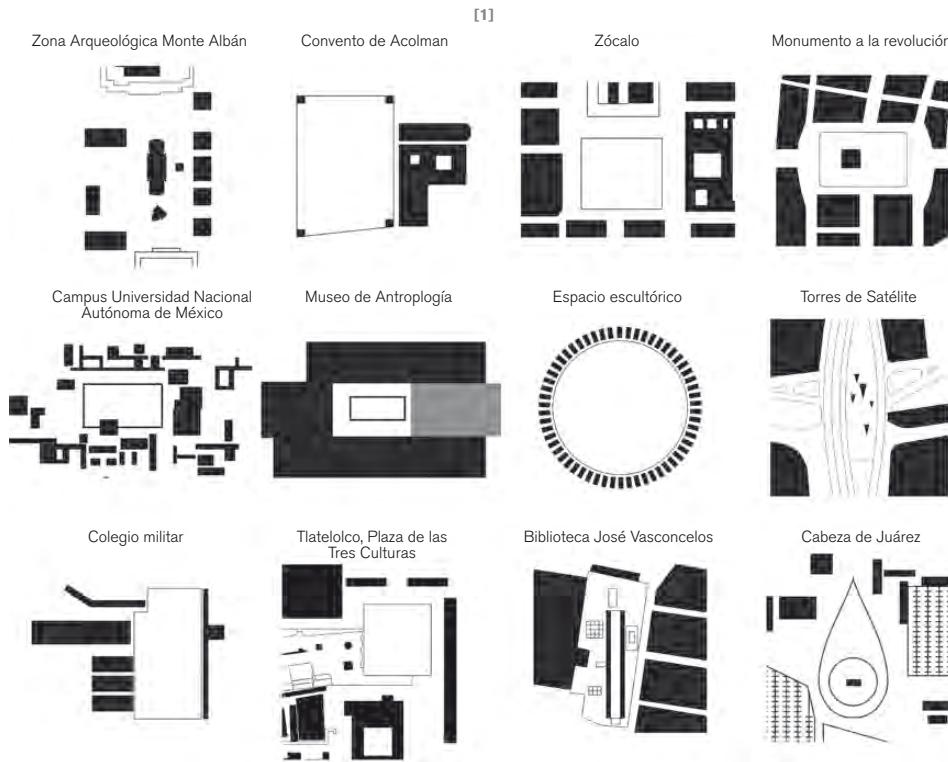


Monumentalidad y vacío en la Ciudad de México_Juan Carlos Cano



Juan Carlos Cano Aldana (México D.F., 1971) es arquitecto. Socio del despacho CANO|VERA arquitectura. Es profesor del taller de proyectos arquitectónicos Suficiente Arquitectura en la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México y cofundador de la editorial Mangos de Hacha. canito27@gmail.com

La Ciudad de México vive en una contradicción permanente. Quiere ser cosmopolita pero se aferra a su pasado, quiere llenarse de rascacielos pero no para de hundirse. Siguiendo una leyenda más o menos absurda, fue fundada sobre un islote en medio de un lago, sus habitantes le ganaron terreno al agua a la vez que construyeron canales, diques y acueductos en medio de un paisaje idílico, sin embargo, ahora es un páramo donde miles de construcciones improvisadas aparecen día con día, donde, con frecuencia, escasea el agua y de los ríos solo quedan los nombres de calles y las tuberías de drenaje profundo. Es una de las ciudades más dinámicas del mundo y, al mismo tiempo, una de las más corruptas y caóticas. Estas contradicciones han marcado su historia pero también constituyen su mayor fortaleza. Es en este juego de opuestos donde la Ciudad de México encuentra su tono, esa sensación de extrañeza provocada cuando se descubre que todo el ruido es en realidad un profundo silencio y que para entender esta ciudad hay que saber distinguir las capas existentes e intentar descifrar lo que no es evidente como, por ejemplo, que esta ciudad fue un lago.

Estas mismas contradicciones se reflejan en su arquitectura [1], siempre inmersa en una permanente ansiedad de influencias, fascinada por su pasado pero con una necesidad brutal de ser contemporánea. Algo de esto se puede intuir en una peculiar imagen en blanco y negro del fotógrafo Juan Guzmán. Aquí se encuentran reunidos todos los tópicos de la mexicanidad. Volcanes bajo un cielo dramático como salido de un cuadro de José María Velasco, un árbol seco, un personaje que se aleja solitario y unos volúmenes pétreos que a primera vista no se sabe qué son, quizá restos de alguna cultura prehispánica. Tampoco se puede determinar con certeza de qué época es la imagen, sin embargo, al analizar la fotografía con mayor detenimiento, nos damos cuenta de que estamos viendo un conjunto de equipamientos deportivos, unos frontones al lado de unas canchas de baloncesto [2]. Lo que parecía ser una imagen arqueológica resulta ser una de las imágenes promocionales de la obra que en 1952 inauguraría la modernidad arquitectónica mexicana, Ciudad Universitaria, sin duda, una de las obras arquitectónicas colectivas más importantes de su época. Estos frontones de piedra volcánica, obra del arquitecto Alberto T. Arai, recién terminados de construir, ya han adquirido una presencia atemporal, ya se han mimetizado con el paisaje circundante. Pretenden ser modernos, eso sí, pero no rehúyen la intención de reproducir los juegos de pelota mesoamericanos mediante el uso de taludes y plataformas. Evidentemente hay algo de esquizofrenia, pero también hay mucho del equilibrio necesario para incorporar un legado ancestral y someterlo a una abstracción conceptual con el propósito explícito de ser contemporáneo.

