa Obrera Mínima", arquitecto Juan Legarreta, en 1930.

Fig. 4.28: Casa Estudio Diego Rivera (izquierda) y Frida Kahlo (derecha), arquitecto Juan O’Gorman, en 1931.

NOTA:

13. Después del primer congreso CIAM en 1929, vinieron muchos otros intentos para definir la vivienda mínima. En México, dos años después, en 1931, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia siendo director de su empresa "Muestrario de la Construcción Moderna", y en asociación con el Departamento del Distrito Federal, convoca al concurso para la casa obrera mínima, que ganarán Juan Legarreta y Justino Fernández. (Hernández, A. 2014)



Fig. 4.29

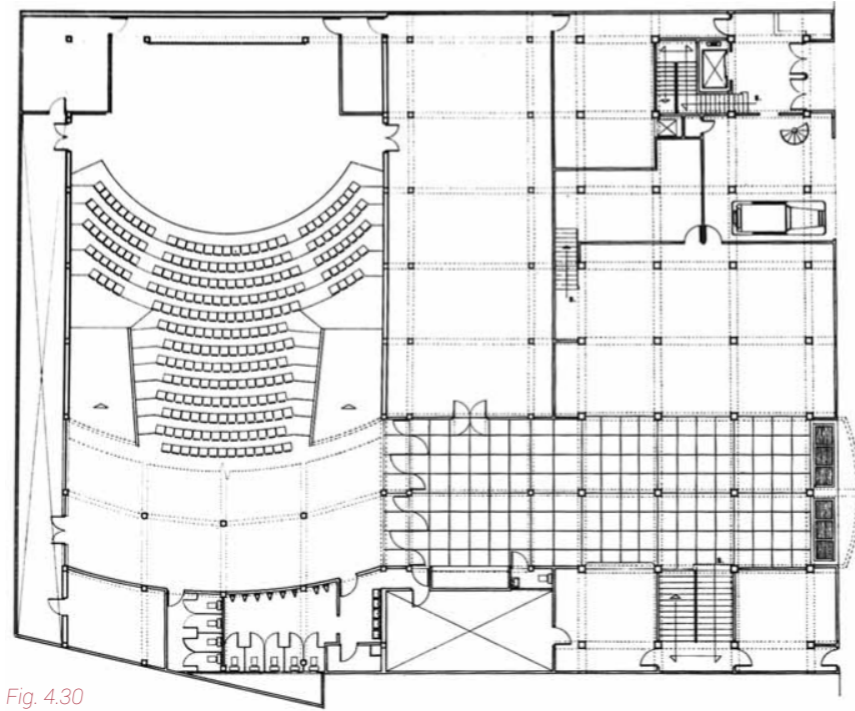


Fig. 4.30

Esta postura funcionalista si fue tomada en cuenta por el Estado y por particulares, priorizando la viabilidad de sus propuestas para resolver el déficit habitacional del país; rebasando los límites de la especulación en favor de un cambio de las formas. Su consolidación se debió principalmente por dos circunstancias: la primera, la fundación de la Escuela Superior de Construcción (1932) a cargo de dos arquitectos también precursores del funcionalismo: Villagrán García y Mario Pani; influyendo de manera importante en la concepción ideológica y estética¹⁴ de los años cincuenta y sesenta. Y en segundo lugar, por la aceptación que tuvo en los años posteriores, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1935-1940), en especial de los sindicatos obreros.

En el periodo Cardenista, el edificio del **Sindicato de Cinematógrafos** en 1934, de O'Gorman, y el del **Sindicato Mexicano de Electricistas** (Fig. 4.29 y Fig. 4.30) en 1938 del arquitecto Enrique Yáñez, fueron el testimonio de la asimilación del lenguaje plástico de la clase obrera: "... **presentándose como consecuencia del amplio apoyo que el estado dio a la libre organización del trabajador. Alcanzando el valor simbólico de ser una arquitectura de transformación, identificada por los sectores más revolucionarios y progresistas de la sociedad.**" (De Anda, 2008, p. 189)

MOVIMIENTO INTERNACIONAL: 1940-1960

La abolición de formas inspiradas en el pasado es evidente en las obras a partir de 1925. Continuaba el debate entre la vigencia de los estilos de origen revolucionario y el

auge de las nuevas alternativas que buscaban universalizar la expresión artística mexicana. Desde finales de los treinta hasta los cincuenta; la arquitectura adopta los nuevos programas europeos y norteamericanos, para renovar el país con una imagen de actualidad.

Como expresa Schávelzon, comienza con el manejo de losas planas, columnas retiradas de la fachada, decoración lineal y sobria, lograda mediante los propios volúmenes de la construcción, la modulación y el predominio de la proporción horizontal. Estas ideas, escribe: "... **se mantuvieron en la vanguardia hasta la década del 50, combatiendo duramente con los sectores más tradicionalistas del neocolonial.**" (Schávelzon, 1980)

Posterior al apogeo del racionalismo durante el mandato del presidente Lázaro Cárdenas, este fue cediendo terreno a un proceso de asimilación que incorporaba un nuevo movimiento: el internacionalismo. Este modelo se caracterizaba por concebir a la obra arquitectónica desde, como dice De Anda: "... **la libertad espacial interna, la libre expresión de la estructura, el abandono de la plástica regionalista, la condena al ornamentalismo externo y el gradual fortalecimiento de los principios estéticos de la década anterior.**" (De Anda, 2008, p. 191)

Dentro de este panorama, se pueden apreciar tres corrientes que manifiestan el ejercicio de la arquitectura local. José Villagrán García, apoyado de Enrique del Moral, quien fuera su alumno en la Escuela Nacional de Arquitectura, encabezaban el enfoque teórico. El arquitecto Carlos Obregón Santacilia, representaba la arquitectura del sector público. Por otro lado, se encontraba la línea de Mario Pani, quien desarrollaba un modelo propio, basado en su particular concepción estética aprendida en Europa.¹⁵

En lo que respecta a Villagrán García; su permanencia en la labor académica, le permitió influir en la formación de las nuevas generaciones. La producción arquitectónica podía adquirir carácter de actualidad a partir de un análisis de la circunstancia local.

Hacia los años 30, había establecido los principios sobre la integración del valor arquitectónico (Fig. 4.31), conformado por una serie de cuatro conceptos: "lo útil, lo lógico, lo estético y lo social"; conceptualmente diferentes entre ellos, pero imprescindibles a la vez. Enrique del Moral describe a su profesor: "... **Villagrán tenía las dotes necesarias para iniciar y guiar el movimiento de renovación de la arquitectura que nuestro país necesitaba: una disciplina técnica rigorista y lógica, gobernada por una mente analítica poderosa y con amplio sentido de autocrítica...**" (Del Moral, 1956, p. 132)

La obra del Instituto de Higiene en Popotla, realizada

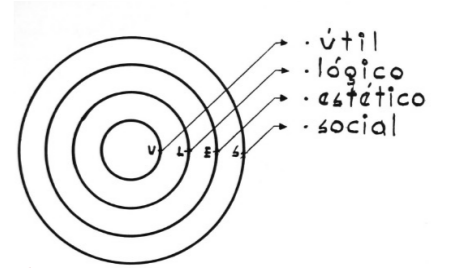


Fig. 4.31

Fig. 4.29: Fachada principal del Sindicato Mexicano de Electricistas, arquitecto Enrique Yáñez, en 1938.

Fig. 4.30: Planta del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1938.

Fig. 4.31: Valores de la producción arquitectónica a partir de los cuatro conceptos, desarrollado por el arquitecto José Villagrán García.

NOTA:

14. Sobre la estética concebida por Villagrán y Pani: "... cambió el papel social del arquitecto, pues ahora la utilidad de la arquitectura no radicaba en la belleza de la construcción, sino en su posibilidad de ofrecer un espacio adecuado para vivir, el cual debía estudiarse racionalmente. Nació así un nuevo racionalismo arquitectónico -conocido luego como funcionalismo-, que ya no sólo debía atender a la estructura o a los problemas de la construcción general -racionalismo propio del ingeniero-, sino también reflexionar acerca de la calidad de los espacios para vivir, incluida su belleza y con ella acerca de la adecuación de la construcción a su contexto natural y cultural" (Ramírez, 2000, p. 228)

15. El arquitecto Mario Pani Darqui (1911-1993), nació en la Ciudad de México, pero creció y recibió su formación en la Escuela Nacional de Arquitectura de París, quien, aunque fue educado bajo la tradición clásica, adoptó las ideas arquitectónicas y urbanas que se planteaban en Europa desde los años 20, específicamente las de Le Corbusier.

en el año 1925 por el arquitecto Villagrán, es considerada la primera edificación de espíritu moderno construida en el país, de una importancia capital y única. Estaba conformada por una serie de pabellones con un mínimo de elementos estéticos: *"La novedad es que aportaba la distribución, proporción y relación de los diferentes locales, en el sistema constructivo y en la solución de las fachadas: consecuencia lógica del análisis del programa y las necesidades a satisfacer."* (Del Moral, 1956, p. 132) Las formas nacen a partir del estudio de la función de los elementos que integran la composición, reduciéndolos al mínimo indispensable. Del mismo modo sucede con el edificio del **Instituto Nacional de Cardiología**, en 1937 (Fig. 4.32 y Fig. 4.33), el cual su composición no presenta precedentes estilísticos por generar sus formas a partir de la interpretación del carácter y destino del edificio. Los elementos como la proporción y contraste lo convierten en un edificio de gran riqueza geométrica y singularidad plástica. Otras obras del arquitecto en la misma línea fueron la **Maternidad Mundet** y el **Centro Universitario México**, ambas de 1944, el **estacionamiento Gante** (1948) y el conjunto comercial del **Cine de las Américas** (1952). *"Esta manera de enfocar el problema arquitectónico, replanteándolo en sus bases lógicas y naturales, es el paso definitivo que determina la iniciación de la arquitectura moderna en México."* (Del Moral, 1956, p. 152)

Por otro lado, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia es considerado por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), -organismo que promovía la actividad arquitectónica del Estado-; como parte del movimiento moderno en México, ya que su obra es mostrada en una exposición que pretende señalar los logros y la incursión del país en la modernidad arquitectónica. Destacado por no mantenerse en una postura local de manera definitiva; es visto como un profesional que incursiona en las manifestaciones académicas. Obregón Santacilia es descrito por Mario Pani, en entrevista con Lilia Gómez y Miguel Ángel Quevedo (1979): *"... fue un hombre muy*

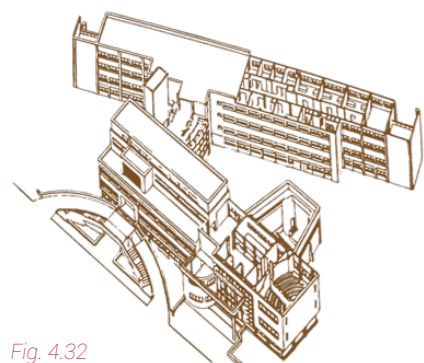


Fig. 4.32

Fig. 4.33



dotado, de poca consistencia teórica, pero un individuo que sentía que había que renovarse..." (Gómez & Quevedo, 1981, p. 100). En la misma línea, citando a Louise Noelle: *"(Obregón)... fue capaz de aceptar y asimilar tanto los cambios, como la evolución de la arquitectura."* (Noelle, 1989, p. 108)

Una de sus obras más importantes, es el **Monumento de la Revolución** en 1938 (Fig. 4.34), descrita por el crítico y divulgador de la arquitectura, Mauricio Gómez Mayorga (1913-1992): *"... Una de las poquísimas obras modernas en las que pueda hablarse de una verdadera integración entre arquitectura y escultura; una plaza muy aceptable que hubiera sido imposible con el proyecto original, y un edificio que no le gusta a la gente, pero que es más fácil criticar que reconocer."* (Gómez M., 1977, p. 25) La solución plástica, emula "la solidez y permanencia de la revolución mexicana". Además, el hecho de haber aprovechado la estructura inconclusa del Palacio Legislativo Federal (de la época de Díaz); le aportaba un simbolismo que demostraba el establecimiento del nuevo estado mexicano por encima de los vestigios culturales del positivismo del Porfiriato.

Por otro lado, el **Hotel del Prado** (1934) y el edificio **Guardiola** (1938), se presentan como proyectos que, aunque ya no presentan experimentación de estilos como era costumbre del arquitecto en los años 20, si omiten casi totalmente al racionalismo.

Otro proyecto significativo del arquitecto es la **Sede Administrativa del IMSS** (Instituto Mexicano del Seguro Social) construida en 1950 (Fig. 4.35); fue considerada uno de los mejores ejemplos de la escuela moderna de arquitectura *"... de solución clásica, con ejes y simetrías claras, pero de*

Fig. 4.34



Fig. 4.32: Axonometría del Instituto Nacional de Cardiología, 1937. Proyecto del arquitecto José Villagrán García.

Fig. 4.33: Fachada del Instituto Nacional de Cardiología, 1937.

Fig. 4.34: El arquitecto Emile Bernard, desarrolla el proyecto para el Palacio Legislativo en 1901, queda inconcluso hasta 1938, retomado por Obregón Santacilia.

espíritu y materiales modernos." (Noelle & Tejeda, 1993, p. 42). Obregón Santacilia le otorgó el carácter jerárquico de edificio público urbano, e incorporó algunos motivos plásticos como la fachada acristalada de origen norteamericano.

Uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX en México, fue Mario Pani Darqui, cuyos proyectos arquitectónicos *"... dieron forma y definieron la identidad moderna de la Ciudad de México." (López A. , 2018).* El motor de sus proyectos era la voluntad modernizadora; para él, la arquitectura estaba al servicio de la sociedad, y se reflejaba en los edificios públicos que se convertían en imagen de la ciudad.

Su primera encomienda fue el desarrollo de doscientas viviendas para trabajadores, donde tuvo la oportunidad de demostrar cómo debía ser la vivienda en el nuevo México de la modernidad, haciendo un conjunto habitacional para dos mil apartamentos, con el mismo presupuesto. Por lo que, para el año 1949, se construye el **Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA)** (Fig. 4.36 y Fig. 4.37), el primer multifamiliar en la Ciudad de México. En este proyecto era evidente la influencia Le Corbusiana: *"... bloques de viviendas ventiladas e iluminadas, plantas libres, estructuras sobre pilotes, áreas verdes y equipamiento recreativo. Hasta hoy el CUPA se encuentra en pie, habitado y es considera un ejemplo exitoso de la arquitectura moderna en México." (Martínez A. , 2016).* Preocupado más por el exterior de la obra; su desarrollo de la estética se basaba en tres elementos: el contraste, la textura y la cromática.

Fig. 4.35



Otras de sus construcciones de uso público más significativas fueron la **Escuela Normal de Maestros** (1945), y el **Conservatorio Nacional de Música** (1946). En ambos, se aprecia una fuerte influencia de la Escuela de Bellas Artes de París; sobre todo en la simetría y en la combinación de materiales. Para López, *"Mario Pani comenzó a tener una obsesión por la funcionalidad y a aplicar las ideas de Le Corbusier, pero siempre adaptando sus proyectos a las necesidades del momento. Esta combinación de sus conocimientos europeos con las propuestas de su país dio grandes resultados que comenzaron a ser visibles en la Ciudad de México." (López A. , 2018)* Además de ejercer su profesión, fue fundador del Colegio de Arquitectos de México (1946), y de la revista "Arquitectura México" (1948), publicada por más de cuarenta años y con una enorme influencia en la arquitectura mexicana del siglo XX.

Avanzando a mediados del siglo, hacia los años cincuenta, la producción arquitectónica mexicana fue de una proliferación extraordinaria, señalada en definidas corrientes: una primera dirección apunta hacia la forma internacional, de ella se origina una variante a partir de la conjunción entre el internacionalismo y el muralismo, denominada "integración plástica". Y la segunda caracterizada por las cubiertas unidireccionales de hormigón.

La primera vertiente -la internacional-, se manifiesta en edificios comerciales, industriales y residenciales. Sus características formales según Villagrán García: *"... estructuras de concreto o fierro 'liberadas', la famosa cortina vítrea y los volúmenes tabliformes y simples. Esta tendencia se encuentra en todas las naciones, cualquiera sea su latitud, su economía, su clima y su tradición."* Y agrega: *"... parece que estas obras, a pesar de su intento de hacerse internacionales, presentan calidades formales que las hacen precisamente mexicanas en medio de su ignorar lo climático y lo humano-local." (Villagrán, 1963, pp. VIII-X)* La distinguen su calidad

Fig. 4.36



Fig. 4.37

Fig. 4.35: Sede Administrativa del IMSS, en 1950, del arquitecto Obregón Santacilia.

Fig. 4.36: Vista aérea del complejo habitacional "CUPA", del arquitecto Mario Pani, 1949.

Fig. 4.37: Vista de pasillo dentro del complejo habitacional "CUPA", del arquitecto Mario Pani, 1949.

cromática y la háptica, que se encuentran frecuentemente en estas obras. Creándose una curiosa paradoja entre el ser internacional y destacar individualmente.

En ésta misma línea, en el año 1949; comienza a proyectarse la **Ciudad Universitaria**, hito fundamental en la historia de la arquitectura mexicana moderna. *"La construcción de esta magna obra significó la reafirmación de su capacidad organizativa, técnica y financiera, y para la arquitectura del país, significó la consolidación de las teorías que se habían venido ensayando desde los años treinta, así como la creación de una imagen de modernidad artística que satisfacía las aspiraciones de la cultura en la mitad del siglo".* (De Anda, 2008, p. 194)

El desarrollo del proyecto estuvo a cargo de Mario Pani y Enrique del Moral, quienes coordinaron un equipo de más de sesenta arquitectos, representantes de diversas generaciones y posturas estilísticas vigentes en la época. Esta obra destaca en la interpretación que se le había dado en aquel entonces al funcionalismo y a la modalidad impuesta por Le Corbusier: plantas bajas libres, columnas como principio de soporte y ventanas en sentido horizontal en toda la fachada. *"... las pasarelas y las escaleras recuerdan las antiguas ciudades prehispánicas, mientras que una estética moderna se refleja en la composición de cada edificio, dando unidad al complejo... corresponde a los principios de la planificación urbana moderna: el 'superbloque', la separación de los sistemas de circulación y la división de zonas de actividades."* (Mutlow, 2005, p. 25) (Fig. 4.38)

Fig. 4.38



La Ciudad Universitaria tenía que asumir la contradicción de ser moderna y representar la identidad nacional. Fue la fuerza de la tradición cultural mexicana, la que determinó en el C.U. *"... la participación de las artes visuales, la presencia del color, la interacción de las texturas y los volúmenes y masividad, dando un sorprendente nuevo giro al funcionalismo ortodoxo."* (Mutlow, 2005, p. 25)

INTEGRACIÓN PLÁSTICA

Además de los propósitos anteriores, se pretendía lograr la innovación plástica partiendo del enlace con la historia artística de México; logrando así que se integrara al movimiento arquitectónico, lo que se conocería como "Integración Plástica". Esta vertiente adoptó del nacionalismo la postura en favor de la colectividad para formular una obra arquitectónica. Siendo así que, desde la concepción del programa están presentes los coautores artísticos que se ocuparían de la solución escultórica y de la pintura, creando un conjunto indisoluble.

El primer gran ejemplo fue el **Monumento a la Revolución Mexicana**, recuperado por Obregón Santacilia, al proyecto se integró el escultor Oliverio Martínez (Fig. 4.39), -reconocido además por su trabajo en el edificio Frontón México-, creando así la obra más reconocida del artista.¹⁶

Para la obra del **Instituto Mexicano del Seguro Social** en 1950, Obregón integró las esculturas de Manuel Ortiz Monasterio y el mural de Jorge González Camarena (Fig. 4.40), donde hace ciertas referencias al origen mexicano donde, recordando lo mencionado, en este edificio apareció por vez primera la cortina de cristal más grande del país, esto con la intención de mostrar las ambiciones modernistas de las instituciones, producto de la Revolución. Al respecto, menciona Irving Evan Myers (1918),

Fig. 4.39

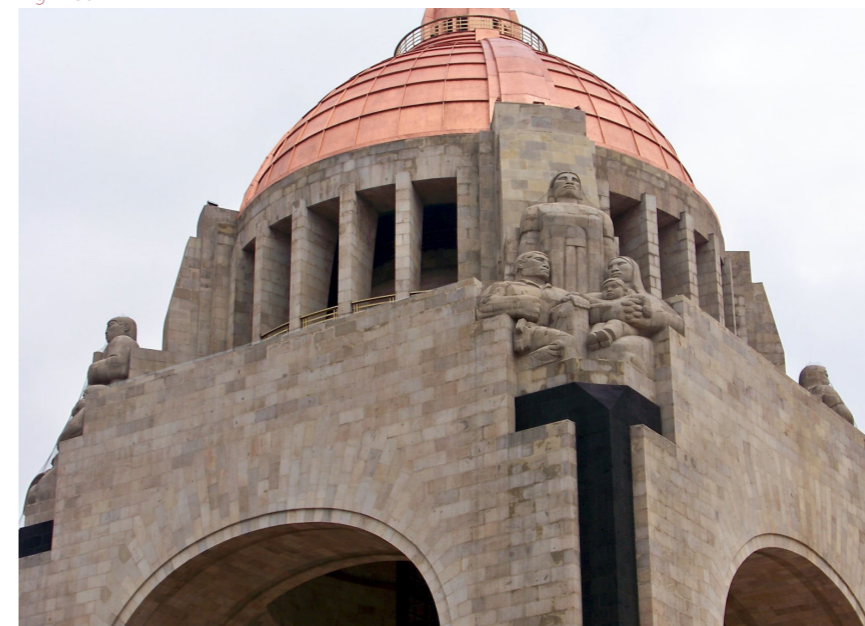


Fig. 4.38: Escalinata hacia la explanada de ingreso al edificio de Rectoría, Ciudad Universitaria.

Fig. 4.39: Detalle escultórico en el Monumento a la Revolución, por Oliverio Martínez.

NOTA:

16. Sobre el trabajo de Martínez, opina Antonio Toca para el periódico "Excelsior": "Las esculturas de piedra surgen de las esquinas y forman parte fundamental del conjunto, rematado por la cúpula forrada de cobre". (Toca, 2012)



Fig. 4.40



Fig. 4.41

en el libro "Mexico's Modern Architecture": **"Este edificio tiene una gran importancia, aparte de su belleza estructural: se erige como símbolo de esperanza para toda la nación y habla por la seguridad social."** (Myers, 1952, p. 159)

En este contexto, reaparece la Ciudad Universitaria (1952), una de las obras más importantes de la integración plástica por su escala. Y teniendo en cuenta que, como explica Ortiz: **"La mejor arquitectura mexicana es la que ha logrado combinar lo funcional con lo creativo."** (Ortiz, 2000, pp. 5-15) La **Biblioteca Central** se cubrió con murales de Juan O'Gorman, las "esculto-pinturas" de **Rectoría**, creadas por Siqueiros (Fig. 4.41), y las del **Estadio de la Universidad**, de Diego Rivera. Recoge Carlos Ríos Garza, maestro en historia del arte de la UNAM, que la UNESCO, al declarar la Ciudad Universitaria patrimonio cultural de la humanidad (2007); señala en los considerandos sobre la integración plástica que: **"...la importancia social y estética es una misión que se revela en la arquitectura del campus mediante la integración plástica. La fusión entre arquitectura y plástica colocan al conjunto en un espacio de tiempo ancestral y moderno, representado en sus murales; el muralismo es un elemento integral de la arquitectura... (el muralismo) es una clara representación artística de la búsqueda de una nueva identidad nacional, se presenta como un protagonista en los edificios del campus..."** (Ríos, 2018, p. 95)

CUBIERTAS UNIDIRECCIONALES DE HORMIGÓN

La segunda dirección formal se apoya en las "Cubiertas Laminadas", que ya se construían en Europa desde los años veinte. El arquitecto Félix Candela, tras ser exiliado a causa de la Guerra Civil española, fue acogido en México en el año 1939, integrándose al medio de la construcción con su primer "cascarón" experimental, -paraboloide hiperbólico- para una escuela rural en Tamaulipas. Su llegada coincidió con una época en la que el país ya aceptaba los principios de la arquitectura funcionalista. Siendo estas formas adoptadas en México rápidamente, en gran parte por el contexto socioeconómico; donde la mano de obra era mucho más barata que en cualquier otro país, y además de utilizar un mínimo de material para realizar la estructura.

