

DE OTROS ASUNTOS
E HISTORIAS DE LA
ARQUITECTURA:
INTERPRETACIONES
POCO CONOCIDAS O
NO DIVULGADAS

Compiladoras:
María Elena Hernández Álvarez
Vania Verónica Hennings Hinojosa

DE OTROS ASUNTOS E HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA:
interpretaciones poco conocidas
o no divulgadas

Vania Verónica Hennings Hinojosa
María Elena Hernández Álvarez
compiladoras



Compilación: Vania Verónica Hennings Hinojosa y María Elena Hernández Álvarez

Diseño de portada: Yael Coronel Navarro

Diseño de interiores: Leticia Pérez Solís

Primera edición: Noviembre, 2009

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura

Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado

Ciudad Universitaria

México, 04510, D.F.

Tel. 5622.0704

ISBN: 978-607-02-0858-4

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

CONTENIDO

<i>Presentación</i>	
Ivan San Martín	VII
<i>Introducción</i>	IX
<i>De la fundación de la CLEFA a la fundación de la UDEFAL</i>	
Jesús Aguirre Cárdenas	1
<i>La exclusión historiográfica como estrategia de marginación arquitectónica</i>	
Ivan San Martín Córdova	8
<i>Tlaltecuhltli, deidad de la tierra, bajo nueva luz</i>	
Iliana Godoy Patiño	26
<i>América Latina. La intelectualización de una topografía arquitectónica</i>	
Claudio Conenna	52
<i>El espacio provinciano en la poesía de Francisco González León</i>	
Margarita León Vega	71
<i>Emergencias de un espacio público a través del tiempo: El barrio de Cuexpopan, en la ciudad de México</i>	
María Carmina Ramírez Maya Clementina Lisi Battcock Oribe	82
<i>La tipología arquitectónica de la antigua hacienda mexicana y su relación con el clima del sitio</i>	
Ikuo Kusuhara	102
<i>Cibersespacio y nuevos horizontes [digitales/espaciales]</i>	
Juan Manuel de J. Escalante	128

LA EXCLUSIÓN HISTORIOGRÁFICA COMO ESTRATEGIA DE MARGINACIÓN ARQUITECTÓNICA

IVAN SAN MARTÍN CÓRDOVA¹

Vasto es el panorama de la producción arquitectónica occidental, desde sus orígenes más remotos e inciertos –históricamente hablando– hasta la complejidad actual, construyéndose todo tipo de géneros arquitectónicos, expresándose en múltiples morfologías –estilos, según épocas– lo mismo en las grandes ciudades como en las pequeñas zonas rurales, al cubrir una pluralidad de demandas de usuarios.

La arquitectura es aquél producto artificial que –a diferencia de las construcciones naturales– se encuentra diseñado por el ser humano para satisfacer las demandas de habitabilidad espacial de sus congéneres, sin importar el índole cultural de estas necesidades, pues la arquitectura comienza a *ser*, en la medida que empieza a cubrir los fines espaciales para los que fue producida.²

Desde esta teórica que alude a la propia definición de arquitectura –si bien no compartida por la mayoría de los profesionales– la arquitectura se conformaría por *todas* las construcciones destinadas a posibilitar las actividades de habitabilidad humana. No importa que se consideren³ feas o

¹ Arquitecto y maestro en Urbanismo por la UNAM. Doctor en arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña, España. Investigador de tiempo completo en el Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Es autor de ponencias y artículos, así como conferencista en temas de teoría y estética de la arquitectura en México, Colombia, Chile, Ecuador, Guatemala, Honduras, Cuba y España. Su lugar de trabajo es en la UNAM, en el edificio Unidad de Posgrado, anexo Torre II de Humanidades, circuito interior s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, CP 04510, México, D.F. Teléfonos: (55) 5550-66-64. Correo electrónico: ivan_san_martin@hotmail.com

² Nótese que se evade, conscientemente, la utilización del término “crear”, pues a nuestro juicio, éste término alude a condición de productividad artística que, de momento se quiere dejar de lado en el tema de la arquitectura. Por ello, se ha preferido usar el verbo “producir”.

³ También se evita la consideración de que los objetos “son” feos o bellos (un planteamiento plenamente *objetivista* estéticamente hablando). Por el contrario, se prefiere sólo señalar que las obras arquitectónicas “son consideradas” como bellas o feas (es decir, apegándonos a una comprensión *subjetivista* del fenómeno estético).

bonitas⁴, tampoco interesa si fueron realizadas por arquitectos u otro tipo de productores,⁵ y ni siquiera si son obras de arte o no,⁶ sino tan sólo su condición de cumplimiento de la finalidad espacial, es decir, en donde todo lo construido es arquitectura, algunas muy buenas, otras muy malas –es decir, sus diferencias cualitativas– pero todas ellas cobijadas bajo el muy noble y antiguo término de *arquitectura*.

