

CAPÍTULO III

LA INVENCION
DE LA
TRADICIÓN: NACIONALISMO Y ARQUITECTURA

3.1 El proyecto cultural

En el plano cultural, las cosas ocurrieron casi de manera simultánea. Años antes a la salida de Porfirio Díaz -como ya se vio-, se había iniciado la búsqueda que pudiera definir al mexicano, ¿dónde está lo mexicano? ¿Se encuentra en lo indígena o en lo español? Esas serán las primeras interrogantes que los intelectuales se harán. Las respuestas no podían encontrarse en ninguna de las dos posiciones.

Ante ello se llevan a cabo experimentos dentro de esa búsqueda nacionalista que es justificada por el nuevo aparato estatal que quiere encontrar eco en el mundo de los pensadores. Las primeras manifestaciones plásticas tomaron los dos puntos de partida mencionados. Se realizan obras de clara inspiración prehispánica así como copias del pasado colonial, al tiempo que en el ejercicio teórico tratan de encontrar la ruta que consideran correcta. Va a ser Vasconcelos quien determine, con toda la estructura del Estado, el origen colonial del mexicano.

El triunfo del movimiento armado de 1910 no trastoca la posición de los intelectuales que tenía en sus manos las instituciones de enseñanza y el peso de su producción académica. La antigua Escuela de San Carlos, fundada en 1783 a imagen y semejanza de la de San Fernando en España, había resistido a los diferentes grupos en su desarrollo durante el siglo XIX, a lo sumo -como se ha observado-, se generaban cambios en la dirección conforme lo reclamaban los tiempos políticos. Con la revolución, los nuevos grupos saben que pueden capitalizarla. Los cambios se inician con el apoyo a los pintores de vanguardia que se encontraban ya dentro de la planta magisterial de la Academia y con ello se asegura la generación de nuevos cuadros de profesores y artistas al servicio de la revolución.

José Vasconcelos, formado al seno del Ateneo de la Juventud, a su llegada a la cartera de Educación aplica los conceptos discutidos en ese grupo. Sus ideas las podemos encontrar en las memorias de su *Ulises Criollo*¹ y en *La Raza Cósmica*.

En el primero de ellos desarrolla su autobiografía con marcados tintes clásicos denotados ya en el título:

¹ El mismo Vasconcelos señala que el nombre lo toma por referente a la analogía del México turbio por él vivido con la Odisea, y que "... el calificativo **criollo** lo elegí como símbolo del ideal vencido en nuestra patria desde los días de Poinsett, cuando traicionamos a Alamán". En José Vasconcelos. *Ulises Criollo*, FCE-SEP, México, 1983 (Lecturas Mexicanas Núm. 12), p. 257. Carballo señala que el libro iba a llamarse *Odiseo en Aztlán* pero que el primer nombre lo cambia ya que había sido utilizado en su novela anterior y el de Aztlán es cambiado ya que definía a la perfección al personaje que había aparecido tras su derrota de 1929, más cercano en el tiempo al nuevo hombre mexicano. Emmanuel Carballo. *Ulises Criollo Cumple Sesenta Años*, UNAM-IIFL, México, 1998 (Cuadernillos núm. 8), p. 23.



José Vasconcelos. Fuente: Vasconcelos, José. *Ulises Criollo*, FCE-SEP, México, 1983, contraportada.

“El estilo de sus memorias es el del hombre que desnuda sus pasiones e ideas, se humilla y después enaltece, apostrofa a sus contradictores y malquerientes, a los pequeños de alma que le negaron en cierto momento el respaldo viril de la rebelión armada”.²

La razón que lo mueve a escribir sus memorias son, como él lo indica, la necesidad de incitar al pueblo contra el gobierno³ y con ello construir un mundo diferente, ya que su afán no es estilista, su afán es influir con sus obras en la realidad en la que vive y

transformarla⁴. Vasconcelos inicia sus memorias durante su estancia en Gijón, Asturias, en el año de 1932, y aparecen publicadas como entregas en la revista *Bohemial* en la Habana, en 1935, al tiempo en que aparecían en el periódico el *Sistema* de la ciudad de México, en el cual no se citaba su nombre⁵, puesto que en esos años su imagen se encuentra dañada por razones que se verán más adelante.

En el segundo inicia la búsqueda de la definición de los mexicanos en particular, y los latinoamericanos en general, con una gran ambición de unidad rescatada del pensamiento de Bolívar.

Para el nacimiento de *La Raza Cósmica*⁶ -escrita en 1925-, Vasconcelos elabora como premisas básicas la importancia que en el tiempo ha tenido la mezcla de las sangres. Cita como ejemplo la que él identifica como la cultura más antigua, es decir, la egipcia.

Considera que en el Primer Imperio la raza blanca tuvo la oportunidad de crecer a los márgenes del Nilo y llevó a cabo grandes manifestaciones como la ciudad de Luxor, pero las guerras y conquistas hicieron penetrar a la raza negra, de tal modo que para el Segundo Imperio ya había una nueva raza producto del mestizaje. Será esa nueva raza la que logre un imperio mucho más floreciente que el primero; la misma analogía es aplicada a la cultura griega y su sucesora la romana, de la cual se alimentaron todas las culturas europeas que al mezclarse dieron lugar a tipos nuevos.

² CARBALLO, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ VASCONCELOS, José. *La Raza Cósmica*, Espasa Calpe, México, 1948 (Colección Austral).

Como crisol de su tesis aplica el mismo caso a la cultura norteamericana a la que mira como un gran experimento de mezclas que han generado una gran nación. Para llegar al caso americano le falta un ingrediente fundacional y recurre sin más al mito de la Atlántida y a fin de saltar cualquier escollo señala:

“Sólo un salto del espíritu, nutrido de datos, podra darnos una visión que nos levante por encima de la microideología del especialista. [...] La raza que hemos convenido en llamar atlántida prosperó y decayó en América [...] terminada su misión particular, entró en silencio y fue decayendo hasta quedar reducida a los menguados Imperios azteca e inca, indignos totalmente de la antigua y superior cultura. Al decaer los atlantes, la civilización intensa se trasladó a otros sitios y cambió de estirpes”.⁷

Con estas premisas es fácil comprender porqué las manifestaciones arquitectónicas precolombinas no fueron llamadas a la escena en el proyecto cultural del nuevo Estado.

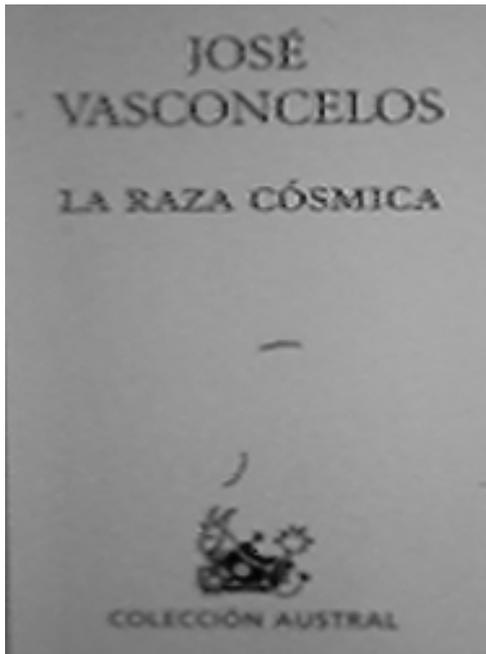
Pero regresemos a la tesis de Vasconcelos. A partir de lo señalado tiene ya a las cuatro razas básicas: el negro, el indio, el mongol y el blanco; destaca que es el predominio del blanco el momento que ahora vivimos, pero que todas las razas han tenido en algún momento el poder sobre las otras y que, sin embargo, es al blanco a través de sus dos tipos más fuertes el español y el inglés quienes están llevando a la aparición de una nueva raza llamada a ser la síntesis del mundo: la quinta raza, la raza cósmica.

A partir de esos elementos hace un llamado a la hermandad de Latinoamérica puesto que es aquí donde surgirá el nuevo hombre y no con las divisiones políticas que nos separan:

“Se perdió la mayor de las batallas el día en que cada una de las repúblicas ibéricas se lanzó a hacer vida propia, vida desligada de sus hermanos, concertando tratados y recibiendo beneficios falsos, sin atender a los intereses comunes de la raza”.⁸

⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁸ *Ibid.*, p. 18.



La Raza Cósmica. Portada

Por tanto, considera que el pueblo español es producto de la mezcla de todas las sangres del mundo, sitio de encuentro y fusión de todas las culturas y que esa cultura va a encontrar en América la oportunidad de fusionarse con la única raza donde la mezcla de sangre no había ocurrido. Por ende, al llevarse a efecto el encuentro éste será doloroso ya que la necesidad de crear una nueva vida no puede efectuarse de otra manera. Pero el resultado será la suma de todas las culturas, todo el conocimiento genético de ambos pueblos va a ser transmitido para conformar la raza del futuro, una raza con un destino único al que se ha venido negando en su afán de destacar las generalidades, cuando es en las particularidades donde se encuentra el futuro.

No deja de mirar que pese a lo anterior la raza blanca quiere mantener el dominio y por ello nos advierte de lo que él mira como peligro:

“[...] no advertimos que a la hora de obrar, y pese a todas las dudas de los sabios ingleses, el inglés busca la alianza con sus hermanos de América y de Australia, y entonces el yanqui se siente tan inglés como el inglés en Inglaterra. Nosotros no seremos grandes mientras el español de América no se sienta tan español como los hijos de España”.⁹

Se da cuenta de lo que ocurrirá, aunque sólo lo mira como manifestación de dominio de razas y olvida los intereses económicos:

“[...] el internacionalismo sólo serviría para acabar de consumir el triunfo de las naciones más fuertes; serviría exclusivamente a los fines del inglés”.¹⁰

Observa el problema bajo la óptica de las tradiciones a fin de llevarlo a un proyecto tangible:

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

“[...] a la hora de nuestra emancipación comenzamos por renegar de nuestras tradiciones; rompimos con el pasado y no faltó quien renegara de la sangre [...] La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños”.¹¹



Instituto Geológico Nacional. 1900-1906. Carlos Herrera. Fuente: Fotografía del autor.

El sitio donde dará a luz el hombre nuevo es América. Así, su teoría toma tintes universalistas,

ya que esta raza será la síntesis de las otra cuatro, el destino de la raza nueva es volver a los trópicos, puesto que de ahí salió. La arquitectura que ahora mira retoma el pensamiento de Ruskin y señala:

“[...] se levantarán columnatas en inútiles alardes de belleza, y quizá construcciones en caracol, porque la nueva estética tratará de amoldarse a la curva sin fin de la espiral, que representa el anhelo libre; el triunfo del ser en la conquista del infinito”.¹²

El amazonas es el sitio donde se creara la nueva ciudad:

“[...] por la posesión del amazonas se librarán batallas que decidirán el destino del mundo [...] El mundo futuro será de quien conquiste la región amazónica. Cerca del gran río se levantará Universópolis”.¹³

Al desarrollar estos pensamientos salta de una idea a otra de tal modo que la tríada kantiana es resumida a estados de evolución del hombre quedando como sigue: primero material o guerrero, segundo intelectual o político y el tercero el espiritual o estético. En esa tercera etapa sólo importara lo bello y “vivir el jubilo fundado en amor”, con lo cual se forja el nuevo tipo desapareciendo la “brutal” selección darwiniana de las especies de corte positivista.

¹¹ *Ibid.*, pp. 22 y 26.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*, pp. 34 y 35.

En suma una obra que encuentra en América la convergencia de una larga tradición de la cual el continente es heredero y por tanto responsable de llevar a término ese fin mítico.

Con esos pensamientos el Secretario de Educación y Cultura inicia su ambicioso proyecto. Definidas las premisas lo mexicano no se encuentra en el mundo prehispánico, lo indigenista es sólo eso para él, una ilusión formal, tampoco se puede encontrar en el siglo XVI, ya que es el momento del enfrentamiento militar y cultural, es el momento de la conquista. En el siglo XIX no puede hallarse tampoco en virtud de haber sido un periodo de bombardeo cultural ajeno a la idiosincrasia del mexicano y que además había sido aplastado por una dictadura como la de Porfirio Díaz. Por tanto, las formas a utilizadas en esos años son sinónimas de pasado romano, de pasado inmediato de represión. Por lo anterior el verdadero mexicano se encuentra en los siglos XVII y XVIII momento en el cual las culturas ya se han fusionado y han dado paso a un nuevo hombre, es pues el periodo colonial donde el mexicano ha nacido como tal, por lo que han de ser rescatadas las manifestaciones culturales de ese periodo.

A partir de ese análisis, en los cuales Vasconcelos ha encontrado los elementos para construir el pasado, está listo para lanzarse al futuro, no es una mirada romántica la que le lleva al rescate de formas históricas, es el proyecto de una nación con un futuro glorioso el que está construyendo. El mexicano es elaborado con base en un estudio conciente que pretende ser científico, la historia es inventada para demostrar que se cuenta con un pasado propio y con ello aparece la Sociedad de Geografía y las primeras leyes de protección del patrimonio cultural.