La concepción de espacios internos bajo un concepto de unidad y dinamicidad derivó en los sistemas de soporte en base de concreto armado, dando lugar a esquemas de distribución de carácter compartimentado. El arquitecto Enrique de la Mora intuía una definición del espacio, y Candela, a través de su teoría de las estructuras, lo hizo posible. **"Su interés por la forma, lo llevó a sintetizar la relación de su comportamiento mecánico con la belleza."** (Oliva, Ontiveros, & Valdez, 2011, p. 63)

La **Iglesia de la Purísima** (1946), en Monterrey, diseñada por de la Mora (Fig. 4.42), fue uno de los casos pioneros en esta nueva configuración del espacio, generando bóvedas con las que se desaparecen las tradicionales divisiones entre muro y techo, creando un solo elemento; y que define la plástica del edificio. **"Se trata de los primeros desafíos a la tiranía ortogonal del estilo funcionalista."** (De Anda, 2008, p. 200)

Fig. 4.42



Fig. 4.40: Mural como detalle en el ingreso al edificio IMSS, por Jorge González Camarena.

Fig. 4.41: Esculto-pintura del edificio de Rectoría, por David Alfaro Siqueiros.

Fig. 4.42: Iglesia "La Purísima", en Monterrey, Nuevo León, 1946. Del arquitecto Enrique De la Mora.



Fig. 4.43



Fig. 4.44

Asimismo, dentro de la Ciudad Universitaria, hace su aparición Candela; quien, en conjunto con el arquitecto Jorge González Reyna, edifican el **Pabellón de Rayos Cósmicos** (1951) (Fig. 4.43), el cual es uno de los primeros ejemplos de la nueva concepción de la estructura de concreto llevado a sus límites plásticos, siendo condicionante en la forma arquitectónica. Además del pabellón; Candela produjo la **Iglesia de la Medalla Milagrosa** (1954) y la **Capilla del Altílo** (1958) en conjunción con de la Mora (Fig. 4.44), el cual era un edificio de planta romboidal y techumbre de doble curvatura; así como el **Restaurante "Manantiales"** (1957), en Xochimilco, de la mano de Joaquín Álvarez Ordóñez.

ARQUITECTURA EMOCIONAL: 1955-1965

Al proyecto de la Ciudad Universitaria, como se ha visto a lo largo del proceso arquitectónico en México; se le considera como un "parteaguas" entre el funcionalismo mexicano y una nueva corriente que se consolida en esos años sesenta, que se puede definir como: **"Arquitectura Mexicana Contemporánea"**. (Chávez de Caso, 1994, p. 15)

Los arquitectos afiliados a la corriente "mexicanista" buscaban otras fuentes de inspiración, y en su intento por integrar una cultura nacional; volvieron a las tradiciones formales. Henríquez (1963, p. 75), explica que su carácter no se debe a la introducción arbitraria de formas tradicionales mexicanas, sino a un proceso de síntesis profunda de los principios de la arquitectura moderna con los del pasado.

Ello, bajo los preceptos modernos del cubismo, la Bauhaus y Le Corbusier, cobró nueva vida. **"Su intensa atracción puede explicarse, por el espíritu de geometría que alcanza en sus obras un nivel poético, expresión no solo de una predilección estética, sino de una posición básica frente al mundo."** (Henríquez, 1963, p. 75)

Luis Barragán, Enrique del Moral e Ignacio Díaz Morales, iniciaron esta nueva expresión que, para Chávez de Caso (1994, p.16) asimila los antecedentes vernáculos y mediterráneos en un mestizaje poético que encontró respuesta a nuestras necesidades en la pesantez de los muros cerrados y la fuerza de los colores vivos.

Esta inquietud se presentaba desde finales de los años 30; en este sentido William Curtis describe la postura del arquitecto Enrique Del Moral: **"... sentía la necesidad de integrar ingredientes de la arquitectura moderna internacional, con una interpretación prudente de las condiciones geográficas y culturales específicamente mexicanas."** (Curtis, 1998, p. 121) Esta expresión se inició en la casa-habitación, el género edificativo que mejor define la idiosincrasia mexicana del modo particular de vivir.

En 1947, del Moral y Barragán construyeron sus propias casas. El primero, transforma el modelo tipológico básico de la arquitectura mexicana, como lo era el patio o habitación al aire libre, reinventándolo a su modo personal, siendo: **"... íntimo, reservado, dotado de ambigüedad, y agrupado alrededor de la dinámica interna de la familia y de sus modelos cotidianos de conducta."** (Curtis, 1998, p. 122) (Fig. 4.42).

Por otro lado, la **casa Barragán** (Fig. 4.43), situada justo enfrente de la casa del Moral, de acuerdo con Curtis (1998, p.125), evoca también esas influencias, pero de forma diferente, más orientada hacia una especie de silencio místico, y con un contenido surrealista más patente, dentro de su resonante abstracción. En esta obra, queda implícita una nueva comprensión de la historia artística de México, **"... la valoración de la cultura vernácula y la adopción del carácter de los espacios influidos directamente por los ambientes de la arquitectura de haciendas y conventos del siglo XVI."** (De Anda, 2008, p. 203)

Fig. 4.45



Fig. 4.46



Fig. 4.40: Pabellón de Rayos Cósmicos, 1946, arquitecto Félix Candela y Jorge González Reyna.

Fig. 4.41: Capilla "El Altílo", Coyoacán 1958, arquitectos Candela y De la Mora.

Fig. 4.45: Fachada interior de la Casa Del Moral-Madrid en 1947, arquitecto Enrique Del Moral.

Fig. 4.46: Casa Barragán, en 1947. Vista del interior hacia el patio. Arquitecto Ingeniero Luis Barragán.



Fig. 4.47

Otras obras relevantes del arquitecto Barragán, son la capilla del **Convento de las Capuchinas Sacramentarias** (1955), hacia 1950, promovió la urbanización del conjunto residencial del **Pedregal de San Ángel**, dentro del cual diseñó la **Casa Prieto-López** (Fig. 4.47), además del **establo de caballos de San Cristóbal** (1968) y, por último: **la Casa Gilardi** (1976).

Este modo de crear arquitectura refuerza la manera prehispánica de concebir los espacios, de manejar los volúmenes y formas, de entender e interpretar la geometría; y de integración con los elementos más modernos de nuestra cultura actual.

En el año 1953, el artista plástico de origen polaco Werner Mathias Göeritz Brunner (1915-1990), quien se establecería de manera permanente en la Ciudad de México en 1949;

Fig. 4.48



Fig. 4.48: Patio interior del museo "El Eco", actualmente utilizado para intervenciones arquitectónicas.

Fig. 4.49: Ideograma para el Museo Experimental "El Eco", desarrollado por artista plástico Mathias Göeritz, en 1953.

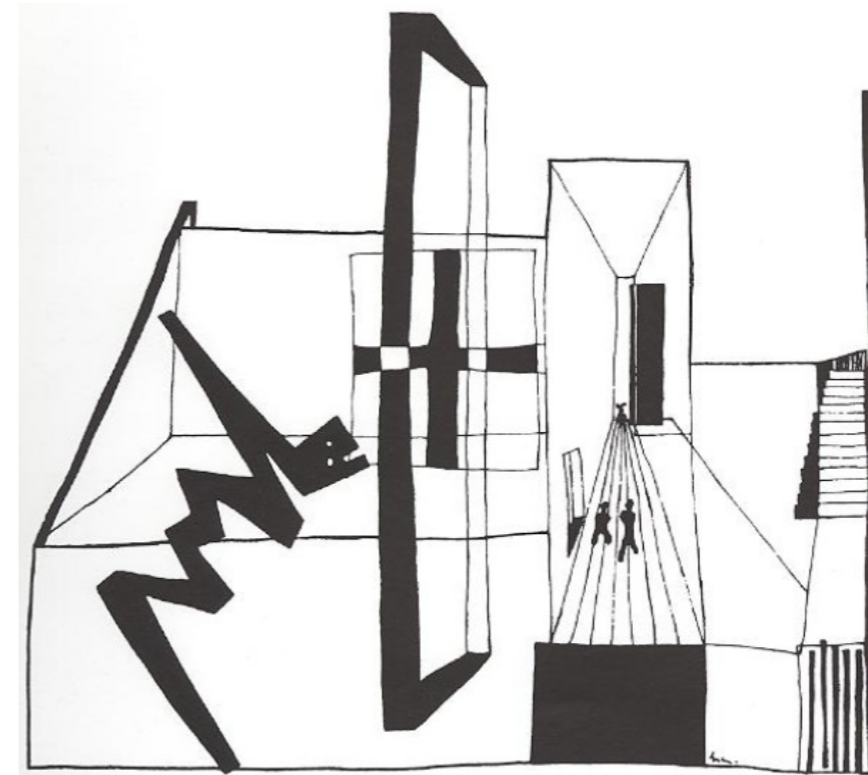


Fig. 4.49

realiza su primera obra de arquitectura emocional: el **Museo Experimental "El Eco"** (Fig. 4.48), y al no ser arquitecto, encontró más sencilla la representación del espacio a través de un "alzado desplegado" (Fig. 4.49) en perspectiva de varias vistas simultáneas, creando una representación de los elementos que componen la obra. Para Goeritz, la arquitectura emocional apelaba a: **"... la necesidad de idear espacios, obras y objetos que causen al hombre moderno una máxima emoción."** (Obras, 2018)

Como resultado "del Eco", Göeritz firmó el "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", documento que anotaba el carácter experimental de esta arquitectura, en él expresa: **"El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo... el arquitecto moderno individualizado quiere destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto 'funcionalismo'... el hombre de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual... una emoción. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte."** (Goeritz, 1960, pp. 18-19). Su manifiesto, sirvió al paso del tiempo como un importante argumento para el ataque frontal que el internacionalismo recibió a fines de la década de los sesenta.

4.4 OTROS CAMINOS DEL INTERNACIONALISMO: 1960

La crisis del movimiento moderno en arquitectura coincide con la crisis general del pensamiento proveniente del derrumbe del paradigma científico y la razón. La arquitectura moderna, producto de los ideales de la modernidad, llega a su fin y la crisis se convierte en búsqueda. La tendencia funcionalista despojada de los compromisos sociales de su origen, es retomada como una alternativa de renovación estética, más que como proyecto de transformación espacial.

A finales de la década de 1960, México se precipita en una crisis que desde entonces alterna o suma los tropiezos políticos a los económicos, y no es extraño que a treinta años de iniciados estos tumbos, un amplio espectro de la sociedad mexicana haya perdido la confianza en el futuro, al que se asoma más bien con temor. Esto contrasta de manera notable con el espíritu que prevalecía en el país en las décadas de 1930 a 1950, lo que ha implicado en un costo muy alto para México también en el campo de la cultura. *"Divididos entre la existencia de dos tendencias: la que sigue lo internacional y la que tiende a crear una arquitectura propia, se hallan muchos arquitectos mexicanos."* (Henriquez, 1963, p. 79)

El uso extendido de la tecnología y el desplazamiento de los arquitectos que inauguraron las nuevas expresiones arquitectónicas hacia otros países dieron lugar a una uniformidad en la producción que se conoce con el nombre de *internacionalismo*; y conlleva según De Anda: *"... al agotamiento del lenguaje de formas, dando origen a la monotonía y la pérdida paulatina de la singularidad arquitectónica."* (De Anda, 2008, p. 207)

Es en los años sesenta, que empieza una reacción en contra de la arquitectura purista y homologante y comienza la búsqueda de nuevos significados. *"Este momento marca el final de la arquitectura moderna y la búsqueda de nuevas expresiones que, en su conjunto, son conocidas como arquitectura posmoderna, caracterizada por la diversidad de sus expresiones y la búsqueda de significados."* (Paniagua, 2001)

La práctica y la enseñanza de la arquitectura, mostraba serios problemas que no se habían intentado definir, y menos resolver. La profesión mostraba serias limitaciones, y la urgencia por construir retrasó la posibilidad de saber cómo, por qué y para quién se trabajaba. Como escribe Toca, *"Las escuelas repetían esquemas de enseñanza evidentemente anacrónicos; y la capacidad de pensar y de proponer había quedado adormecida ante la prioridad de construir."* (Toca, 2017)



Fig. 4.50

El diseño arquitectónico dejó de ser una propuesta cultural en busca de la coherencia que daba lugar al justo equilibrio entre innovación tecnológica, novedad artística y valor de ocupación; convirtiéndose en un objeto cuyo interés era la movilidad mercantil.

A pesar del visible "estancamiento" que sufría la arquitectura en México, la búsqueda de la monumentalidad en la arquitectura en el país se mantuvo entre los propósitos principales, lo que resultó en algunos representantes sobresalientes de esta vanguardia artística, como fueron Augusto Álvarez y Ramón Marcos. Del primero, el **Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México** (1954) (Fig. 4.50 y Fig. 4.51), es el resultado de la armonía y unidad formal. Del segundo, el **conjunto Nacional Financiera** (1968) (Fig. 4.52), fue una de las obras maestras de la última época del funcionalismo en el país. Asimismo, durante el periodo del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), hubo una serie de museos característicos de su periodo, proyectados por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien también utilizaba el recurso de la monumentalidad en su expresión arquitectónica, como es el caso del **Museo Nacional de Antropología** (1964) (Fig. 4.53 y Fig. 4.54), siendo la obra cultural más importante del sexenio, y convirtiéndose con el paso del tiempo, en referente de la construcción moderna mexicana.

Otra inquietud constructiva del internacionalismo, es la "industrialización de la arquitectura", lo que significaba la elaboración seriada de partes para facilitar su ensamble, abatiendo tiempos de ejecución y costos, destacando el arquitecto Jorge González Reyna en la propuesta de abundantes soluciones dentro de la línea de la industrialización a lo largo de su carrera profesional.

Ya en el año 1968, haciendo referencia a XIX edición de las Olimpiadas en México; se dispuso la adaptación y construcción



Fig. 4.51

Fig. 4.50: Vista detalle de ingreso exterior al Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, 1954. Arquitectos Augusto Álvarez, Enrique Carral, Guillermo Pérez Olagaray, Manuel Martínez Paéz y Ricardo Flores.

Fig. 4.51: Vista en perspectiva interior del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, 1954.



Fig. 4.52



Fig. 4.53

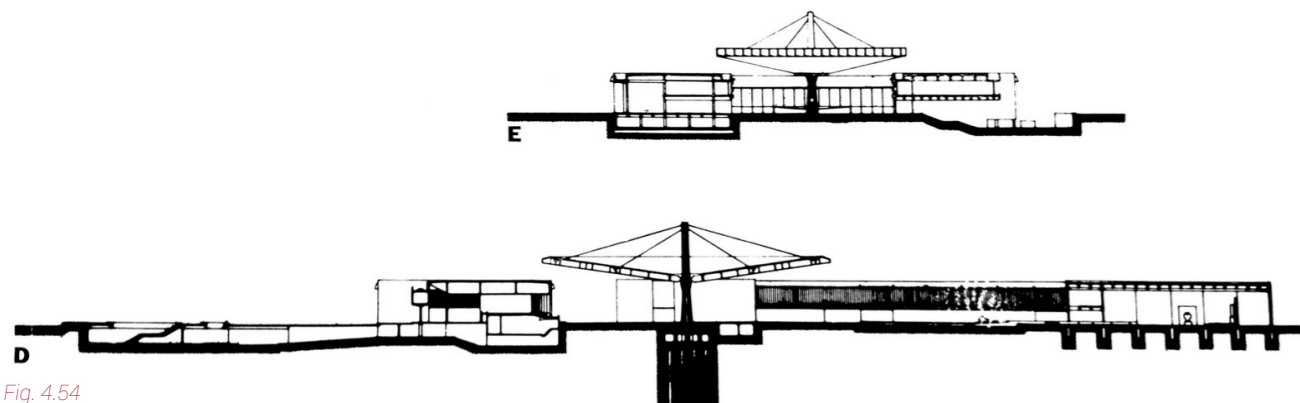


Fig. 4.54

de las instalaciones necesarias para la celebración del evento. Buscando demostrar en ellos el avance en materia de diseño y construcción logrados en el país. Del conjunto, destacan la **Piscina y Gimnasio Olímpicos** del arquitecto Javier Valverde, la **Villa Olímpica** de Ramón Torres y el **Palacio de los Deportes** de Félix Candela, quien decide abandonar las cubiertas de hormigón; resolviendo la cubierta con un entramado de acero, hormigón y madera.

A partir de los años setenta, ante la evidente ausencia de originalidad arquitectónica y la distensión de las formas; la sociedad comenzaba a referirse a la nueva imagen arquitectónica como "la arquitectura hecha de cajas de hormigón", demostrando la monotonía formal, la ausencia de carácter y la uniformidad de espacios que la caracterizan. En este momento arquitectónico, ya se habían olvidado la cualidades formales de las obras de veinte años atrás, como el caso de la Ciudad Universitaria, ejemplo más valioso en este sentido. Esta nueva tendencia, seguía un proceso creativo inverso al impuesto por Villagrán: **"El edificio se concibe a partir del encadenamiento de las formas que serán apreciadas por el espectador; ellas mismas y dentro de un proceso involutivo, van dando lugar al tejido espacial interno."** (De Anda, 2008, p. 213)

Como se puede apreciar, el impulso social de la Revolución Mexicana, contribuyó a configurar un proyecto integrado por una serie de elementos que, hasta finales de los treinta, encontró la forma de convivir en simultaneidad: las reivindicaciones sociales, el progreso colectivo mediante la técnica moderna, el racionalismo como doctrina para defender a la patria, la valoración de la herencia artística nacional, y la aceptación de la estética de vanguardia europea. Sesenta años después, se pudo apreciar la evolución del funcionalismo al racionalismo y por último al internacionalismo, del cual surgieron varios "caminos", o vertientes: el monumentalismo, la masividad expresada en hormigón, la verticalización y el rechazo al mismo; denominado regionalismo, el cual le hacía frente a la arquitectura de la modernidad, demostrando calidad arquitectónica al expresar cómo debería ser el producto que sustituiría la monolítica producción del internacionalismo.

En los años ochenta, se presentó en México, el horizonte de una crisis económica brutal, propiciada por el mercado petrolero, así como el aumento de la inflación interna. El gobierno, quien tradicionalmente patrocinaba la construcción en México (en géneros de vivienda, salud y educación), se vio obligado a estrangular los presupuestos destinados a la edificación a través de programas de ahorro internos. Los índices de recuperación y de estabilidad financiera fueron advertidos hasta 1990, cuando el control de la inflación permitió el reinicio de la inversión económica. Los diez años que México "perdió" son irrecuperables.

Fig. 4.52: Fachada principal, edificio Nacional Financiera. Architecto Ramón Marcos Noriega, 1965.

Fig. 4.53: Fuente invertida "El paraguas", en el patio central del Museo Nacional de Antropología e Historia.

Fig. 4.54 Sección "E" transversal y sección "D" longitudinal, del Museo Nacional de Antropología e Historia. Architectos Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares y Jorge Campuzano. 1964.

4.5 TRAYECTORIA ARQUITECTÓNICA EN MÉXICO: SÍNTESIS





ART DECÓ

Juan Segura

ARQUITECTOS

NACIONAL

José Luis Cuevas
Vicente Mendiola
Carlos Greenham
Francisco Serrano

Manuel Ortiz Monasterio
José Gómez Echeverría
Carlos Tarditi
Teodoro Kunhardt
Joaquín Capilla
Federico Mariscal
Juan Segura

OBRAS

Alianza de Ferrocarrileros
Inspección de policía y cuartel de bomberos
Edificio "La Nacional"
Orfanato "San Antonio"
Edificio "Frontón México"
Vestíbulo del Palacio de Bellas Artes
Edificio "Ermita"

CARACTERÍSTICAS

Influencia del *Style Moderne* (París, 1925).

Al exterior: Ornamentos geométricos inspirados en el prehispánico, estilización de figuras, acentuamiento de volumetría, referencias naturalistas.

Al interior: pavimentos policromos, iluminación artificial, materiales de brillo intenso.

La elegancia como signo.

Símbolo de progreso artístico y tecnológico.

Modernidad europea= aspiración de vanguardia= art decó.

Aplanados de cemento estriado, salpicados, radiales, de diseños complejos.

José Villagrán García
Juan O'Gorman

FUNCIONALISMO (RACIONALISMO)

ARQUITECTOS

NACIONAL

Juan Legarreta
Álvaro Aburto
Enrique Yáñez
Eduardo Méndez
Augusto Álvarez
José Villagrán García
Juan O'Gorman

CARACTERÍSTICAS

Búsqueda de eficiencia y objetividad= "arquitectura técnica".

Influencia de centroeuropeos *Walter Gropius (Bauhaus)*, y *Le Corbusier*.

Solución de vivienda colectiva.

Sinceridad expresiva en la construcción.

Simetría en el edificio.

Ventanas dispuestas horizontalmente.

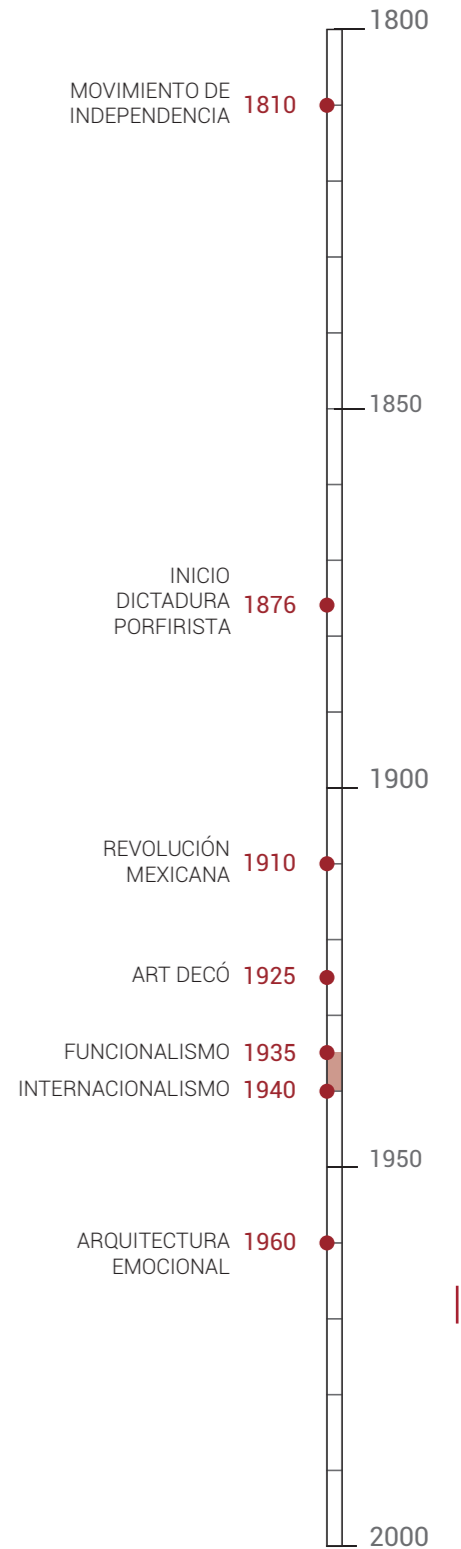
Economía en el espacio, plantas libres, escaleras exteriores helicoidales.