Opuesta a esta posición incluyente, en la que todo es arquitectura, y sólo se divide de manera cualitativa, se encuentra la reflexión contraria, es decir, aquella que induce a la exclusión –aquello *no es* arquitectura– y que es esgrimida generalmente por parte de los arquitectos desde hace siglos en el largo desarrollo de la cultura occidental, la cual se comenzó a consolidar con el advenimiento del Renacimiento, pero que se fue acendrando con la Ilustración europea. De este modo, por obra y gracia de las Academias,⁷ quedaron excluidos del panorama de la producción arquitectónica, cientos de alarifes y maestros mayores destinándolos a la marginalidad de las poblaciones pequeñas y menos controladas en donde todavía solían tener cabida sus desempeños edilicios.

⁴ Recuérdese de la imposibilidad de definir que es lo bello, y que es lo feo, en arquitectura, pues ésta, al igual que el resto de los productos culturales, está sometida a los avatares del destino, es decir, a los cambios en los gustos estéticos, de las teorías de composición, de las teorías arquitectónicas, en suma, de los paradigmas de belleza y fealdad arquitectónica.

⁵ Desechamos la idea de que la arquitectura sólo es aquella que fue producida por “arquitectos”, tanto porque el significado del propio término ha ido cambiando históricamente con el tiempo, sino también porque sostenemos que la habitabilidad humana de los espacios construidos se manifiesta independientemente de la condición profesional de sus autores.

⁶ Pues la noción de “artisticidad” cambia incesantemente con el tiempo, tanto aplicada a los objetos de arte, como a las condiciones que debería cumplir aquella arquitectura que considerásemos como “artística”, por lo que es inviable aplicar el término unívocamente a través de tiempos y culturas diversas. Además, en términos cuantitativos, la arquitectura con calidad artística conformaría tan sólo una pequeñísima parte del espectro de lo edificado, por lo que el vocablo de “arquitectura” no podría ser aplicado a la ingente cantidad de obras que no incorporan dentro de sus necesidades, la aspiración a considerarlas como “obras de arte”, tales como las fábricas, talleres mecánicos, unidades habitacionales masivas, hospitales, estacionamientos o centros comerciales, por citar tan sólo algunos géneros, que solo aspiran a ser “buena arquitectura”, no piezas artísticas.

⁷ Evidentemente, nos referimos a la fundación de las Academias a finales del siglo XVIII, como la de San Fernando en Madrid, o la de San Carlos en Nueva España.

La propia definición estética del binomio “Bellas Artes”, sirvió para excluir a todos aquellos productos culturales que ni se apegaban a los ideales de belleza consagrados por la Ilustración, ni eran considerados “obras de arte”, pues éste debía perseguir fundamentalmente la belleza, y viceversa. Además, esto ocurría en un momento histórico en que la mirada cultural se encontraba dirigida hacia el pasado grecolatino –y que produciría el neoclásico– por lo que todas aquellas obras artísticas que se alejaban de sus ideales estéticos quedaron arrinconadas en la marginalidad, tales como las construcciones domésticas rurales, en donde generalmente no intervenían profesionales y ajenas a las equilibradas composiciones de los arquitectos emanados de las Academias. De esta manera, la exclusión servía tanto para legitimar la obra profesional, al mismo tiempo que para condenar a la marginalidad la mayor parte de las obras edificadas, cuantitativamente hablando.

Durante el siglo XIX, cuando se consolidó el pensamiento romántico, y comenzaron a incorporarse historicismos inspirados en culturas lejanas en el tiempo –como el neogótico y el neorrománico, por ejemplo– o mediante evocaciones a culturas lejanas en distancia –como el neoindú– la práctica de la exclusión sirvió primero, como herramienta de discriminación entre las propias fracciones enfrentadas –los neogóticos versus los neoclásicos– y más tarde, cuando el eclecticismo estético⁸ alcanzó tal legitimidad como para excluir a todas aquellas obras que no presentaban referencia alguna a los cultos estilos del pasado, tales como fábricas, talleres o pabellones de exposiciones. En la marginalidad del discurso y de la práctica quedaron, tanto en Europa como en México, experimentados constructores e ingenieros innovadores. Al menos eso es lo que pensaban los cultos arquitectos.