Ya aquí los muralistas tienen mucho que hacer y los personajes están listos para iniciar la transformación. Por un lado Diego Rivera, y por el otro Siqueiros -regresó a México en 1922-, quien se encontraba ya participando activamente en el mismo movimiento en una incesante búsqueda formal en la cual no renunciaba a sus radicales posiciones. Por otra parte Montenegro se había ya incorporado a las nuevas búsquedas de la vanguardia. Y en esa fórmula resulta evidente que la escultura había jugado el mismo rol y que ambas, pintura y escultura, se encontraban, la mayoría de las ocasiones, sujetas a la arquitectura. Tanto en el México prehispánico como en el colonial, pintura y escultura forman parte integral de la arquitectura. Por ello la consecuencia natural será regresar a esa tradición en ella, la arquitectura tendrá que manifestarse considerando espacios concebidos de la mano de las artes plásticas. De esa manera el discurso pictórico se introduce a la arquitectura, primero a los edificios ya existentes y, más adelante, en los años treinta, reclamará un sitio específico en las nuevas manifestaciones culturales construidas.

Esos años son de profundas transformaciones.

Los muralistas son invitados a trabajar los muros del antiguo Colegio de San Ildefonso y sólo un año después Siqueiros funda el Sindicato de Obreros, Técnicos,

Pintores y Escultores, y en 1923 ingresa en el



Escuela Benito Juárez. Ingreso. 1923-1925. Carlos Obregón. Fuente: *Guía de Arquitectura, Ciudad de México*, CACM-SAM-AECI-ICI-Junta de Andalucía, México, 1999, p. 199.

Partido Comunista Mexicano. A partir de esos momentos Siqueiros vivirá intensamente a lo largo de su vida en una actitud siempre comprometida con causas político-ideológicas que se plasman en su obra artística¹⁴.

La historia se construye a fin de que sirva a un proyecto que los ateneístas impulsan, un proyecto de continuidad con una gran cantidad de elementos que le refuerzan. Se trata de una invención que demuestra que se ha gozado desde tiempo inmemorial, de un arte propio. Es un gran proyecto cultural que pretende aglutinar a la colectividad más allá de las fronteras a través de demostrar la unidad en los productos culturales de toda América Latina en clara continuidad del proyecto de Bolívar. Con esos elementos se encuentran en el camino de legalizar el proyecto político que pondrán en marcha.

La nueva arquitectura colonial es primordialmente mestiza, ni india ni española, ya que ahí se fusionan las dos razas que dan vida a una nueva manifestación cultural no va dirigida a los indios, sino al nuevo pueblo, el pueblo triunfador de la revolución: el mestizo.

La sangre indígena derramada en el conflicto armado nunca es señalada, sólo es la presencia del nuevo pueblo la que va a ser redimida. Así de un plumazo con la invención de la historia se suprime la presencia del indio americano, éste ya no existe, es el mestizo el

¹⁴ Para mayor información sobre su vida ver: *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, INBA-FCE, México, 1997, 166 pp.

encargado de concluir la tarea llevando al pueblo a un proceso de integración vía la educación, el pasado ha sido reelaborado y se ha suprimido el pasado prehispánico.

Se trata en suma de mostrar que se poseía una cultura propia, que en nada imitaba a otras y cuyo único paralelismo podría mostrarse en la América Latina, existía pues identidad y por tanto una nación.

En el campo de la arquitectura la fórmula era muy simple, se trataba de rescatar las ideas de Tito Acevedo y de Federico Mariscal: había que recuperar el momento de mayor esplendor de ese estilo. El neocolonial va a utilizar como recursos materiales el tezontle, el recinto, la chiluca¹⁵ y la cerámica de talavera todos ellos propios del altiplano central y caracterizados por su origen volcánico, elemento que los liga a la tierra, a las raíces mismas del mexicano. Como recursos formales reaparecen la espadaña, las columnas churriguerescas y salomónicas, referentes del mundo español, así como las cúpulas, factor de unidad en una nación profundamente religiosa, y finalmente, como elemento espacial esencial el patio, producto de mezcla de culturas que bien puede tener su origen en el mundo occidental o en el mesoamericano.

Las formas que elegirá toman el periodo de colonización como referente, formas tanto de la ciudad como del campo, formas de las haciendas -no del palacio-, para las escuelas, formas de los templos para los edificios de gobierno (en sus portadas), formas que se venden como la arquitectura y arte del pueblo, los templos son ahora las bibliotecas, el conocimiento esta dentro de ellas.

Para lograr los fines propuestos primero es necesario poner en el caldero los ingredientes y someterlos a la experimentación para así demostrar su viabilidad científica, era pues necesario realizar primero un experimento formal: el Pabellón de México en Río de Janeiro, el cual será proyectado por Obregón Santacilia. Ya con los resultados y con la formula en la mano, se iniciaría el amplio programa de construcción de escuelas. La primera con esas características será la Benito Juárez de la mano también de Carlos Obregón Santacilia.

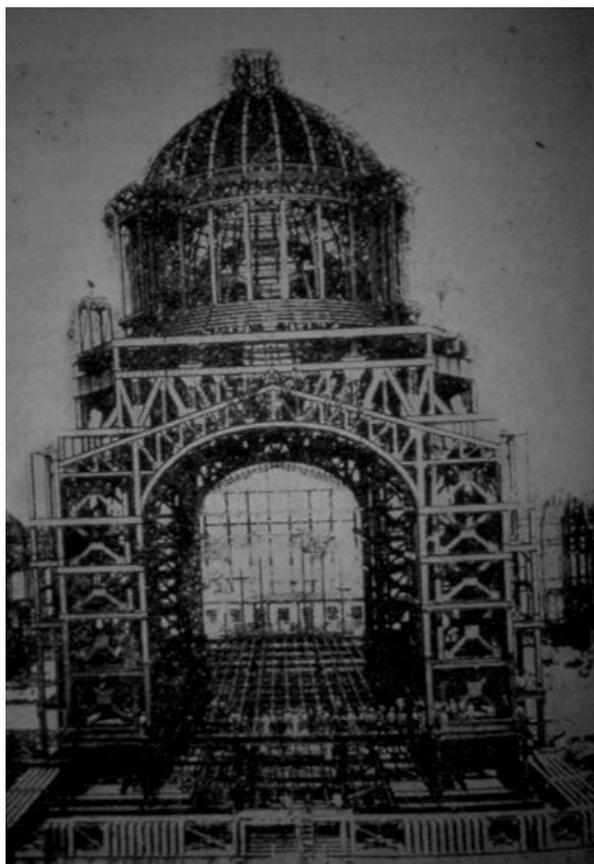
Con esa premisas el Estado emanado de manera directa de la revolución, va a utilizar una manifestación formal que lo aleje de los eclecticismos porfiristas y encuentra en el lenguaje del pasado una definición que lo acerca a su génesis. Tal momento no podía ser

¹⁵ Los tres son de origen volcánico. El tezontle se caracteriza por su color rosa y es sumamente blando y ligero de tal modo que se le utilizo como material de relleno que aligerara cargas, y desde luego como revoco. Las otras dos son de gran dureza, el recinto sobresale por su tono negro.

otro que el periodo de gestación del mexicano y por tanto su representación construida se reduce a un problema formal que da vida a un nuevo eclecticismo: el neocolonial.

3.2 La formación de Carlos Obregón

Dentro de este agitado panorama se va a desenvolver nuestro personaje, Carlos Obregón Santacilia va a venir al mundo en el seno de una familia acomodada. Es el séptimo de diez hijos. Nace en la ciudad de México el 5 de noviembre de 1896. Su madre María Santacilia y Juárez -nieta del Presidente Benito Juárez -, pintora con mucha sensibilidad será quien le inculque el espíritu artístico. Su padre, Lauro Obregón, médico de profesión, se traslada con la familia a la ciudad de Guanajuato y ahí Carlos Obregón Santacilia entra de manera temprana en contacto con el pasado virreinal. En las afueras de Guanajuato se encontraba la hacienda familiar, sitio donde pasarán muchos momentos antes del movimiento armado de 1910.



Estructura para la cúpula del Palacio Legislativo. Emile Bénard.
Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *El Monumento a la Revolución*, SEP, México, 1960, p. 74.

Hasta el fin de su formación profesional y desde los seis años vive en la calle de los Inválidos, en la ciudad de México, a sólo unos cuantos metros de las ruinas del Palacio Legislativo, edificio que sería, con el paso de los años, el Monumento a la Revolución. Su formación primaria la realiza en los mismos rumbos, en la escuela “Florencio M. del Castillo” ubicada sobre la avenida San Cosme, barrio en el cual va formándose a partir de



Edificio Gaona. 1922. Ángel Torres Torrija. Fuente: González Gortázar, Fernando (coord.). *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, p. 48.

disputas infantiles “iniciación incipiente de lo que sería después la lucha por la vida”¹⁶. Muchos años después será él quien señale que al “contacto con la mole ennegrecida de hierro, se hizo mi vocación de arquitecto [...] aquel excursionar entre bloques de mármol y viguetas de fierro, influyó fuertemente en mí para optar por esa profesión”¹⁷.

En 1916 inicia sus estudios de arquitecto, en la Sección de Arquitectura de la Academia de San Carlos con la formación propia del momento, es decir, *Beaux-Arts*, académica, toda vez que entre las lecturas obligadas estaba el Cloquet y Julien Guadet, personajes de los que ya hemos hablado y de los cuales partirá su generación para transformar la formación teórica de los arquitectos, pese a que él afirmara -muchos años después-, que dicha enseñanza se encontraba fuera del momento arquitectónico que se estaba viviendo¹⁸. Tuvo como compañeros de estudio a Carlos Tarditi, Manuel Escalante, Pablo Flores, Juan Galindo y José López Moctezuma. Entre sus maestros de composición contamos a Manuel Ytuarte y al francés Dubois e incluso a Antonio Rivas Mercado, en composición ornamental fue discípulo de Eduardo Macedo y Abreu.

En sus años de estudiante se viene promoviendo una nueva arquitectura que responda a su tiempo, a las inquietudes intelectuales y técnicas que México requiere. Federico Mariscal -en los años del carrancismo-, será uno de los que defiendan esa posición así como el ateneísta Jesús Tito Acevedo, teórico que como se menciono señala el rumbo de las ideas.

¹⁶ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *El Monumento a la Revolución. Simbolismo e Historia*, SEP, México, 1960, p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años de Arquitectura Mexicana (1900-1950)*, Editorial Patria, México, 1952, p. 38.

Mariscal rescatará y divulgará el pensamiento de Acevedo a través de su cátedra de composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad, e interpretará la evolución de la tradición, propuesta por éste último, como una mera reproducción e imitación del pasado. Para ello, promovió el estudio del estilo colonial mediante la elaboración del Inventario Nacional de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y abiertamente se declaró partidario de la imitación de los estilos del periodo virreinal ya que en ellos se fraguó y definió el mexicano. Va a ser precisamente Federico Mariscal quien construya la primer obra identificada como neocolonial: El edificio Sotres y Dosal construido entre 1916 y 1917 en las calles de Correo Mayor y Venustiano Carranza.

Ello no significa que no se vieran y estudiaran los trabajos de larga tradición como el Vignola o el Vitruvio, pero al momento de estudiar Carlos Obregón la mirada esta ya en el propio pasado de México. Hay una búsqueda de referentes locales con los que quieren identificarse, ya no se quiere mirar al exterior, es ahora el momento en que se mira hacia dentro del propio pasado, como necesidad de transformarse en esos años convulsivos:

“al derrocar al régimen, al régimen porfirista, se lucha también contra el afrancesamiento que era una de sus características”.¹⁹

El gran proyecto que se viene fraguando necesita de cambios que de ninguna manera se darán de manera inmediata, son cambios que tratan de buscar el análisis de la historia, para con ella de su lado generar la nueva arquitectura. Las transformaciones se han iniciado con la salida de diversos profesores y la muerte de Rivas Mercado entre otros. La salida fue llevada a cabo mediante la continua protesta, que tenía como motor la búsqueda de espacios de expresión acorde al momento que se vivía:

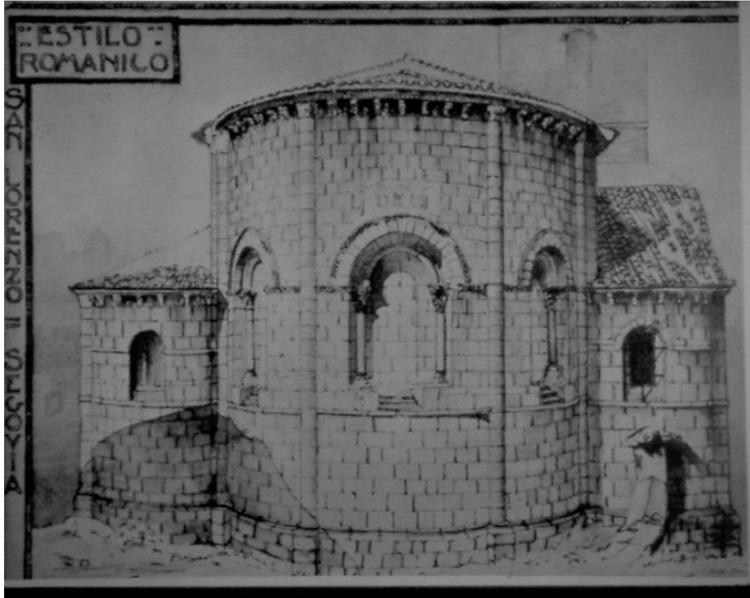
“[...] casi sin proponérselo sino por la necesidad de renovar la escuela, quitamos uno o dos maestros por año, y otros murieron ya viejos, como los maestros Parceros y Rivas Mercado”,²⁰

pero aún falta mucho por hacer, de momento los planes de estudios van a sufrir constantes modificaciones.