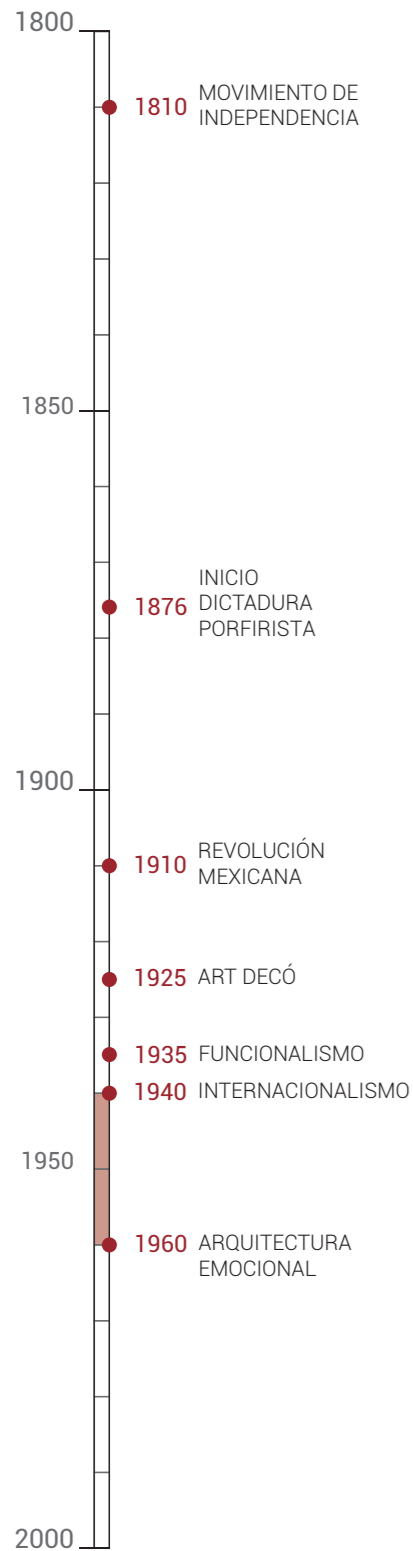
Rechazo a la estética (O'Gorman).

Lenguaje plástico de la clase obrera.

OBRAS

Casa O'Gorman
Vivienda obrera mínima
Casa-Estudio: Rivera Kahlo
Sindicato de Cinematógrafos
Sindicato de Electricistas





INTERNACIONALISMO

Villagrán García/Del Moral
 Carlos Obregón Santacilia
 Mario Pani Darqui

ARQUITECTOS

NACIONAL

José Villagrán García
 Enrique Del Moral
 Carlos Obregón Santacilia
 Mario Pani Darqui
 Augusto Álvarez

OBRAS

Instituto Nacional de
 Cardiología
 Maternidad Mundet
 Centro Universitario México
 Estacionamiento Gante
 Conjunto comercial "Las
 Américas"
 Monumento a la Revolución
 Hotel del Prado
 Edificio Guardiola
 Sede Administrativa del
 Instituto Mexicano del
 Seguro Social
 Centro Urbano Presidente
 Alemán
 Escuela Normal de Maestros
 Conservatorio Nacional de
 Música
 Ciudad Universitaria

CARACTERÍSTICAS

Adoptan los nuevos programas europeos y norteamericanos, demostrando una imagen de actualidad en el país.

Losas planas, columnas retiradas de la fachada, decoración lineal y sobria, modulación y predominio de la proporción horizontal.

Abandono de la plástica regionalista, condena al ornamentalismo.

Fachadas compuestas de cortinas vítreas, tipo americano.

Manifestada en edificios comerciales, industriales y residenciales.

Contraste, textura y cromática: elementos para el desarrollo de esta arquitectura.

Diego Rivera
 David Alfaro Siqueiros

INTERNACIONALISMO: Integración Plástica

ARTISTAS

NACIONAL

Oliverio Martínez
 Manuel Ortiz Monasterio
 Jorge González Camarena
 Juan O'Gorman
 David Alfaro Siqueiros
 Diego Rivera

OBRAS

Monumento a la Revolución:
 Esculturas.
 Instituto Mexicano del
 Seguro Social: Murales y
 esculturas.
 Museo del Cárcamo: Fuente
 de Tláloc
 Fábrica Chrysler de México:
 Mural "La Velocidad"
 Ciudad Universitaria: Estadio
 Olímpico, Torre de Rectoría,
 Biblioteca Central.
 Polyfórum Cultural

CARACTERÍSTICAS

Definida como la convergencia de la política con la economía, la sociedad, la cultura y el arte.

Generador de reflexiones, encuentros y desencuentros, cuestionamientos, innovaciones o sumisiones.

Método de expresión de discursos nacionalistas: Rescata la orientación del arte en favor de la colectividad, y el espíritu de trabajo interdisciplinario, que colaboran en la formación de una obra de arquitectura.

**INTERNACIONALISMO:
Cubiertas Laminares**

Félix Candela Outeriño

ARQUITECTOS

INTERNACIONAL

Félix Candela

NACIONAL

Enrique De la Mora

Jorge González Reyna

Joaquín Álvarez Ordóñez

Pedro Ramírez Vázquez

Rafael Mijares

Guillermo Rosell

Manuel Larrosa

Fernando López Carmona

OBRAS

Iglesia de La Purísima

Ciudad Universitaria:
Pabellón de Rayos Cósmicos

Iglesia de la Medalla
Milagrosa

Capilla "El Altílo"

Restaurante "Manantiales"

Capilla Abierta de Palmira

Planta embotelladora
"Bacardí"

CARACTERÍSTICAS

Desaparece la transición entre apoyo y cubierta, convirtiéndose en un mismo elemento.

Distintos estilos de cubiertas: Cascarones (paraboloides hiperbólicos), paraguas (cuatro segmentos de hiperbólicas), dobles curvaturas.

Interiores diáfanos y espaciosos, que permiten juegos de luces y sombras.

Cubiertas de 2 a 5 cms de espesor.

MATERIALES

Hormigón armado

Mathias Göeritz
Luis Barragán

**ARQUITECTURA
EMOCIONAL**

ARTISTAS

INTERNACIONAL

Mathias Göeritz

NACIONAL

Jesús Reyes Ferreira

ARQUITECTOS

NACIONAL

Luis Barragán

Enrique Del Moral

Ricardo Legorreta

Ignacio Díaz Morales

Pedro Ramírez Vázquez

OBRAS

Museo Experimental "El Eco".

Torres de Satélite.

Espacio escultórico UNAM.

Casa Barragán

Casa Del Moral

Convento de las Capuchinas

Cuadra San Cristóbal

Casa Gilardi

CARACTERÍSTICAS

Postura antifuncionalista.

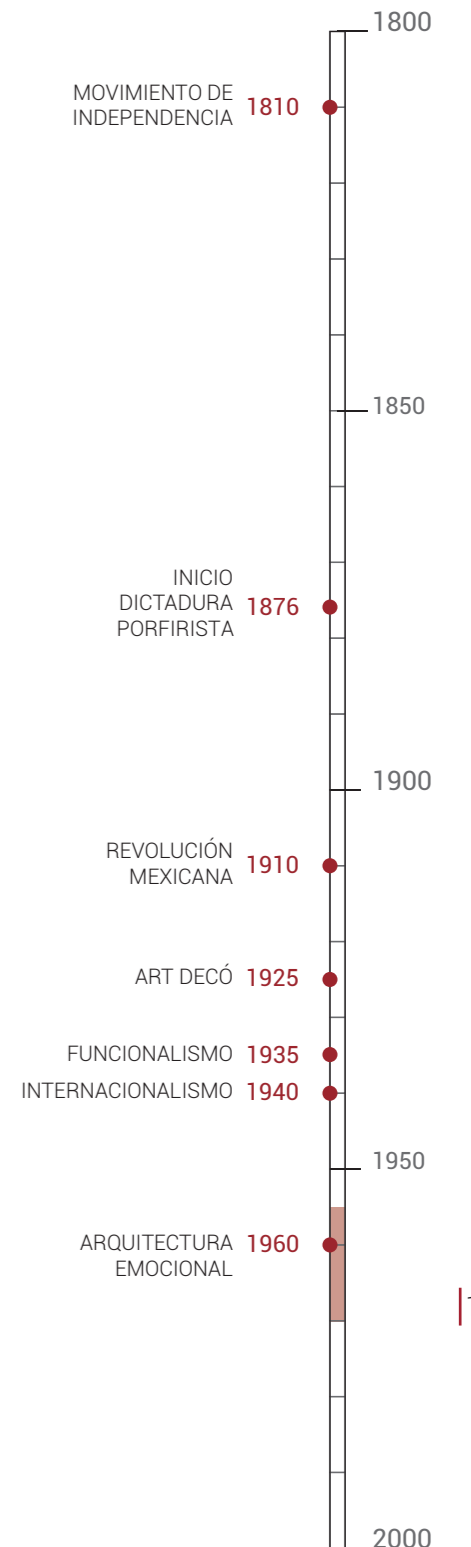
Espacio social como instancia sensible.

Arquitectura que conmueva por su belleza.

Modo estratégico de poner en relación a las artes dentro del espacio ampliado de la ciudad.

Uso del color, iluminación y agua, en armonía para crear sensaciones en el usuario.

Arquitectura masiva de muros de carga.



5. CASOS DE ESTUDIO

"Arquitectura es la voluntad de una época expresada en el espacio, viva, cambiante, nueva. No es ayer, no es mañana, solamente al presente se le puede dar forma."

Mies Van der Rohe.

5.1 El Caso de la Ciudad Universitaria

Intenciones en la Arquitectura

Regionalismo Crítico

Modernidad y Arquitectura en México

—Biblioteca y Hemeroteca Nacional

—Rectoría

—Frontones

—Estadio Olímpico

5.1 EL CASO DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA: 1947-1952

En este apartado, se analizará el caso de la Ciudad Universitaria, erigida en la década de los años 50 (Fig. 5.1), en el periodo del internacionalismo, en su etapa conjunta con la integración plástica, ambos definidos anteriormente.

La Ciudad Universitaria supuso para el estado mexicano, la reafirmación de su capacidad organizativa, técnica y financiera, y para la arquitectura del país, la consolidación de las teorías que se habían venido ensayando desde los años treinta, así como la creación de una imagen de modernidad artística que satisfacía las aspiraciones de la cultura en la mitad del siglo. Es importante señalar que tanto la tecnología, como el diseño y la construcción de los recintos quedó en manos de profesionales mexicanos, cuestión que llenó de orgullo a los autores de la obra; además de que el planteamiento de programas y proyectos fue resultado de una colaboración multidisciplinaria entre especialistas egresados en su mayoría de la misma Universidad.

Destaca en lo general, la interpretación que se le había dado al estilo funcionalista y a la modalidad impuesta por Le Corbusier (uno de los arquitectos extranjeros que más ha influido en el país), sobretodo en el predominio del sentido horizontal, la transparencia constante, la interrelación del interior con el exterior y el uso extensivo de materiales locales (piedra), con tradicionales (barro en varias modalidades), y modernos (vidrio y hierro).

La forma de abordar el análisis del conjunto (Fig. 5.2), será como se ha mencionado previamente en el apartado de "Metodología" de este documento, a partir de lo general, hasta llegar a lo particular; para lo cual, "Intenciones en Arquitectura" se abordará en primer lugar, y se revisarán los cinco puntos que plantea el autor para el entendimiento de la obra arquitectónica, que son: el cliente, la sociedad, los arquitectos, la situación y el problema, brindando una primera mirada global de la Ciudad Universitaria a manera de plan en conjunto, como un gran proyecto; seguido del "Regionalismo Crítico" donde se analizarán los elementos puntuales del complejo, los que procuren la tradición del país, y para finalizar con "Modernidad y Arquitectura en México", donde se hará una aproximación a cuatro casos puntuales de algunos edificios del complejo, los cuales destacan por la representación del ya mencionado "funcionalismo a la mexicana".



Fig. 5.1

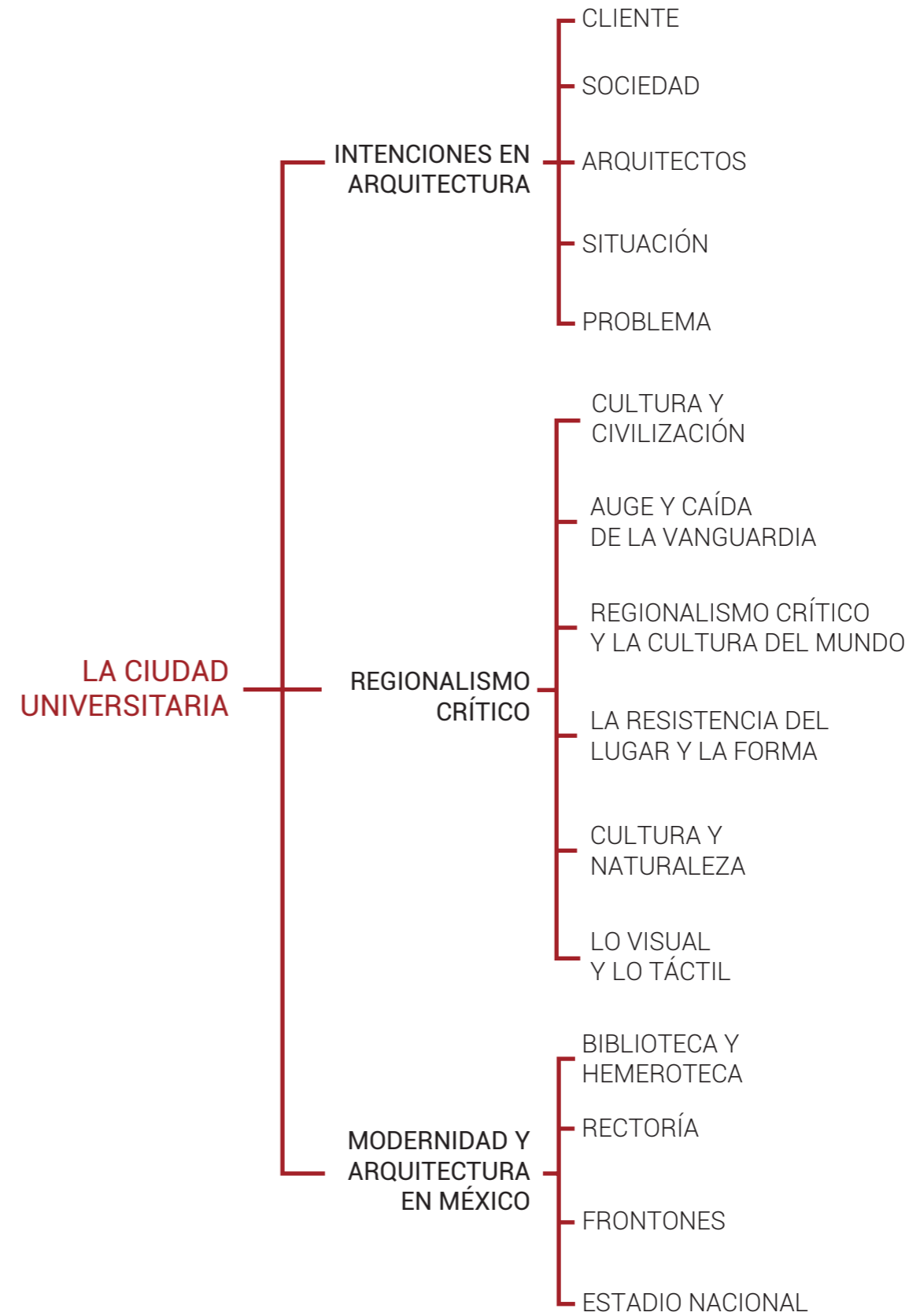


Fig. 5.2: Metodología de análisis del caso: Ciudad Universitaria a través de los textos analizados en el marco teórico.

INTENCIONES EN LA ARQUITECTURA

EL CLIENTE

Durante la administración del presidente Miguel Alemán Valdés, que inicia en el año 1946, y termina en el año 1952, se desarrolla y ejecuta el proyecto de la Ciudad Universitaria en la Ciudad de México, para la cual el Estado contribuyó por conducto de la Secretaría de Educación Pública (S.E.P.), con la aportación de los recursos económicos, esperando que dicho complejo iniciara funciones en el último año del presidente en curso.

Los propósitos eran resolver el problema de la insuficiencia de espacios y la incomodidad de las instalaciones, ya que los edificios iniciales de la Universidad, no correspondían con el crecimiento de la población escolar y mucho menos con el medio físico, provocando la dispersión de disciplinas y de edificios por toda la ciudad, dejando a la Universidad sin estructura pedagógica, y primordialmente, sin unidad, ni conexión de vida en comunidad tanto profesoral como estudiantil.

LA SOCIEDAD

Como se desarrolla en el capítulo de Historiografía, a partir de 1821, México se había convertido ya era un estado soberano, pero estaba muy lejos de estar unido. Los conflictos territoriales tanto al norte como en el sur del país, la inestabilidad, la intervención, e imposición de un monarca extranjero, llevó a un cambio radical hacia la democracia liberal, la fisonomía jurídica y espiritual de México. Citando al doctor en arquitectura, Luis Ortiz Macedo, declara: **"Con el triunfo de la República se consolidó la nacionalidad mexicana y surgió la noción de patria". (Ortiz, 2000)**

Posterior a esto, se establece la dictadura porfirista que si bien trajo paz al país, esta fue impuesta por las armas. Pero fue precisamente por esta "aparente paz", que se logró atraer inversionistas extranjeros, quienes trajeron progreso al país: ferrocarriles, energía eléctrica, renacimiento de la minería, expansión del comercio... las finanzas públicas se consolidaron, aunque basadas en el trabajo rural y proletaria, sector cada vez más inconforme e inquieto. Es en este aparente "orden y progreso", que México intentaba de ser moderno pareciéndose a Europa y Estados Unidos, haciendo grandes obras y monumentos, concebidos en similitud a las grandes capitales del mundo; pero, esta creciente inconformidad en el país provocó para el año de 1910 el inicio de la Revolución, y al cabo de múltiples incidencias políticas y diplomáticas, se promulgó en 1917 una nueva constitución donde se hizo constancia de la división de poderes, libertades individuales y

garantías sociales. Lo que consistió la novedad y modernidad del sistema mexicano de derecho.

Es por este pequeño contexto, en el que de acuerdo con el arquitecto Carlos Lazo, en conferencia para la sociedad "Justo Sierra", describe lo siguiente: **"El mundo está falto de coordinación. La ciencia puso en orden la vida y es ahora la vida la que tendrá que poner en orden la ciencia para que ambas sean compatibles y evitemos que, en definitiva, la ciencia acabe con la vida. No es que falte orden. Lo que falta es coordinación de órdenes, visión integral del mundo y de la sociedad, conciencia de universalidad, sentido de planificación... es una época en la que la única técnica que no florece es aquella que haga socialmente útil la acumulación del saber que posee la humanidad. Al hombre, observador del universo, lo que antes se le escapa en cada época es el sentido de universalidad." (Lazo, 1950)**

Es, por lo tanto, misión de la Universidad, ser guía en la actitud vital de investigar, constituir, coordinar, planificar; hacer el conjunto de ideas de las que vive en el tiempo. Una síntesis universal de la cultura y de la época, expandir los conocimientos y hacer del hombre común, un hombre culto; porque lo que le falla al mundo actual, según lo mencionado por Lazo, es la cultura.

En ese sentido, el hombre es proyección de futuro. Todo lo que aprende o adquiere tiene un valor de disfrute, pero, además es designio de transmisión y de legado. **"Cuando varios hombres se reúnen para investigar y transmitir sus conocimientos, surge de ellos la conciencia de lo universal, es decir de universidad." (Lazo, 1950)**

LOS ARQUITECTOS

Para lograr la ejecución y coordinación en este proyecto, se actuó a manera de "Patronato" (Fig. 5.3); conformado por las siguientes partes que intervienen:

— **Arquitecto Carlos Lazo**, Gerente General en representación del patronato de arquitectos. Se encargaría de la coordinación de los aspectos técnicos, económicos, administrativos y de relaciones que se refieren a la realización de la C. U.

— **Licenciados Carlos Novoa, Eduardo Suárez y David Thierry**, quienes actuaban en nombre del Gobierno y de la Universidad Nacional Autónoma de México.

— **Arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral**, autores y directores del proyecto de conjunto, orientan y supervisan la tarea de todos los técnicos que intervienen.

Uno de los líderes del proyecto, el arquitecto Mario Pani, responde en entrevista algunos de los fundamentos sobre los

CIUDAD UNIVERSITARIA DE MEXICO	
EL PATRONATO	
LIC. CARLOS NOVOA, Presidente Ejecutivo, LIC. EDUARDO SUÁREZ, Vocal, DAVID THIERRY, C. P. T., Vocal.	
LOS PROYECTISTAS	
Proyecto de Conjunto: MARIO PANI y ENRIQUE DEL MORAL Arquitectos Directores.	
EDIFICIOS	
Rectoría: Arq. Mario Pani. Arq. Enrique del Moral. Arq. Salvador Orta.	Arq. Silvio Margán Gleason. Arq. Jesús Aguilar. Escuela de Veterinaria: Arq. Félix Trías. Arq. Fernando Barba Zetina. Arq. Carlos Solórzano.
Biblioteca Central: Arq. Juan O'Gorman. Arq. Gustavo M. Saavedra. Arq. Juan Martínez de Velasco.	Club Central: Arq. Jorge Robín. Arq. Eugenio Ureña. Arq. Carlos B. Zetina.
Museo e Instituto de Artes: Arq. José Villagrán García. Arq. Alberto Liceaga.	Baños y vestidores de mujeres y Piscina de Natación: Arq. Félix T. Nuncio M. Arq. Ignacio López Bascuñari. Arq. Enrique Molnar.
Aula Magna: Arq. Carlos Obregón Santacrita. Arq. Mauricio Gómez Mayorga.	Estado Olímpico: Arq. Augusto Pérez Palacios. Arq. Jorge Bravo. Arq. Raúl Salinas.
Facultad de Ciencias e Institutos: Arq. Raúl Cacho. Arq. Eugenio Pecharé. Arq. Félix Sánchez Baylón.	Estadio Olímpico: Arq. Augusto Pérez Palacios. Arq. Jorge Bravo. Arq. Raúl Salinas.
Facultad de Filosofía y Letras e Institutos: Arq. Enrique de la Mora. Arq. Enrique Landa. Arq. Manuel de la Cueva.	Frontones: Arq. Alberto T. Arri.
Escuela de Jurisprudencia: Arq. Alonso Mariscal. Arq. Ernesto Gómez Gallardo.	Gimnasio y Alberca de Esbaldío: Arq. Antonio Panzara. Arq. Rafael Álvarez. Arq. Raúl Fernández.
Escuela de Economía: Arq. Vladimir Kaspé. Arq. José Hahnauer.	Unidad Tipo Habitación: Arq. Enrique Cárnel. Arq. Manuel Martínez Páez.
Escuela de Comercio y Administración: Arq. Antonio H. Álvarez. Arq. Ramón Marcos.	Jardín: Arq. Ricardo de Robles.
Escuela de Ciencias Químicas: Arq. Enrique Yañez. Arq. Enrique Guerrero. Arq. Guillermo Russell.	Almacenes, bodegas, garajes, etc.: Arq. Marcial Gutiérrez Camarero. Arq. Manuel Picarro. Arq. Roberto Gutiérrez.
Escuela de Ingeniería: Arq. Francisco J. Serrano. Arq. Luis MacGregor Krieger. Arq. Fernando Pineda.	SERVICIOS GENERALES
Escuela de Arquitectura: Arq. José Villagrán García. Arq. Xavier García Lescarain.	Carreteras y estacionamientos: Ing. Jesús Domínguez. Ing. Edmundo Rojas González. Ing. Santiago Cortés.
Instituto de Física Nuclear: Arq. Jorge González Reyes.	Puentes y pasos a desnivel: Arq. Santiago Greenbaum. Ing. Samuel Raúl García.
Instituto de Geología: Arq. Luis Martínez Negrete. Arq. José Sordo Modakano. Arq. José Luis Cretucha.	Agua y drenajes: Ing. Alberto J. Flores. Ing. Alberto Barocio.
Instituto de Biología: Arq. Domingo García Ramos. Arq. Homero Martínez Hoyos.	Electrificación: Ing. Luis Mascoff.
Escuela de Medicina: Arq. Roberto Álvarez Espinosa. Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Arq. Rosalín Torres.	Fertilización y jardinería: Ing. Lillo Borragón. Ing. Alfonso Correas Aleman.
Escuela de Odontología: Arq. Carlos Revueltas.	Iluminación: Ing. José Carlos Silva. Ing. Jorge Aguero.
	Biopos: Ing. Jorge García Gómez.
ADMINISTRACION Y EJECUCION	
ARQ. CARLOS LAZO JR., Gerente General.	
Arq. Gustavo García Travesi, Gerente de Planes e Inversiones. Ing. Luis E. Bracamonte, Gerente de Obras.	