El Movimiento Moderno, ya en el siglo XX, también funcionó como una poderosa herramienta de exclusión, aunque más en términos estéticos y profesionales, que en cuestiones de géneros arquitectónicos. Al inicio, los postulados de los principales exponentes eran fuertemente combativos ante las características formales de la arquitectura historicista de su inmediato pasado, una postura por cierto, muy lógica y comprensible en cual-

⁸ No confundir el término “eclecticismo” con “historicismo”. El primero alude a una condición de multiplicidad estética, partiendo de la creencia que la suma de varias bellezas arquitectónicas redundará en la consecución de una belleza más intensa. El segundo término, apela a la recuperación de elementos formales de algún estilo del pasado, producto de la evocación nostálgica del propio pensamiento romántico.

quier vanguardia que necesitara afirmarse ante aquello que intentaba rechazar. Basta recordar los postulados futuristas de Antonio Sant'Elia y Filippo Tommaso Marinetti que esgrimieran en 1914:

Desde el siglo XVIII no ha existido ninguna arquitectura (...) Acabemos con la arquitectura monumental fúnebre conmemorativa. (...) Yo combato y desprecio: (...) 1.- Toda la pseudoarquitectura de vanguardia de Austria, Hungría, Alemania y América. 2.- la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, frívola, encantadora. 3.- El embalsamamiento, la reconstrucción, la reproducción de monumentos y palacios antiguos.⁹

Atrás quedaba la arquitectura colmada de referencias historicistas y de los postulados compositivos heredados del *Beux Arts*, marginándolos así al rincón de la historia, a tal grado que Le Corbusier, recordemos, llegó a proponer en su Plan Voisin de 1925, que se arrasara prácticamente la mayor parte de masa edificada hasta entonces en París, para dar paso a la construcción de nuevas Unidades de habitación que reclamaban los nuevos tiempos arquitectónicos. De manera semejante, en los postulados arquitectónicos y urbanos de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), en donde recordemos Le Corbusier era la figura central, se pronunciaron por la exclusión de los elementos formales del pasado: “Las academias son necesariamente los guardianes del pasado. Han convertido los métodos prácticos y estéticos de las diversas épocas históricas en dogmas de la arquitectura y, con ello, han renegado de los principios de la propia arquitectura. Sus puntos de vista son erróneos y sus resultados son igualmente incorrectos”.¹⁰

Además, no sólo quedaba marginada la arquitectura académica del pasado decimonónico, sino también aquella que era contemporánea al propio Movimiento, y que no cumplía ni con los postulados teóricos de los

⁹ Antonio Sant'Elia; Filippo Tommaso Marinetti, “Manifiesto de la arquitectura futurista, 1914”, en: Pere Hereu, Pere; Josep Maria Montaner; Jordi Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad*, España, Ed. NEREA, 1994, p. 166.

¹⁰ “Declaración oficial de los trabajos preparatorios del CIAM, 1928”, en: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi, *Op. cit.*, p. 269.

grandes maestros,¹¹ ni con una expresión formal carente de ornamentos, más acorde a los nuevos tiempos. Se excluía así, toda aquella arquitectura que incluyese elementos ornamentales, tales como el *art deco* por ejemplo –que tan buenos ejemplos produjera México– que si bien expresaba una idea de modernidad, arrastraba el componente estético de incluir elementos arquitectónicos cuya única función era la consecución de una belleza arquitectónica apoyada en la decoración.¹²

Aparte de esta exclusión, el Movimiento Moderno discriminó otras expresiones ornamentales que se manifestaron durante la vigésima centuria, las cuales volvían a apoyarse en referentes historicistas, tales como el neoclásico del siglo XX, tan predilecto por las dictaduras europeas –como ocurrió con las obras realizadas por el nacionalsocialismo, fascismo y franquismo– o bien, como ocurrió con la arquitectura neocolonial, que tan pródigamente se manifestara en ámbito hispanoamericano en general, y en México en particular.

Esta marginación fue, evidentemente, de orden estético, pues poco importaba que muchas de estas obras incorporasen en su interior las últimas tecnologías constructivas, o bien que incorporase connotaciones nacionalistas coherentes a las realidades intelectuales de cada país, cuando lo que importaba era condenar, específicamente, su apego a un repertorio histórico que el Moderno debía superar.¹³ En este sentido, la exclusión profesional se dio en dos niveles: en la práctica proyectual, y a nivel historiográfico. Por lo tanto, es necesario enfatizar el papel estratégico que jugó la historiografía arquitectónica del Moderno como instrumento de difusión, por una parte, de los logros arquitectónicos y urbanos llevados a cabo por las grandes figuras en las principales epicentros occidentales, y por otra, como medio para omitir al resto de las arquitecturas edificadas, pues en las páginas de los

¹¹ Tales como Le Corbusier, Mies van der Rohe, o Walter Gropius, sin duda los más conocidos.

¹² De hecho, la calificación de *Art Deco* derivaba justamente, de su condición decorativa primigenia, al aludir a la Exposición Universal del Artes Decorativas Industriales y Modernas celebrada en París en 1925.