El plan de estudios aprobado en 1916 está vigente hasta 1920 y contemplaba la formación del arquitecto en cinco años, las materias del área teórica se cursan a partir del tercer año y son sucesivamente: Arquitectura comparada I e Historia del arte I,

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.



Acuarela. Años de estudios. Carlos Obregón. Fuente: De Garay, Graciela. *La Obra de Carlos Obregón Santacilia, Arquitecto*, SEP-INBA, México, 1979, p. 17.

Arquitectura comparada II e Historia del arte II, y finalmente Historia del arte III. En el área del diseño se cursan en el primer año: Geometría descriptiva y teoría de las sombras, Levantamiento de planos y perspectiva, Dibujo arquitectónico, Dibujo de imitación y modelado; para el segundo año: Estereotomía, Teoría de la arquitectura y composición de elementos,

Dibujo de imitación y modelado así como Estilos de ornamentación; en el tercer año: Composición de edificios I, Croquis del natural I y Estilos de ornamentación; para el cuarto año: Composición de edificios II, Croquis del natural II y Composición de elementos ornamentales; en el quinto año: Composición de edificios III y Composición de conjuntos ornamentales. Por el lado de las materias técnicas tenemos para el primer año: Mecánica general, presidida de lecciones de análisis y cálculo gráfico; en el segundo año: Estabilidad de las construcciones y Conocimiento de materiales; en el tercer año Construcción I; en el cuarto Construcción II y finalmente en el quinto año: Presupuestos, avalúos, higiene y legislación de edificios.

Es de notar que el número de materias teóricas se ve incrementado en una y disminuido el de las técnicas, cobrando mayor importancia las relativas al campo del diseño que pasan de doce a diecisiete respecto del programa anterior. Esta situación se radicalizara en el programa del año 1920 cuya vida será sólo de dos años, en éste las materias teóricas se elevan a nueve y son cursadas desde el primer año, de la misma manera las técnicas cobran mayor importancia²¹. Es de suponer que algunos de los cambios aquí aparecidos tienen como motor el movimiento huelguista de 1918 donde un grupo de estudiantes reclama la

²¹ ALVA MARTÍNEZ, Ernesto. "La Enseñanza de la Arquitectura en México, en el Siglo XX", en *La Practica de la Arquitectura y su Enseñanza en México*, INBA, México, 1983 (Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Núm. 26-27), pp. 118-119.

práctica de teorías avanzadas, entendidas como de actualidad, ello les llevara, a partir de 1922, a estudiar el pensamiento de Le Corbusier.

La lucha armada muestra un México desconocido, nación que hasta entonces se centraba tan solo en la ciudad capital. El efecto de ello fue el redescubrimiento del país por parte de las nuevas generaciones: “En pleno 1920 nos encontramos descubriendo a México”²². Con la finalidad de acercarse a una realidad, que la revolución estaba sacando a flote, los jóvenes se organizan a fin de recorrer el país y conocer de cerca las necesidades apremiantes de las masas que en esos años viven un clima de gran inquietud social:

“[...] los estudiantes de esa época nos lanzamos a conocer nuestras cosas y nos entregamos a la búsqueda de las tradiciones abandonadas; recuerdo que casi nos obsesionaba a un grupo, el hacer arquitectura tradicional, discutíamos largamente sobre ello, pensábamos que los arquitectos de América teníamos la obligación de buscar para su arquitectura las raíces de la tradición”.²³

Son años difíciles, en los que la enseñanza se realiza a la sombra de las balas, pero es ese clima el que permite la apertura a nuevas ideas. Tiempo de confusión que lleva a la constante experimentación que fraguará en un proyecto intelectual:

“[...] durante nuestros estudios fuimos muchas veces a tomar las clases en medio de las balas de la Revolución, lo que quizá unido al ambiente de renovación que existía, nos hizo ser innovadores”.²⁴

Así pues Obregón Santacilia forma parte de la primera generación que tras la revolución irá conformando un nuevo pensamiento que se enfrentaba a la enseñanza tradicional.

Pese a las nuevas ideas la enseñanza se mueve aún dentro del conocimiento teórico de origen vitruviano si bien actualizado con el pensamiento de los teóricos franceses de finales del siglo XIX producto de la academia parisina. Pese a ello las ideas de los vieneses vienen a enriquecer su visión de la arquitectura.

Los primeros ensayos teóricos caminan a definir al que sería el último de los eclecticismos americanos: el neocolonial, respuesta formal que se venía gestando dentro de la búsqueda de un discurso nacional que debía ofrecer seguridad y tradición a las masas letradas, en el fondo conservadoras, que temen los cambios y a su vez encuentran

²² OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años...*, *Op. Cit.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

proyección de su vida en un pasado que les pertenece a ellas o por lo menos del que pretenden apropiarse.

Como parte de esa búsqueda se lanzan al rescate de los materiales regionales, materiales en los que encuentran la expresión de su origen mexicano, es en la tierra donde esta la esencia, la raíz:

“Volvimos al uso de los materiales naturales y tradicionales: recinto, ladrillo, azulejo, piedra en general; a la aplicación de la cal en interiores lo que en la época anterior en que privaba el yeso y el papel tapiz se consideraba indigno”.²⁵

Dentro de ese ambiente y de la mano de un grupo de maestros de avanzada -a los que él reconoce²⁶- como fueron Eduardo Macedo y Abreu, Manuel Ituarte, Luis G. Serrano y el Ing. José A. Cuevas, llegan a sus manos las ideas europeas mediante la revista alemana *Bauformen*, a partir de ese momento continúa, junto a Carlos Tarditi, el análisis de la obra y pensamiento de Otto Wagner y otros arquitectos²⁷.

¿Pero qué es lo que veía Carlos Obregón en dicha revista?, en la revista *Moderne Bauformen*, en los años comprendidos entre 1919 y 1924, Obregón Santacilia pudo observar construcciones que rescataban la tradición, viviendas y edificios en los cuales desaparecían los ornamentos y simultáneamente se acercaban a su pasado formal, se utilizan materiales regionales y desde luego en muchas los referentes eran clasicistas, puesto que ahí se encontraba la tradición de esas culturas. Podía también observar las profundas transformaciones que se estaban gestando en donde la pureza de las líneas geométricas presagiaba el posterior desarrollo del *art déco* y evidentemente se mira en esas edificaciones la incorporación de las comodidades de la vida moderna con el uso de las instalaciones mecánicas y eléctricas²⁸.

Con esos análisis Obregón Santacilia comienza una larga experimentación en la búsqueda de una arquitectura de sello nacional que rompa con lo que ellos veían como copia de un pasado que no les pertenecía. No esta de más recordar un poco las ideas del vienés Wagner a fin de acercarnos un poco a lo que observo Obregón y comprender las transformaciones que se dan en su quehacer.

²⁵ *Ib.*

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁸ *Moderne Bauformen* (Jahrgan), 1919-1924.

Wagner “insiste otra vez en la ya inútil necesidad de acudir al historicismo, incomprensible para la vida de su tiempo”²⁹, ha llegado el momento de utilizar las nuevas técnicas y materiales, y expresarlas sin recurrir a los códigos historicistas, pese a ello Wagner es incapaz de dar una respuesta de cómo debía ser esa arquitectura, a lo sumo insiste en la necesidad de que la nueva arquitectura refleje sentimientos ya que para él las denominaciones artísticas y estilísticas pueden cambiar “pero la transformación de la sensibilidad artística persistirá”³⁰. Los rescates estilísticos no son el camino que él pregona sino que a través de la tradición mostrar su fuerza transformadora³¹ y trata a su vez de imponer un parte aguas ya que sólo la vida moderna puede mostrar el punto de partida de esa actividad artística³². La arquitectura es la suma y la cúspide del saber artístico³³, y por ello considera que se han de poseer aptitudes innatas para el arte que no es un saber aprendido³⁴. El análisis que realiza de la historia lo lleva a ver a ésta como un proceso continuo e inmutable, una cadena que lleva a otra³⁵ mediante las modificaciones que la sociedad le va demandando ya que, en palabras de él:

“¡Es indudable que, para armonizar con la sociedad actual, todas las creaciones modernas han de responder a los nuevos materiales y a los requisitos del presente, han de manifestar nuestra propia idiosincrasia ideal, más democrática y consciente de sí misma, y han de tener en cuenta los colosales logros técnicos y científicos, así como la actual tendencia hacia lo práctico”.³⁶

Ese pensamiento se refuerza más adelante y continua exigiendo una clara correspondencia entre el exterior y el interior³⁷, aunque no omite señalar la correspondencia que ha de existir con la pintura y la escultura vista entonces la actividad del arquitecto como un quehacer directivo a la que supedita las demás artes³⁸.

Esas ideas se grabaran fuertemente en Obregón Santacilia quien a lo largo de su vida insistirá en supeditar el trabajo de pintores y escultores a la obra arquitectónica, manera con

²⁹ ROVIRA, Josep Maria. “Dicho con Peluca de Cabello Propio”, prólogo a Otto Wagner. *La Arquitectura de Nuestro Tiempo*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 11.

³⁰ WAGNER, Otto. *La Arquitectura de Nuestro Tiempo*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 34.

³⁴ *Ibid.*, pp. 41-42.

³⁵ “Aún ahora podemos encontrar las pruebas necesarias para demostrar la existencia de una cadena ininterrumpida de formas de transición desde el momento de máximo esplendor de un estilo hasta el siguiente.” Otto Wagner. *Op. Cit.*, p. 52.

³⁶ WAGNER, Otto. *Op. Cit.*, p. 60.

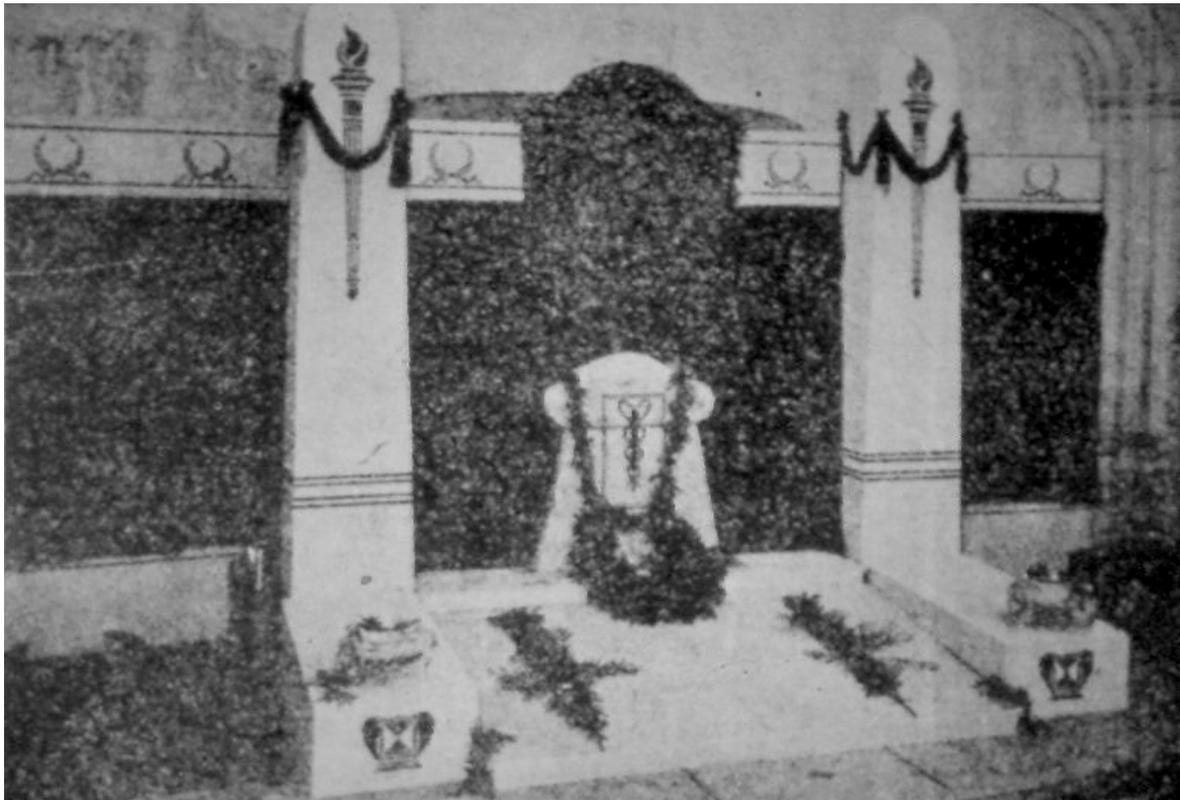
³⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

la cual pretende lograr la integración plástica, al tiempo que incursiona con la utilización de los nuevos materiales y técnicas.