Fig. 5.3

Fig. 5.3: Organización del Patronato responsable del desarrollo del Proyecto de Conjunto. Por lo general, se agrupaban en equipos de tres arquitectos por edificio a resolver.

que se erigen la magna obra de la Ciudad Universitaria: *“La norma fundamental que inspira el proyecto de la Ciudad Universitaria es, en realidad, la de crear la Universidad misma de México... el propósito (de la C.U.) responde al de que, conservando las escuelas especiales sus características, las actividades y los estudios de carácter general sean comunes para todos”.* (Pani, 1950)

Al respecto, el arquitecto Mario Pani, narra en entrevista los elementos que agrupan al conjunto, indicando algunos de ellos: *“La Ciudad Universitaria es obra de muchos técnicos, arquitectos, ingenieros, asesores, etcétera. (Se contaban setenta y cuatro arquitectos colaborando en el proyecto). Se pretende que tenga una armonía de época, de ambiente; que muestre cierta personalidad específica en cada uno de sus elementos. David Alfaro Siqueiros, a la cabeza de los artistas, lidera un taller experimental donde se ensayan sistemas de relación con la piedra, el paisaje y la entonación cromática del lugar. Se trabaja sobre una gama de colores que tengan combinación armónica entre sí y con toda la Ciudad Universitaria. El sistema de circulación de vehículos será periférico y en un solo sentido... jamás el peatón y el automóvil se cruzarán...”* (Pani, 1950)

Siguiendo el orden descrito por Pani, los arquitectos encargados de los diferentes edificios iniciaban con los estudios previos, basados en los lineamientos generales proporcionados por el Proyecto de Conjunto, prosiguiendo con un anteproyecto particular coordinado con el Plano Rector, con el propósito de lograr la solución adecuada a las necesidades tanto particulares como generales; lo que responde a una labor de coordinación entre los arquitectos directores y los encargados de las obras particulares, hasta obtener un resultado satisfactorio y realizar posteriormente las obras.

LA SITUACIÓN

La inquietud principal del hombre social, es la de no ser considerado solamente como una entidad económica, como menciona Lazo: *“El hombre social, no puede considerar su propia vida si no es función de comunidad con los demás hombres... aspira a recibir los beneficios del progreso al que contribuye con su esfuerzo.”* (Lazo, 1950)

Se dice que la Universidad es la institución docente de enseñanza superior para todos los que la reciben en un país, pero entenderemos que corrobora su propio nombre, si universaliza la enseñanza en función del repertorio de ideas y aspiraciones que modelan la fisonomía de su época; es decir, la Universidad debe insertar su acción cultural en la existencia pública.

Es por este motivo, que está haciendo falta un sentido

de planificación aplicado al saber y a la enseñanza. Ese es el nuevo sentido que tendría la Universidad y esa es la misión que se aspira a cumplir: *“Se requiere una unidad orgánica en la educación superior y en la alta cultura, una universalización del saber para hacer del hombre medio, un hombre culto... se requiere que la Universidad colabore en la investigación y transmisión de la síntesis de la cultura y de la época para el servicio social... para saber lo que es y lo que debe ser México, para preparar a través de un concepto moderno de planificación, programas de trabajo, programas de gobierno que hagan realidad ese México mejor que todos llevamos dentro.”* (Lazo, 1950)

EL PROBLEMA

El trasplante o reubicación de la Ciudad Universitaria, no consta de un simple traslado o un ajuste técnico constructivo. Se requirió afrontar un problema de planificación que considerara los factores físicos, humanos, económicos, políticos; la magnitud de proyecto lo solicitaba, pues iba a construirse una verdadera ciudad, una ciudad de enseñanza. Se disponía de un terreno de siete millones de metros cuadrados, de los cuales se utilizarían dos millones, dejando cinco millones de metros cuadrados de reserva para futuro crecimiento: *“La Ciudad Universitaria, ubicada en un sitio con características tan peculiares como las del Pedregal, bien comunicada, construida en la zona hacia donde la ciudad de México va creciendo, fomentará a la descentralización de la capital.”* (Pani, 1950) (Fig. 5.4)

El problema constaba de tres factores fundamentales: las tendencias pedagógicas, el sentido nuevo de la misión universitaria y la previsión de las necesidades futuras. *“México, atendido a las peculiaridades de su medio, de su ambiente y de su psicología, encuentra en la construcción de la Ciudad Universitaria, una solución intermedia en la que existe la convivencia como auténtica vida de comunidad profesoral y estudiantil...”* (Lazo, 1950)

El futuro de México ha de hacerse en función de sus factores básicos, físicos, humanos, económicos y políticos, a escala internacional, regional y urbana. *“Una de las primeras cosas que tenemos que hacer es planificar la enseñanza y, singularmente, la enseñanza universitaria. Eso es lo que se intenta con la Ciudad Universitaria de México.”* (Lazo, 1950)

Por lo tanto, la C.U. se clasificó para su organización multidisciplinaria, en tres grupos: **Ciencias, Humanidades y Artes**. Además de existir el Aula Magna, el Museo, la Biblioteca y la residencia estudiantil para alojar estudiantes de provincia. Por otro lado, se concedió gran importancia al deporte; contemplando campos de fútbol, sóftbol, básquetbol, béisbol,

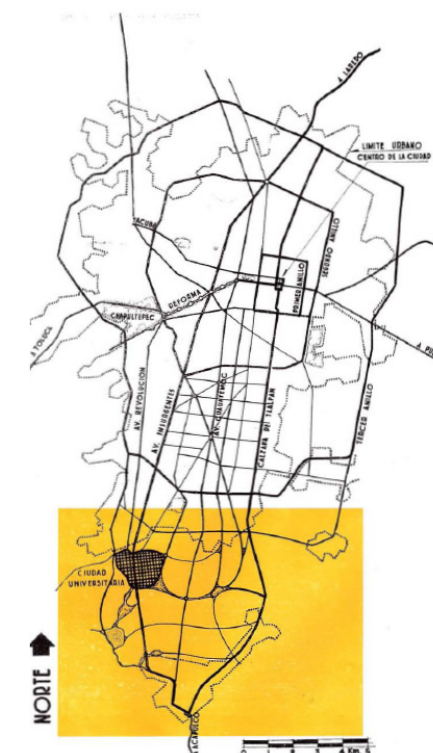


Fig. 5.4

Figura 5.4: Vínculos del C.U. con la Ciudad de México.



Fig. 5.5

atletismo, tenis, y piscina; además del estadio universitario, con capacidad para ochenta mil espectadores.

— **Sobre el emplazamiento:** En la localización de la Ciudad Universitaria, sobre los restos de lo que parece haber sido la más antigua civilización del continente, se construye la más nueva ciudad de América. La ciudad del saber y de la cultura. Localizado en El Pedregal, en el eje de América, la carretera panamericana, y su centro el país frontera de dos razas y de dos culturas, crucero de caminos y síntesis de pueblos.

— **Sobre los propietarios:** Emplazado en los terrenos en posesión de un grupo de ejidatarios o "invasores", se les otorgó indemnizaciones de expropiación, además de construirse un poblado moderno con 260 lotes, 60 casas, una escuela y cuatro unidades sanitarias, debidamente urbanizado y logrado a partir de participación social, con la colaboración de los mismos habitantes en las obras y con la promesa de que sus hijos serán estudiantes de la nueva Universidad.

— **Sobre las condiciones físicas del emplazamiento:** Por otro lado, la topografía del Pedregal es abrupta. (Fig. 5.5) Consta de fuertes pendientes, lo que conlleva a soluciones de escalonamientos y movimientos de tierras, siempre procurando conservar el aspecto del terreno natural, sin transformar la visión panorámica que lo caracteriza.

Para lograr las nivelaciones, esto resulta en la mecanización de los procesos, que liberan al peón de trabajos inhumanos, y logrando así, uno de los objetivos perseguidos en la realización de la obra, que es el de la evolución en los sistemas constructivos.

Son ideales su situación y su clima, pues las rocas conservan el calor del sol, pudiéndose disfrutar ahí de noches más templadas que en la ciudad. Además, en el proyecto se prevé el aprovechamiento de los pocos árboles que existían debido a la composición volcánica del predio; así como la creación de pasos cubiertos, a modo de intervención del hombre, y para protección del usuario; así como el acondicionamiento de viveros, de donde saldrán millones de árboles y se estudiarán las especies como las cactáceas que prosperarán mejor en dicho sitio.

— **Sobre el proyecto:** El proyecto de conjunto (Fig. 5.6), obra de los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral, donde intervienen arquitectos, ingenieros, y asesores de todas las disciplinas universitarias; para desarrollar los proyectos parciales de localizaciones, urbanización, circulaciones, edificios, espacios libres, instalaciones, equipo, forestación, deportes, entre otros.

Es por esto que la Ciudad Universitaria se planifica en las siguientes zonas:

Escolar y Administrativa: Comprende los edificios de Facultades, Institutos y Escuelas. Consta de dos grandes núcleos, Ciencias y Humanidades, así como museo, biblioteca, rectoría, aula magna, club central y dependencias administrativas.

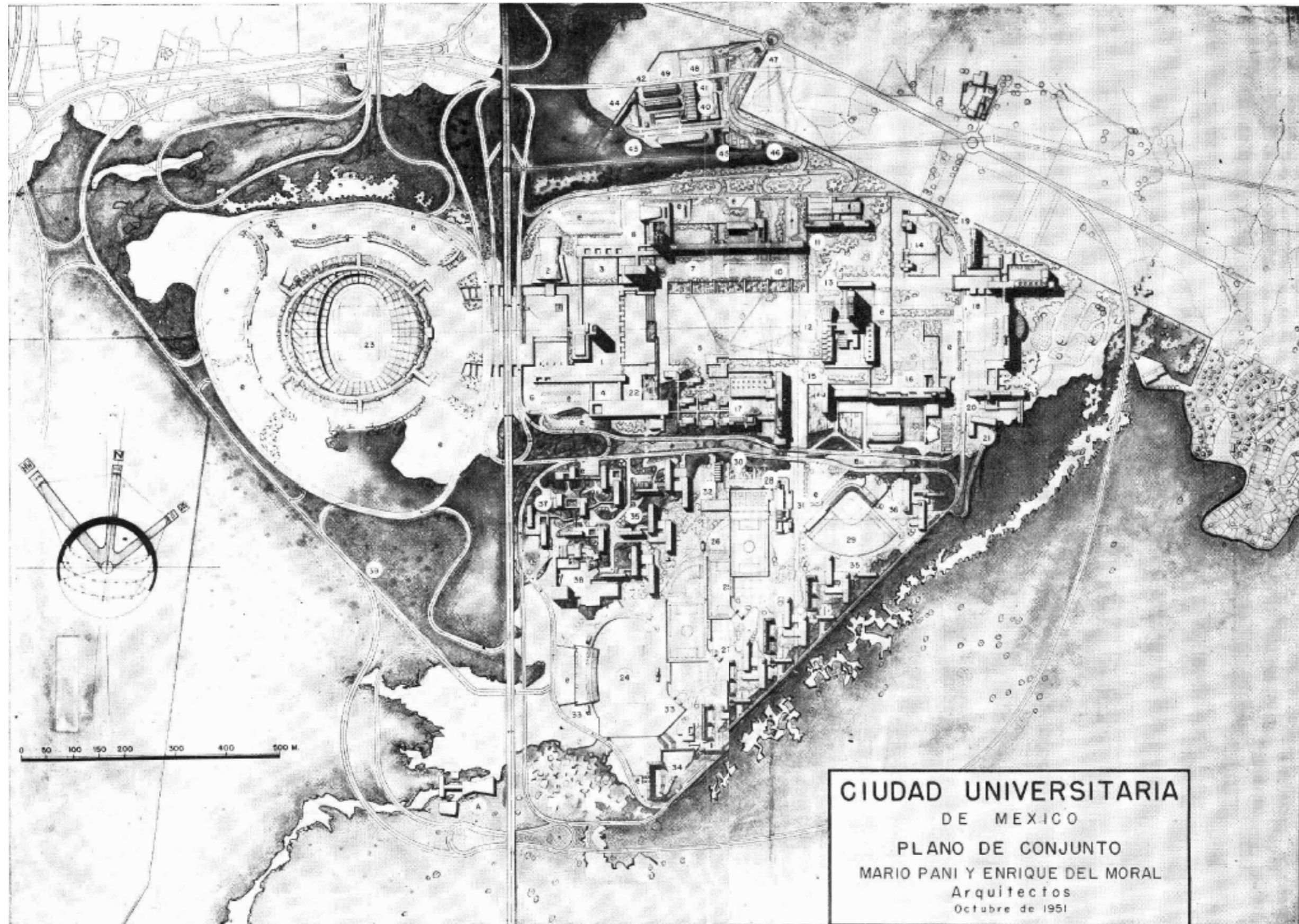
Deportiva de entrenamiento: Campos, pistas y gimnasios de uso privado para los universitarios; además del Estadio Olímpico para cuatro mil espectadores, tres campos de fútbol, diamante de beisbol, ocho mesas de tenis, doce canchas de básquetbol, dos de softbol, un tanque para clavados, otro para natación, casetas de baños y vestidores para hombres y mujeres.

Deportiva de espectáculos: Instalaciones con acceso para el público en competencias oficiales universitarias, nacionales o internacionales. Consta de Estadio Olímpico para ochenta mil espectadores, gimnasio, alberca olímpica y estadio de tenis.

Residencial: Unidades de habitación para un total de cuatro mil estudiantes internos, para así resolver el problema social del alumnado foráneo, siendo alrededor de cuatro a seis mil personas, en pabellones de una capacidad no mayor de doscientos estudiantes, alojados de tres en tres, omitiendo los alojamientos individuales, que propicien al aislamiento.

"De la prestación de todas las voluntades, de la aportación de todos los esfuerzos, de la suma de todos los concursos depende el futuro del país. Porque cuando todos los mexicanos se agrupen con conciencia de destino en una obra común, se habrá iniciado, definitivamente, la marcha que llevará a México hacia el sitio que le corresponde en la historia de la civilización y de la cultura." (Lazo, 1950)

Fig. 5.6



- Centro Común**
1. Rectoría
 2. Aula Magna.
 3. Biblioteca.
 4. Museo de Arte.
 5. Club Central
 6. Comercios.
 - A. Iglesia.
- Humanidades**
7. Facultad de Filosofía.
 8. Institutos:
De Historia.
Investigaciones Escéticas
Estudios Filosóficos.
Investigaciones Filológicas.
Derecho Comparado.
Coordinador de Humanidades.
 9. Escuela de Jurisprudencia.
 10. Escuela de Economía e Institutos
 11. Escuela de Comercio.
- Ciencias**
12. Facultad de Ciencias.
 13. Institutos:
De Matemáticas.
Física.
Química.
Geofísica.
Geografía.
Coordinador de Ciencias.
 14. Laboratorio Física Nuclear.
 15. Instituto de Geología.
 16. Escuela de Química.
 17. Escuela de Ingeniería.
 18. Escuela de Medicina.
 19. Escuela de Odontología.
 20. Escuela de Veterinaria.
 21. Instituto de Biología.
- Artes**
22. Escuela de Arquitectura.
- Zona Deportiva**
23. Estadio de Exhibiciones.
 24. Estadio de Entrenamiento.
 25. Campos de Foot Ball.
 26. Campos de Soft Ball.
 27. Canchas de Basket Ball.
 28. Canchas de Tennis.
 29. Campo de Base Ball
 30. Albercas.
 31. Vestidores y baños hombres.
 32. Vestidores y baños mujeres.
 33. Servicios Auxiliares.
 34. Frontones.
- Habitaciones**
35. Generales de estudiantes.
 36. Estudiantes mujeres.
 37. Especiales de estudiantes foráneos o extranjeros.
 38. Casino de estudiantes.
 39. Fraccionamiento maestros.
- Servicios Generales**
40. Oficinas.
 41. Talleres.
 42. Bodegas y almacenes.
 43. Garaje.
 44. Basurero.
 45. Club de obreros.
 46. Estación de gasolina.
 47. Central de vigilancia.
 48. Lavandería.
 49. Futuros crecimientos.
- e. Estacionamientos.

Figura 5.6: Plano de Conjunto, clasificado por zonas. Ciudad Universitaria, 1951.

REGIONALISMO CRÍTICO

CULTURA Y CIVILIZACIÓN

Como se explica previamente en el documento, la "implantación de cultura" en México, se origina desde mediados del siglo XVI, cuando se funda por orden de Carlos V un centro de estudios "donde los naturales y los hijos de españoles fuesen ilustrados", la reconocida Academia San Carlos en 1783, la primera institución en la Nueva España; y desde ese entonces, la Universidad está en la patria, presente en todos los momentos de nuestra historia. Es en ella, que se han seleccionado y formado quienes llevan las mayores responsabilidades de la vida pública y de la cultura. Y es gracias a ella, que se han salvado los legados de la ciencia y arte, transmitidos de generación en generación.

Como menciona el doctor Luis Garrido en su texto "Reflexiones sobre la Universidad de México": **"Cada pueblo sólo puede afirmar su cultura con la doble condición de considerarla en función de su personalidad y de la cultura universal."** (Garrido, 1951). En el caso de México, se caracteriza por una personalidad definida y su contribución a la cultura universal ha sido fecunda. La cultura fue la otorgada por su pasado y su apertura, que les permitió absorber todos los progresos del espíritu. Es por la profundidad de sus raíces, que se permite experimentar desde la democracia en la política, hasta las del arte y la ciencia en sus expresiones más diversas y más nuevas, a favor de fluir en el progreso humano. Una de las funciones de los institutos que componen a la Universidad, por un lado, es de ser receptores de la ciencia mundial, para así ahondar y contribuir a los conocimientos del saber humano; y por otro lado, el análisis intrínseco de México y sus habitantes, su estilo de vida, necesidades, ambiciones, miserias y grandezas. "Mexicanizar la ciencia, nacionalizar el saber".

AUGE Y CAÍDA DE LA VANGUARDIA

México decide emprender una obra arquitectónica de grandes proporciones internacionales. Aparece en toda su dimensión el funcionalismo mexicano que había asimilado parte de las tradiciones plásticas, que había buscado su propia identidad, particularmente en la fusión con el muralismo mexicano. En el proyecto de la Ciudad Universitaria se remarca la importancia funcionalista del programa arquitectónico al vincularse con el proyecto a los artistas plásticos, resultado así la "integración plástica".

En el desarrollo del Plan Maestro, participaron tres generaciones de arquitectos mexicanos trabajando de la mano maestros y discípulos, quienes gestaron el funcionalismo

en el país. Ellos fueron los designados, como se explicó anteriormente, conformados en equipos de tres, para proyectar cada edificio de la Ciudad Universitaria. Al ser liderados por los arquitectos Mario Pani y Enrique Del Moral, quienes actuaron en conjunto y armonía, lograron conjugar el "binomio funcionalista y mexicanista" (Fig. 5.7); enfoque que se comenzó a vislumbrar en los edificios como la biblioteca, el estadio, los campos deportivos, frontones; donde se demostraba la vertiente alterna al estricto funcionalismo.

Es en este proyecto de la Ciudad Universitaria, que culmina la producción del funcionalismo de principios del siglo en México, y establecen los lineamientos de las nuevas corrientes que se manifestarían a partir de los años sesenta, al ya mencionado posmodernismo, que trabaja bajo la línea del internacionalismo, recordando al pasado formal, pero perdiendo la continuidad histórica: **"México, desde una posición marginal, anticipó el posmodernismo internacional, pero con un enfoque histórico más sólido, y sin abandonar el racionalismo funcional que consideramos permanentemente válido para toda arquitectura... hay otras ideas posmodernas con las que no estamos de acuerdo: no concebimos a la arquitectura como un mero juego frívolo, una superposición de elementos eclécticos puestos de moda que despoja de significado a la historia... creemos que el posmodernismo, tal como ha sido internacionalmente enunciado, muy pronto quedará atrás. No hay una idea coherente que dé sustento al mismo."** (Chávez de Caso, 1994)

Fig. 5.7



Figura 5.7: Arquitectos Mario Pani y Enrique Del Moral, trabajando de la mano para el desarrollo del C.U. -funcionalismo y mexicanismo en conjunto-.

EL REGIONALISMO CRÍTICO Y LA CULTURA DEL MUNDO

Dentro de la propuesta global que implica el desarrollo del proyecto de la Ciudad Universitaria, se cuidaron los lineamientos o características principales, intenciones descritas a partir de los conceptos del primer análisis, que son los siguientes:

— **Reconquista del espacio por el peatón:** Como se establece en los lineamientos de la organización del proyecto, mencionados por Pani (p. 116), el vehículo no debe interferir con el peatón, creándose un ambiente en el que el hombre se sienta dueño del espacio. Tomando como base las ideas de los grandes urbanistas de ese siglo, -refiriéndose a Le Corbusier-, principalmente. El acceso vehicular se mantiene a las periferias, dejando el interior para el peatón, creando vínculos para este mediante pasos a desnivel entre las distintas zonas, permitiendo su recorrido por el usuario de manera integral, sin cruzar con el automóvil en ningún momento. (Fig. 5.8)

— **La libertad en los accesos:** Se localizaron los accesos periféricos en los lugares más convenientes, dejando a un lado las ideas de monumentalidad. Las transiciones entre automóviles y peatones se hacen mediante zonas de dispersión como son plazas, jardines o grandes andadores, que a su vez conectan con los ingresos a edificios; éstos, en su parte posterior se abren libremente hacia las áreas ajardinadas que conforman los centros de convergencia entre ellos. (Fig. 5.9)

— **Pórticos y pasos cubiertos:** Las pautas que brinda el emplazamiento y las condiciones físicas que la rigen, como el asoleamiento, lluvias, entre otros; resultan en el uso de grandes espacios aprovechados por el peatón además de generar las conexiones entre las diversas escuelas, lo que trajo la necesidad de proporcionarse pórticos, que generan conexiones sencillas y agradables de transición entre interior y exterior, protegiendo al peatón de la lluvia y el sol. (Fig. 5.10)

— **Los desniveles:** Las condiciones físicas del terreno, de origen volcánico, con restos de lava en varias zonas del emplazamiento, y dejando otras libres de la misma, proporcionó grandes espacios abiertos, lo que derivó en acentuar los desniveles mediante plataformas y muros para sostenerlos, funcionando como elementos delimitadores que subdividen los espacios, zonificándolos; para lograr enfatizar la composición y la articulación entre los espacios y edificios. Por otro lado, como se establece en la materialidad definida para el proyecto, la composición de estos muros de contención es de piedra volcánica del sitio, lo que aporta un valor plástico y funcional. Otro elemento de la plástica son los vínculos entre las diferentes plataformas y niveles, mediante el uso de la escalinata, cuyo valor plástico y de relación humana permitió completar la idea sobre el tratamiento de los desniveles y limitación del espacio.