¹³ Es muy reciente la reivindicación historiográfica de esta arquitectura por parte de los estudiosos del Movimiento Moderno, como ha ocurrido en el Docomomo Internacional (Documentación y Conservación del Movimiento Moderno) al denominarlos, desde hace una década, como “otros modernismos” a aquella arquitectura que, aún presentando un recubrimiento formal historicista, aportaron soluciones de plantas arquitectónicas y sistemas constructivos de una gran modernidad.



► **Imagen 1** Edificio Ermita, de Juan Segura, una de las obras más representativas del *art deco* mexicano.
Foto: Ivan San Martín

libros más emblemáticos, o bien aparecían aquellas obras para denostarlas, o simplemente no aparecía referencia alguna sobre ellas, como si no hubieran existido nunca sobre la superficie de la tierra.¹⁴ Los principales autores que defendieron la idea de la modernidad arquitectónica para el siglo XX, Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Bruno Zevi y Leonardo Benévolo, cuyos textos son los más paradigmáticos, dirigieron sus críticas –comprensiblemente, desde sus propios postulados– a aquellas morfologías que les eran ajenas.¹⁵

Y es que el Movimiento Moderno, independientemente de reconocerle su positiva preocupación social,¹⁶ y su apego a la funcionalidad, y al mejor aprovechamiento de los recursos materiales y constructivos, tuvo un papel

¹⁴ Recordemos que el Movimiento Moderno, fue una empresa cultural que, si bien se originó en el centro europeo, logró en unas cuantas décadas un desarrollo mundial que sin duda, no lo había logrado ningún estilo del pasado.

¹⁵ Para mayor información, se recomienda consultar el libro: Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, España, Mairia y Celeste Ediciones, 2001 (publicado originalmente en inglés en 1999).

¹⁶ Como su preocupación por alcanzar viviendas dignas y económicas para las grandes mayorías.

duramente excluyente hacia el resto de las expresiones arquitectónicas, que en términos estéticos, se tradujo a un frontal rechazo a cualquier otra idea de belleza, aludiendo a ellas como meras “edificaciones” y así negarles su condición de pertenencia a la arquitectura. Por otra parte, estas obras eran además realizadas por autores no arquitectos, que no necesariamente comulgaban con una idea de belleza arquitectónica producto de la veracidad expresiva de materiales y sistemas estructurales, ni tampoco anteponían la funcionalidad de sus espacios a los elementos ornamentales considerados como accesorios superfluos.

En el caso mexicano, también quedarían fuera de los libros de historia de la arquitectura, todas aquellas expresiones ornamentales que se percibían como disidencias estéticas, pues al igual a lo ocurrido en Europa, la historiografía se transformó en una herramienta central para divulgar los logros de los arquitectos más representativos del Movimiento Moderno en México, por lo que sus principales libros, poco o nada incluyen de aquellas corrientes formales ajenas a los principios funcionalistas. Basta como ejemplo, la *Guía de arquitectura mexicana contemporánea* compilada por Enrique Yáñez en 1952, y en donde no hubo menciones para otro tipo de arquitectura que no fuera la de los autores funcionalistas,¹⁷ sobre todo, porque este libro había sido preparado en ocasión del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, por lo que se convertía en un escaparate idóneo para mostrar a los colegas extranjeros la modernidad mexicana.

Fuera de este tipo de discurso historiográfico quedarían las expresiones neocolonial y *art deco*, corriendo también la misma suerte la minoritaria –pero no por ello igualmente importante– producción neoprehispánica que se manifestara en México durante la primera mitad del siglo XX –aunque sus inicios se dieron desde el porfirismo– y que una vez concluida la Revolución, llegaron a vislumbrarse ambas expresiones como un posible camino para la anhelada afirmación nacional.

A través de exponentes como el arquitecto yucateco Manuel Amábilis Domínguez,¹⁸ cuya obra fuera vindicada varias décadas después, o bien,

¹⁷ Enrique Yáñez (compilador), *Guía de arquitectura mexicana contemporánea*, México, Editorial Espacios, 1952.

¹⁸ Nacido en 1889 y fallecido en su natal Mérida en 1966, autor del pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España. Para más información sobre este autor, se



► **Imagen 2** Fachada del Cine Colonial, en la ciudad de Celaya, Guanajuato, un ejemplo del neocolonial que se construyera profusamente por todas las ciudades del país.
Foto: Ivan San Martín

del mismo pintor Diego Rivera,¹⁹ el indigenismo como también se le denominó, llegó a percibirse como una posibilidad de mexicanidad nacional, a pesar de que paradójicamente, también llegó a sostener posturas tan intolerantes hacia las formas porfiristas, como los de aquellos funcionalistas que lo atacaban.