Ciudad Universitaria representó la síntesis entre la espacialidad mesoamericana y la modernidad. Más allá de la aproximación tectónica que agregaba la expresión de la piedra volcánica existente y la vegetación cactácea a la paleta de materiales de uso cotidiano como el acero, el concreto y el vidrio, lo más contundente de esta obra fue la reinterpretación inteligente de aquel balance delicado y certero que existe en todos los conjuntos ceremoniales prehispánicos, el equilibrio generado entre la masividad de las pirámides y la contención visual y topográfica de los espacios abiertos, el diálogo permanente entre el vacío y la masa.

Si en algo se distinguían las culturas mesoamericanas era en su habilidad por diseñar conjuntos urbanos. Las organizaciones espaciales, en sus múltiples variantes, son de una precisión asombrosa. En el recorrido lineal de Teotihuacan, todos los volúmenes se organizan en torno a un eje por el cual, mediante una serie de plataformas que obligan al visitante a ascender y descender constantemente, se organiza un ritual de aproximación a los dos principales templos, el del Sol y el de la Luna. En Xochicalco, el conjunto ceremonial se adapta asimétricamente a las curvas de nivel de la montaña en donde se ubica respetando las orientaciones que deben tener cada uno de los volúmenes que conforman el espacio ceremonial. También en la inmensa metrópoli de Cantona, en el estado de Puebla, donde los distintos espacios tanto civiles como religiosos van modificando su escala dependiendo de su ubicación en la montaña sobre la que está construida la ciudad, pero no solo eso, también las vistas del valle que rodea la montaña aparecen siguiendo el mismo ritmo dictado por la escala espacial. Todos estos centros ceremoniales tienen el común denominador de generar un área vacía central delimitada por los edificios principales y que constituye la pauta para relacionarse de manera armoniosa con la topografía de cada sitio.

El caso que mejor ejemplifica esto es Monte Albán, la ciudad zapoteca ubicada en un cerro a las afueras de Oaxaca. El conjunto se ubica en lo alto del monte para tener un control visual de los valles aledaños, los volúmenes sólidos con los contenedores del espacio central. La ciudad funciona como si estuviera amurallada, pero la muralla como tal es inexistente, las propias pirámides y la plaza forman un núcleo inamovible que sirve como defensa, como comercio, como espacio de reunión y como templo religioso. El vacío central es la pieza imprescindible que se encuentra a la espera de llenarse con otro tipo de masa, esa masa humana que tanto intrigaba a Canetti, aquella para la cual el espacio está específicamente diseñado. México es un país de rituales, y normalmente estos rituales se acompañan de escenografías espectaculares. Las élites prehispánicas necesitaban un espacio teatral que enmarcara las representaciones que les interesaban y que funcionara como instrumento de control psicológico. Esto no es nada fuera de lo común, toda religión que se respete tiene su escenario, sus maneras de apantallar a la audiencia, pero donde la espacialidad mesoamericana se complejiza es cuando obliga a la naturaleza circundante a ser parte esencial tanto del espacio contenido como del espacio contenedor. Es imposible entender estos conjuntos sin las sutilezas cambiantes de la luminosidad o de los fenómenos meteorológicos

[2]



[1] Esquema comparativo de la centralidad espacial en distintas obras urbanas y arquitectónicas en México.

[2] Frontones de la Ciudad Universitaria, Ciudad de México, Alberto T. Arai, 1952. Fotografía: Juan Guzmán.

cos. Es entonces cuando uno se imagina a las multitudes asombradas por la omnipotencia de los sacerdotes que sabían manipular las condiciones existentes. Muy distinto a nuestras aproximaciones contemporáneas que siempre rayan en la vulgaridad de los espectáculos de luz y sonido. El espacio mesoamericano es tan abstracto que con unos cuantos conocimientos constructivos básicos y prácticamente uno o dos materiales distintos consigue efectos conmovedores.