— **Los pavimentos:** En el proyecto, los pavimentos son considerados elemento importante en la composición, por lo que se clasificó su material, color y diseño para unir o separar el espacio a conveniencia, según su función. En los grandes espacios de uso ocasional por el peatón, se propuso una combinación de piedra volcánica con pasto; mientras que el piso de uso constante se distingue con hormigón color rojo. En las plazas, se utiliza tabique prensado con juntas de piedra volcánica, formando grandes cuadros, que va uniéndose con los demás pavimentos; siendo entonces que, además de cumplir con su cometido, aporta un valor plástico que enfatiza la fusión del exterior e interior. (Fig. 5.11)

— **Los materiales y el color:** Respecto a la elección de la materialidad en la composición, el mínimo mantenimiento y el máximo de unidad, fueron primordiales para su selección; utilizando fundamentalmente la piedra volcánica del lugar, hormigón, tabique vitrificado de color y el vidrio, favoreciendo al uso de los elementos proporcionados por el emplazamiento. Por otro lado, el uso de madera, piedras diversas, mármoles, entre otros; siempre procurando el protagonismo de los materiales regionales, mencionados previamente. A pesar los limitantes materiales, las posibles variantes se demostraban en su tratamiento, alternándose en la textura, acabados o procedimientos constructivos; resultando en riqueza expresiva. además, la diversidad de colores del tabique vidriado daba un efecto de contraste o armonía, según la perspectiva del conjunto o las distintas influencias entre los edificios.

— **Los volúmenes:** A partir de un orden funcional, se clasificaron las propuestas volumétricas de los edificios, partiendo de la premisa del uso "público" o "privado". Los destinados a Escuelas o donde los alumnos requieran acceso frecuente, no excedían los cuatro pisos predominando los volúmenes horizontales; caso contrario en los edificios donde los alumnos no tienen acceso, que se determinó fueran

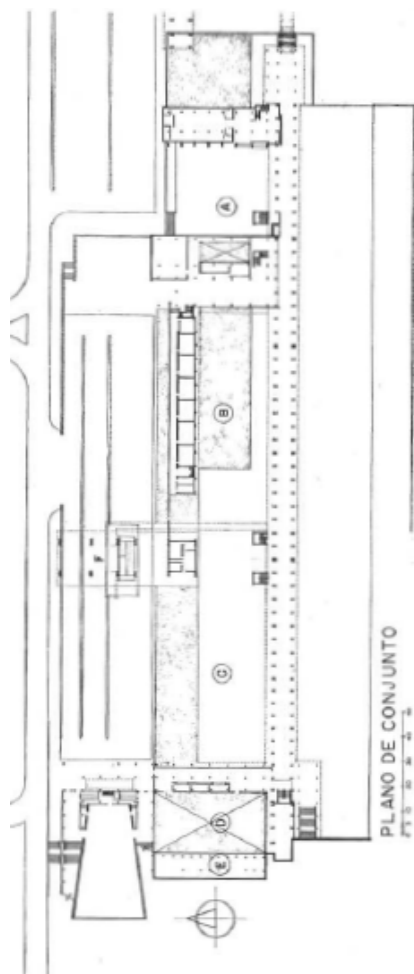


Fig. 5.8



Fig. 5.9



Fig. 5.10



Fig. 5.11

Figura 5.8: Planta ejemplo de transición automóvil-peatón, de izquierda a derecha. Edificio de Humanidades.

Figura 5.9: Desarrollo del sistema vial para la C.U. (Trazo en color amarillo).

Figura 5.10: Ejemplo de cubierta, Ciudad Universitaria.

Figura 5.11: Combinación entre tipología de pavimentos: pasto, hormigón rojo y piedra volcánica.



Fig. 5.12



Fig. 5.13

verticales, como son: Rectoría, en su sección de oficinas, y la biblioteca, en la zona destinada a almacén. Logrando así efectos de contraste y acentos interesantes en el conjunto general.

— **La orientación:** Partiendo de las condicionantes físicas, se procuró que los elementos de igual función tuvieran la orientación idéntica, esto no siempre fue posible, lo que motivó a generar tratamientos especiales de fachadas diferenciadas por sistemas de control solar: persianas fijas o móviles, aleros, vidrios refractores, mamparas, entre otros. La rigidez que hubiera producido una orientación única, provocó que se obtuvieran diversas soluciones que, además de resolver el problema en su particularidad, agregaba interés y variedad en su aportación plástica intrínseca. (Fig. 5.12)

— **Las estructuras:** La insuficiencia en la demanda de acero en el país, llevó a considerarse el uso casi exclusivo de las estructuras de hierro-hormigón, característica de la arquitectura moderna mexicana, siendo el sistema constructivo mejor ejecutado por el gremio, utilizándose de forma vista. Los arquitectos sacaron el mayor provecho y diferenciación de este sistema aparentemente rígido visualmente, logrando casos como el pabellón de Rayos Cósmicos, con una losa de tres centímetros de espesor, o el techo en cúpulas de la sala de máquinas en la Escuela de Ingeniería, además de los cascarones cónicos del Auditorio de Ciencias, entre otros casos. (Fig. 5.13)

— **Integración Plástica:** Parte de la tradición mexicana se expresa en la decoración ya sea pictórica o escultórica en sus edificios. Esta costumbre se aprecia desde el barroco del siglo XVIII, o antes, en el prehispánico en los edificios mayas. En el siglo XX, se recupera el uso de la pintura mural, así como la integración de la pintura y escultura en edificios modernos.

En el caso de la Ciudad Universitaria, se recupera esta tradición, integrándose en algunos de sus edificios la obra de pintores y escultores. El ejemplo de integración, sin duda es el edificio de la Biblioteca, cuyos muros ciegos se recubren totalmente con un mosaico de piedras de colores, obra

del arquitecto Juan O’Gorman, siendo también el autor del proyecto del edificio. Otro ejemplo, es el relieve del artista Diego Rivera, sobre los taludes pétreos del Estadio; así como Siqueiros desarrolla el volumen cerrado del edificio de Rectoría, la Sala del Consejo y otros murales. En general, se contó con la colaboración de otros artistas como Carlos Mérida, José Chávez Morado, Arenas Betancourt, en obras semejantes por todo el conjunto de la Ciudad Universitaria.

LA RESISTENCIA DEL LUGAR Y LA FORMA

La zona donde se emplaza la Ciudad Universitaria, denominada El Pedregal de San Ángel, se describe como un gran campo de lava, valorándose desde diferentes puntos de vista. Este terreno, se podría considerar un museo viviente, un mundo geológico vegetal y animal con características propias, una isla peculiar bien diferenciada del Valle de México. Este paisaje, constituye un raro producto de la naturaleza que ha funcionado como una especie de manto que cubre a la primera cultura de América; por lo que su desaparición solo puede justificarse dando paso a un nuevo mundo y dinámico de la cultura, piedra angular y eje de la vida nacional: La creación de la nueva Universidad.

Referenciando arqueológicamente; la catástrofe que fue un día manifestada en el sureste del Valle de México, por la erupción del volcán Xitle; ha servido para conservar las primicias de la arquitectura americana en la pirámide de Cuicuilco (Fig. 5.14), y en los restos de habitaciones y tumbas de la cultura autóctona más antigua de América. Posterior al surgimiento del campo de lava, las culturas que se fueron desarrollando en el Valle de México, fueron dejando su huella a su paso: “... **los toltecas esculpiendo a la serpiente emplumada Quetzalcóatl, los mexicas erigieron templos para rituales, y finalmente la fe católica graba en la época de la Colonia la cruz de Cristo frente a toscas figuras que representaban al demonio.**” (De Robina, 1951)

Fig. 5.14



Figura 5.12: Tipologías fijas de protección para sol compuestas de tabique y metálicas.

Figura 5.13: Auditorio 'Antonio Caso', ejemplo de estructura, muralismo y parasol móvil.

Figura 5.14: Pirámide de Cuicuilco, vestigio aún existente después de la explosión del volcán Xitle en el preclásico. Detrás de ella, se aprecia la Ciudad de México, coexistiendo en igualdad de condiciones.

Desde el punto de vista geológico, representa la fase última del vulcanismo activo en la cuenca del Valle de México, en las épocas geológicas precedentes debió su formación a fenómenos semejantes que la convirtieron en una cuenca cerrada, con un lago central a donde concurren sus pequeñas corrientes fluviales. El tipo de erupción que dio origen al Pedregal, fueron con emisiones de lava fluida, antecedida por nubes de ceniza, cuyos restos aún pueden encontrarse debajo de la lava y en las faldas del Ajusco.

CULTURA Y NATURALEZA: TOPOGRAFÍA, CONTEXTO, CLIMA, LUZ Y FORMA TECTÓNICA

“El Pedregal es un monumento geológico de nuestra patria, en el cual el paso de las culturas ha ido registrando sus nombres a manera de gloriosa estela conmemorativa. A nuestra época le ha tocado el honor de rematar esa gloriosa secuencia con un conjunto de edificios, médula de nuestra cultura y eje de rotación espiritual para los pueblos de América.” (De Robina, 1951)

Durante muchos años el Pedregal sólo sirvió como cantera de piedra para construcción; la circunstancia de haber atravesado el Pedregal a la Avenida de los Insurgentes para unirse a la carretera de Acapulco, hizo estimar la extraña belleza de su paisaje y sus posibilidades de utilización. Más tarde el arquitecto Luis Barragán, en conjunto con el pintor tapatío Jesús “Chucho” Reyes Ferreira, mostraron la manera de aprovechar el ventajosamente exótico paisaje, logrando característicos jardines de gran interés, con sus grandes rocas de diversas texturas, la arcilla quemada, las cenizas negras; la flora peculiar del lugar: líquenes, helechos, musgos, entre otros.

En 1942, el entonces Rector de la Universidad, el licenciado Rodolfo Brito Foucher, decidió que la nueva Universidad se ubicaría en ese desierto, -o mar- de lava. El arquitecto Mauricio M. Campos, director de la Escuela de Arquitectura en esa época, fue uno de los precursores de la idea. Es entonces que fueron entregados a la Universidad siete millones de metros cuadrados de terrenos del Pedregal, escogiéndose la parte más al norte, cercana a la Ciudad de México, que cuenta con grandes zonas exentas de lava, para ubicar en ella la Ciudad Universitaria (Fig. 5.15), sugiriendo así la implantación adoptada, que permitía en estos espacios libres, la clasificación y ubicación de los grandes elementos de la composición arquitectónica, limitándose por los circuitos cerrados de circulación de vehículos, sin que nada estorbe a los peatones la libre intercomunicación entre zonas.

LO VISUAL Y LO TÁCTIL

De acuerdo con el muralista Diego Rivera, sobre la

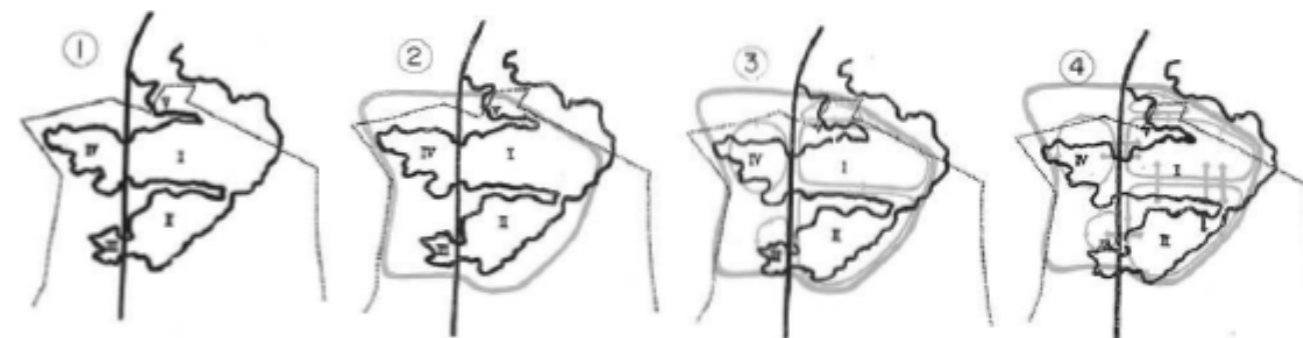


Fig. 5.15

respuesta por las críticas hacia los murales del Estadio Nacional, en 1924; defiende: *“... la arquitectura es un arte que se trabaja con formas y color en volumen, es decir, un arte plástico más completo y más complejo... el arquitecto es un señor que tiene que reunir en sí mismo las dotes de un pintor y un escultor, si no, no es arquitecto.” (López R. , 1986)* Refiriéndose a la concepción de la plástica dentro de la arquitectura como discurso crítico respecto a la práctica de la arquitectura en México desde la época colonial.

Es por este hecho, que la apuesta de unión entre las tres disciplinas: arquitectura, escultura y pintura; trasciende más allá de las ideas, que comenzó a materializarse hacia los años cuarenta, cuando algunos arquitectos comenzaron a reconocer el beneficio para el producto final el desempeñarse un trabajo conjunto. Como describe Alonso Martínez: *“... no es en absoluto unánimemente percibida como una mera evolución del movimiento muralista... más allá de su carácter artístico, pudiera ser en cierta medida considerada como el producto de una pugna de ideas y concepciones, emergidas de una sociedad deseosa de llegar al progreso y la modernidad, quizás a través de la innovación de la imagen que de sí misma le arrojaba el arte.” (Martínez A. , 2015).* El involucramiento y el trabajo de las distintas disciplinas debía de llevarse a cabo con equidad entre ellas, aun cuando se trataran de obras arquitectónicas modernas. Todos los involucrados debían tener presencia en todas las etapas de la planeación y construcción, para que el producto final fueran no distintos trabajos funcionando en conjunto, sino directamente una unidad. El caso de la Ciudad Universitaria, constituye un hito fundamental para la trayectoria de la integración plástica, ya que es catalogada como el caso más representativo y mejor logrado al respecto de la propuesta.

Según De Anda: *“... La construcción del CU significó la reafirmación de su capacidad organizativa, técnica y financiera, y para la arquitectura del país, la consolidación de las teorías que se habían venido ensayando desde los años treinta, así como la creación de una imagen de modernidad artística que satisfacía las aspiraciones de la cultura en la mitad del siglo.” (De Anda E. , 2013, p. 194)*

Figura 5.15: Planteamiento inicial de la Ciudad Universitaria, el trazo irregular corresponde a los espacios naturales delimitados por la lava. Los trazos en gris corresponden a los circuitos vehiculares.

MODERNIDAD Y ARQUITECTURA EN MÉXICO

El funcionalismo, movimiento internacional que llega en el año 1925, se integra a la arquitectura moderna de México, adecuándose a las demandas sociales impuestas por la Revolución, las cuales eran prioritarias tanto para artistas, arquitectos e intelectuales que estaban al servicio de la comunidad. Esto, aunado a la lucha por redefinir la identidad nacional, generó lo que se conoce como el "movimiento de integración plástica", durante la década de los años cincuenta.

Este es un movimiento doctrinario, que implicaba la aceptación consciente y la defensa de sus dogmas o principios; además de enfrentar las críticas desde otras corrientes arquitectónicas, evidentemente. Por lo tanto, marcó un episodio controvertido de la arquitectura mexicana.

Retomando el Plan Maestro, desarrollado para la Ciudad Universitaria el cual responde a ciertas intenciones, expresadas además en el programa general, -y que se utiliza como criterio de selección- el proyecto se organizó en las siguientes grandes zonas fundamentales: *escolar, habitacional estudiantil, práctica deportiva, estadio de exhibición, servicios generales y centro cívico*. Es por esta zonificación, además de las principales características del complejo educativo que fueron descritas en el apartado "Intenciones en la Arquitectura", que eran: *Reconquista del espacio por el peatón, la libertad en los accesos, pórticos y pasos cubiertos, los desniveles, los pavimentos, los materiales y el color, los volúmenes, la orientación, las estructuras y la integración plástica*.

Tomando en consideración el plan general, y sus lineamientos, se eligieron aquellas muestras edificadas que mejor representan la situación y representación del momento arquitectónico que se presentaba en el país, resultando los siguientes ejemplos:

——Biblioteca y Hemeroteca Nacional

——Rectoría

——Frontones

——Estadio Olímpico

BIBLIOTECA Y HEMEROTECA NACIONAL

Arquitectos responsables: Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco.

Asesores: Juan B. Iguiniz, Rafael Carrasco Puente y José María Luján.

Consultores: Edward Heiliger e Ignacio Gordillo.

——Descripción General

Próxima a los principales accesos de la ciudad de México, e íntimamente ligada al campus universitario, funciona como piloto de una serie de bibliotecas especializadas y de consulta inmediata, distribuidas en cada una de las facultades y escuelas que integran el conjunto, que dará servicio no solo a los estudiantes (cerca de 25,000 alumnos), si no a toda la comunidad de estudiosos e investigadores de la ciudad.

——Organización del Programa

Basado en los estudios hechos tanto del funcionamiento, como de los principales problemas de las bibliotecas del mundo; el programa general divide los elementos esenciales del programa en dos volúmenes: uno en sentido horizontal, del cual se superpone el otro vertical.

En el primer volumen, se alojan en la planta principal las salas de lectura con capacidad de doscientos lectores, la de hemeroteca para ciento cincuenta usuarios y el salón de catálogo, referencia y bibliografía, que con la sección de control y préstamo, forman una sola unidad de funcionamiento (Fig. 5.16). En un entresuelo de la misma planta, se alojan las direcciones de biblioteca y hemeroteca, una ampliación del catálogo general, sala de exposiciones y los seminarios intercomunicados para doce personas cada uno (Fig. 5.17). Esta planta, ubicada a dos metros sobre la cota cero del terreno, permite un semisótano para servicios generales de bodegas, talleres de conservación y encuadernación, así como el servicio de catalogación y elaboración de fichas de autores. Por último, el servicio de restaurante con acceso directo del vestíbulo principal, y la entrada de servicio independiente, completando así esta planta (Fig. 5.18).

En el volumen vertical se distribuyen diez pisos que contienen el acervo de 2,000,000 libros, periódicos, revistas, films y cartas; además de los cubículos para investigadores; unidos por recorridos horizontales mínimos. Estas plantas están cerradas al exterior, con clima y humedad constantes para la mejor conservación de los libros y con entre ejes tipo en ambos

sentidos que permiten alojar estanterías metálicas seccionales en forma de espina, a uno y otro lado de la circulación central, albergando cerca de 170,000 volúmenes por piso (Fig. 5.19). Esta torre, ligada con el cuerpo horizontal por medio de un piso abierto al exterior, se alojan cubículos de audición y servicio de grabación; conteniendo en su cimentación una caja fuerte, donde se guardan los libros y periódicos raros de mayor valor.

— Expresión Plástica

Las cuatro fachadas de la torre están cubiertas por cuatro grandes mosaicos de piedras polícromas, en los que el arquitecto O’Gorman desarrolla **“La Concepción de los dos mundos”** (Fig. 5.20 y Fig. 5.21): el prehispánico, representado por el espíritu festivo de los antiguos mexicanos y el símbolo de la fundación de Tenochtitlán, junto con el cosmos hispánico, expresado por medio de escudos y formas convencionales, así como por la masa arquitectónica de los templos, expresando el peculiar dualismo de la conquista y evangelización. Estos dos mundos se unen en el norte por la nacionalidad y en el sur por la universalidad.

En el muro sur, plasma su visión del periodo virreinal y la conquista española: **“entre lo espiritual y la violencia de las armas”**, demostrando la dualidad de dicho evento. En dos grandes círculos se representan la teoría heliocéntrica de Copérnico, y la geocéntrica, de Ptolomeo, quedando en el centro las figuras del Sol y de la Tierra. En la parte izquierda hace alusión a la **“conquista espiritual”**, mostrando figuras y símbolos relacionados con la evangelización y la caída de la cultura indígena. Entre los íconos importantes, resalta la figura de Cuauhtémoc con la que se simboliza la caída de la civilización mexicana, y refuerza la escena con la quema de los códices. Mientras que la parte superior central, es coronada por un águila, símbolo y escudo del imperio español, con los años 1521 y 1821, enmarcando las fechas que marcaron la formación de la cultura mexicana.

En el muro poniente se presenta una síntesis de la cultura nacional, disponiendo en las secciones laterales motivos estudiantiles y populares, sin olvidar los temas deportivos. Al centro y dominando el eje superior vertical, el autor plasmó el escudo universitario, al que acompañan los símbolos con las letras **BN** y **HN**, en referencia a la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales.

El muro norte expresa el periodo del México precolombino, en el cual está presente la dualidad vida-muerte de la cosmovisión Mesoamericana, acompasado con elementos míticos que aluden a la concepción y representación del origen de la cultura mexicana.

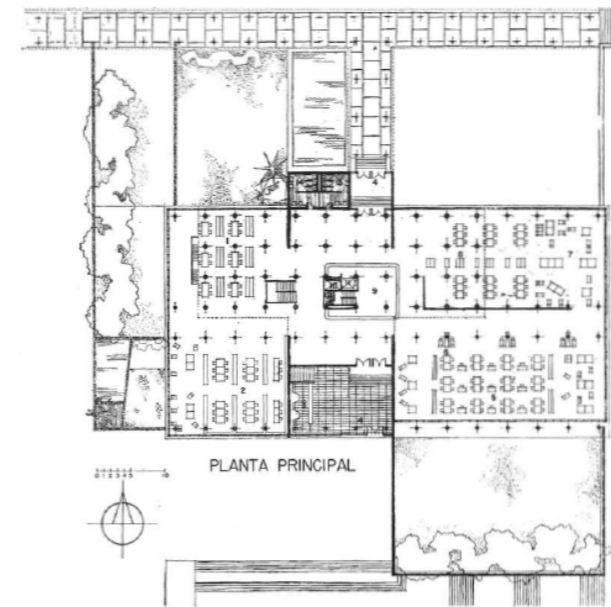


Fig. 5.16



Fig. 5.17



Fig. 5.18



Fig. 5.19

Fig. 5.20



Fig. 5.21



Figura 5.16: Planta principal del edificio de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional.

Figura 5.17: Planta de entresijos del edificio de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional.

Figura 5.18: Planta basamento, que alberga las salas y cubículos de estudio.

Figura 5.19: Planta tipo del volumen vertical, almacén del acero general.

Figura 5.20: Vista exterior del edificio, donde se aprecia el uso de los elementos de carácter funcionalista: los vidrios en color al lado inferior izquierdo, la serie de ventanas dispuestas en horizontal y las columnas que soportan al volumen. Por otro lado, los regionalismos que se expresan en los murales del volumen central, así como los muros de contención en piedra volcánica, con grabados de referencia prehispánica.

Figura 5.21: Alzado desplegado de los murales de la Biblioteca Nacional, realizados por el arquitecto Juan O’Gorman.

RECTORÍA

Arquitectos Responsables: Mario Pani, Enrique Del Moral y Salvador Ortega Flores

Asesores: Dr. Luis Garrido, Licenciado Alfonso Ramos Hilderbeck, Lic. Juan José González Bustamante, Dr. Alfonso Pruneda y Lic. Juan González A. Alpuche.