La organización de los edificios es para Wagner una tarea que ha de ser clara, y que mayor claridad que la planta simétrica³⁹ a la que carga de valores inmutables e intangibles como la dignidad y seriedad en una construcción. Wagner no sólo no reniega de la tradición sino que ve en ella la fuente de enriquecimiento sobre la que se ha de construir el futuro⁴⁰ y, al igual que Loos, ve la decoración como un derroche de recursos que ya no se corresponden con el tiempo. Su trabajo teórico comprende también los aspectos de carácter urbano así como a los de conservación del legado cultural, aspectos a los que dedica gran espacio ofreciendo ahí propuestas que caminan hacia la planeación de las ciudades a través de reglamentos que normen desde las dimensiones de la vivienda hasta la problemática urbana.

Los planteamientos de carácter teórico de Wagner no tienen eco dentro de la práctica, queda un trecho sin llenar, un espacio que al decir de Rovira: “O se ha ido demasiado aprisa o se ha equivocado”⁴¹.



Catafalco para el Cadáver Anónimo. 1918. Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Fuente: *Ibid.*, p. 69.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

Va a ser Loos quien se encargue de esa tarea a través de la cátedra que venía impartiendo Otto Wagner, plaza que es concursada y ganada por éste quien justifica su incursión tras el apoyo de los alumnos para con él. A partir de ese momento, funda su propia Escuela de Construcción⁴², en la cual considera su principal aporte el llevar a los alumnos a pensar de manera tridimensional⁴³.

De la mano de esas ideas y aún como estudiante de tercer grado de arquitectura es invitado -junto a Carlos Tarditi-, por el director de la Escuela de Arquitectura -Mateo Herrera-, a diseñar y ejecutar el Catafalco para el Cadáver Anónimo, como homenaje brindado por los alumnos de medicina a los cuerpos que les sirven de estudio. Esta obra provisional, de 1918, es la primera realizada por Obregón Santacilia, en ella es palpable la presencia de los maestros vieneses y pese a la opinión del propio arquitecto⁴⁴, las reminiscencias de origen académico son indiscutibles, si bien es cierto que se encuentra desligada de influencias de origen francés y la decoración casi se ha hecho de lado. Un par de obeliscos enmarcan la tumba y no es observable ningún elemento de la tradición local en el catafalco que sirvió como ejercicio para incursionar a la considerada “arquitectura de nuestro tiempo”⁴⁵, que -pese a todo-, generaba la oportunidad de adentrarse en otros lenguajes. El catafalco mantiene herencias de la tradición semperiana y permanece en él la intención de la disolución del muro que solo trata de asemejar una cortina.

La influencia no es sólo de los estudios sobre Wagner. En su actividad posterior se dejara sentir el desarrollo de las ideas de Loos, a pesar de que al acercarse Carlos Obregón Santacilia al campo de la arquitectura, Adolf Loos ya no tiene la vigencia de sus primeros años. Sus escritos prolongan la influencia más allá de su espacio temporal e incluso Loos realiza un proyecto para el Ayuntamiento de la Ciudad de México, en el año de 1923, que seguramente conoció Obregón ya que él también realiza un proyecto para el mismo edificio, lo cual nos permite abrir discusiones en torno a su obra.

⁴¹ ROVIRA, Josep Maria. “Dicho con Peluca... *Op. Cit.*, p. 20.

⁴² LOOS, Adolf. “Mi Escuela de Construcción”, *Der Architekt*, 10 de octubre de 1913, en Adolf Loos. *Escritos II. 1910/1932*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 74.

⁴³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁴ El arquitecto Obregón Santacilia la consideraba la primer obra de espíritu moderno realizada en México: “Con este trabajo nos dio la oportunidad de construir en 1918 *la primera realización nuestra con espíritu moderno, y la primera en nuestro país*, hecho que me veo obligado a citar yo mismo, porque de no hacerlo, dada la modestia del arquitecto Tarditi, no habrá nadie que lo diga”, Carlos Obregón Santacilia. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 40.

⁴⁵ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años ... Op. Cit.*, p. 41.



Vitral. *La Tierra* en el edificio del Departamento de Salubridad. 1929. Diego Rivera. Fuente: Fotografía del autor.

Desde los primeros escritos Loos señala lo absurdo de realizar mobiliario utilizando órdenes de columnas en su diseño⁴⁶, y se da cuenta de que los objetos de uso cotidiano muestran la esencia del pueblo que las realiza⁴⁷. Prevalece en él la idea de la temporalidad de los edificios para exposiciones, la claridad en el uso del material, y condensa ya la intención de que la forma sea producto de lo que contiene⁴⁸, en el mismo documento no deja de mostrar su admiración por la recién efectuada exposición de Chicago, en cuanto al manejo del agua que ahí se hace y, desde luego, por la muestra misma de sus objetos. Las ideas de Camilo Sitte son pregonadas con entusiasmo en esos años y Loos se suma a ellas, asimismo rescata la vigencia del trabajo manual que en el caso de Santacilia llevara a sus obras⁴⁹, pero no sólo como producto de esos postulados sino primordialmente por el llamado Vasconcelista hacia nuestras tradiciones.

Es de notar que Adolf Loos sitúa a la arquitectura a través de los elementos con los cuales se mueve, es decir forma y espacio, con la clara intención de enfrentarla a la idea que venía ganando terreno ubicándola como un arte gráfica⁵⁰ y, desde luego, para vincularla con la escultura. La decoración pasa a un segundo plano, señalando de la siguiente manera como ocurriría ello:

⁴⁶ “Entre nosotros reina la opinión de que sólo puede encargársele el proyecto de una silla a quien conozca y sepa de memoria los cinco órdenes de columnas. Yo creo que ese hombre debiera entender ante todo de asientos. Pues de un falso orden de columnas no puede aprovecharse nada para componer una silla”. Adolf Loos. “Nuestra Escuela de Industrias Artísticas”, *Die Zeit*, Viena, 31 de Octubre de 1897, en Adolf Loos. *Escritos I. 1897/1909*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 13.

⁴⁷ LOOS, Adolf. “Cristal y Arcilla”, *Neue Freie Presse*, Viena, 26 de Junio de 1898, *Ibid.*, p. 82.

⁴⁸ LOOS, Adolf. “La Ciudad de la Exposición. El Nuevo estilo”, *Neue Freie Presse*, Viena, 8 de mayo de 1898, *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ “[...] ¡Mirad a vuestros hermanos de la pintura, escultura y música! Si fuera necesario serían capaces, en pro de su arte de ayunar y pasar hambre. Y de eso ha de ser capaz aquél que quiera llevar el título honorífico más bello que la gente puede concederle a uno: ¡artista!” Adolf Loos. “Nuestros Jóvenes Arquitectos”, *Ver Sacrum*, Heft 7, Viena, Julio de 1898, *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰ “La arquitectura, un arte del espacio y de la forma (esto es distinto a la opinión que intenta colocar la arquitectura entre las artes gráficas), se ve especialmente influida por la escultura. Y vemos que, en el transcurso de los siglos, se ha hecho notar una corriente social que, en la actualidad, ya ha afectado a las artes plásticas: el trabajo manual vuelve a ser respetado”. Adolf Loos. “La Vieja Tendencia y La Nueva en

“El arquitecto trabajará más en la obra; y después de haber terminado los espacios y haber confirmado su iluminación, considerará su decoración. El dibujo de detalles ornamentales, laborioso y totalmente innecesario, desaparecerá. Entonces, en el mismo taller, incluso eventualmente in situ, el maestro hará modelar el adorno siguiendo un croquis y, con su propia mano, hará las correcciones necesarias”,⁵¹

y en efecto, dicha propuesta toma cuerpo y un grupo de arquitectos deja los espacios a decorar a fin de que en ellos, el pintor o escultor decidan que es lo procedente, situación que con otras coyunturas se desarrolla en México; pintores y escultores encuentran en la arquitectura de la revolución un espacio donde desarrollarse, un lugar desde el cual puedan llevar el mensaje de los nuevos tiempos al pueblo, lo cual es claramente observable en el edificio de la SSA de Carlos Obregón y otros más.

Por otro lado Loos invita a mirar directamente la antigüedad clásica sin detenerse en la obra de quienes les han precedido⁵², hecho que tendrá particular interés en el desarrollo de las actividades de la Academia de San Carlos puesto que se analizan las manifestaciones del pasado romano. Pero ese pensamiento, llegado el momento de la búsqueda de referentes locales, propiciara que se observe el pasado prehispánico con otros ojos, ahí se encuentran elementos que pueden ser rescatados, aunque finalmente esa vertiente no será el camino que se seguirá, pero la premisa ya estaba en el aire: se trataba de buscar la obra que fuera fuente de inspiración, las obras donde encontraran el origen, el surgimiento del mexicano va a ser el camino hacia donde se dirigirán.

Volviendo a Loos, éste no olvida mencionar la importancia de una formación cultural sólida para el arquitecto quien interpretara a su época y dará por tanto productos que responderán a su momento y, lo más importante, establece que “el arquitecto tampoco

el Arte de Construir. Parangón con Especial atención a la Situación Artística Vienesa”, *Der Architekt*, Heft 3, Viena, 1898, *Ibid.*, p. 121. Años después aclara más lo que venía ocurriendo y menciona: “El arte de la construcción ha descendido, a causa de los arquitectos, hasta arte gráfico. No consigue el mayor número de contratos quien sabe construir mejor, sino aquel cuyos trabajos causan mejor efecto sobre el papel. Y ambos son antípodas.” Adolf Loos. “Arquitectura”, *Der Sturm*, 15 de Diciembre de 1910, en Adolf Loos. *Escritos II...*, *Op. Cit.*, p. 27.

⁵¹ LOOS, Adolf. “La Vieja Tendencia y La Nueva en el Arte de Construir. Parangón con Especial atención a la Situación Artística Vienesa”, *Der Architekt*, Heft 3, Viena, 1898, en Adolf Loos. *Escritos I...* *Op. Cit.*, pp. 122-123.

⁵² “[...] el gran arquitecto del futuro será un clásico. Alguien que no se base en las obras de sus antecesores, sino directamente en la antigüedad clásica. A su disposición tendrá un lenguaje formal mucho más rico que el que tuvieron los grandes maestros de obras del renacimiento [...] Ya que los hallazgos de la nueva arqueología se han sumado a los viejos descubrimientos; y a eso hay que añadir que también los egipcios, los etruscos, los pobladores del Asia menor, etc., despiertan igualmente nuestro interés, y cada vez mayor.” Adolf Loos. “La Vieja Tendencia y La Nueva en el Arte de Construir. Parangón con Especial atención a la Situación Artística Vienesa”, *Der Architekt*, Heft 3, Viena, 1898, *Ibid.*, p. 125.

mienta en relación con el material usado”⁵³, premisa que será tomada por un sinnúmero de seguidores ya que para esos momentos el hormigón se maneja sólo como un producto que imita a otros materiales y “Se lo utilizó como sucedáneo de la piedra.”⁵⁴ Pero eso no queda ahí aclarado de suficiente manera, por tanto, en *El Principio del Revestimiento* aclara que significa:

“La humanidad también aprendió a construir en este mismo orden. Lo primero fue el revestimiento [...] Cada material tiene su propia forma de expresión, y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material [...] Las bases del revestimiento son muy diversas. Tan pronto es protección contra la inclemencia del tiempo, como pintura al aceite sobre madera, acero o piedra [...] Cuando los materiales usados para revestimiento no eran imitaciones, tampoco hacía falta ninguna ley contra ello. Pero yo creo que ha llegado la hora de ponerla. Esta ley dice así: La posibilidad de que el material revestido se confunda con el revestimiento debe ser excluida en cualquier caso. Para casos particulares, esta frase tendría que decir: la madera puede pintarse con cualquier color, menos con uno, el color madera”.⁵⁵

Ya así queda evidente que los materiales pueden quedar recubiertos con otros, aunque nunca tratando de parecerse a sí mismos no siendo entendido ello como una decoración ya que al respecto considera que se ha de buscar, en ese renglón, ser moderno⁵⁶.

Por otro lado en su artículo *Ornamento y Delito* lleva sus consideraciones a un nivel donde se aclara el camino que había tomado y el concepto de la modernidad que ha servido a muchos autores para ubicarlo como un protoracionalista⁵⁷, ya que considera que “la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios”⁵⁸. Por tanto, en el campo de la arquitectura tendrá que ocurrir lo mismo puesto que del ornamento se derivan grandes gastos que no podrán ser recuperados⁵⁹ y prescindiendo de ellos se lograrán ahorros⁶⁰ y declara que “la forma de un objeto aguante

⁵³ LOOS, Adolf. “La Vieja Tendencia y La Nueva en el Arte de Construir. Parangón con Especial atención a la Situación Artística Vienesa”, *Der Architekt*, Heft 3, Viena, 1898, *Ibid.*, p. 125.