Estas sutilezas fueron entendidas ampliamente por los religiosos españoles que llegaron durante la Conquista. La destreza para traducirlas fue un punto fundamental para el éxito de la empresa española. Imponer un dios nuevo a una cultura ajena en menos de una década es un acto intrépido, implica una lectura atenta al comportamiento del otro, especialidad de las órdenes religiosas. Eso, y la paciencia. Así, comenzaron a proliferar los cristos ensangrentados tan apreciados hasta nuestros días en Latinoamérica, imposible promocionar un dios bondadoso en culturas donde la sangre y la religión iban de la mano. De ahí también que los religiosos españoles, al ver que para los habitantes locales el acto de adorar a un dios en un templo cerrado era inconcebible, inventaran el atrio, ese espacio abierto que parece servir de preámbulo para ingresar a las iglesias pero cuyo propósito primordial era congregar a los nuevos fieles en él para officiar misas al aire libre. Era una nueva puesta en escena: un espacio abierto delimitado por una barda y cuatro capillas colocadas en las esquinas para efectuar procesiones, una capilla abierta donde se oficiaría la misa y, de telón de fondo, la construcción masiva de la iglesia y el convento. Poco a poco, los feligreses fueron perdiendo el miedo al espacio cerrado y, eventualmente, entraron en las iglesias. Esta fue la primera interpretación externa de la espacialidad prehispánica. Si el claustro es una evolución de los patios romanos y árabes, el atrio es la transformación pragmática de la plaza mesoamericana.

La monumentalidad y el vacío han sido dos constantes que han permeado el entendimiento del urbanismo y la arquitectura mexicanos, sobre todo en el espacio público de la Ciudad de México, debido a la desmesurada centralización del poder a lo largo de la historia. Un poder excesivamente concentrado y excesivamente vertical. Ya bien entrado el siglo XX, la plaza pública sería el espacio ideal tanto para la concentración del poder como para la renovación de la dicotomía masa-vacío a una escala mayúscula. No por nada es el siglo donde las concentraciones humanas se volvieron un instrumento esencial para los regímenes autoritarios. Ahí están la Plaza Roja en Moscú, Tiananmén en Pekín, o cualquier plaza de pueblo a donde llegara Mussolini. México no fue la excepción. El escenario principal lo ocuparía la plaza central de la Ciudad de México, el Zócalo, de ridículo nombre por una historia igual de ridícula. En 1843, Antonio López de Santa Anna, el perenne dictador decimonónico, organizó un concurso para construir una columna conmemorativa de la independencia mexicana en medio la plaza principal. El concurso lo ganó el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, sin embargo, la inestabilidad política del país contribuyó a que solo se construyera el basamento de la columna, el zócalo, y el proyecto se olvidara. En fin, hasta 1958, el Zócalo era una clásica plaza de pueblo con quiosco y jardineras, hasta que el gobierno decidió transformarlo en una plancha de concreto de casi 4 hectáreas de superficie con un asta bandera al centro. Esto convirtió al Zócalo en el espacio simbólico por excelencia. Nuevamente la masa y el vacío jugando de la mano con el poder político. En la plaza confluyen el Palacio Nacional, la Suprema Corte de Justicia, el Gobierno de la Ciudad de México, la Catedral y, desde su apertura en 1987, las ruinas de una parte del Templo Mayor mexicana, todo un conglomerado de capas históricas que coinciden alrededor de un espacio vacío, que funciona para la celebración de los nuevos rituales, el 'grito' de la independencia, las concentraciones de apoyo o repudio al gobierno, los espectáculos musicales. En realidad, fue una intervención afortunada, ya que la decisión de vaciar el espacio significaba neutralizarlo y llenarlo de actividades indeterminadas de antemano.

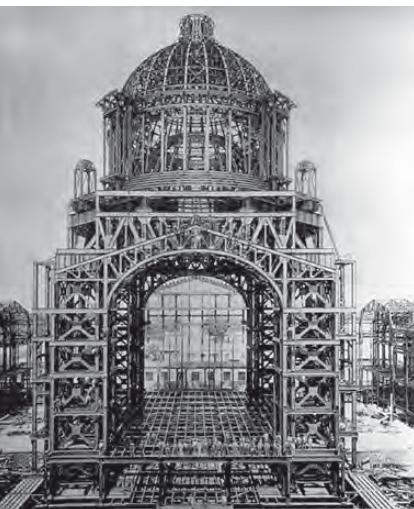
Existen en la Ciudad de México otros dos espacios públicos que funcionan de manera similar al Zócalo. Uno es el Monumento a la Revolución [3] [4], un proyecto frustrado que pretendía ser el Palacio Legislativo de México y cuya construcción inició en septiembre de 1910, en las postrimerías de la presidencia dictatorial de Porfirio Díaz. Se creó una plaza en cuyo centro se ubicaría el Palacio. Esta plaza remataba un eje que iniciaba en el Zócalo y cruzaba la Alameda Central, el principal parque de la ciudad. El proyecto fue encargado al arquitecto francés Émile Bénard que, como era de esperar, diseñó un edificio grandilocuente y algo anacrónico, muy cercano al art-nouveau manierista del Palacio de Bellas Artes que por los mismos años diseñaba Adamo Boari frente a la Alameda. La obra se inició y se construyó la estructura del vestíbulo, sin embargo, una revolución se atravesó en el camino y el edificio quedó abandonado. La historia, con afable ironía, hizo que esa estructura fuera transformada por Carlos Obregón Santacilia en el mausoleo dedicado a los héroes de aquella revolución. El afrancesamiento quedó olvidado y el vestíbulo metálico se convirtió en un monumento que hacía una interpretación indígena del art-decò. De esta manera, una estructura que representaría la culminación del porfiriato se transformó en el monumento de la revolución que derrocó el viejo sistema. Al igual que los indígenas construían sus templos sobre los templos de los pueblos conquistados y los españoles, siguiendo el libreto, construyeron sus catedrales sobre los templos existentes, la Revolución Mexicana se puso a hacer lo mismo.