Recordemos las palabras del muralista hacia 1922: “Si en cierto período del siglo XIX la arquitectura mexicana se vió desaparecer, pasando por las más banales expresiones académicas, hasta llegar a las innombrables e innumerables vergüenzas arquitectónicas del período porfiriano, que cul-

recomienda consultar el núm. 9 de los *Cuadernos de Arquitectura* del INBA/CONACULTA, publicado en 2003, con los textos originales de este autor.

¹⁹ Recordemos que el mismo muralista, llevó a cabo –con apoyo de Juan O’Gorman– la realización de un recinto neoprehispánico en el sur de la ciudad de México, en el pueblo de San Pablo Tepetlapa en la Delegación Coyoacán.



► **Imagen 3** Pabellón mexicano para la Exposición Iberoamericana en Sevilla, España, de 1929, diseñado por Manuel Amábilis.
Foto: Ivan San Martín

minan con los abortos miserables que son el orgullo, aún hoy en día, de la indescritiblemente idiota burguesía mexicana (...) como el llamado Teatro Nacional, [se refiere al Palacio de las Bellas Artes] montaña de fierro, vestida de ladrillo y recubierta de mármol, para albergar una sala pequeña de apenas quinientas lunetas”.²⁰

Por su parte, los funcionalistas mexicanos tampoco destinaron interés alguno por incluir, o al menos intentar reflexionar, sobre las razones culturales que motivaban el surgimiento de esta arquitectura neoprehispánica. Es de notarse que, en el libro de Max Cetto titulado *Modern Architecture in Mexico* publicado en 1961 en los Estados Unidos, sólo se concede a la

²⁰ Diego Rivera, “La nueva arquitectura mexicana”, publicado como introducción al guión de la película *Ethnos*, vol. I, num. 1, pp. 5-7, segunda época, México, 1922-23. En: Daniel Schávelzon (compilador), *La polémica del arte nacional en México: 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 315.

voluntad neoprehispánica dos pequeños párrafos²¹ de sus 220 páginas, mientras que el resto de obras neocoloniales ni siquiera aparecieron incluidas dentro de aquella construcción historiográfica.

Igual suerte correría la, muchas veces denostada, arquitectura neobarroca²² –denominada en un inicio como colonial californiano²³ –y que tan pródigamente se diera en las principales ciudades mexicanas– y a la que se le criticaba sus alusiones platerescas, barrocas, y gotizantes, inclusive. Recordemos las palabras de Katzman en 1963: “No era de extrañarse que la epidemia coincidiera cronológicamente con el desenvolvimiento de la arquitectura actual, pues fue también el refugio de muchos que habían recibido el impacto negativo de la aridez de las primeras obras de transición a lo contemporáneo en México”,²⁴ o bien, de una manera más denostativa en términos sociales, las palabras del mismo Cetto en el citado libro de 1961 acerca de esta voluntad neobarroca: “Afortunadamente los excesos de imitación se van desvaneciendo y la moda de construir en estilo barroco mexicano o californiano ha dejado las colonias de los nuevos ricos para invadir los barrios del pequeño burgués”.²⁵

Todavía algunos años más tarde, hacia 1971, Carlos Mijares Bracho escribía sobre esta arquitectura neobarroca:

Hay ejemplos extremos como el tan extendido “colonial californiano” de los cuarenta, dudosa ornamentación aplicada a las estructuras de concepción elemental (...) Persisten, como se ha indicado, ejemplos de otras tendencias, incluyendo casos extremos de nacionalismo, pero a pesar de su cantidad y de haber llegado a establecer el carácter de zonas importantes de la ciudad,

²¹ Max Cetto, *Modern Architecture in México*, New York, Frederick A. Praeger Publishers, 1961, p. 22-23.

²² Consúltese, a este respecto, el libro: Fierro Gossman, Rafael, *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*, México, Ed. Universidad Iberoamericana, 1998.

²³ Recordemos las palabras de Israel Katzman a este respecto: “El tipo de casa californiana antes descrito, no satisfacía totalmente a la clase adinerada que propició más bien una arquitectura barroca que es la que se ha bautizado con el nombre de colonial californiano”. Israel Katzman, “Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo”, INAH y SEP, México, 1963, p. 85.

²⁴ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 85.

²⁵ Max Cetto, *op. cit.*, p. 21.

como Polanco, no hay duda en términos generales, sobre su valor arquitectónico, siendo construcciones claramente identificadas en el medio como concesiones a la nueva burguesía, comerciales y decadentes.²⁶

lo cual señala que la exclusión –apoyada en sus respectivos criterios valorativos– hacia aquella gran corriente ornamental aún continuaba en los años setenta, y aún con cierta dosis de virulencia por cierto.