⁵⁴ LOOS, Adolf. “Los Materiales de Construcción”, *Neue Freie Presse*, Viena, 28 de Agosto de 1898, *Ibid.*, p. 149.

⁵⁵ LOOS, Adolf. “El principio del Revestimiento”, *Neue Freie Presse*, Viena, 4 de septiembre de 1898, *Ibid.*, pp. 151-154.

⁵⁶ LOOS, Adolf. “Paseos para Visitar Viviendas”, Edición privada, 1907, parcialmente reproducido en *Frankfurter Zeitung*, 8 de Diciembre de 1907, *Ibid.*, p. 323.

⁵⁷ Sin lugar a dudas la necesidad de contar con iniciadores lleva a la historiografía a buscar grandes iniciados del movimiento moderno, va a ser Bruno Zevi uno de los primeros en rescatar esa visión y va a ser seguido por Leonardo Benévolo.

⁵⁸ LOOS, Adolf. “Ornamento y Delito”, Conferencia de 1908, primera edición desconocida y en: *Cahiers d’hui*, 1913, *Frankfurter Zeitung*, 24 de Octubre de 1929, en Adolf Loos. *Escritos I... Op. Cit.*, p. 347.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 350.

tanto tiempo, es decir sea soportable tanto tiempo, como físicamente aguante un objeto”⁶¹ en esa mecánica se lograrían grandes ahorros de dinero y de tiempo y a su vez activaría la propia economía y finalmente sentencia:

“Ausencia de ornamento es signo de fuerza intelectual. La persona moderna utiliza los ornamentos de culturas primitivas y exóticas a su gusto. Su capacidad de invención la concentra en otras cosas”.⁶²

Para él la evolución de la cultura se manifiesta con el alejamiento del uso ornamental en los objetos de uso cotidiano⁶³.

De lo visto podemos darnos cuenta que Carlos Obregón se movió dentro de esos esquemas aunque, desde luego, realizando búsquedas formales dentro de la tradición local y con un antecedente ideológico surgido de la propia sociedad, de las necesidades planteadas en esos momentos. Por tal motivo cede los espacios ornamentales a los artistas plásticos y con eso desarrolla un código lingüístico propio, que sintetizaba las aspiraciones de la época. Recubre los muros pero nunca tratando de parecer o imitar el material que se encuentra debajo, sus materiales expuestos son producto de las nuevas técnicas: laminas de roca volcánica que en otros tiempos hubiera sido imposible su utilización y las plantas son simétricas simplemente porque para él no existe ninguna contradicción con su uso.

Ya en la centuria pasada, Loos, habla de la importancia de utilizar materiales locales en las edificaciones⁶⁴, constante que aparecerá en la obra de nuestro arquitecto aunque no como respuesta al llamado de Loos, sino como búsqueda del peso de nuestras propias tradiciones, lo que habla del manejo de un nuevo código lingüístico que hace suyo el pasado cultural en el cual se encuentran inmersos un sinnúmero de actores.

La incursión a los motivos escultóricos de Obregón Santacilia encuentra también justificación en palabras de Loos ya que éste mira la producción de monumentos conmemorativos como parte del reino del arte⁶⁵, aunque ya para esos momentos Loos está separando a la arquitectura de ese renglón, premisa que será seguida por el ala radical de la arquitectura mexicana, aunque tanto Obregón como el ala radical tienen sus propios motores para llegar a esas mismas premisas.

⁶¹ *Ibid.*, p. 352.

⁶² *Ibid.*, p. 355.

⁶³ LOOS, Adolf. “Arquitectura”, *Der Sturm*, 15 de Diciembre de 1910, en Adolf Loos. *Escritos II... Op. Cit.*, p. 25.

⁶⁴ LOOS, Adolf. “Cuestiones de Arquitectura Vienesa”, *Reichspost*, 1 de Octubre de 1910, *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵ LOOS, Adolf. “Arquitectura”, *Der Sturm*, 15 de Diciembre de 1910, *Ibid.*, p. 33.

Por otro lado es el propio Loos quien se desliga de cualquier nexo con el que después será llamado movimiento moderno ya que igual señala que la utilización de materiales como el hormigón, el vidrio y el acero no son sino una nueva ornamentación⁶⁶.

3.3 Las transformaciones en la enseñanza

Las transformaciones no se habían detenido en la Academia y en 1923 Juan O’Gorman al frente de un grupo de estudiantes solicitan al director de la Escuela de Arquitectura, Alfredo Ramos Martínez, la sustitución de varios maestros de la “vieja guardia” ya que eran considerados ineptos para la enseñanza y faltaban con frecuencia a sus clases. Se nombra una comisión que logra entrevistarse con el Secretario de Educación, José Vasconcelos, quien los atiende y solicita al rector Alfonso Pruneda, solucione el problema. Eso dará pie para que en 1924 Carlos Obregón Santacilia se incorpore como profesor de Composición, junto a José Villagrán García y Pablo Flores, todos ellos relevantes arquitectos de los nuevos tiempos. Entre sus alumnos sobresalientes se encontraban Enrique del Moral, Mauricio Campos Escalante y el propio O’Gorman, quien se incorpora a su taller en los últimos tres años de su carrera al lado del “güero” Del Moral.

Ya en los años en que estudia Juan O’Gorman (1922-1927) el conocimiento y las influencias del acontecer europeo son parte de las lecturas diarias. Se conocían los pensamientos de Gropius, Mies van de Rohe, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Max Bill, Itten, Kandinsky, Moholy-Nagy, Paul Klee, Schlemmer, Albers, Feininger, March y sobre todo Wright, asimismo, en 1926 esta ya en México el libro *Vers une Architecture*⁶⁷.

Pese a los cambios que traen como consecuencia la incorporación de nuevo personal en la plantilla de profesorado, no son capaces de introducir cambios sustantivos en el plan de estudios sino hasta 1929. De cualquier manera al interior de la Escuela pugnan ya por una

⁶⁶ “La interpretación incorrecta de mis enseñanzas las retomó la Bauhaus de Weimar. Ahora se le llama “neue Sachlichkeit”. Esa “neue Sachlichkeit” la ha recogido finalmente Josef Hoffmann. Desde 1896 se han ido añadiendo a todos esos desastres formas más complicadas de ornamentación: construcciones inútiles, orgías en materiales selectos (hormigón, vidrio, acero). El romanticismo de la Bauhaus y del constructivismo no es mejor que el romanticismo de la ornamentación”. Adolf Loos. “Adolf Loos sobre Josef Hoffmann”, Das neue Frankfurt, Febrero de 1931, *Ibid.*, p. 285.

⁶⁷ CORONEL RIVERA, Juan. “Piedra Enredada”, en *O’Gorman*, Grupo Financiero Bitel, México, 1999, p. 220.

arquitectura mexicana, y dentro de su práctica profesional se adentran en nuevos esquemas que responden a la imagen buscada por el Estado naciente, que trata a toda costa de mostrar una cara diferente hacia el exterior y precisan de otra manera de hacer la arquitectura que, entre otras cosas, impulse a la industria de la construcción, ya que ello era una demanda de los grupos emergentes que apuestan por la técnica a fin de sacar adelante la revolución.

La industrialización del país era el camino que se debía seguir para generar fuentes de empleo y salir del atraso generado por el largo período de lucha armada. La técnica en todos sus aspectos era el objetivo. Gómez Morín será quien impulse esa postura desde el Banco de México, técnica en la administración y, desde luego, en todos los campos de la producción, la técnica se convierte en el motor de la revolución que no termina con la lucha revolucionaria, ahora se trata de construir otro país, transformar los esquemas y adoptar otro lenguaje, la implantación de la técnica es vista como el camino para la modernización del país.

De 1922 a 1929 la enseñanza de la arquitectura pasa por dos programas más, el primero llega hasta 1928 y el segundo tiene una breve duración de sólo un año⁶⁸, del primero se desprende que las modificaciones aún son sólo de ubicación de las materias al área que le corresponden y una baja en el contenido de las materias técnicas a favor de las de diseño, aunque en esta área se sigue priorizando el dibujo conforme a las ideas ya mostradas del grupo de profesores de formación académica. En cambio, en el programa de 1928 aparece por vez primera, dentro del plan de estudios, una materia abocada a la investigación del arte en México, aunque no debemos olvidar que de cualquier manera ello

⁶⁸ El programa vigente de 1922 a 1928 contempla las materias que a continuación se enlistan. Primer año: Historia del arte, Teoría de la arquitectura, Geometría descriptiva, Modelado, Dibujo preparatorio del natural, Levantamiento de planos y nivelaciones, Mecánica general y cálculo gráfico; Segundo año: Historia del arte, Arquitectura comparada, Estereotomía y perspectiva, Estilos de ornamentación, Dibujo preparatorio del natural, Composición de elementos de los edificios, Conocimiento de materiales y útiles de construcción, Estabilidad de las construcciones; Tercer año: Historia del arte, Arquitectura comparada, Estilos de ornamentación, Croquis al natural, Composición de arquitectura, Construcción; Cuarto año: Croquis al natural, Composición decorativa, Composición de arquitectura, Construcción, Presupuestos y avalúos; Quinto año: Croquis al natural, Composición decorativa, Composición de Arquitectura, Construcción. El corto programa de 1928 desarrolla la curricula que ahora se enlista. Primer año: Teoría de la arquitectura, Historia del arte, Modelado, ornato, Dibujo preparatorio del natural, Dibujo arquitectónico, Geometría descriptiva y trazado de sombras, Mecánica general y cálculo gráfico; Segundo año: Arquitectura comparada, Estilos de ornamentación, Historia del arte, Dibujo preparatorio del natural, Composición de elementos de los edificios, Estereotomía y perspectiva, Estabilidad de las construcciones; Tercer año: Estilos de ornamentación, Historia del arte, Arquitectura Comparada, Croquis de edificios, Composición de arquitectura, Modelado y dibujo del natural, Construcción (estructuras de hierro y de concreto armado), Materiales y equipos de construcción; Cuarto año: Investigación del arte en México, Croquis de edificios, Composición de arquitectura, Composición decorativa, Dibujos y modelado del natural, Construcción, Preliminares de planificación; Quinto año: Croquis de edificios, Composición de arquitectura, Composición decorativa, Dibujo y modelado del natural, Higiene e instalaciones, Presupuestos, avalúos y legislación de edificios, así como Planificación. Ernesto Alva Martínez. *Op. Cit.*, pp. 119-121.

ya se desarrollaba, pero dentro del contenido de las materias relativas al arte, así mismo se introducen materias que contemplan las nuevas tecnologías y su aplicación a la arquitectura, sin olvidar la presencia de una más para la planificación, lo cual acerca a ese programa a la gran transformación que se llevara a cabo al siguiente año.

Otra aportación significativa era la obligatoriedad de realizar prácticas en obra durante treinta días al finalizar cada ciclo escolar. Dentro de la materia de dibujo constructivo, en su segundo año, daba prioridad a los problemas de representación que serían inherentes a los diferentes oficios ya que la estructura del plan de estudios contemplaba la salida horizontal, dedicada a la formación de obreros de la construcción, con base a evaluaciones trimestrales, esto es ya evidentemente un antecedente de lo que más adelante constituirá la educación técnica en México.

3.4 El cenáculo cultural

En 1920 Carlos Obregón Santacilia hace un viaje a Europa y en 1922, se inicia en la práctica privada con su propio gabinete. Entre esos años, en 1921, realiza diferentes actividades, en las cuales resalta su triunfo en el concurso para el Pabellón de México en Río de Janeiro, diseñado en colaboración con Carlos Tarditi -obra a realizar dentro de la exposición del Primer Centenario de la Independencia de Brasil-, con lo cual encontramos ya su segunda obra y la primera que le proyectara en el ámbito nacional.

El visto bueno de la edificación está a cargo de la intelectualidad mexicana, en este caso de la mano de Gerardo Murillo, conocido pintor e intelectual que como ya se vio se había enfrentado al profesorado dentro de la academia, propiciando los primeros cambios en la enseñanza, al tiempo que se integraba al Ateneo de la Juventud y posteriormente aglutinara a diferentes jóvenes como Diego Rivera apoyándolos e impulsándolos dentro del nuevo orden de cosas. Para la historia será conocido como el Dr. Atl, palabra náhuatl con la cual se cita al elemento agua y con ello en el origen de la vida. Va a ser precisamente este personaje quien presente a Carlos Obregón y emita su sentencia en torno al Pabellón, alabando la interpretación que se hacía de nuestro pasado cultural.



Pabellón de México en Río de Janeiro. Exterior. 1921-1922. Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México como Eje de las Antiguas Arquitecturas de América*, Atlante, México, 1947, p. 84.