[3] Estructura inacabada del vestíbulo del Palacio Legislativo Federal, posteriormente reconvertido en el Monumento a la Revolución, 1912. Fotografía: Guillermo Kahlo.

[4] Dibujo del proyecto para el Palacio Legislativo Federal de México, Émile Bénard, 1907.

[5] Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, 1965. Fotografía: Compañía Mexicana de Aerofoto SA, Archivo Histórico Fundación ICA.

[6] Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, Mario Pani, Ricardo Robina y Luis Ramos, 1964. Fotografía: Armando Salas Portugal.



[3]



[4]

Especialmente, la Plaza de la República quedó rodeada de edificios donde los sindicatos, de gran poder en México, establecieron sus oficinas y congregaron multitudes. En 2009, con motivo de otra celebración, el Bicentenario de la Independencia, la Plaza de la República se transformó para adaptarse al nuevo espíritu ciudadano de la corrección cívica. Muerto el sindicalismo, la plaza empezó a carecer de sentido, así que la Autoridad del Espacio Público de la ciudad —sí, existe una entidad con ese nombre— realizó una acertada operación urbana que retoma la idea original de conectar el Monumento a la Revolución con la Alameda y el Zócalo, peatonalizando tramos de vialidades, ampliando las aceras de otras y haciendo intervenciones mínimas para rescatar una serie de espacios públicos que se encontraban en decadencia.

La Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, por su parte, tiene una historia más trágica, pero es quizá el espacio que resume metafóricamente la historia contemporánea de la ciudad. Originalmente un suburbio de Tenochtitlan, Tlatelolco era el mercado más importante de la cuenca de México, su plaza era el sitio donde se intercambiaban toda clase de productos de distintos lugares. Después de la conquista, ahí se fundó el Convento y Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, el primer centro destinado a la educación de los indígenas. Muchos siglos después, en 1964, se inauguró el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, un conjunto habitacional de 12.000 viviendas que ocupa casi 100 hectáreas, obra de Mario Pani junto con Ricardo Robina y Luis Ramos. Representaba la culminación de la fe en la modernidad que inundó al México posrevolucionario y que, siguiendo los principios urbanos más radicales de Le Corbusier, resolvería el problema de la falta de vivienda en la Ciudad de México. Nonoalco-Tlatelolco [5] [6] es la culminación pla-

[5]



[6]



nificadora de una serie de conjuntos de edificios multifamiliares diseñados por Pani que incluyen el Centro Urbano Presidente Alemán terminado en 1949 y el Centro Urbano Presidente Juárez, de 1952, ambos edificios contemporáneos al primer experimento construido por el arquitecto francés, la Unité d'Habitation de Marsella. Aunque en realidad el plan era mucho más ambicioso, Pani pretendía construir una serie de Ciudades Radiantes alrededor del centro de la ciudad, cada una del tamaño de Tlatelolco. El París de Le Corbusier en versión Nuevo Mundo.