— Descripción General

Situada en la parte más alta y prominente del campus e inmediata a la arteria de mayor afluencia hacia la ciudad de México, se encuentra el edificio de Rectoría, que por su posición y volumen, satisface las necesidades primordiales de comunicación e importancia, logrando la dignidad que le corresponde dentro del conjunto como edificio rector de la Universidad.

Se encuentra rodeado de grandes plazas a distintos niveles, sus accesos diferenciados para peatones como para automóviles, se resuelven con circulaciones en un solo sentido y cruzamientos a desnivel sin que haya interferencias entre ellos. El rector y los altos empleados ingresan por un hall en la planta de basamento a través de un ascensor privado; mientras que el acceso de empleados, en ese mismo nivel se distribuyen igualmente en el hall mencionado que cuenta con circulaciones verticales independientes, por la parte posterior. Por último, la llegada de los alumnos igualmente al gran hall de la planta principal, tiene lugar a través de las plazas exteriores a distintos niveles de un lado y otro.

— Organización del Programa

Se consideró fundamental la diferenciación de oficinas según sus actividades y afluencia al público, llegando a una solución acorde con los elementos primordiales del programa: un volumen desarrollado en horizontal, que intercepta en su extremo norte otro vertical.

El volumen horizontal está destinado a los alumnos y al público, que contiene tres plantas desarrolladas en orientación norte-sur, integradas por la planta de basamento (Fig. 5.25), accesos y estacionamientos, servicios y sección de archivos con oficinas y sanitarios en la planta principal (Fig. 5.26); los servicios escolares se distribuyen alrededor del gran hall de ingreso para alumnos; y en planta tipo mezanine (Fig. 5.27), las oficinas de contabilidad, completando así el grupo de locales con acceso al público.

En tanto el volumen dispuesto verticalmente, cuenta

con 12 plantas destinadas a oficinas sin acceso al público (Fig. 5.28). Su distribución obedece a las vinculaciones fundamentales entre una oficina y otra, y dependiendo de las necesidades se conforman sus dimensiones interiores. En los dos primeros pisos, se encuentran las oficinas de compras, inventarios y contraloría, conectadas con las oficinas para el público, ubicadas en el mezanine del cuerpo horizontal. En el tercer y cuarto piso, se dispuso el consejo universitario, centro y cerebro de la Universidad, distinguido de los demás elementos de este volumen en fachadas laterales y posterior. La Secretaría General y Rectoría se encuentran en los pisos quinto y sexto. En secuencia, están destinadas en los pisos séptimo, octavo, noveno y décimo las dependencias relacionadas a la habitación de los estudiantes y acción social, la dirección de universidades y escuelas incorporadas y de graduados, publicidad y estadística, y la dirección general de difusión cultural. Por último, en los pisos onceavo y doceavo, se encuentran la recepción de la Junta de Gobierno.

— Expresión Plástica

El valor plástico se define a partir de la función de los elementos dispuestos en las fachadas y volúmenes, a través de los materiales empleados como ónix y barro vidriado, obteniendo así el carácter regional que convenía al sitio y al destino del edificio; además de las aplicaciones de motivos escultóricos y pictóricos, integrados a la solución arquitectónica.

En el caso de la Sala de Consejo (Fig. 5.22), las fachadas se desarrollaron por el pintor David Alfaro Siqueiros, quien ejecuta una alegoría al escudo de la Universidad, con el águila y el cóndor.

El mural con vista al sur, nombrado: *"El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal"*; igualmente desarrollado por Siqueiros (Fig. 5.23), se describe como una escultopintura de relieve en estructuras de hierro revestidas de cemento y cubiertas con mosaicos de vidrio. En su composición se representa un grupo de universitarios que se desplazan de oriente a poniente. La parte con relieve se proyecta hacia la parte superior de las figuras, logrando un efecto de doble movimiento de derecha a izquierda y de arriba abajo. Llevan en las manos elementos alusivos a su actividad, tales como compás, lápiz, una maqueta, un libro y parecen dirigirse hacia el pueblo, en un gesto de brindar los conocimientos adquiridos, lo que alude a la interacción del pueblo con la universidad. En la parte superior izquierda en un segundo plano, se ubica una manifestación estudiantil, quienes portan banderas, simbolizando la inserción y participación de los universitarios en la problemática social.

En el mural con vista norte, titulado: **"El derecho a la cultura"** (Fig. 5.24), se compone de un brazo con dos manos entrelazadas, y una tercera en relieve sobresaliente con un lápiz que apunta hacia un libro abierto con fechas destacadas de la historia mexicana, como son: **1521**: la conquista española, **1810**: la independencia, **1857**: la constitución liberal, **1910**: la revolución, y en la parte inferior agrega un **19--**, simbolizando las expectativas futuras. El brazo con las manos entrelazadas, representa el esfuerzo del pueblo a lo largo de la historia mexicana para alcanzar una cultura popular.

Fig. 5.22



Fig. 5.23



Fig. 5.22: Mural de Siqueiros, en el volumen sobresaliente que corresponde a la Sala de Consejo. Es una alegoría al escudo de la Universidad, con el águila y el cóndor.

Fig. 5.23: Escultopintura "Del pueblo a la Universidad, de la Universidad al pueblo", de Siqueiros. Dispuesto en una de las fachadas del volumen horizontal del área pública del edificio.

Fig. 5.24: Escultopintura "El derecho a la cultura". Se encuentra en una de las fachadas de ingreso al área pública de Rectoría.

Fig. 5.24



Fig. 5.25: Planta basamento, cuenta con área de estacionamiento, y de archivo, ingreso para empleados.

Fig. 5.26: Planta principal, de acceso al público. Se ubican las oficinas dependiendo de la facultad.

Fig. 5.27: Planta mezzanina, oficinas con acceso público.

Fig. 5.28: Ejemplos de plantas tipo, sin acceso al público.

Fig. 5.25

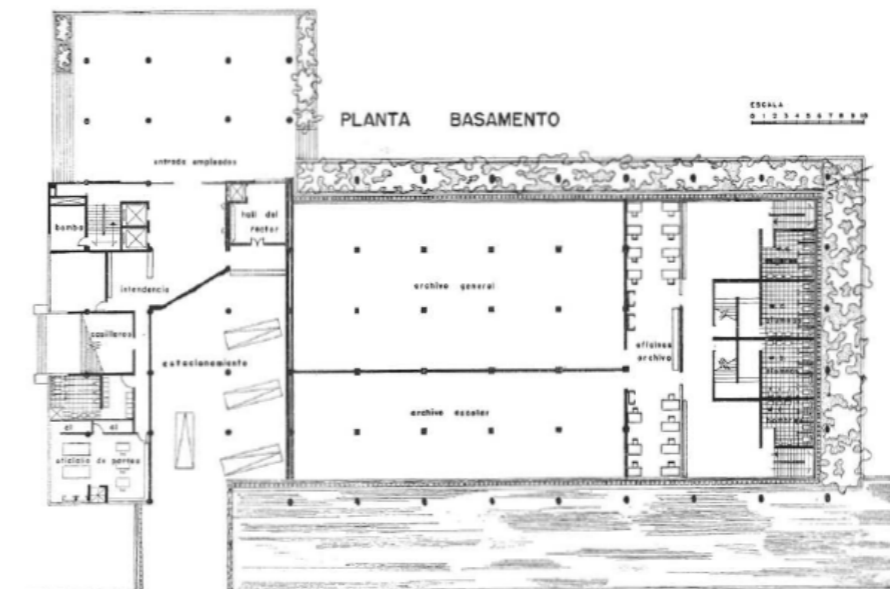


Fig. 5.26

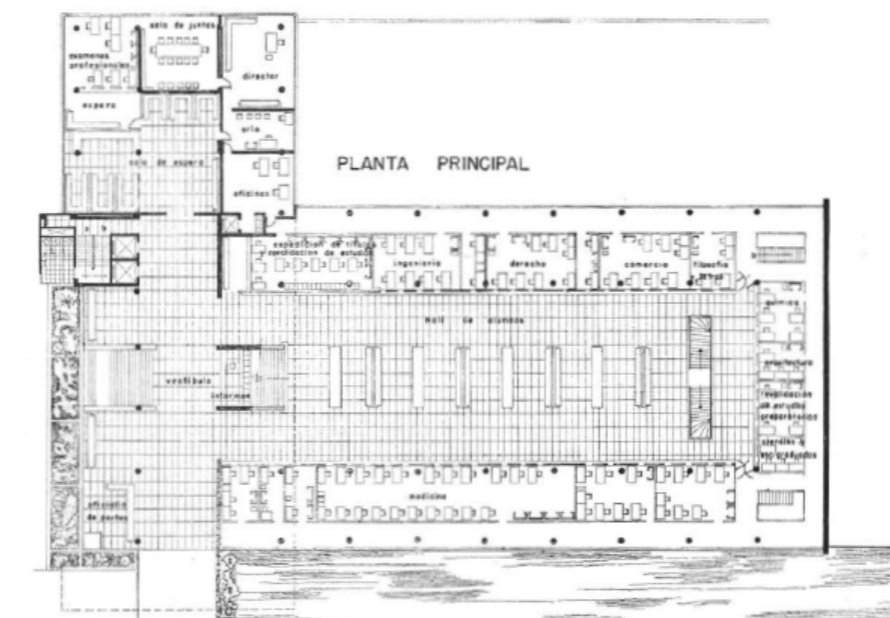


Fig. 5.27



Fig. 5.28



FRONTONES

Arquitecto Responsable: Alberto T. Arai

Descripción General

Ubicado en la parte suroriente de la zona de los campos deportivos, en el programa original estaba destinado a las habitaciones para estudiantes, con forma de pirámides truncadas, donde ahora se encuentran los frontones (Fig. 5.29). Compuestos por una estructura de columnas y losas transversales de hormigón que sostienen los muros de piedra volcánica, en talud al exterior y verticales hacia las canchas, deja un espacio interior aprovechable para vestidores y regaderas.

Organización del Programa

Sobre una amplia superficie de losas cuadradas de hormigón rojo, los frontones de oriente a poniente, se desplazan hacia el sur. Primero, 8 canchas de dimensiones oficiales para frontenis o frontón de raqueta, y enseguida, en el extremo poniente, el frontón de cesta con sesenta metros de longitud y cuya cancha reglamentaria servirá para eventos oficiales. Habilitado además con estacionamiento para automóviles, graderías para cuatro mil espectadores con servicio de bebidas, y sanitarios alojados en el espacio formado por el talud sur, techado por una armadura de hierro y losas de hormigón.

Entre este frontón y el primero de raqueta, se encuentran diez canchas para frontón a mano, en manera semejante a las anteriores, orientación oriente-poniente.

Expresión Plástica

Los frontones de Ciudad Universitaria responden a diversas situaciones: su relación con el conjunto de las instalaciones deportivas, con el entorno natural del pedregal San Ángel y a la búsqueda de una arquitectura mexicana contemporánea y funcional. De las ideas funcionalistas, opta por la economía en la sencillez de las formas (Fig. 5.30), la claridad constructiva y la distribución lógica. Los materiales son del lugar, logrando que el conjunto dialogue con el entorno natural y el construido.

El conjunto de cuatro frontones abiertos, gimnasio y el frontón cerrado (Fig. 5.31), se emplazan en el terreno de forma escalonada, creando patios entre ellos. Su forma de pirámide trunca está compuesta de hormigón armado y recubierto con piedra braza, relacionándose armónicamente

con el entorno y la arquitectura prehispánica, como una serie de cajas homogéneas, sin ornamento alguno, respondiendo a los lineamientos de una arquitectura funcional con doble función: soportar al edificio y albergar los servicios; los cuales, distribuidos a lo largo del terreno, crean entre ellos un patio-plaza, división y antesala, en un juego doble: los frontones se dividen por patios, o el terreno se divide por frontones, cajas de piedra homogéneas. (Fig. 5.32)

El conjunto forma una escuadra que crea tres patios, su forma y textura homogénea, se conforman armónicamente, lo que permite gran variedad de perspectivas, espacios y recorridos: lo que parece sólo un gran muro, al ser recorrido, descubre un patio y un edificio. Este patio funciona como vestíbulo abierto con escalinatas de acceso exteriores que recuerdan a las pirámides precolombinas, que dialogan con la fachada de persianas de cristal, independiente de la estructura de columnas de hormigón. El arquitecto toma la forma de las pirámides y las abstrae; obteniendo una reinterpretación de la arquitectura prehispánica. Como menciona el propio Arai sobre su obra: *"Para poder recrear las cosas que interesan al hombre, es indispensable presuponer el conocimiento de las cosas creadas anteriormente, así como la posibilidad de reconocerlas desde el presente."* (Rosas, 2004) Además, los frontones no sólo dialogan con la arquitectura mexicana, sino que participan de las ideas funcionalistas en una clara retroalimentación; continúa Arai: *"Lo extraño convertido en propio, y lo propio proyectado hacia lo extraño; he aquí la mecánica del intercambio cultural entre las comunidades humanas."* (Rosas, 2004)

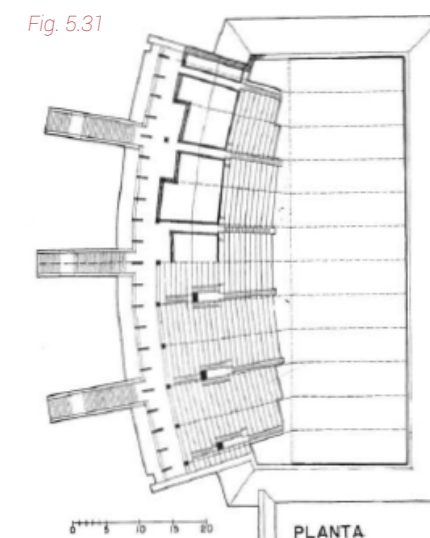


Fig. 5.30



Fig. 5.29: Emplazamiento de Frontones, divididos en bloques dependiendo de su función (de prácticas o de eventos).

Fig. 5.30: Cada volumen contiene las paredes rectas donde se practica el frontenis, demostrando sinceridad funcional.

Fig. 5.31: Planta arquitectónica del volumen de frontón cerrado, donde se aprecian las gradas y las canchas deportivas.

Fig. 5.32: Patios que se generan entre los volúmenes piramidales "truncos", que recuerdan a la arquitectura prehispánica.

ESTADIO OLÍMPICO

Arquitectos Responsables: Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez.

Asesores: Dr. Roberto Méndez y Prof. Jorge Molina G.

— Descripción General

El Estadio Olímpico se encuentra en la zona Norponiente de la Ciudad Universitaria, con su eje mayor paralelo al eje de la Avenida Insurgentes (Fig. 5.34). El otro eje de composición oriente-poniente, perpendicular a la avenida insurgentes, coincide con el eje principal de composición del "campus" universitario, ya que atraviesa la Rectoría. La relación del Estadio con los edificios del campus se consiguió por medio de caminos para peatones con sus respectivos pasos a desnivel, y por otras calles que lo conectaban con el circuito universitario y con el sur de la ciudad. Toma como antecedentes los estadios más característicos de diversas partes del mundo, y su programa corresponde a las necesidades de México, adaptado a las posibilidades económicas y a las características de la zona en que se desplanta.

Cuenta con una capacidad media de 80,000 espectadores y una supercapacidad de 110,000. El terreno donde se encuentra, tiene porciones de lava dentro de la superficie utilizada, permitiendo desarrollar el proyecto partiendo del subsuelo. El tipo de suelo es de tepetate, característicamente endurecido, similar a la roca y de origen volcánico, el cual se extrajo para utilizarse en la nivelación y asentamiento de las graderías; y la piedra, para el recubrimiento exterior (Fig. 5.35). El hierro y el hormigón fueron usados únicamente para la estructura del balcón perimetral, con un volado de nueve metros, que debajo se alberga los palcos y graderías de sombra, con capacidad para 20,000 espectadores. Este sistema, combinado con la disposición general asimétrica de la solución arquitectónica, además de dar una forma peculiar, permite acomodar el mayor número de espectadores en las mejores localidades, constituyó una notable economía en el costo por asiento.

Para el acceso al Estadio se suprimieron las escaleras: toda la circulación es a nivel o por medio de rampas naturales. Este diseño permite una mejor y más rápida distribución de los espectadores, lográndose el desalojo del Estadio en veinte minutos.

"Además de ser una obra funcional y formalmente vigorosa, su importancia radicó en que combinó exitosamente nuevos procedimientos constructivos con otros ya olvidados o poco usados, que permitieron un considerable ahorro. El paso del tiempo ha demostrado que es un edificio vigente que

confirma la presencia y esencia de la Universidad Autónoma de México." (González L. , 2010)

— Organización del Programa

El estadio cuenta con 41 accesos (39 túneles y dos puertas, ubicadas en las cabeceras), característica que lo hace uno de los más seguros en su tipo, al poder desalojarse en cuestión de minutos, mencionado anteriormente.

Se han previsto todos los servicios para el público: taquillas, puestos y sanitarios en el exterior y en el límite de las tres grandes zonas de estacionamiento para automóviles que circunscriben al Estadio: tienen fácil llegada y salida al circuito de circunvalación, que conducirá el volumen total de espectadores a diversos rumbos de la Ciudad. Para los jugadores se cuenta con vestidores, baños, sanitarios, atención médica, entre otros.

Además del campo para fútbol soccer y americano, el estadio cuenta con pistas y campo para carreras planas, de obstáculos, saltos y lanzamientos. Zona de prensa de setenta metros de longitud y que aloja todos los servicios, conexiones para radio y televisión y cubículos para oficinas.

— Expresión Plástica

La forma asimétrica del estadio, semeja el cráter de un volcán, por ser adaptado al terreno volcánico, y ser una solución única por situar la cancha más abajo del nivel de acceso. La estructura ovoide se inscribe en una circunferencia de 125 metros de radio, en cuya fachada oriente está enmarcado por la escultopintura del artista Diego Rivera: *"La Universidad, la Familia Mexicana, la Paz y la Juventud Deportista"*, (Fig. 5.36) era el México prehispánico y el México moderno, representados por medio del deporte y unidos a través de la universidad, la paz y la familia. En él, se muestra el escudo universitario, compuesto por el cóndor y el águila americanos, que posan en el nopal mexicano. Sus alas extendidas cobijan a tres figuras antropomorfas: hombre y mujer que unen sus manos en el hijo mestizo a quien dan la paloma, símbolo de la paz; en los extremos; flanqueando el escudo, se encuentran dos figuras de gran formato, siendo un atleta masculino a la izquierda, y a la derecha una deportista femenina, ambos encendiendo la antorcha del fuego olímpico. En la parte inferior, se encuentra una serpiente emplumada que recuerda a Quetzalcóatl, con incrustaciones de mazorcas de maíz, complementando así el mural. En él, los altorrelieves se componen de piedras en colores naturales y texturas naturales como el tezontle, tecali, mármol blanco y piedras de río blancas, verdes y rosas; para que así el mural nunca pierda sus tonalidades.

Para Rivera, este proyecto significó una importante contribución a la sociedad: *“Los trazos de planeación, la unción de la construcción y las generatrices dinámicas de ésta que hacen levantarse el edificio en perfecto acuerdo con el paisaje, han sido los resortes motrices y las directrices de plastificación que han impulsado la realización de nuestra escultopintura... el tema vincula el estadio olímpico de la CU, realidad actual en el espacio, al espacio y al tiempo totales de la vida del pueblo que lo ha levantado, es decir, que nuestra intervención de escultopintores ha dado mayor realidad histórica, mayor realidad social al monumento estético, pero de absoluta y profunda función social y utilidad pública.”* (Pérez, 1963, p. 280)

En el interior del palco del rector, pintó otros dos murales de menor jerarquía, titulados: *“La llama olímpica y el escudo de la fundación de México-Tenochtitlán”*. Localizados en un muro curvo recubierto de pasta color óxido, del lado convexo esgrafió el símbolo de la fundación de la ciudad de México: el águila devorando una serpiente, posada en un nopal; y del lado cóncavo grabó una sencilla figura humana con rasgos indígenas que porta la antorcha del fuego olímpico.

Fig. 5.33

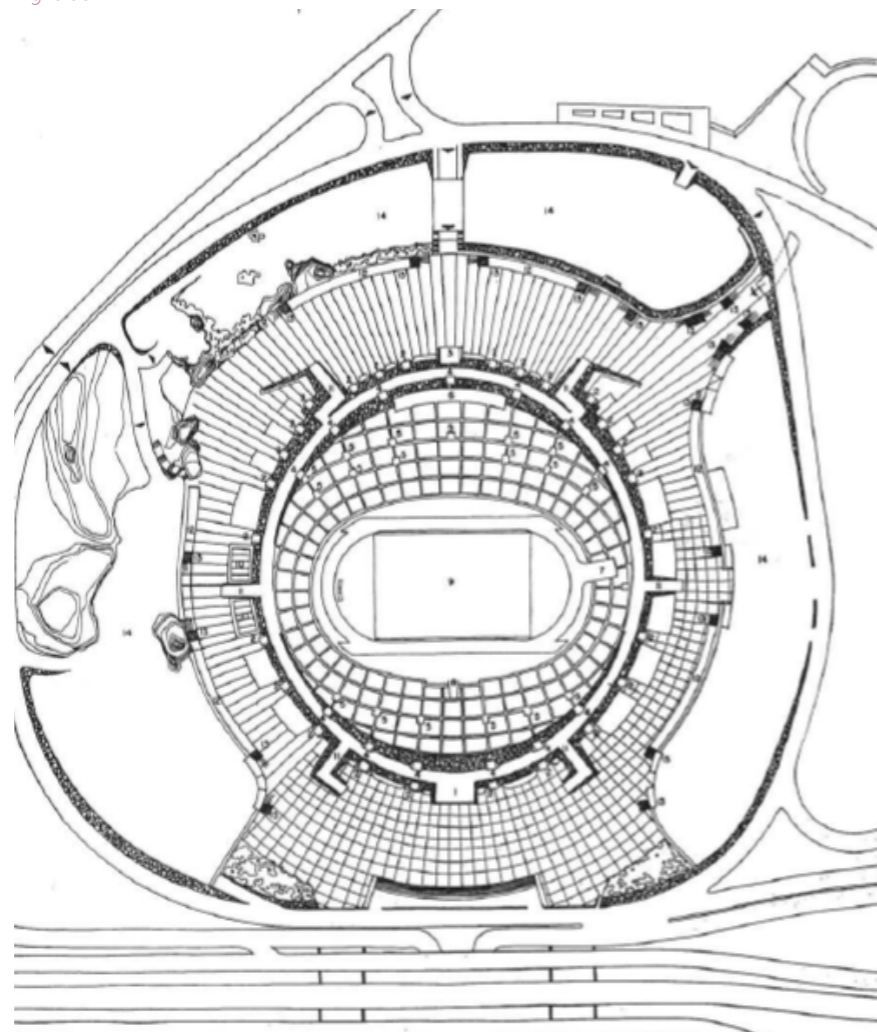


Fig. 5.34

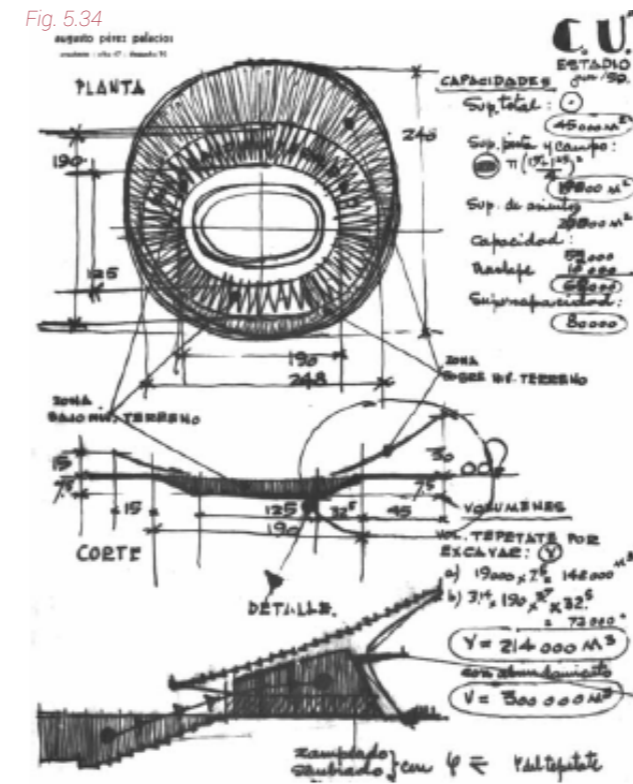


Fig. 5.35

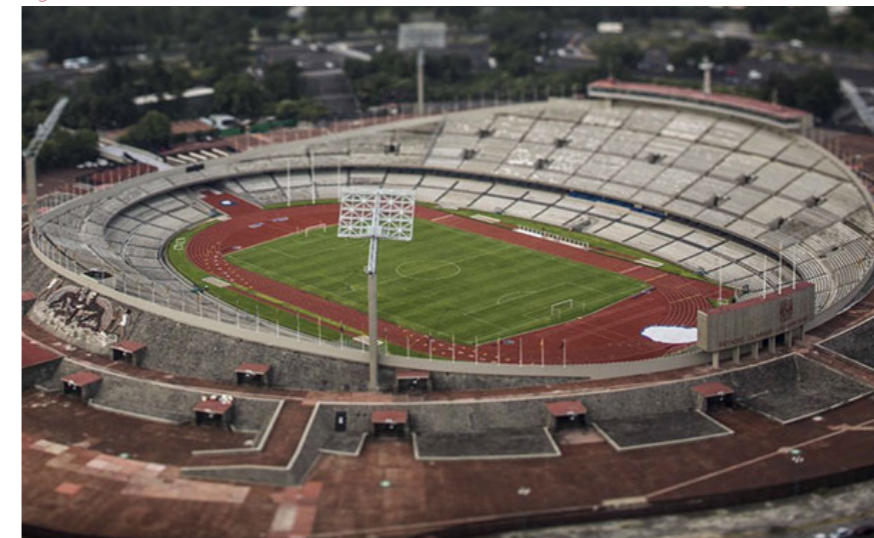


Fig. 5.36



Fig. 5.33: Planta de emplazamiento del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria

Fig. 5.34: Bocetos definitivos del Estadio Olímpico, explicando la solución a la zona de gradas, que se entierra junto con la cancha. Arquitecto Augusto Pérez Palacios.