A la inauguración del Pabellón las autoridades mexicanas envían como delegado al ministro de Educación Pública José Vasconcelos, lo que permite a nuestro arquitecto acercarse a quien se convertiría en uno de sus mecenas.

La delegación mexicana se traslada días antes de los festejos con la intención de aprovechar el tiempo para conocer el interior del Brasil⁶⁹. Ahí Vasconcelos tiene la oportunidad de platicar con el Ministro de Instrucción y se dan cuenta que ambas naciones se encontraban introduciendo los bailes y cantos populares en las escuelas como parte del rescate de sus tradiciones⁷⁰. Más adelante conoce el barrio de la exposición y destaca que la mayoría de los pabellones son hechos con materiales, duraderos, no así el de México:

⁶⁹ VASCONCELOS, José. *La Raza... Op. Cit.*, p. 72.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 75.



Azulejos. Núm. 1. Portada

“[...] Este acierto de levantar una construcción permanente nos hace pensar con amargura en el pabellón mexicano, realmente bello -una linda casa colonial que todos elogian, pero hecha de yeso y con un costo superior al que hubiese alcanzado con cemento-; estupidez de un ministro bufón que tira casas para hacerles fachadas nuevas [...] Sólo nosotros aparecemos derrochando. Los pueblos grandes cuidan los dineros públicos; los salvajes despilfarran”.⁷¹

Es importante destacar que estas ideas fueron escritas muchos años después de la construcción del pabellón y por tanto constituye una crítica al proceso constructivo empleado, pero no al resultado formal alcanzado ya que este último es coincidente con el pensamiento de Vasconcelos, no así la ejecución de la obra, puesto que

considera se derrocharon los recursos al no haberla construido con materiales duraderos. Es claro que la crítica se dirige al ministro y que existe resentimiento contra éste. Tal opinión no deja de mostrarnos que en realidad se construyó sólo un pabellón escenográfico que cubriera únicamente el evento sin pretensión alguna de permanecer más allá en el tiempo. Es significativo que de Carlos Obregón Santacilia nos comenta su interés por todo lo colonial:

“Los arquitectos que nos acompañaban, como Carlos Obregón, tomaban fotografías de decorados, de puentes, de retablos; en todo esto el ambiente nos parece muy mexicano”.⁷²

Pero no era el único miembro que destacaría con el paso de los años ya que en la delegación también participan los poetas Carlos Pellicer, Julio Torri y Roberto Montenegro. Con el tiempo serán sus mas fieles colaboradores, los dos primeros en el

⁷¹ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁷² *Ibid.*, p. 110.

semanario *La Antorcha*, publicación sobre la que basará su plataforma para tratar de llegar a la presidencia de la república, como veremos más adelante, y el último en su proyecto del muralismo mexicano. Montenegro llega como Agregado Cultural *Ad Honorem* y decora, en colaboración con Gabriel Fernández Ledesma, el pabellón mexicano. Por el momento es de destacar el interés por una arquitectura de sello propio que busca su raíz en el orgullo nacionalista y en una férrea aversión hacia lo que viene de fuera:

“¿por qué se ha de aceptar la ideología pobre y la mala estética? ¿Qué entienden de belleza esos ojos habituados al *semitono* y a los eternos grises? Sentimentalismo enfermizo es todo lo que sale de esas primaveras pálidas, de esos veranos tibios y otoños que se destiñen. ¡Estéticas convencionales de ojos universitarios que no han visto la luz del sol!”⁷³



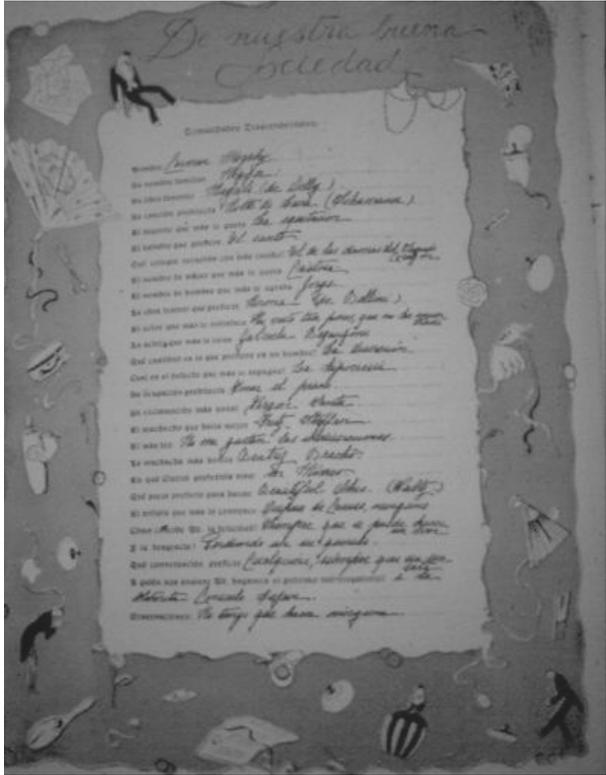
Pila de agua bendita. Dibujo. 1921. Carlos Obregón. Fuente: *Azulejos*, (México D.F.). Núm. 2, p. 30.

Pero la llegada de Obregón Santacilia a estas obras tan representativas tenemos que buscarla un poco más atrás en el tiempo.

En realidad su incursión pública se había ya realizado tras de su viaje a Europa -viaje en el cual se detuvo en la ciudad de Nueva York, donde se muestra impresionado por el teatro de la Chauve Souris⁷⁴-. En agosto de 1921 vemos su primer trabajo que consistió en la elaboración de la portada para la revista *Azulejos*, portada en la cual nos muestra una composición a base del material al que hace alusión el nombre de la revista.

⁷³ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁴ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 40.



Cuestionario y viñetas. Carlos Obregón. Fuente: *Azulejos* (México D.F.). Núm. 4, p. 14.

En el centro coloca un óculo o ventana mixtilíneo de clara referencia al mundo de la colonia, particularmente al desarrollado en su última etapa, es decir, la correspondiente al segundo tercio del siglo XVIII. Los colores utilizados corresponden tanto a la cerámica talavera fina -azul-, como a la popular -amarillo-, la evocación de estos referentes indican cual era la imagen del mundo al que se dedicaría a recrear y el cual Obregón viene conociendo en sus incursiones por el campo mexicano. Tal como se muestra en otro dibujo de la misma revista, en la cual estudia una pila de agua bendita, de la iglesia del Carmen, en Celaya Guanajuato, dibujos que muestran su interés por las formas coloniales.

En el interior del mismo número aparece una página donde muestra, mediante una entrevista, el ambiente de la época⁷⁵. Lámina de marcados tintes elitistas, de la que seguramente se sentía parte y coincidía con el sentir de Roberto Montenegro Nervo. Ahí también el pintor deleita a su público con una imagen de la superficialidad de la alta aristocracia -ambiente en el cual se mueve-, las figuras estilizadas tienen una marcada influencia del trabajo que había realizado en Mallorca, las telas finas y delgadas pertenecen a la sociedad de *fin de siècle* que había conocido y vivido durante su estancia europea.

Como hemos visto Montenegro refuerza su preparación en Europa gracias a una beca ganada en la Academia y regresa a México en 1920, con treinta y tres años de edad.

⁷⁵ La participación de Carlos Obregón Santacilia no se queda en la elaboración de la primer portada, más adelante diseñara también la del numero 5 y en los números anteriores ejecuta algunos dibujos en sus paginas interiores. *Azulejos* (México D. F.), 1921, núm. 2, pp. 21 y 30, núm. 3, p.19, núm 4, p. 14.

Montenegro nace en 1887 en la ciudad de Guadalajara al seno de una familia acomodada y es primo del poeta Amado Nervo. Concluidos sus estudios en el Liceo de Varones y en la Academia de Dibujo y Pintura fundada por el brasileño Félix Bernardelli -donde conoce Jorge Enciso y al Doctor Atl, también tapatíos-, se traslada a la Ciudad de México a fin de estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pese a los deseos de su padre de que estudiara arquitectura⁷⁶, es introducido al cenáculo que buscaba nuevas representaciones gracias a su parentesco con Nervo.

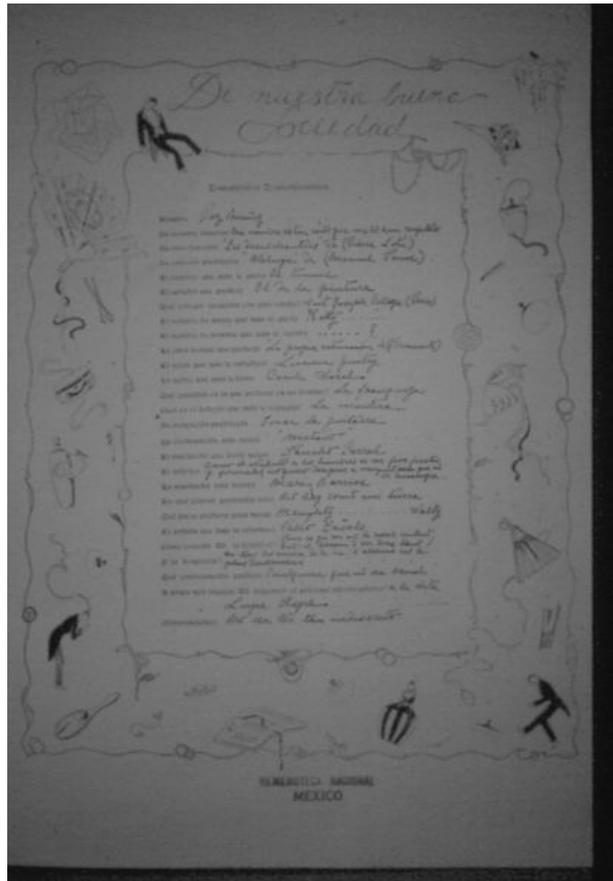
Forma parte del grupo ateneísta al que se había integrado a los dieciséis años, en 1904, publicando viñetas e ilustraciones en la *Revista Moderna*, al año de su ingreso tiene la fortuna de obtener la beca y se traslada a Madrid -en esos momentos Amado Nervo se desempeña como Primer Secretario en la Legación de México en España-, donde recibe la influencia de Eduardo Chicharro y Agüera, aunque sólo permanece un año ya que finalmente se instala en París. En ese lugar, con tan sólo diecinueve años de edad, se presenta su ruptura con el academicismo ante la avalancha de ideas que imperaban en esos momentos e incursiona en el espíritu *fin de siècle*, su primera estancia termina en 1910 y regresa a un México convulsionado.



La Marquesa. Roberto Montenegro. Fuente: *Azulejos* (México D.F.). Agosto de 1921, núm. 1, p. 15.

⁷⁶ Todos los datos sobre Montenegro están tomados del excelente trabajo realizado por Julieta Ortiz Gaitán, para mayor información consultar esa imprescindible obra: Julieta Ortiz Gaitán. *Entre dos Mundos: Los Murales de Roberto Montenegro*, UNAM-IIE, México, 1994, pp. 220.

Su segunda estancia se da a partir de 1912 y llega hasta finales de 1919, en ese periodo entra en contacto con el catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, quien lo pone en contacto con el modernismo catalán el cual marcará su trabajo posterior. A partir de entonces “el mundo deslumbrante del teatro, los ballets y las mascaradas, enmarcado todo en iridiscencias de candilejas y brillos de sedas”⁷⁷ inunda su trabajo, aunque igual lo prepara, ante la pintura de Ramón Casas y Picasso, a su obra de denuncia social. Recibe la constante visita de Atl quien no permite que se involucre en sus juntas e incluso le exigen que se aleje de su taller durante las reuniones⁷⁸. Al estallar la primer gran guerra se traslada a Barcelona donde le impresionan las obras de Gaudi -tal como cita Julieta Ortiz-, y dado que no había posibilidades de regresar a América se muda a Mallorca. En ese sitio da un giro a su producción y ejecuta trabajos para el doctor Andrés Jaume Planes, antecedentes de su primer mural que realizara durante 1919 para el Círculo Mallorquín, hoy Parlamento de las Islas Baleares



Cuestionario y viñetas. Carlos Obregón. Fuente: *Azulejos* (México D.F.). Núm. 5, p. 14.

⁷⁷ ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Entre dos Mundos: Los Murales de Roberto Montenegro*, UNAM-IIE, México, 1994, p. 42.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

Ya en México su relación con el gobierno dura poco puesto que Carranza es asesinado. Pese a ello conoce a Vasconcelos siendo rector de la Universidad con quien forja una larga amistad. Esa relación cambia su vida y poco después se ve envuelto en la



Diego Rivera, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña. Fuente: Krauze, Enrique. *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, Tusquets, México, 1999, p. 18.

dinámica de los tiempos. La pintura patrocinada por Vasconcelos ha de incursionar en nuevas propuestas revolucionarias que “despertaran sentimientos nacionalistas y restituyeran la autoconfianza a un pueblo devastado por coloniajes y guerras”⁷⁹, sin embargo, en esos momentos Montenegro recién ha regresado y aún se mueve libre de compromisos sociales. Su pintura no es de denuncia social, no es el muralismo mexicano una corriente homogénea como ha querido vérselo. Montenegro sale de ese estereotipo y da cuenta, con su producción, de una posición libre de cualquier lazo con las posturas institucionales.