Este es el tipo de heroísmo, muchas veces ingenuo, en el que se involucraba la arquitectura mexicana moderna, la necesidad de ser más radical que los radicales. En este aspecto, México y Brasil han corrido sendas paralelas, son los dos países latinoamericanos donde la modernidad se tomó muy en serio y, curiosamente, esta ansiedad de pertenecer al mundo y romper con la tradición consolidó, en ambos países, una tradición moderna que continúa hasta nuestros días. Los multifamiliares de Nonoalco–Tlatelolco, junto con el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, obra de Pedro Ramírez Vázquez, representaban la modernidad, el progreso, el futuro, y se integraban al conjunto de la Plaza de las Tres Culturas, donde convivían desde antes las ruinas tlatelolcas con el convento novohispano, para representar el mestizaje cultural del mundo contemporáneo. El sincretismo se enfrentaba al vacío y a la masa y se enfrentaría a la realidad política del país cuando, cuatro años después de la inauguración de los edificios, el 2 de octubre de 1968, una matanza de estudiantes a cargo del ejército transformó la historia contemporánea de México. El poder se hacía nuevamente presente en la plaza, desde la masividad de los edificios surgieron los tiros que llenaron de cadáveres el espacio vacío. Este evento representó la pérdida de la inocencia y el inicio de la versión más anquilosada del régimen priista, el inicio también de una serie de crisis económicas recurrentes. El drama no terminaría aquí, tendría un segundo episodio años más tarde, en 1985, cuando un terremoto de 8,1 grados Richter sacudió a la Ciudad de México y derrumbó cientos de construcciones, entre ellas varios edificios del Centro Urbano Presidente Juárez y uno del conjunto de Tlatelolco –posteriormente se tendrían que derribar once más– [7]. Este fue el fin de la fe, la modernidad duró poco. Esta fue la versión mexicana de la demolición del edificio Pruitt-Igoe, con la diferencia de que aquí no fue por voluntad propia sino por designios divinos. Esto es lo que sucede en las tierras con exceso de rituales. La sincronía que se ambicionaba tener con el mundo se perdió con estos dos eventos sucedidos en un mismo lugar.

[7]



[7] Edificio Nuevo León del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco derrumbado en el terremoto de 1985. Fotografía: Archivo El Universal.

[8] Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Edificio Rectoría de Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega, mural de David Alfaro Siqueiros, y Biblioteca Central de Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, 1952. Fotografía: Commons.

[9] Estadio Olímpico Universitario, Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas, mural de Diego Rivera, 1952. Fotografía: Fernando García López.

[10] Estadio Olímpico Universitario, Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas, mural de Diego Rivera, 1952. Fotografía: Compañía Mexicana de Aerofoto SA, Archivo Histórico Fundación ICA.

El auge de la modernidad se había dado años antes, precisamente con la construcción de la Ciudad Universitaria sobre unos terrenos volcánicos al sur de la Ciudad de México, en 1952. Este proyecto no solo es relevante por sus dimensiones y la decisión radical de apostar por un lenguaje de vanguardia, sino por el espíritu colaborativo de un proyecto donde participaron los arquitectos, urbanistas, ingenieros y constructores más notables de su tiempo, decenas de ellos. En ese momento, América Latina pasaba por una efervescencia que se prestaba a la grandilocuencia, como lo demuestra este proyecto o Brasilia o la Ciudad Universitaria de Caracas, sin embargo, la universidad caraqueña fue diseñada casi en su totalidad por Carlos Raúl Villanueva y, mientras Lucio Costa trazaba el plan urbano de Brasilia, Oscar Niemeyer se dedicaba a proyectar todos los edificios importantes, primero de la capital y luego de Brasil

entero. La UNAM en la Ciudad de México fue un exitoso experimento colectivo más parecido al proyecto de la colonia Weissenhof en Stuttgart coordinado por Mies van der Rohe, pero con una escala de mucho mayor envergadura. El plan maestro de Mario Pani y Enrique del Moral se organizaba alrededor de un espacio central vacío rodeado por las facultades universitarias y puntualizado al centro por la Torre de Rectoría, proyecto de Pani, del Moral y Salvador Ortega, y la Biblioteca diseñada por Juan O’Gorman [8]. El lenguaje de todo el conjunto resultó de una uniformidad ejemplar a pesar de que participaron arquitectos de distintas generaciones que, con el tiempo, se convertirían en los principales representantes de la modernidad mexicana: José Villagrán, Juan O’Gorman, Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Torres, Félix Candela, Augusto H. Álvarez, Ramón Marcos, Vladimir Kaspé, Raúl Cacho, Luis Barragán, Teodoro González de León, entre muchos otros.

[8]



El lenguaje moderno del acero, el concreto y el vidrio se complementó con el uso de la piedra volcánica del sitio y con una tradición pictórica proveniente del muralismo mexicano de los años veinte y que derivó en lo que se conocería como la ‘integración plástica’ entre arquitectura y pintura. Diego Rivera, Siqueiros, Eppens y el propio O’Gorman fueron algunos de los muralistas que participaron en la obra. Un comentario aparte merece el Estadio Olímpico Universitario de Augusto Pérez Palacios [9] [10]. No solo es una pieza fundamental en el plan de conjunto sino que es el volumen que más se integró a la topografía del sitio. El espacio elíptico que rodea la cancha carece de simetría y sus alturas se alzan y bajan como si fueran olas pétreas. La obra es simplemente un agujero excavado cuyas contenciones de piedra forman un recipiente que, como sucede en los conjuntos prehispánicos, resalta el contorno del cielo y enmarca la Torre de Rectoría. Es un acto de respeto al sitio pero también de transformación total del mismo.