Asimismo, otras variantes formales recibirían, desde el discurso historiográfico del Moderno– adjetivos que poco ayudaban a explicar las razones culturales de su surgimiento en la sociedad mexicana, tal como ocurrió con la arquitectura realizada por Manuel Parra, a quien apenas muy recientemente se le ha comenzado a conceder importancia.²⁷ Nuevamente recordemos a Katzman hacia 1963:

La siguiente variante es el pintoresquismo principalmente de Manuel Parra (...) un lenguaje ahora tomado no de la seria arquitectura virreinal sino de las amables casas tradicionales de Oaxaca, Puebla, Cuernavaca, Taxco (...) la atracción de Parra por la irracionalidad de lo pintoresco se asocia con su costumbre de emplear columnas, ventanas, puertas, nichos, herrajes, etc., de demolición comprados por su cliente y colocados por el albañil a su antojo.²⁸

El mismo Carlos Mijares, en el texto de 1971, comentaba la práctica de inserciones antiguas, aunque con una posición más tolerante, aunque no exenta de crítica:

En fechas recientes –con el pretexto de las zonas típicas– algo más gracioso prolifera en numerosas casas realizadas con materiales de demolición (reales o supuestamente antiguos). Tendencia que si bien en la mayoría de los casos resulta banal, en algunos a su escala, han producido obras mucho más talen-

²⁶ Mijares Bracho, Carlos “Arquitectura de nuestro tiempo”, en *Cuarenta siglos de plástica mexicana: arte moderno y contemporáneo*, México, ed. Herrero, 1971, p. 299 y 319.

²⁷ Como el número 89 que le dedicara a la obra de Manuel Parra los cuadernos de *Artes de México*, en mayo de 2008. O bien, con menor difusión, pero dirigida a otros lectores, puede remitirse a San Martín, Ivan, “Parra, y el valor de la disidencia estética”, en *Arquitectura*, Universidad Iberoamericana, México.

²⁸ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 86.

tosas de lo que una primera impresión parece indicar (...) Una personalidad desconcertante para quienes se consideran claramente ubicados respecto a los valores arquitectónicos contemporáneos es Manuel Parra, autor de pintorescas casas de ambiente popular colonial. De una deliciosa espontaneidad y manejo ingenioso de los espacios, resulta –para un espectador sin prejuicios– considerablemente más valioso de lo que la crítica tradicional ha dictaminado.²⁹

También con un cierto tamiz crítico, con razonamientos distintos, aparecía recurrentemente referida en los libros de historia de la arquitectura aquella casa que Juan O’Gorman edificara para él mismo en San Jerónimo, hacia el sur de la ciudad de México, como ocurrió con el citado libro de Max Cetto: “La curiosidad demoníaca y embrolladora de la casa de O’Gorman es el producto del cálculo y manía al mismo tiempo. Sus impulsos netamente subjetivos van más allá de la arquitectura, llegando al polo en donde ya no hay camino que se pueda seguir”.³⁰

Durante la década de los setenta y ochenta se manifestaron expresiones formales en la arquitectura mexicana que se encontraban distantes de los postulados teóricos heredados del Movimiento Moderno, razón por la cual,



▶ **Imagen 4** Casa Blanca, en San Ángel, una obra de origen virreinal, que Manuel Parra interviniera durante mediados del siglo XX. Foto: Ivan San Martín

²⁹ Mijares Bracho, Carlos, *op. cit.*, pp. 299 y 324.

³⁰ Cetto, Max, *op. cit.*, p. 7.

vuelve a aparecer en los discursos historiográficos la exclusión, en esta ocasión más en forma de omisión hacia aquellos productos arquitectónicos.³¹

Así por ejemplo, nunca aparecía el llamado “provenzal mexicano”, producto de las interpretaciones locales de ciertos rasgos de la arquitectura francesa del siglo XVII y XVIII, tales como el uso de las mansardas de pizarra, de ventanas ovoides, balcones con balaustradas de piedra, y de abultadas herrerías, y que con tanta fuerza se manifestaba en prácticamente todas las zonas habitacionales de la Ciudad de México: desde las Lomas de Chapultepec, Bosques de las Lomas y Tecamachalco, hasta la colonia del Valle, Narvarte y Villa Coapa, pasando incluso por Satélite, Ciudad Nezahualcóyotl o Ecatepec, ya en la zona conurbada del Estado de México, a partir de lo cual, parecería que nunca hubieran sido construidas.