Fig. 5.35: Vista aérea del Estadio, se pueden apreciar los ingresos mediante rampas en la parte inferior de la fotografía; así como la forma ovoide en que fue diseñado.

Fig. 5.36: Detalle de ingreso "escultopintura" del artista Diego Rivera.

RECAPITULACIÓN

Respecto a lo analizado en los cuatro edificios de la Ciudad Universitaria, los cuales responden a los parámetros establecidos previamente en el apartado de Metodología; a modo general, el proyecto responde a la interpretación dada en el momento del estilo funcionalista a nivel mundial, teniendo de referentes a Le Corbusier y Walter Gropius, pero a su vez haciendo una reinterpretación de este movimiento, resultando así la C.U.: las pasarelas y las escaleras recuerdan las antiguas ciudades prehispánicas, mientras que una estética moderna se refleja en la composición de cada edificio, dando unidad al complejo; es así que el plan de conjunto, en oposición a sus orígenes míticos, corresponde a los principios de planificación urbana moderna: el superbloque, la separación de los sistemas de circulación y la división de zonas de actividades. Ésta debía representar la identidad nacional, y aunque en el estilo internacional se rechazara la ornamentación y masividad, esto iba contra la tradición cultural mexicana, y fue justo por esta tradición que se determinó en la Ciudad Universitaria la participación de las artes visuales, la presencia del color, la interacción de texturas, los materiales, los volúmenes y la masividad, lo que dio un sorprendente nuevo giro al funcionalismo ortodoxo.

De igual manera, el tema del emplazamiento del proyecto es un punto que debe definirse, debido a su antecedente arqueológico que fue cubierto por la lava de la erupción del volcán Xitle, lo que define algunas pautas proyectuales en las que se hizo uso de movimientos de tierras para desarrollar grandes explanadas, desniveles, pasillos entre otras soluciones que le dieron el carácter regionalista buscado por los arquitectos responsables del conjunto. En lo que respecta a la integración plástica, esto no debe verse con un elemento añadido, sino como un conjunto que va de la mano con la obra arquitectónica, el uno no fue concebido sin el otro. Este concepto es igualmente valorado por Burian, dio como resultado que las obras seleccionadas dentro del conjunto de la Ciudad Universitaria, fueran la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, Rectoría, Frontones y Estadio Olímpico; en cada caso, se hizo una aproximación al desarrollo del proyecto desde su individualidad, la manera de integrarse en el espacio, los criterios de solución al programa arquitectónico establecido, y su expresión plástica particular.

En el caso de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, el volumen vertical cuenta con murales en sus 4 caras, donde Juan O'Gorman intenta expresar en pocas palabras la composición de dos mundos, y el momento donde se produce la conquista. Destaca la importancia que tiene este hecho a nivel nacional, ya que en ese momento se crea una nueva raza que percibe una nueva visión del mundo, una de las intenciones

de la Universidad.

Caso similar el del edificio de Rectoría, que cuenta con murales de David Alfaro Siqueiros, aunque en su expresión intenta demostrar la intención de brindar conocimiento para esparcirlo al pueblo, y con prioridad en no olvidar la historia del mismo, dedicando otro mural para enlistar las fechas que marcan los años que han sido claves en el desarrollo del país.

En lo que respecta a los Frontones y al Estadio Olímpico, resultan ser dos casos muy distintos a lo previamente analizado con Rectoría y la Biblioteca. Para la solución de los Frontones, se aprecia un proyecto concebido desde la plástica. Arai dispuso de las pirámides como elemento a reinterpretar, y lo lleva a la máxima expresión, dándole una función más allá de ser sólo un elemento visual, lo que además potencia con el uso de materiales de la región, como la piedra volcánica. Para el caso del Estadio, nuevamente se aprecia el uso de la piedra volcánica para los muros, y al que se añade el uso de la tierra tipo "tezontle" color rojizo para los caminos y accesos al sitio. Pero, es en este caso que se retoma el uso de las "escultopinturas", al dejar su marca el artista Diego Rivera en el ingreso principal del Estadio, aunque prefiere utilizar estos mismos materiales para realizar su obra, lo que le da ese sentido del "pasado traído al presente".

6. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

"Influencias y Expresiones de Identidad de la Arquitectura en el México del siglo XX", se enfoca en esta búsqueda de la identidad que, como se ha mencionado, ha sido una constante; que parte de demostrar la situación de México como país con su particular idiosincrasia, su fuerte personalidad estética y su distintivo modo de entender la vida. A través de su situación como país, se ha demostrado la lucha de un pueblo que ha entremezclado sus raíces con un pie puesto en la España de Carlos V, y el otro en el Imperio Azteca, dos fuertes culturas contrastantes que poseían una marcada inclinación hacia las artes plásticas que en el país crean la denominada **"identidad mexicana"**, que debe ser analizada como lo que es: un entramado ideológico que ha luchado con el problema de integrar lo nuevo y lo antiguo, lo hispánico y lo prehispánico, el centro y la región, la ciudad y el campo, lo cosmopolita y lo indígena, lo moderno y lo mestizo, lo nacional y lo internacional.

En los tiempos actuales, se ha tratado de llegar a una base de tipo teórico de donde emana el quehacer arquitectónico del país, lo que lleva a una supuesta base teórica "única", que en realidad ha sustituido a una base múltiple, que es reflejo de una situación compleja y variada a su vez de la realidad nacional. México es un país saturado de problemas, de economías y culturas totalmente distantes unas de otras, y por tal causa, la arquitectura resulta en su proliferación un verdadero mosaico de formas que van desde las auspiciadas por economías elevadas de origen público o privado, hasta casas y escuelas modestas y paupérrimas. En la Ciudad de México abundan rascacielos ostentosos, fábricas que denotan suntuosidad y lujo, que conviven en igualdad con habitaciones en marcada pobreza y miseria, lo que resulta en un calificativo típicamente usado para describir al país como "tierra de contrastes y colores".

La arquitectura, vista como **"producto humano"**, se traduce en el reflejo fiel de la realidad social, económica y política de un contexto humano: es el resultado de una tecnología; de la imagen objetiva de su sociedad, el sentido estético y filosofía del pueblo que la produce. Ubicando a la arquitectura mexicana dentro de un contexto universal, hay que entender las aspiraciones y circunstancias, para poder explicar las características fundamentales de su cultura, de aquello que se entiende como **"lo nuestro"**, relacionándose entre sí los conceptos de lo prehispánico, lo colonial y lo vernáculo, para que en la etapa actual, se entienda mejor lo contemporáneo; y cómo se ha venido mezclando con otras nuevas influencias y que asimila la creación de una cultura nacional, abierta al resto del mundo.

La Revolución en sus primeros años significó un

cambio en la estructura política de la república, y a la vez un sacudimiento de la sensibilidad aplicada a la creación. Los artistas exploraron las raíces de lo mexicano que habían sido enterradas por los extranjerismos aplicados en el eclecticismo del siglo pasado, en el régimen porfirista. Hacia 1930, la sociedad de arquitectura mexicana se cuestionaba sobre el papel de la misma, que sería decisivo en la definición de posturas ante esta, los participantes eran Juan Legarreta, Federico Mariscal, José Villagrán, Manuel Amábilis, Juan O'Gorman y Carlos Obregón Santacilia. Ellos se convirtieron a tres campos distintos: los neo-colonialistas por un lado, los seguidores de un Art Decó que reconciliaban el progreso y la identidad nacional; y los nuevos funcionalistas. El líder teórico de este último fue José Villagrán García quien encara la situación del momento de la siguiente manera: **"... ante el caos, sólo podemos hacer la arquitectura más moderna, seria y avanzada, utilizando los materiales de hoy y los elementos constructivos que el progreso ha logrado poner en nuestras manos."** Fue el mismo, quien destacó la importancia social de la arquitectura y rechazó la idea de que el modernismo y la identidad estuvieran necesariamente en desacuerdo. Proponía sujetar el proyecto al análisis del programa, no preconcebir las formas, y dar al edificio y a sus materiales un tono de autenticidad. Lo predicado por Villagrán no era una estética, sino una manera de racionalizar el proceso arquitectónico, tomando el estandarte revolucionario del progreso, augurando **"una arquitectura nacional moderna"**, partiendo de los valores arquitectónicos previamente expuestos en este documento, y concluyendo con la aceptación del estilo funcionalista como sinónimo del avance del nuevo estado mexicano, resultando sus primeras expresiones formales: el Instituto de Salud en Popotla de Villagrán, los edificios multifamiliares del arquitecto Pani, el edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social, con su característico sentido público-político.

A mediados del siglo, se erige el ejemplo de reacción contra la inexpresividad marcada por el funcionalismo, lo que resulta en el conjunto de la Ciudad Universitaria: muestra de integración plástica y significativa en la vida cultural y política del país, adecuada a su espacio y circunstancia de su momento histórico. En él aparece en toda su dimensión el **"funcionalismo mexicano"**, que asimiló parte de las tradiciones plásticas del país, confirmando la búsqueda de su propia identidad, mediante su fusión con el muralismo mexicano. En ella, se enfatiza la importancia del programa arquitectónico, y el propósito de vincular el proyecto arquitectónico a la obra de pintores y escultores, resultando la conocida: **"integración plástica"**.

Entre las muchas particularidades que hacen de la Ciudad Universitaria un conjunto de trascendencia nacional, es el hecho de marcar el momento cúspide del funcionalismo que se produjo en México durante la primera mitad de ese siglo, dejando las premisas para la nueva corriente que se comenzaba

a consolidar en los años sesenta, definiéndose como la **"Arquitectura Mexicana Contemporánea"**, o **"Arquitectura Emocional"**, corriente que se enfocaba en integrar una cultura nacional a través de sus tradiciones formales, manifestándose por primera vez en los años cuarenta, al desarrollar sus propias casas Luis Barragán y Enrique del Moral, quienes asimilan los antecedentes vernáculos y mediterráneos, manejando los volúmenes y las formas, en conjunción con los elementos más modernos de la cultura.

Retomando esta aproximación a la trayectoria arquitectónica del país, que fue analizado a través del caso de la Ciudad Universitaria, ha resultado en encontrarse algunas de las características formales que han sido constantes en la arquitectura mexicana prehispánica, colonial, popular y contemporánea, pudiendo ser: la predilección por las líneas horizontales en la composición, predominio de los elementos cerrados sobre los vanos, uso de plataformas y escalinatas, materiales pétreos, arquitectura masiva de muros de carga en juego con espacios abiertos o semicubiertos, y la integración del espacio arquitectónico con el espacio urbano. Los cuales se han podido apreciar en todo el conjunto, especialmente en los casos de la Biblioteca y Hemeroteca, Rectoría, Frontones y Estadio Olímpico, que han **"cultivado de manera consciente"** estos elementos y los han reinterpretado, convirtiéndola en el paradigma de la arquitectura moderna en el país.

En conclusión, más allá de los istmos, corrientes que puedan surgir a través del tiempo, está implícita la posibilidad de que la arquitectura conserve el derecho de plasmar una imagen de México que reafirme y conforme su identidad, aún en cualquiera de las circunstancias o adversidades que se presenten en la actualidad.

7. REFERENCIAS

7.1 BIBLIOGRÁFICAS

1. Acevedo, J. (1920). *"Disertaciones de un Arquitecto"*. México: Biblioteca de Autores Mexicanos.
2. Aguilar, H. (julio de 1993). *La invención de México*. Nexos(187).
3. Aguilar, H., & Lorenzo, M. (1989). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena.
4. Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
5. Bartra, R. (1987). *"La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del mexicano"*. México: DeBolsillo.
6. Berlín, I. (1975). *"Sobre Nacionalismo"*. Trimestre político(1), 46-61.
7. Burian, E. (1998). *"Modernidad y Arquitectura en México"*. México: Gustavo Gili.
8. Caso, A. (1971). *"El problema de México y la ideología nacional"*. México: UNAM.
9. Curtis, W. (1998). *"Lo General y lo Local"*. En E. Burian, *Modernidad y Arquitectura en México* (pág. 120). USA: University of Texas Press.
10. De Anda, E. (2013). *"Hazaña y memoria: la Ciudad Universitaria del Pedregal"*. México: UNAM.
11. De Anda, E. X. (2008). *"Historia de la Arquitectura Mexicana"*. Barcelona: Gustavo Gili.
12. De León-Portilla, M. (2016). *"La Conquista de México"*. *Arqueología Mexicana*(51).
13. De Robina, R. (1951). *"El Pedregal de San Ángel"*. *Arquitectura México*, 337-340.
14. De Robina, R. (Septiembre de 1963). *"25 años de la arquitectura en México: Antecedentes"*. *Arquitectura México*(83).
15. Del Moral, E. (Septiembre de 1956). *"Villagrán García y la evolución de nuestra arquitectura"*. *Arquitectura México*(55), 65.
16. Frampton, K. (1999). *"Estudios sobre cultura tectónica"*. Madrid: Akal Ediciones.
17. Frampton, K. (2008). *"Hacia un Regionalismo Crítico. Seis puntos para una arquitectura de resistencia"*. En *La Posmodernidad* (pág. 39). Barcelona: Kairós.
18. Galeana, P. (2018). *"El Gobierno de Benito Juárez (1867-1872)"*. México: Secretaría de Cultura.
19. Garrido, L. (diciembre de 1951). *"Reflexiones sobre la Universidad de México"*. *Arquitectura México*(36), 4-6. Recuperado el 24 de agosto de 2019
20. Goeritz, M. (mayo de 1960). *"¿Arquitectura emocional?"*. *Arquitectura: ENA*(8), 17-22.
21. Gómez, L., & Quevedo, M. (1981). *"Entrevista con el arquitecto Mario Pani 1° de octubre de 1979"*. *Testimonios vivos: 20 arquitectos*, 93-110.
22. Gómez, J. (2015). *"Teorizando sobre la Revolución Mexicana"*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 43-50.
23. Gómez, M. (1977). *"Ensayos Críticos de Arquitectura"*. México: Universidad Autónoma de Guadalajara.
24. Harwell Harris, H. (1954). *"Regionalismo y nacionalismo"*. Pronunciamento ante el consejo regional del noroeste del American Institute of Architects (A.I.A.).
25. Heinrich, A. (1982). *"TEKTONIK: Zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie"*. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 26(1), 60-100.
26. Henriquez, R. (1963). *"La arquitectura moderna en México"*. *Arquitectura México*(82), 73-79. Recuperado el 06 de agosto de 2019
26. Hernández, A. V. (2013). *"Vecindades en la Ciudad de México"*. *La estética de habitar. Ciudad de México*, México: Casa Lamm.
28. Jencks, C. (1977). *"The Language of Post-Modern Architecture"*. Nueva York: Rizzoli.
29. Krauze, E. (1934). *"Plutarco E. Calles"*.
30. Lazo, C. (1950). *"La Ciudad Universitaria de México"*. *Sociedad "Justo Sierra"* (págs. 99-101). Ciudad de México: UNAM.
31. Legorreta, R. (1998). *"Prólogo"*. En E. Burian, *Modernidad y Arquitectura en México*. México: Gustavo Gili.
32. López, E. (2000). *"México, su proceso histórico: de Oasisamérica a la República restaurada"*. México: UNAM.
33. López, J. (2003). *"Teoría de la Arquitectura en México"*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
34. López, R. (1986). *"Diego Rivera y la arquitectura mexicana"*. México: S.E.P.
35. Mariscal, F. (1914). *"La patria y la arquitectura nacional"*. *Resúmenes de las conferencias dadas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana*. 2, pág. 7. México: Puente Quebrado.
36. Martínez, A. (2015). *"Historia de la Arquitectura Latinoamericana: La Integración Plástica como modelo de identidad arquitectónica mexicanista moderna"*. *Revista Digital de Historia de la Educación*, 214-225.
37. Martínez, M. (2008). *"El Porfiriato"*. México: UNAM.
38. Méndez-Vigatá, A. (1998). *"Política y Lenguaje Arquitectónico"*. En E. Burian, *Modernidad y Arquitectura en México* (pág. 61). México: Gustavo Gili.
39. Murillo, G. (Febrero de 1922). *"El pabellon de México en la Exposición de Río de Janeiro"*. *Azulejos*(6), 17-19.
40. Mutlow, J. (1997). *"Ricardo Legorreta Architects"*. USA: Rizzoli International Publications.
41. Mutlow, J. (2005). *"The new architecture of Mexico"*. Australia: The Images Publishing Group.
42. Myers, I. (1952). *Mexico's Modern Architecture*. Nueva York: Architectural Book Publishing Company.
43. Noelle, L. (1989). *"Arquitectos contemporáneos de México"*. México: Trillas.
44. Noelle, L., & Tejeda, C. (1993). *"Catálogo Guía de Arquitectura Contemporánea"*. México: Fomento Cultural Banamex.
45. Norberg-Schulz, C. (1998). *"Intenciones en la Arquitectura"*. Barcelona: Gustavo Gili.
46. Oliva, J., Ontiveros, M., & Valdez, E. (2011). *"El espacio religioso en México y las superficies de paraboloides hiperbólicos de Félix Candela"*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
47. Ortiz, L. (2000). *"México Constructor: de los edificios prehispánicos a la época contemporánea"*. *Bitácora Arquitectura*, 5-15.
48. Pallasmaa, J. (2018). *"Esencias"*. Barcelona: Gustavo Gili.
49. Pani, M. (octubre de 1950). *"Carácter y porvenir de la Ciudad Universitaria"*. (M. Paz Paredes, Entrevistador)
50. Pérez, A. (1963). *"Estadio Olímpico. Ciudad Universitaria"*. México: UNAM.
51. Ramírez, J. (2000). *"Teoría y práctica de la arquitectura"*. Monterrey, México: Univesidad Autónoma de Nuevo León.
52. Ramírez-Vázquez, P. (1956). *"4000 años de Arquitectura Mexicana"*. México: Helio-México.
53. Ricoeur, P. (1961). *"Historia y Verdad"*. México: Fondo de Cultura Económica.
54. Rodríguez, I. (1983). *"La palabra de Juan O'Gorman"*. México: UNAM.
55. Sánchez, M. (2013). *"Arquitectura Barroca"*. *Material de lectura*(4).
56. Schávelzon, D. (1980). *"La Arquitectura Moderna en México"*. *Summarios*, 39, 84-90.
57. Solanes, M. d., & Vela, E. (2000). *"Aridamérica"*. *Atlas del México Prehispánico: mapas de períodos, regiones y culturas*(5).
58. Tibol, R. (1981). *"Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México"*. (I. N. Artes, Ed.) *Catálogo de la exposición. Homenaje al movimiento de escuelas al aire libre.*, 37.
59. Toca, A. (1997). *"Juan Segura: Los orígenes de la arquitectura moderna en México"*. En E. Burian, *Modernidad y Arquitectura en México* (págs. 165-178). México: Gustavo Gili.
60. Toca, A. (marzo de 2017). *"Crítica de la arquitectura en México"*. *Casa del tiempo*(38), 11-16. Recuperado el 06 de agosto de 2019
61. Toca, A., & Figueroa, A. (1991). *"México. Nueva Arquitectura"*. México: Gustavo Gili.
62. Tzonis, A., & Lefavre, L. (1981). *"The Grid and the Pathway"*. En A. Tzonis, & L. Lefavre, *Architecture in Greece*. Grecia: Awnas.
63. Villagrán, J. (1963). *"Panorama de 62 años de Arquitectura Mexicana Contemporánea 1900-1962"*. *Cuadernos de Arquitectura*(10).
63. Waisman, M. (1990). *"El interior de la historia. Historiografía para uso de latinoamericanos"*. Bogotá: Escala.