[9]



[10]



Si Ciudad Universitaria fue ejemplar como ejercicio de colaboración, no todo ha funcionado siempre así, México también ha tenido sus caciques arquitectónicos, siendo Pedro Ramírez Vázquez el más notorio de ellos, un hábil coordinador de proyectos, siempre ligado al poder político, incluso fue titular de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas desde donde coordinó los planes urbanos de la mayoría de las ciudades de todo el país. Es muy simbólico que haya proyectado, siempre asociado con otros arquitectos, los proyectos más significativos del país: la Basílica de Guadalupe, la Cámara de Diputados y el Estadio Azteca. Religión, poder político y circo. Era el dueño de todas las pistas. Sin embargo, hay que reconocer que fue autor, en 1964, junto con Rafael Mijares y Jorge Campuzano, de la que tal vez sea la obra arquitectónica más importante del siglo XX en México, el Museo de Antropología [11] [12]. Retomando explícitamente el Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal, generaron un patio techado por un paraguas detenido en una sola columna esculpida por José Chávez Morado que permanece bañada por una cascada de agua. Las salas del museo rodean al patio y sus fachadas están recubiertas por una celosía que rememora las grecas prehispánicas. A pesar de ser un homenaje explícito a la arquitectura mesoamericana, este museo no es un pastiche sino una obra profundamente moderna. Nuevamente aparece el espacio central como protagonista aunque aquí la monumentalidad ya no se ubica a los costados sino al centro, por medio de la columna, y encima del patio, con el gran paraguas.

[11] Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, Pedro Ramírez Vázquez, Rafael Mijares y Jorge Campuzano, 1964. Fotografía: Armando Salas Portugal.

[12] Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, Paraguas central de José Chávez Morado, 1964. Fotografía: (versión actual: Rob Young) (versión propuesta: Ophelia Rossetti).

[13] Torres de Satélite, Ciudad Satélite, Luis Barragán y Mathias Goeritz, 1957. Fotografía: Compañía Mexicana de Aerofoto SA, Archivo Histórico Fundación ICA.

[14] Torres de Satélite, Ciudad Satélite, Luis Barragán y Mathias Goeritz, 1957. Fotografía: Commons.

[15] Espacio escultórico, Ciudad Universitaria, Federico Silva, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián y Roberto Acuña, 1979. Fotografía: Gerardo Olvera.

[16] Espacio escultórico, Ciudad Universitaria, Federico Silva, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián y Roberto Acuña, 1979. Fotografía: Centro Cultural Universitario.

[11]



[12]



Más allá de lo político, existe otra vertiente en la arquitectura mexicana que ha creado un lenguaje mucho más personal e introspectivo, cuyo mayor exponente ha sido Luis Barragán, emigrado de Guadalajara a la Ciudad de México y que, después de hacer varios edificios modernos, entendió que el camino hacia un lenguaje más depurado tenía que partir del lado opuesto, así que se remitió a un pasado menos espectacular, aquel de la arquitectura de los pueblos de su región, de reminiscencias mediterráneas en contextos nuevos. En su obra no está excluida la monumentalidad sino que es utilizada con un propósito distinto, el de conseguir una pureza metafísica mediante la contención de los espacios. La Fuente del Bebedero en Las Arboledas, por ejemplo, muestra que el espacio abierto no está al servicio de la monumentalidad sino que la masividad de un par de elementos, un muro rectangular y un canal de agua, es una escenografía que invita al sosiego, al recogimiento.

Las Torres de Satélite, obra que Barragán hizo junto a Mathias Goeritz en 1957, es otro ejercicio de monumentalidad controlada a una escala mucho más urbana [13] [14]. Son cinco prismas triangulares de concreto que marcan el acceso al fraccionamiento de Ciudad Satélite, en ese entonces a las afueras de la ciudad, y que también, al estar en medio de una autopista, están diseñados para observarse desde el automóvil a gran velocidad, el sueño de cualquier poeta futurista italiano. Al salir de la ciudad, los frentes triangulares de las torres cambian su perfil mientras el coche va en movimiento, mientras que por el otro costado, las torres se transforman en planos abstractos de colores que contrastan con el cielo. Aquí sucede un cambio en la ecuación, el espacio vacío,



[13]



[14]