Dentro de la revista *Azulejos*, Carlos Obregón tiene la oportunidad de darse a conocer con toda una pléyade de artistas que se han aglutinado alrededor de este medio de comunicación, hecho que no ha sido analizado por la historiografía de éste arquitecto y que reviste capital importancia ya que ahí se dan cita personajes que conforman la intelectualidad del momento.

Azulejos es una revista de arte y arquitectura donde firman personajes de la talla de Diego Rivera, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, German Gedovius, Carlos Díaz Dufío, Julio Torri y el Dr. Atl entre otros, es decir participa en ese medio la camarilla de la cultura mexicana.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

Tom Wolfe⁸⁰ menciona: “El artista ambicioso, el artista aspirante al Éxito, tenía que ser capaz del siguiente doble registro psicológico. Conscientemente se dedicaría a los valores antiburgueses del *cenáculo* de turno, a la bohemia [...] no sólo eso, además había que dedicarse a las sagradas innovaciones de la vanguardia”⁸¹, de esa manera los actores del México de la revolución se aglutinan formando grupos y simultáneamente participan con nuevas propuestas al proyecto cultural en turno.

Wolfe habla también acerca de la manera en que se lleva a cabo ese acto de predigistación mediante dos procesos muy claros: primero la formación y selección de la camarilla y posteriormente hacer que se hablara de ellos en los medios. En nuestro caso se dedicaran a formar revistas y poseer ellos mismos el medio de llegar a un público selecto, pero no sólo será ese el mecanismo. La coyuntura política les lleva a posesionarse de la enseñanza y a partir de ahí iniciar la danza que los llevará a otras esferas, ellos mismos refuerzan el mito y se ligan al proceso de la revolución con propuestas que el Estado impulsara. Su pintura sale del ámbito de las vanguardias europeas y caminan hacia el



Diego Rivera, Cristina Kahlo, Frida Kahlo, Carlos Chávez y Carlos Obregón entre otros. Fuente: Jiménez, Víctor. Carlos Obregón Santacilia, Pionero de la Arquitectura Mexicana, CONACULTA-INBA, México, 2001, p. 12.

⁸⁰ WOLFE, Tom. *La Palabra Pintada, El Arte Moderno Alcanza su Punto de Fuga*, Anagrama, Barcelona, 1975, pp. 136.

⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

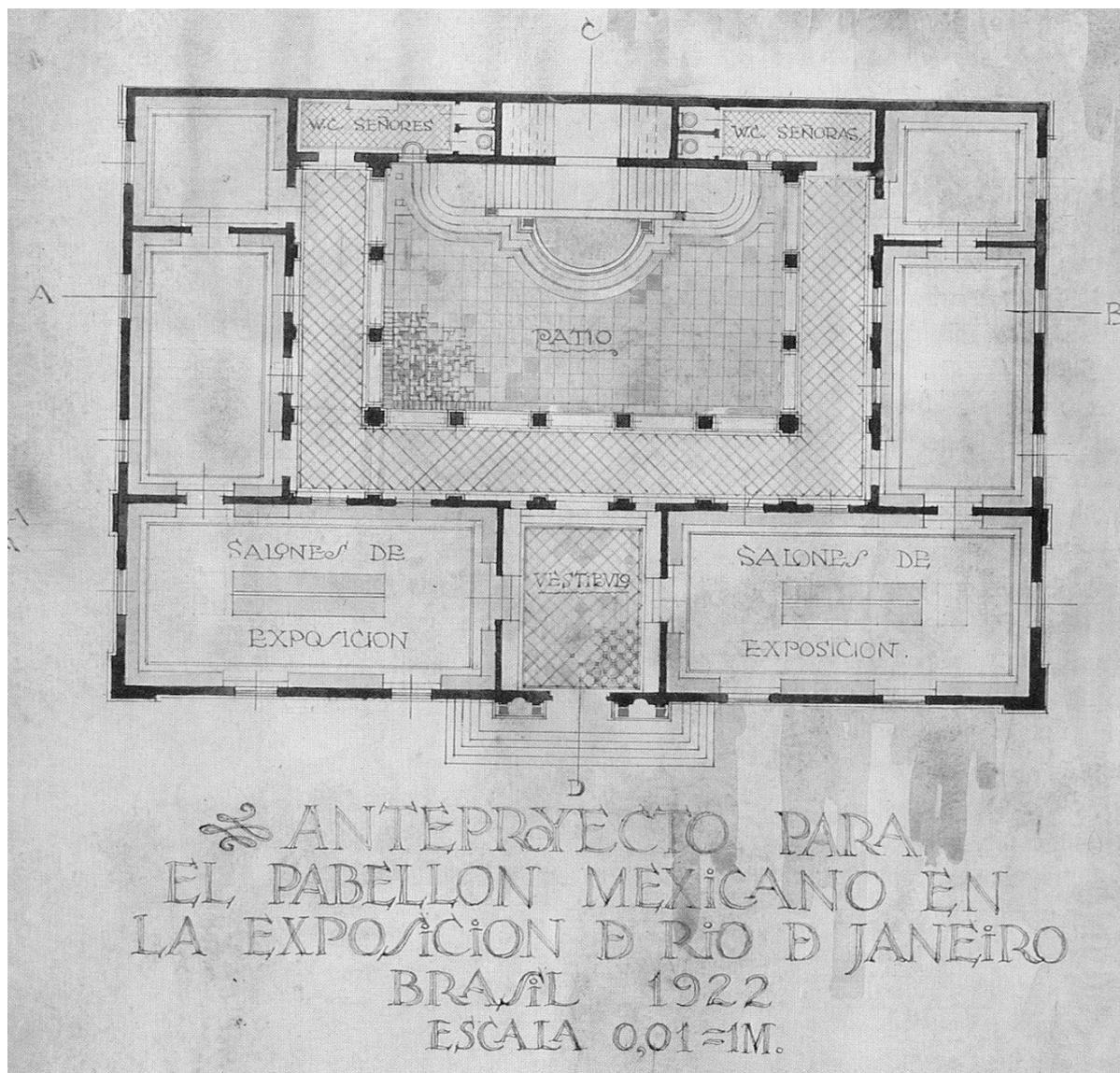
realismo socialista, caminan a la construcción de la interpretación del pasado y toman los muros como campo de batalla, es ahora una lectura literaria la que se pregona a fin de evangelizar a las masas, es el camino de la tradición de los mendicantes del siglo XVI. Masas que debían entender un nuevo discurso y leerlo en las grandes construcciones del Estado, con todo el peso del pasado, por tanto se estaba hablando de arte.

Será más adelante cuando el proyecto de las izquierdas ya no le sea necesario al Estado cuando se rescataran otras figuras que siguieron otro camino y que enriquecieron el acontecer cultural del México revolucionario: los transterrados de la España franquista. Atrás quedaran los vasconcelistas, los siete sabios y la generación de 1915.

3.5 El pabellón de México en Rió de Janeiro

El concurso abierto de 1921 fue convocado por la Secretaria de Industria y Comercio cuyo titular había sido años antes el Ing. Alberto J. Pani, personaje que en esos momentos ejerce como ministro de Relaciones Exteriores y como tal, de alguna manera, estaba ligado por lo menos al evento que se realizaría.

El triunfo de Obregón le obliga a vivir en Brasil durante 1922, y ahí mismo lleva a cabo su tercer obra: el pedestal para el monumento a Cuauhtémoc, proyectado con la misma colaboración de Tarditi y con escultura de Hans Pilling, esta imagen es una



Pabellón de México en Rió de Janeiro. 1922. Planta Baja. Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Fuente: *Ibid.*, p. 26.

reproducción de la de Miguel Noreña - realizada en 1885-, que se encuentra sobre el Paseo de la Reforma en la ciudad de México.

El anteproyecto para el Pabellón queda resuelto de manera totalmente simétrica, con un eje principal que lleva del ingreso al patio y remata en una fuente, por lo cual es un riguroso resultado de la enseñanza de la composición en la Academia. Consta de dos plantas que alrededor del patio y mediante una galería dan paso, en planta baja, a las diferentes crujías de la exposición, en la superior encontramos un corredor descubierto que hace esa función, mientras que los servicios se instalan a los costados de la fuente, bajo las escaleras.



Monumento a Cuauhtémoc en Rió de Janeiro. 1922. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México como... Op. Cit.*, p. 94.

El resultado formal resume el conocimiento de la arquitectura barroca mexicana en todos sus artificios: frontones curvos y rotos, elevación de visuales, contraste de sombras y materiales, columnas estípites, modillones, guardamalletas, imitación de materiales locales, y varios más que en suma se abocan al manejo decorativo del conjunto.

Respecto a la donación de la escultura de Cuauhtémoc, cuyo basamento ejecutado por Santacilia es su única participación en la que se observa de manera clara reminiscencias prehispánicas, nos dice Vasconcelos lo que el acto significaba:

“Por la mañana, en un templete improvisado frente al sitio donde quedó la replica de la estatua de Cuauhtémoc, y delante del cortejo diplomático, hice entrega oficial del monumento mediante un discurso que me fue contestado por el ministro de Relaciones primero, y por el presidente Pessoa, después. El discurso explicaba lo que el héroe Cuauhtémoc representa en nuestra historia y la intención que nos guiaba de ofrendarle como símbolo de la independencia verdadera”.⁸²

⁸² VASCONCELOS, José. *La Raza... Op. Cit.*, p. 135.



Monumento a Cuauhtémoc en Río de Janeiro. Detalle. 1922. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 95.

En el pedestal Obregón levanta un paralelepípedo escalonado en granito, con el escudo nacional, sobre un basamento con esculturas en sus cuatro esquinas del pasado precolombino, que hacen referencia a Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, obra considerada por él como un ensayo tradicionalista que tendía a evolucionar las formas prehispánicas⁸³. Con eso nos deja claro que él mira su incursión a los referentes prehispánicos como un ensayo dentro de una tradición lejana en el tiempo y alejada de la definición que se ha hecho del surgimiento del mexicano.

Pero el inicio de esta obra se da en el mes de diciembre, cuando la Secretaria de Industria, Comercio y Trabajo convoca a concurso el proyecto para el Pabellón de México en Río de Janeiro, pabellón que tiene

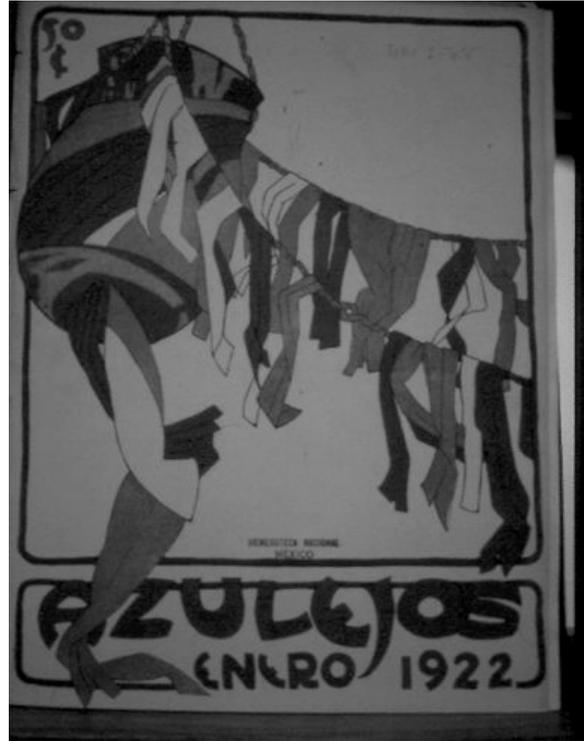
por objeto mostrar las materias primas así como los productos manufacturados de nuestro país durante las fiestas del Centenario de la Independencia del Brasil. En las bases del concurso se establece que “El estilo arquitectónico a que se sujetará el proyecto será el colonial”⁸⁴. Por tanto no había lugar a otro resultado formal, de la misma manera se

⁸³ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 42.