7.2 PÁGINAS WEB

1. Academia San Carlos. (marzo de 2013). *Fundación UNAM*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de <http://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/academia-de-san-carlos/>
2. Calva, A. (17 de noviembre de 2016). "La Arquitectura del Porfiriato". *El Universal*. Recuperado el 06 de junio de 2019, de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/interiorismo/2016/11/17/la-arquitectura-del-porfiriato>
3. Caso, A. (2015). "El Águila y el Nopal". *Estudios de Cultura Náhuatl*(50). Recuperado el 14 de mayo de 2019, de <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn50/1011.pdf>
4. Chávez de Caso, M. (1994). "La Ciudad Universitaria en la arquitectura mexicana contemporánea". *Revista UNAM*, 12-19. Obtenido de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/37099134-b449-4091-acdf-8a4f1cab09f7/la-ciudad-universitaria-en-la-arquitectura-mexicana-contemporanea>
5. El Informador. (12 de Septiembre de 2010). "La huella del Porfiriato en la Arquitectura". Recuperado el 31 de mayo de 2019, de <https://www.informador.mx/Cultura/La-huella-del-porfiriato-en-la-arquitectura-20100912-0216.html>
6. Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades. (2017). Portal Académico UNAM. Recuperado el 23 de mayo de 2019, de "Historia de México I": <https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiademexico1/unidad4/independenciaMexico/antecedentes>
7. Gobierno del Estado de México. (31 de agosto de 2019). *EdoMex: Decisiones Firmes, Resultados Fuertes*. Obtenido de "Revolución Mexicana": http://edomex.gob.mx/revolucion_mexicana
8. González, J. (15 de noviembre de 2016). "El impacto del Art Decó en México". *El Universal*. Recuperado el 03 de julio de 2019, de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/interiorismo/2016/11/15/el-impacto-del-art-deco-en-mexico>
9. González, L. (2010). "El Estadio Olímpico Universitario del Pedregal. Permanencia y vigencia". *Bitácora Arquitectura*(21), 34-41. Recuperado el 26 de agosto de 2019, de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/25198>
10. Hernández, A. (8 de noviembre de 2014). *Arquine*. Obtenido de "¿Qué ha cambiado desde 1929?": <https://www.arquine.com/que-ha-cambiado-desde-1929/>
11. Lefaivre, L., Frampton, K., & Tzonis, A. (01 de febrero de 1986). "Regionalismo Crítico, una arquitectura que lucha contra la tendencia a uniformar". (E. País, Entrevistador) Recuperado el 07 de mayo de 2019, de https://elpais.com/diario/1986/02/01/cultura/507596405_850215.html
12. López, A. (31 de marzo de 2018). "Mario Pani, el visionario de la planificación urbanística de Ciudad de México". *El País*. Recuperado el 7 de julio de 2019, de https://elpais.com/internacional/2018/03/29/mexico/1522318696_100415.html
13. López, J. (13 de 05 de 2003). "El arquitecto Carlos Obregón Santacilia". *La tradición mexicana (nacimiento, invención y renovación)*. Barcelona, España: Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Obtenido de <https://www.tdx.cat/handle/10803/6080>
14. Magaña, C. (septiembre-diciembre de 2017). "El Art Decó en la Ciudad de México: un movimiento arquitectónico 1925-1940". *Arquitectura y Urbanismo*, XXVIII(3), 23-40. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/3768/376854676003.pdf>
15. Martínez, A. (01 de marzo de 2016). "Mario Pani, el arquitecto de la vivienda digna". Recuperado el 14 de julio de 2019, de *Obras*: <https://obrasweb.mx/arquitectura/2016/03/01/mario-pani-el-arquitecto-de-la-vivienda-digna>
16. Martínez, C. (Junio de 2015). "Ocho décadas del Palacio". *Revista de la Universidad de México. Nueva época*(136). Recuperado el 25 de Junio de 2019, de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=790&art=16684&sec=Art%C3%ADculos>
17. Morín, E. (2008). "Entrevista a Edgar Morin". Recuperado el 30 de abril de 2019, de *Le Monde*: <https://sociologiac.net/2008/01/11/entrevista-a-edgar-morin-la-politica-de-civilizacion-no-debe-estar-hipnotizada-por-el-crecimiento/>
18. *Obras*. (04 de abril de 2018). Recuperado el 07 de julio de 2019, de "Mathias Goeritz, el 'arquitecto emocional': <https://obrasweb.mx/arquitectura/2018/04/04/mathias-goeritz-el-arquitecto-emocional>
19. Palanca, J. (2019). "Antecedentes y causas de la Independencia de México". *La Crisis de la Historia*. Recuperado el 22 de mayo de 2019, de <https://www.lacrisisdelahistoria.com/mapa-la-crisis-de-la-historia/>
20. Paniagua, D. (julio-noviembre de 2001). "La crisis de la modernidad". *Bitácora de Arquitectura*(5), 56-57. Recuperado el 06 de agosto de 2019, de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/33767>
21. Ribera, E. (1 de agosto de 2003). "Casas, habitación y espacio urbano en México. De la colonia al liberalismo decimonónico". *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, VII(146). Obtenido de [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(015\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(015).htm)
22. Ríos, C. (julio-noviembre de 2018). "La Ciudad Universitaria y el movimiento de integración plástica en México". (U. A. México, Ed.) *Bitácora Arquitectura*(40), 90-97. Recuperado el 04 de agosto de 2019, de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/25208/23694>
23. Rosas, Y. (2004). "Los Frontones de la Ciudad Universitaria". *Bitácora Arquitectura*(40), 48-51. Recuperado el 26 de agosto de 2019, de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/26364>
24. Toca, A. (16 de junio de 2012). "Integración Plástica: Siglo XX". *Excélsior*. Recuperado el 7 de julio de 2019, de <https://www.excelsior.com.mx/opinion/2012/06/16/antonio-toca/841613>
25. Uriarte, J. (27 de septiembre de 2017). "Independencia de México". Recuperado el 31 de julio de 2019, de *Características.co*: <https://www.caracteristicas.co/independencia-de-mexico/>

7.3 IMÁGENES

1.1 Marco temporal del objeto de estudio. Elaboración propia.

1.2 Mapa conceptual sobre el desarrollo del documento. Elaboración propia.

2.1 Mapa de análisis sobre "La obra arquitectónica". Elaboración propia.

2.2 Mapa conceptual "Regionalismo crítico como arquitectura de resistencia". Elaboración propia.

2.3 Mapa de análisis para "Modernidad y arquitectura en México siglo XX". Elaboración propia.

3.1 Composición territorial y límites actuales de los Estados Unidos Mexicanos. Elaboración propia.

3.2 Base del marco temporal 1.1, aproximación capítulo 3. Elaboración propia.

3.3 Conformación del México Prehispánico. Elaboración propia.

3.4 División cultural de Mesoamérica. Elaboración propia.

3.5 Representación del Talud y Tablero. Elaboración propia.

3.6 Fundación de México-Tenochtitlán, lámina del códice Mendoza. (1541-1542). [Fotografía]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:FOTOTECA:TransObject:5bc7d7077a8a0222ef0621&word=edificio%20correos&r=4&t=10979

3.7 González, J. (1960). "La fusión de dos culturas". [Pintura]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5bce8b927a8a02074f834b2a&word=fusi%C3%B3n%20de%20dos%20culturas&r=0&t=525316

3.8 Zona de occidente y oriente. Elaboración propia.

3.9 Rodríguez, J. (1720). "De Español y de India, produce Mestizo". [Pintura]. Recuperado de: <https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/juan-rodriguez-juarez-de-espanol-y-de-india-produce-mestizo.html>

3.10 Lanzagorta, J. (2013). "Santuario y basílica de Ocotlán, Tlaxcala". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/jicito/12489970355>

3.11 Godínez, S. (2019). "Retablo del altar principal del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala". [Fotografía]. Recuperado de: <https://41a.net/p/BwC1KOZj8C>

3.12 Facultad de Artes y Diseño. (1791). "Antigua Academia de San Carlos". [Fotografía]. Recuperado de: <http://academiasancarlos.unam.mx/galerias/historia-academia.php>

3.13 O'Gorman, J. (1960). "Retablo de la Independencia". [Pintura mural]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MEDIATECAMURAL:TransObject:5bc5084b7a8a0222efe6c1a7

3.14 Museo Nacional de Historia (S. XIX). "Entrada triunfante del ejército Trigarante a la Ciudad de México". [Pintura]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5bce8b927a8a02074f834a0d

3.15 Museo Nacional de Historia. (S. XIX). "Coronación de Iturbide". [Pintura]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5bce8b927a8a02074f834ab1&word=coronaci%C3%B3n%20de%20agust%C3%ADn%20de%20iturbide&r=0&t=524110

3.16 Organización territorial del Nuevo Imperio Mexicano. Elaboración propia.

3.17 Conformación del Nuevo Estado Mexicano (1853). Elaboración propia.

3.18 Orozco, J. (1948). "La Reforma y la Caída del Imperio". [Pintura Mural]. Recuperado de: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/mural:388>

3.19 Secretaría de la Defensa Nacional (2019). "Fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo y los Generales Miramón y Mejía". [Pintura]. Recuperado de: <https://www.gob.mx/sedena/documentos/19-de-junio-de-1867-fusilamiento-de-maximiliano-de-habsburgo-y-los-generales-miramon-y-mejia>

3.20 Solares, E. (Siglo XX). "Alegoría de la Revolución Mexicana". [Pintura]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5bce8b927a8a02074f834af3&word=revolucion%20mexicana&r=3&t=16421

4.1 O'Gorman, J. (1970). "El Feudalismo Porfirista". [Pintura mural]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5bce8b927a8a02074f834af8&word=el%20feudalismo%20porfirista&r=0&t=165

4.2 Escobedo, J. (1950). "Los Palacios y el gran látigo". [Grabado]. Recuperado de: <http://museoblaisten.com/Obra/1896/Los-palacios-y-el-gran-latigo>

4.3 Gutiérrez, C. (1989). "Patio de una casa unifamiliar" [Fotografía]. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/51995>

4.4 Gutiérrez, C. (1989). "Patio de edificio plurifamiliar". [Fotografía]. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/51995>

4.5 Ramírez, M. (2009). "Proyecto de construcción del Palacio Legislativo Federal" [Plano]. Recuperado de: <http://marcofabr.blogspot.com/2009/12/proyecto-de-construccion-del-palacio.html>

4.6 Instituto Nacional de Antropología e Historia. (1915). "Edificio de Correos, interior". [Fotografía]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:FOTOTECA:TransObject:5bc7d64f7a8a0222ef0e0621&word=edificio%20correos&r=4&t=10979

4.7 Ventura, A. (2014). "Recogen la historia del Palacio de Bellas Artes" [Trazo en perspectiva]. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/recogen-la-historia-del-palacio-de-bellas-artes-75868.html>

4.8 La Rochester. (1912). "Palacio de Bellas Artes". [Fotografía]. Recuperado de: https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:FOTOTECA:TransObject:5bc7d6f77a8a0222ef0fd846&word=palacio%20de%20bellas%20arates&r=1&t=525527

4.9 Excélsior. (2013). "Paseo de la Reforma" [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2013/07/31/911511#imagen-4>

4.10 Siqueiros, D. (1966). "Del Porfirismo a la Revolución". [Pintura mural]. Recuperado de: <https://mnh.inah.gob.mx/objeto?obj=2690>

4.11 González, J. (1967). "La Constitución de 1917". [Pintura mural]. Recuperado de: <https://mnh.inah.gob.mx/objeto?obj=2503>

4.12 Real Arquitectura (2015). "Sotres y Dosal". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/141897307@N03/27794013951>

4.13 Centro Vasco de Arquitectura. (2012). "Escuela Benito Juárez" [Fotografía]. Recuperado de: <http://intranet.pogmacva.com/es/obras/54822#>

4.14 Centro Vasco de Arquitectura. (2012). "Escuela Benito Juárez" [Fotografía]. Recuperado de: <http://intranet.pogmacva.com/es/obras/54822#>

4.15 Todo Colección (1997). "Sevilla. Expo Iberoamericana, pabellón de México" [Postal]. Recuperado de: https://www.todocoleccion.net/postales-andalucia/sevilla-expo-iberoamericana-pabellon-mexico-entrada-l-roisin-x153763854#sobre_el_lote

4.16 Grandes Casas de México (2017). "La casa de México en la exposición de Sevilla, 1929". [Plano]. Recuperado de: <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2017/02/la-casa-de-mexico-en-la-exposicion.html>

4.17 Madrid, J. (2016). "El hombre controlador del universo, una de las obras más bellas de Diego Rivera" [Pintura mural]. Recuperado de: <https://mxcity.mx/2016/12/hombre-controlador-del-universo-diego-rivera/>

4.18 Villasana-Torres. (1930). "La Ciudad en el Tiempo: Secretaría de Salubridad y Asistencia". [Fotografía]. Recuperado de: https://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?dgal=20926

4.19 Vázquez, J. (1924). "Un sitio con vocación: el Estadio Nacional". [Fotografía]. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/21_oct_2015/casa_del_tiempo_eV_num_21_31_34.pdf

4.20 Academia de Artes. (1925) "Granja Sanitaria de Popotla, Ciudad de México, México". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.academiadeartes.org.mx/jose-villagran-gal>

4.21 Piña, G. (1925). "Historia de la Arquitectura Mexicana: Villagrán García. Instituto de Higiene en Popotla". [Plano]. Recuperado de: https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Lectura/icbi/asignatura/HistoriaMex2_5.pdf

4.22 Villasana-Torres. (1930). "La Ciudad en el Tiempo: El Cuartel Central de Bomberos". [Fotografía]. Recuperado de: https://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?dgal=20926

4.23 Villasana-Torres. (1946). "La Ciudad en el Tiempo: El Frontón México". [Fotografía]. Recuperado de: https://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?dgal=20926

4.24 Villasana-Torres. (1946). "La Ciudad en el Tiempo: Edificio Ermita". [Fotografía] Recuperado de: https://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?dgal=20926

4.25 Cruz, D. (2013). "Clásicos de Arquitectura: Casa O'Gorman". [Fotografía] Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/626495/clasicos-de-arquitectura-casa-ogorman-juan-ogorman>

4.26 FUNDARQMX (2016). "Juan Legarreta. Proyecto de vivienda". [Fotografía] Recuperado de: <https://www.arquived.com.mx/agenda/recorrido-arquitectonico-juan-legarreta-proyecto-vivienda/>

4.27 Vázquez, J. (2012). "A la caza de Juan Legarreta". [Plano]. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/53_v_mar_2012/casa_del_tiempo_elV_num_53_45_48.pdf

4.28 Plataforma Arquitectura (2012). "Clásicos de Arquitectura: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/709698/clasicos-de-arquitectura-museo-casa-estudio-diego-rivera-y-frida-kahlo-juan-o-percent-c2-percent-b4gorman>

4.29 López, R. (1999). "Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana". [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/2017/2950>

4.30 Noelle, L. (2001). "Integración Plástica y Funcionalismo" [Plano]. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v23n78/v23n78a12.pdf>

4.31 Villagrán, J. (1992). "Integración del Valor Arquitectónico". [Imagen]. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/83080017.pdf>

4.32 Carreño, G. (2015). "José Villagrán García y la enseñanza de la arquitectura moderna en México" [Axonométrico]. Recuperado de: https://www.correodelmaestro.com/publico/html5052015/capitulo5/jose_villagran_garcia_y_la_ensenanza.html#

4.33 Carreño, G. (2015) "José Villagrán García y la enseñanza de la arquitectura moderna en México" [Fotografía]. Recuperado de: https://www.correodelmaestro.com/publico/html5052015/capitulo5/jose_villagran_garcia_y_la_ensenanza.html#

4.34 Ballesteros, F. (2018). "Historia del monumento la Revolución". [Fotografía]. Recuperado de: <https://foodandtravel.mx/la-historia-del-monumento-la-revolucion/>

4.35 Salas, A. (1948). "Vista de la fachada principal, Edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.tumblr.com/search/mexican%20social%20security%20institute>

4.36 Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1946). "Mario Pani: Arquitectura en proceso". [Fotografía]. Recuperado de: <https://revistacodigo.com/arquitectura/mario-pani-arquitectura-en-proceso/>

4.37 Adriá, M. (2015). "Pani y la vivienda colectiva" [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.arquine.com/pani-y-la-vivienda-colectiva/>

4.38 Conoce CU (2018). "Visitar Rectoría de la UNAM". [Fotografía]. Recuperado de: <https://conocecu.wordpress.com/2018/09/18/directo-a-la-torre-de-rectoria/>

4.39 Gaxiola, M. (2018). "9 cosas sobre el Monumento a la Revolución que seguro desconocías". [Fotografía] Recuperado de: <https://mxcity.mx/2018/11/9-cosas-monumento-a-la-revolucion-seguro-desconocias/>

4.40 Club Travesías (2016). "Obregón Santacilia y González Camarena". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.clubtravesias.com/evento/201/obreg%C3%B3n-santacilia-y-gonz%C3%A1lez-camarena>

4.41 Local MX (2018). "La UNAM como destino arquitectónico: Torre de Rectoría". [Fotografía]. Recuperado de: <https://local.mx/ciudad-de-mexico/arquitectura/unam-arquitectura/>

4.42 Duque, K. (2013). "Clásicos de Arquitectura: Iglesia de la Purísima en Monterrey". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-241197/clasicos-de-arquitectura-iglesia-de-la-purisima-en-monterrey-enrique-de-la-mora-y-palomar>

4.43 Artigas, J. (2010) "Pabellón de Rayos Cósmicos". [Fotografía]. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-97632009000200002

4.44 Centro Vasco de Arquitectura. (1955). "Capilla de Nuestra Señora de la Soledad 'El Altillo'". [Fotografía]. Recuperado de: <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/62436>

4.45 Grandes Casa de México (2016). "La casa Del Moral/Madrid en Francisco Ramírez N°5". [Fotografía]. Recuperado de: <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2016/08/la-casa-del-moralmadrid-en-francisco.html>

4.46 Garcia, P. (2012). "Lecciones de luz: Luis Barragán". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.archdaily.com.br/br/01-58324/licoes-de-luz-luis-barragan>

4.47 MXCity (2018). "La belleza de Casa Pedregal, antes Casa Prieto-López, diseñada por

Luis Barragán". [Fotografía] Recuperado de: <https://mxcity.mx/2018/12/la-belleza-de-casa-pedregal-antes-casa-prieto-lopez-disenada-por-luis-barragan/>

4.48 Kassner, L. (2007). "Mathias Goeritz: Una Biografía 1915-1990". [Esquemas] Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/35280/32865>

4.49 Mendoza, E. (2012). "Desplazamiento: Pabellón semblanza Mathias Goeritz/Museo Experimental el Eco". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.archdaily.mx/mx/750372/desplaza-miento-pabellon-semblanza-mathias-goeritz-museo-experimental-el-eco>

4.50 Limón, L. (1953). "Vista de las entradas cubieras: AICM" [Fotografía]. Recuperado de: <https://unavidamoderna.tumblr.com/post/123061038370/vista-de-las-entradas-cubiertas-a-la-terminal>

4.51 Limón, L. (1953). "Vista interior: AICM". [Fotografía]. Recuperado de: <https://unavidamoderna.tumblr.com/post/169150416219/vista-interior-aeropuerto-internacional-benito>

4.52 Bitácora Arquitectura. (2012). "La estrategia del sombrero". [Fotografía]. Recuperado de: <http://bitacora.arquitectura.unam.mx/la-estrategia-del-sombrero/>

4.53 Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2018). "El Paraguas del Museo Nacional de Antropología e Historia recobra su esplendor". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.inah.gob.mx/boletines/7561-el-paraguas-del-museo-nacional-de-anthropologia-recobra-su-esplendor>

4.54 Duque, K. (2014). "Clásicos de Arquitectura: MNAH". [Sección]. Recuperado de: <https://www.archdaily.mx/mx/627588/clasicos-de-arquitectura-museo-de-anthropologia-pedro-ramirez-vasquez-rafael-mijares-jorge-campuzano>

5.1 Línea del tiempo que establece el momento donde se desarrolla la Ciudad Universitaria. Elaboración propia.

5.2 Mapa de conceptos a desarrollar para el análisis de la Ciudad Universitaria. Elaboración propia.

5.3 Arquitectura México (1951) "El Proyecto de la Ciudad Universitaria" [Fotografía] Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/36.pdf#page=33>

5.4 Arquitectura México (1952) "Ligas de la Ciudad Universitaria con la Ciudad de México". [Plano]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>

5.5 Salas, A. (1954). "Jardines del Pedregal, Mexico City" [Fotografía] Recuperado de: <https://www.area-arch.it/en/el-pedregal-de-san-angel/>

5.6 Arquitectura México (1951) "El Proyecto de la Ciudad Universitaria" [Plano de conjunto] Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/36.pdf#page=33>

5.7 Arquitectura México (1951) "Los Proyectistas de la Ciudad Universitaria" [Fotografía]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/36.pdf#page=33>

5.8 Arquitectura México (1952) "Edificio de Humanidades". [Plano]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>

5.9 Arquitectura México (1952) "Enlaces peatón y automóvil". [Plano]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>

5.10 Stouhi, D. (2019) "El fotógrafo Yuequi "Jazzi" Li captura el dinamismo del campus central de la UNAM". [Fotografía] Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/909560/el-fotografo-yueqi-jazzy-li-captura-el-dinamismo-del-campus-central-de-la-unam>

5.11 Stouhi, D. (2019) "El fotógrafo Yuequi "Jazzi" Li captura el dinamismo del campus central de la UNAM". [Fotografía] Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/909560/el-fotografo-yueqi-jazzy-li-captura-el-dinamismo-del-campus-central-de-la-unam>

5.12 Stouhi, D. (2019) "El fotógrafo Yuequi "Jazzi" Li captura el dinamismo del campus central de la UNAM". [Fotografía] Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/909560/el-fotografo-yueqi-jazzy-li-captura-el-dinamismo-del-campus-central-de-la-unam>

5.13 Ortiz, W. (2014). "Auditorio Alfonso Caso". [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.eneo-suayed.unam.mx/coloquio3/sede.html>

5.14 México Desconocido (2016). "5 sitios arqueológicos que debes conocer en la ciudad de México" [Fotografía] Recuperado de: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/sitios-arqueologicos-ciudad-mexico.html>

5.15 Arquitectura México (1952). "Proyecto de Conjunto de la Ciudad Universitaria". [Trazo]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>

- 5.16** Arquitectura México (1952) "Biblioteca y Hemeroteca Nacional". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.17** Arquitectura México (1952) "Biblioteca y Hemeroteca Nacional". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.18** Arquitectura México (1952) "Biblioteca y Hemeroteca Nacional". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.19** Arquitectura México (1952) "Biblioteca y Hemeroteca Nacional". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.20** Blog City Express. "7 Datos de la Biblioteca Central de la UNAM". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.cityexpress.com/blog/datos-biblioteca-central-unam>
- 5.21** Imaginario, A. "Murales de la Biblioteca Central de la UNAM". [Imagen]. Recuperado de: <https://www.culturagenial.com/es/murales-de-la-biblioteca-central-de-la-unam/>
- 5.22** Moreno, I. (2010). "Mural de Rectoría, UNAM" [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/53096956@N04/8133743177>
- 5.23** Fundación UNAM (2015). "La Universidad para el pueblo: Vasconcelos". [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/pueblovasoncelos/>
- 5.24** Puga, F. (2010). "El derecho a la cultura". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/fausdav/5049850603>
- 5.25** Arquitectura México (1952) "Rectoría". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.26** Arquitectura México (1952) "Rectoría". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.27** Arquitectura México (1952) "Rectoría". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.28** Arquitectura México (1952) "Rectoría". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.29** Habitual Taller de Arquitectura (2017). "Regionalismo arquitectónico en los Frontones de C.U." [Fotografía]. Recuperado de: <https://mxcity.mx/2017/01/regionalismo-arquitectonico-frontones-cu/>
- 5.30** Situación Espacio Temporal (2017). "Regionalismo arquitectónico en los Frontones de C.U." [Fotografía]. Recuperado de: <https://mxcity.mx/2017/01/regionalismo-arquitectonico-frontones-cu/>
- 5.31** Arquitectura México (1952) "Frontones". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.32** Una Vida Moderna (2017). "Regionalismo arquitectónico en los Frontones de C.U." [Fotografía]. Recuperado de: <https://mxcity.mx/2017/01/regionalismo-arquitectonico-frontones-cu/>
- 5.33** 5.31 Arquitectura México (1952) "Estadio Olímpico". [Planos]. Recuperado de: <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/39.pdf#page=63>
- 5.34** González, L. (2010). "Estadio Olímpico Universitario del Pedregal: Permanencia y Vigencia". [Plano]. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/25198/23686>
- 5.35** ESTO (2015). "Estadio Olímpico Universitario abre las puertas". [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.esto.com.mx/129303-estadio-olimpico-universitario-abre-las-puertas-para-la-gran-final/>
- 5.36** Fundación UNAM (2016). "Estadio Olímpico Universitario, 64 años de historia". [Fotografía]. Recuperado de: <http://www.fundacionunam.org.mx/cancha-puma/estadio-olimpico-universitario-64-anos-de-historia/>