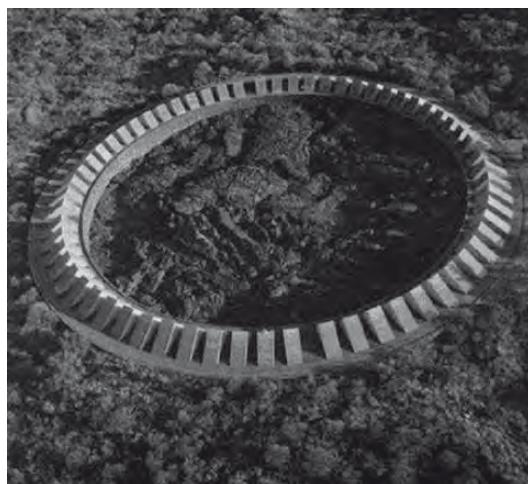
veloz, es el que rodea a la monumentalidad, aparentemente estática. Posteriormente, Mathias Goeritz, en 1979, formó parte del grupo de jóvenes escultores –Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián y Roberto Acuña– que diseñarían el Espacio Escultórico de la UNAM [15] [16]. Este proyecto es la versión más abstracta de la interacción entre masa y vacío. Un círculo de 120 metros de diámetro formado por 64 prismas individuales de concreto rodea un paisaje de roca volcánica. Es un espacio contemplativo que reafirma otra de las virtudes de la arquitectura mexicana, la capacidad de ser contundentes con uno o dos gestos simples. Es también un regreso a lo primigenio, a los orígenes básicos, a los dólmenes, a los castros gallegos, con una convicción y una serenidad completamente contemporáneas.

Hacia mediados de los años setenta, el lenguaje de la modernidad ortodoxa ya había entrado en crisis y la dispersión comenzaba a ser la regla. Sin embargo, la monumentalidad y el espacio abierto centralizado continuaron siendo temas recurrentes en obras que han mantenido su vigencia, como ciertos proyectos de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, principalmente el Colegio de México de 1976 y el Museo Tamayo concluido en 1981. La primera obra retoma la idea de un espacio central rodeado por edificios de concreto martelinado. La innovación aquí consiste en que la geometría ortogonal se ha complejizado creando planos hacia todas las dimensiones que provocan que tanto el contenedor como el contenido se confundan y se mimeticen espacialmente. El Museo Tamayo, por su parte, es otro homenaje a la arquitectura prehispánica, el edificio se levanta por medio de una serie de taludes y plataformas que se insertan en el Bosque de Chapultepec con la mayor naturalidad y que crean un espacio central, el punto nodal de las circulaciones del museo. Sucede algo distinto con las obras posteriores de González de León, hay una pérdida del equilibrio que antes existía. Ahora solo queda la monumentalidad. Se ha olvidado el uso del vacío como el espacio donde aún impera la escala humana y cuando esto pasa, el resultado es desastroso.

[15]



[16]



Quizá el ejemplo más arriesgado tanto en su lectura formal como en llevar las referencias prehispánicas al extremo es el Colegio Militar diseñado en 1976 por Agustín Hernández y Manuel González Rul [17]. Una enorme explanada pensada para realizar eventos militares es flanqueada por unos edificios brutalistas de concreto aparente, algunos incluso con formas que remiten directamente a los dioses mexicas, Tláloc, por ejemplo. La referencia literal es llevada casi al absurdo, a un nacionalismo futurista pero, por otro lado, la monumentalidad y el vacío son utilizados como un escenario que también se vuelve atemporal al remitirnos al pasado más lejano y, a la vez, al hacernos creer que estamos habitando ciertos espacios fantasiosos de la ciencia ficción. Nuevamente, los tiempos se entremezclan y, como en la fotografía de Juan Guzmán, no sabemos en qué época estamos. La atemporalidad se hace manifiesta de maneras inesperadas.

[17]



Alrededor de la década de 1990, una nueva generación de arquitectos inició una ruptura con el lenguaje 'tradicional' mexicano que veía como una especie de conservadurismo anacrónico e intentó incorporarse a la nueva ola de arquitectura globalizada. Surgieron arquitectos como Enrique Norten, Luis Vicente Flores, Axel Arañó, Isaac Broid, Bernardo Gómez Pimenta o Alberto Kalach. Lo novedoso era utilizar materiales más industriales, recuperar la transparencia y la eficiencia de una versión 'deconstruida' de la modernidad, que la generación anterior había olvidado en su búsqueda de patios y muros coloridos. La evolución posterior de estos lenguajes siguió dos caminos distintos, incluso antagónicos, representados por dos de sus protagonistas. Por un lado, Enrique Norten, quien optó por la ruptura y se desentendió de cualquier clase de contextualización pretendiendo crear una arquitectura que pudiera encontrarse en cualquier país desarrollado. Si bien esta conceptualización podría estar cercana a la postura de Rem Koolhaas de mantenerse en la ambigüedad tectónica y en cierta espectacularidad para navegar en tiempos poscapitalistas, Norten no entendió que eso lo condenaba a ser un imitador más. Su obra ha envejecido prematuramente y se ve como un intento de entrar en un mundo al que llegó demasiado tarde. Por otro lado, Alberto Kalach optó por analizar de forma atenta la modernidad más monumental y combinarla con una sensibilidad minuciosa dando como resultado un lenguaje personal que se concentra en el entendimiento específico de cada problema, en la coherencia profunda que debe tener la arquitectura con el territorio en el que se inserta. La Biblioteca Vasconcelos, por ejemplo, es un edificio sin concesiones [18]. Una masa brutalista de concreto aparente y vidrio con cierto aire neo-prehispánico se deja rodear por un jardín exuberante, pero también se abre, en su interior, hacia un vacío central donde los libros levitan en anaqueles de vidrio y metal. Aunque las fronteras están bien distinguidas, en algún momento sentimos que la masa y el vacío se fusionan y se revuelven creando una serie de espacios flotantes desde donde se divisa a lo lejos el jardín exterior. Kalach es, quizá, el arquitecto mexicano contemporáneo que mejor ha entendido las sutilezas de la monumentalidad.