Lo mismo ha ocurrido con otras tantas expresiones formales en México, algunas de ellas ciertamente minoritarias, pero no por ello carentes de inte-

► **Imagen 5** Construcción en el norte de la ciudad de México, con elementos que recuerdan las composiciones manieristas, aunque mediante materiales y sistemas constructivos de la contemporaneidad. Foto: Ivan San Martín



³¹ Destaca en este sentido, el texto de Alberto González Pozo “La arquitectura a contracorriente”, aunque interesándose por aquellas obras que, apoyándose en los postulados de la modernidad, se alejaban de manera formal a los patrones dominantes. Desgraciadamente, no se aborda el tema de las expresiones formales con decoración, salvo el único caso de la casa de Juan O’Gorman que ya se ha mencionado que saliera publicado en: González Gortázar, Fernando (compilador), *La arquitectura mexicana del siglo XXI*, México, CONACULTA, 1996, pp. 141-148, Col. Lecturas Mexicanas, (aparecido originalmente en 1994, por Cultura Contemporánea de México)

► **Imagen 6** Casa en estilo provenzal, en la Ciudad de México, a través de la utilización de mansardas con pizarra y elementos de cantera. Foto: Ivan San Martín



rés para una investigación incluyente del desenvolvimiento de la arquitectura mexicana, en donde ha quedado de manifiesto, que la exclusión de unos hacia los otros, ha sido una práctica reiterada. Así por ejemplo, nunca aparecen reseñadas en los libros aquellas obras que presentan, influencias orientales –chinas o japonesas–, elementos medievales, árabes, o bien influencias de la campiña inglesa, y tantas otras expresiones formales diversas que aparecen en nuestras ciudades, y que, independientemente de efectuarles un análisis axiológico más riguroso de sus cualidades y desaciertos, pone manifiesta la parcialidad de los arquitectos, críticos e historiadores del arte al escoger sus propios objetos de estudio.

Las razones estéticas de esta marginación son, ciertamente, muy profundas y arraigadas en la formación profesional de los arquitectos, ocasionadas a mi juicio, por alguno o varios de los siguientes tres criterios:

- a) Creer que la arquitectura *es*, antes que nada, una “obra de arte”. Esta concepción conlleva a entender la obra como producto de un proceso artístico, único e irreplicable, razón por la cual, aquellas que no cumplen con esta condición –pensemos en la obras realizadas de manera repetitiva –tales como las casas en serie, unidades habitacionales, fábricas, etcétera– no podrían aspirar a considerarlas como

obras de arte, por lo que recibirían la denominación de meras “edificaciones”.

Como podrá suponerse, se difiere de esta posición teórica, ya que si bien se acepta que una parte muy minoritaria de la arquitectura sí podría aspirar a ser considerada como “obra de arte” –por su condición de unicidad– el resto de obras que necesitan de la repetibilidad del modelo –fundamentalmente por razones económicas– las conduciría –a nuestro juicio– a sólo aspirar a ser “buena arquitectura”, sin necesidad de tener que poseer una condición artística. Cabe señalar que, esta posición teórica respecto a la artisticidad de la arquitectura, y que fuera heredada de las Academias de Bellas Artes, ha seguido prevaleciendo en la formación profesional de muchas escuelas de Arquitectura –por mucho que el Movimiento Moderno hubiese hecho esfuerzos por desterrar la primacía de una condición artística– y lógicamente se convirtieron en un argumento para excluir de la profesión a toda aquellas obras que, según sus juicios, no cumplían.

Crear que sólo hay una belleza arquitectónica, absoluta y perenne. Esta concepción se basa en la larga tradición occidental del objetivismo de la Estética, y en donde los valores son concebidos como inmutables, perennes, absolutos, dando soporte a una serie de teorías estéticas que van desde aquellas que intentan encontrar las “leyes” naturales de la belleza arquitectónica –llámese sección áurea, serie de Fibonacci, etcétera– hasta aquellas que creen encontrar cánones antropométricos universales, como en su tiempo lo intentó el Modulor de Le Corbusier.

También se difiere de esta secular posición, pues aunque desde Pitágoras hasta el siglo XVIII lo hubiesen sostenido fehacientemente los arquitectos, los avances en los estudios axiológicos y de percepción del siglo XIX y XX han demostrado lo endeble de tal posicionamiento. Hoy se reconoce que todos los valores son subjetivos, es decir, relativos a cada cultura y región, razón por la cual, cualquier evaluación –y más las de orden estética– residen en el imaginario cultural del observador, sea este un sujeto individual o bien una entidad colectiva, pues son quienes determinan, en función de su relación cultural de los objetos, si se les otorga o no determinado valor.

Como podrá suponerse, esta posición *objetivista* del valor también ha servido como herramienta de exclusión, pues las obras arquitectónicas marginadas son percibidas como objetivamente feas –o cualquier otra cate-

goría estética negativa— es decir, feas perennemente —al menos mientras su soporte material siga incólume— razón por la cual, jamás podrían incluirse en el selecto grupo de la “bella arquitectura”.