Hoy en día, la arquitectura mexicana contemporánea vive un momento similar a lo que ocurría a mediados del siglo XX: muchos arquitectos de gran talento compartiendo los mismos principios, con posturas por lo general coherentes y con lenguajes más o menos homogéneos. Todos inmer-

[17] Heroico Colegio Militar, Tlalpan, Agustín Hernández y Manuel González Rul, 1976. Fotografía: Archivo skyscrapercity.com

[18] Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México, Alberto Kalach, 2006. Fotografía: Juan Carlos Cano.

ANDA, Enrique X. de (ed.); *Ciudad de México. Arquitectura 1921-1970*. México DF: Gobierno del Distrito Federal, Consejería de Obras y Transportes Públicos de Sevilla, AECl, 1997.

ANDA, Enrique X. de (ed.); *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*. México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

BURIAN, Edward (ed.); *Modernity and the Architecture of Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1993.

CANALES, Fernanda; *Arquitectura en México 1900-2010. La construcción de la modernidad. Obras, diseño, arte y pensamiento*. México DF: Arquine, Fomento Cultural Banamex, 2013.

CANALES Fernanda y HERNÁNDEZ GÁLVEZ, Alejandro; *100x100, arquitectos del siglo XX en México*. México DF: Arquine, 2011.

GALLO, Rubén; *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.

GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando (ed.); *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

JÁCOME, Cristóbal Andrés; "Palimpsestos constructivos. La impronta del pasado prehispánico en la modernización mexicana". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* No. 4, 2014.

KALACH, Alberto (ed.); *México. Ciudad Futura*. Barcelona: Blok Design / RM, 2010.

En el espíritu de su tiempo, con sus vicios y virtudes, con las nuevas condiciones demográficas, ambientales y tecnológicas. Al igual que los modernos, se mueven en dos pistas: el mundo mediático, globalizado, que provoca la ansiedad de querer ser protagonista en el mercado mundial; y el intento, a veces honesto, por arraigarse a una cultura local, con matices más modestos pero que tampoco puede escaparse del mundo vertiginoso. La diferencia quizá reside en que esas dos pistas cada vez más parecen ser una sola. Al igual que en la modernidad, el riesgo de las posturas claras es caer en la uniformidad acrítica. Muchos despachos, no solo en la Ciudad de México —por suerte, la anquilosada centralidad cada vez es menor—, comparten este espíritu. Macías Paredo, Taller S-AR, Frida Escobedo, Rozana Montiel, Manuel Cervantes, Tatiana Bilbao, los paisajistas de Entorno, MMX, Productora, y muchos otros juegan casi siempre con las mismas reglas, los mismos materiales, el apego a la racionalidad y a la modulación y el dominio sobrio de la calidad tectónica. Como la precisión a la que han llegado, por ejemplo, Mauricio Rocha y Gabriela Carrillo, en algunas obras recientes que le dan un nuevo giro a un lenguaje que comenzaba a ser repetitivo. O, siguiendo la línea de la masa y el vacío, el reciente Pabellón de la Feria de las Culturas Amigas del Zócalo de la Ciudad de México que proyectó el despacho Ambrosi | Etchegaray, que provoca una nueva lectura del espacio público con un solo gesto contundente, crear una plaza circular dentro de la plaza ortogonal. Un nuevo intento de cuadrar el círculo.

¿Dónde aparecerán las excepciones que rompan las reglas prevalecientes, aquellas que tengan la lucidez de aprender a descifrar su tiempo? A veces parece que la velocidad de los fenómenos actuales es incontenible, sin embargo, no es un algo nuevo, las sociedades son entes dinámicos que mudan de disfraz todo el tiempo pero en el fondo mantienen las reglas dictadas por sus propias culturas. El pasado siempre se hace presente y es imposible ignorarlo. Estoy convencido de que, si hay obras que pretenden perdurar, tendrán que equilibrar de manera inteligente el juego a dos pistas, resolver —o aprovechar— las contradicciones de una sociedad que a veces es incomprensible. Encontrar las prioridades, quizá rescatar un lago, quizá reutilizar infraestructuras enormes que queden abandonadas, quizá crear nuevos modelos de vivienda social, quizá hablar más de ciudad y menos de preciosismos. Eso nos queda por hacer, inventar nuevos paradigmas, provocar nuevas rupturas, nuevas monumentalidades. Nuevas radicalidades.

[18]