Creer que la arquitectura *sólo* puede ser producto de los arquitectos. Desde esta posición teórica, la condición de *ser* arquitectura es producto de una entidad ajena a su propio soporte material, es decir, externo a la propia obra, pues su pertenencia se encuentra supeditada a la condición laboral de sus autores, que como podrá suponerse, son exclusivamente arquitectos, a diferencia de otros productores, tales como los ingenieros, autoconstructores o maestros de obra, que sólo son capaces de generar “edificaciones”.

- b) Este posicionamiento intelectual acarrea una ignorancia supina, pues para empezar, la propia noción del término “arquitectura” —o “arquitecto”— tiene su propia historicidad, es decir, que por este vocablo no se entendía el mismo significado entre los griegos clásicos, que entre los individuos medievales o contemporáneos, pues las nociones van cambiando con el tiempo.

Se debe recordar que los autores de las obras han recibido muchas denominaciones a través de las distintas épocas —lo mismo que el producto de los mismos, es decir, la obra arquitectónica— razón por la cual, no es posible calificar la pertenencia de una obra dentro de un eventual grupo —en este caso, la arquitectura— en razón de una variable autoral que a veces se desconoce. Por ejemplo, cómo podríamos negarles la condición de *ser* arquitectura a cualquiera de las obras mesoamericanas —mayas, aztecas, etcétera— sólo por el hecho de no saber la condición profesional de sus remotos autores, cuando ni siquiera conocemos el vocablo laboral con el que se les denominaban entonces.

EPÍLOGO

Estos tres razonamientos estéticos, solos o simultáneamente aplicados en la mente de los arquitectos, han llevado a mi juicio a una marginalidad de la profesión del arquitecto, tal y como bien lo señala Ramón Vargas:

En tales circunstancias [se refiere al porfirismo] los arquitectos se aferraron, casi con desesperación, a la belleza, hasta llegar a hipostatarla. En tanto que la belleza era la única garantía de la calidad artística intrínseca a la arquitectura, decían, les corresponde a los arquitectos llevarla a cabo, porque únicamente ellos cuentan con la preparación suficiente para hacerlo (...) El vínculo entre la belleza y la delimitación profesional se tornó inescindible.³²

Una marginación que no le permite, a nuestro juicio, ocuparse de la mayor parte de las demandas arquitectónica de nuestra sociedad, aquellas que sólo piden se realice una “buena arquitectura”. Debe recordarse que, la voluntad estética de los usuarios de los espacios habitables es parte de las demandas del programa arquitectónico, y que desde el punto de vista ético, son tan lícitas como las necesidades funcionales, independientemente si el arquitecto está o no de acuerdo con ellas. De hecho, la mayor parte de esta arquitectura se seguirá produciendo con o sin profesionales, pues la pluralidad estética existe, más allá de la dictadura estética que ha impuesto la arquitectura profesional.

Por el contrario, los arquitectos prefieren ocuparse –y acaso después de esperar mucho tiempo– de la porción minoritaria de lo que se edifica en nuestras ciudades, aunque cuantitativamente hablando, la porción marginada –es decir, las estéticas disidentes– suele ser bastante mayor que aquella que minoritaria margina... Paradojas de la marginalidad como práctica y abuso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÁBILIS, Manuel, *Arquitectura nacional*, México, INBA/CONACULTA, 2003. Cuadernos de Arquitectura, núm. 9. ISBN: 970350310-1
- CETTO, Max, *Modern Architecture in México*, USA, Frederick A. Praeger Publishers, 1961.

³² Ramón Vargas, “Las fiestas del centenario: recapitulaciones y vaticinios”, en: Fernando, González Gortázar, (compilador), *Op. cit.* p. 9, 31-32

- FIERRO GOSSMAN, Rafael, *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*, México, Ed. Universidad Iberoamericana, 1998. ISBN: 968-859-303-6
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando (compilador), *La arquitectura mexicana del siglo XXI*, México, CONACULTA, 1996, Col. Lecturas mexicanas. ISBN: 968-29-9169-2.
- HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, España, NEREA. ISBN: 84-86763-85-1
- KATZMAN, Israel, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, México, INAH/SEP, 1963.
- MOYSSÉN, Xavier (compilador), *Cuarenta siglos de plástica mexicana: arte moderno y contemporáneo*, México, Herrero, 1971.
- SCHÁVELZON, Daniel (compilador), *La polémica del arte nacional en México: 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. ISBN: 968-16-2597-8
- TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, España, Mairera y Celeste Ediciones, 2001. ISBN: 84-8211-343-7
- YÁÑEZ, Enrique (compilador), *Guía de arquitectura mexicana contemporánea*, México, Editorial Espacios, 1952.