⁸⁴ Las bases contemplaban los siguientes puntos: “1° El pabellón tendrá por objeto exhibir las materias primas y los productos manufacturados que nuestra República enviará a la citada exposición. 2° El lote de terreno donde se construirá el pabellón es de una forma rectangular; sus dimensiones son de 30x20 metros. Uno de sus lados, el de 30 metros da a la “avenida de las naciones” y tiene aproximadamente una orientación de 45 grados sureste. 3° El pabellón constará de tres fachadas, la principal de 30 metros de longitud y dos laterales de 20 metros. 4° El estilo arquitectónico a que se sujetará el proyecto será el colonial. 5° Constara de dos pisos. 6° El costo del pabellón sera aproximadamente de \$ 50,000.⁰⁰ cincuenta mil pesos, oro nacional. 7° Los planos de que constará el ante-proyecto, serán una planta, una elevación de cada una de las fachadas y dos cortes; uno longitudinal y otro transversal, dibujado a la escala de 1:50. 8° Los planos citados así como las memorias descriptivas, especificaciones, etc., serán firmadas con un lema y se entregarán en la Oficialía Mayor de la Secretaria de Industria, Comercio y Trabajo, acompañados de un sobre cerrado que contenga el nombre del autor y el lema elegido. 9° El plazo para la presentación de dichos planos termina a las 6 p. m. del día 31 de diciembre. 10° El jurado calificador estará integrado por dos ingenieros civiles que serán oportunamente designados; y por dos arquitectos. Será presidido por el suscrito quien tendrá voto, únicamente en caso de empate de la votación. 11° La Secretaria de Industria, Comercio y Trabajo concede tres premios de \$ 500.⁰⁰ quinientos pesos, oro nacional a los autores de los tres mejores ante-proyectos presentados, y ademas pagará con la cantidad de \$ 1,000.⁰⁰ mil pesos, oro nacional, el

determina la ejecución en dos niveles y el monto que tendría la obra para su ejecución. Es de destacar que dentro del jurado participarían dos ingenieros civiles más el propio presidente de la misma profesión⁸⁵.

El 10 de enero de 1922 el periódico *Excélsior* da a conocer a cuatro columnas el resultado del concurso y ahí muestra “El gran edificio que México erigirá en la próxima exposición de Rió de Janeiro, Brasil”⁸⁶. En el concurso participaron nueve trabajos que contienen de cinco a siete planos, el de Obregón Santacilia y Carlos Tarditi llevaba por seudónimo “Rodrigo de Pontecillas”. Concuraron también José Luis Cuevas y Marquina con el seudónimo “proamerica” así como Augusto Petricholi.



Azulejos. Núm. 2. Portada

El jurado emitió su veredicto conforme al criterio indicado en las bases, puesto que era el único que logró “El máximun de arte colonial en el reducidísimo espacio”. Es decir, la manifestación neocolonial es vista como la suma de artificios formales, que en éste caso están presentes de manera profusa en los elementos decorativos del edificio, artificios que forman parte del repertorio barroco mexicano: tezontle en la elevación, roleos, guardamalletas, patio, arcadas, fuente, en fin líneas curvas que se identifican como artificios del barroco. Tras el fallo se abre una exposición en el salón de actos del centro de ingenieros donde se muestran los diferentes trabajos.

Pero no debemos pensar que por haber alcanzado el triunfo un proyecto de carácter neocolonial se han abandonado los otros caminos. Paralelamente, el ingeniero Bénard -

desarrollo del anteproyecto que entre los premiados fuere elegido para sujetar a él la construcción del pabellón, quedando de la absoluta propiedad de las mismas, los otros ante-proyectos premiados, y debiendo encargar del citado desarrollo al autor del ante-proyecto definitivamente elegido. 12° El voto del jurado será rechazado y la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo lo hará del conocimiento de los interesados, ya sea privada o públicamente, cuando más tarde diez días después de cerrado este concurso, o sea el 10 de enero de 1922.” *Excélsior*. (México D. F.), 9 de Enero de 1922, p. 1, 2ª Secc.

⁸⁵ El jurado estuvo integrado por los arquitectos Manuel Ortiz Monasterio y Ignacio Alcérreca y Comonfort, así como los ingenieros Ignacio López Bancalari y Manuel de la Sota Riba, y como presidente el ingeniero J. Vásquez Schiaffino.

⁸⁶ *Excélsior*. (México D. F.), 10 de Enero de 1922, p.1, 2ª Secc.



Nota del Dr. Atl sobre el Pabellón. *Azulejos* (México D.F.). Febrero de 1922, núm. 6, p. 17.

autor del proyecto para el Palacio Legislativo porfirista-, da a conocer su propuesta para la construcción del Panteón Nacional⁸⁷, en el mismo sitio donde se encontraba la obra suspendida del Palacio. Las características formales del proyecto se mantienen aún dentro de los esquemas del quehacer eclécticos de la época porfirista.

La distinción alcanzada por Obregón no podía pasar desapercibida, y será precisamente en la revista *Azulejos* donde aparezca en el quinto número⁸⁸ una felicitación al colaborador de dicha revista por el triunfo obtenido, junto a Carlos Tarditi, en el concurso para el

pabellón. Ese es el momento en que su nombre comience a ser conocido, la

experiencia lo terminara de relacionar con los principales protagonistas del quehacer político y da la pauta para sus posteriores trabajos. Pero pasemos a ver que vieron los intelectuales en esa obra con la que se identifican.

El edificio en cuestión resume las experiencias intelectuales de los ateneístas en torno a la arquitectura nacional, quehacer teórico que venían trabajando y desarrollando primordialmente a través de las ideas de Jesús T. Acevedo -como ya hemos visto-, y se llevan finalmente a su concretización en un foro internacional.

La labor de Santacilia en la revista citada presupone que no es una figura desconocida, por lo que en el siguiente número Gerardo Murillo -quien firma como el Dr. Atl-, toma la pluma y escribe sobre el proyecto:

“El proyecto, de estilo colonial es, seguramente, una de las tentativas mejor logradas para crear un estilo neo-colonial, es decir, una arquitectura propiamente mexicana”,⁸⁹

⁸⁷ *Excelsior*. (México D. F.), 11 de Enero de 1922, p. 6, 2ª Secc.

⁸⁸ *Azulejos* (México D. F.), enero 1922, núm. 5, p. 38.

⁸⁹ MURILLO, Gerardo. “El pabellón de México en la Exposición de Río de Janeiro”, *Azulejos* (México D. F.), febrero 1922, núm. 6, p. 17.

esto es, aquí ya se observa algo que nombra neocolonial y que identifica como un rasgo, algo que lo hace diferente a otras arquitecturas, rasgo en el cual el Dr. Atl encuentra el camino para el quehacer arquitectónico futuro. También destaca que ha podido ver el desarrollo del proyecto, de lo que se deduce que lo conoció en todas sus etapas y, por tanto, tal vez influyó en el mismo, lo que nos dice mucho, puesto que sabemos que él es parte importante del nuevo grupo de intelectuales relacionado con el poder y con gran ascendencia sobre los protagonistas políticos. Más adelante considera que la arquitectura realizada anteriormente no eran manifestaciones que representaran con dignidad a la arquitectura nacional:

“[...] y puedo asegurar que la construcción de este edificio será la primera manifestación *decente* y bella de la arquitectura nacional en el extranjero”.⁹⁰

Son juicios que deliberadamente se salen del ámbito estético y se mezclan con lo moral. Pero hay más. A fin de destacar este proyecto, procede a descalificar la labor realizada anteriormente, sea por ser ejecutada por ignorantes o por provenir de catálogos, copiada y sacada de los libros. A estos aspectos sumará uno más, identifica la arquitectura anterior con la dictadura de Porfirio Díaz:

“Hasta ahora esta clase de construcciones había sido encomendada a ingenieros ignorantes de la arquitectura o arquitectos salidos de las páginas manoseadas de los libracos de la biblioteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los pabellones de las exposiciones de San Luis y de París fueron, bajo todos conceptos, vergonzosas imposiciones de la cretinería oficial”,⁹¹

tras de esto destaca la labor de la Secretaría de Industria y Comercio ya que organiza dignamente las exhibiciones nacionales. Es decir, algo tan relativo como el orgullo nacional se ha fusionado a la arquitectura en un claro afán de destacar la importancia de mostrar un Estado fuerte, con pasado cultural y por tanto orgulloso de sí a través de su arquitectura, demostrando además que ello es posible:

“Hoy la Secretaría de Industria y Comercio ha comprendido la importancia de la participación mexicana en las exposiciones extranjeras y ha creído necesario organizar dignamente las exhibiciones nacionales”.⁹²

⁹⁰ *Ib.*

⁹¹ *Ib.*

⁹² *Ib.*

En la descripción que hace del edificio se observa cual es su concepto de arquitectura colonial a la que define por realizarse alrededor de un patio:

“La planta del edificio es una planta colonial, es decir la construcción se desarrolla alrededor de un patio”,⁹³ pero no sólo eso ya que considera a dicha arquitectura como resultante, no sólo de la propuesta española, sino que ésta a su vez resume la influencia de Italia y, desde luego, ello sería vacío sin los “sentimientos” de los indígenas. En otras palabras *La Raza Cósmica* de José Vasconcelos se ha materializado en la arquitectura, pero veamos como lo maneja:

“La arquitectura mexicana a la que se ha puesto el nombre de *arquitectura colonial*, es una resultante de muy diversos factores y no solamente el criterio estético español, como hasta la fecha se ha afirmado. Hay en ella elementos de origen italiano, especialmente en las construcciones de los religiosos franciscanos y en la disposición de algunas mansiones señoriales; existen en abundancia los elementos torturados de churriguera, las transformaciones múltiples del plateresco, y, desde el punto de vista exclusivamente técnico, es de suma importancia la influencia constante de la habilidad y del sentimiento de los obreros indígenas que construyeron las iglesias, los palacios, las casa y los monumentos votivos que forman la genuina representación del arte colonial”.⁹⁴

A ese discurso sin embargo aún le faltan ingredientes para conectarlo con su proyecto, por lo cual lo vincula con el momento que se esta viviendo, de esa manera afirma:

“La arquitectura colonial es una arquitectura revolucionaria. Ha roto con todos los moldes, con todo el clasicismo y es, especialmente en las iglesias, básicamente ornamental”.⁹⁵

Es decir, esa arquitectura pregonada es revolucionaria porque rompe con los esquemas académicos -que son los que él esta viviendo, y es diferente a los conceptos de la arquitectura que expone el pabellón-, además el termino, que deliberadamente utiliza, compromete a ese esquema con los momentos que se vive: la revolución, se esta concretizando el movimiento. Al momento de llevar la critica al aspecto religioso no sabe o no quiere manejarlo, simplemente forma un apartado para ella, entendiendo dicha producción como meramente ornamental, descalificando con ello cualquier otro uso que se le quiera dar a ese delicado punto. La religión es excluida de esta manifestación aunque en

⁹³ *Ib.*

⁹⁴ *Ib.*

⁹⁵ *Ib.*

el pasado fue precisamente ahí donde primordialmente se desarrollaron los esquemas barrocos.

A lo anterior añadirá una explicación funcional que aclare porque aparecen estas manifestaciones arquitectónicas, pero va más allá en su afán de sentirse diferente y pone en la balanza la producción material universalizando su importancia:



Pabellón de México en Río de Janeiro. Exterior. 1921-1922. Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México como... Op. Cit.*, p. 84.

“Las condiciones climáticas de México, la calidad de los materiales de construcción, la baratura de la mano de obra, permitieron a los constructores coloniales levantar en el espacio de dos siglos y medio una obra que en su conjunto es de una variedad extraordinaria y que, desde el punto de vista de la cantidad, es siempre superior a lo que muchas civilizaciones han construido en períodos de tiempo más largos”.⁹⁶

Pero ello no podía quedar ahí, aún tenía que descalificar la producción indigenista que había aparecido poco antes y que aún contaba con exponentes:

“Ningún estilo arquitectónico post-azteca corresponde mejor, ni representa mejor, al sentimiento artístico mexicano como el estilo colonial”.⁹⁷

Tras de esa afirmación pasa a describir el edificio iniciando con las plantas, de las cuales destaca su simpleza de partido y el aprovechamiento del terreno con lo que el arquitecto logra “un aspecto grandioso a pesar de las pequeñas dimensiones”⁹⁸. Para las elevaciones Santacilia utiliza el tezontle con su aspecto rojizo, evocador del altiplano central mexicano y coloca un retablo de reminiscencias barrocas “La riqueza del retablo central emana directamente del churriguera mexicanizado”⁹⁹, apropiación que realiza de la herencia española para el nuevo hombre concebido como producto del movimiento armado. La descripción es por demás romántica. Se refiere a “la fuente con su escalinata y

⁹⁶ *Ib.*

⁹⁷ *Ib.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹ *Ib.*

las escaleras de azulejos que conducen a la terraza- es una de las partes más pintorescas y mejor logradas del Pabellón”¹⁰⁰.

Con este escrito ha dado el visto bueno a la nueva edificación mexicana y el proyecto político Vasconcelista cuenta ya con la materialidad arquitectónica adecuada a sus fines, sólo faltaba justificar su contemporaneidad:

“No es pues extraño que los arquitectos modernos en México se inspiren en las construcciones de este estilo y traten de llevar a cabo con sus elementos, una verdadera reforma artística”.¹⁰¹

No es de extrañar que esa modernidad construida recurra a materiales de la tradición local mexicana como el ya mencionado tezontle -que por cierto era solo una imitación-, y los azulejos, a los que se le agregara el ladrillo de Guadalajara utilizado en los pavimentos¹⁰², pero eso no se queda ahí ya que es evidente el uso que se está haciendo de la decoración y ella es vinculada a la arquitectura. Aquí tenemos que recordar el pensamiento -ya visto- de Loos, los materiales expuestos se encuentran ocultando a otro, no lo están imitando, por tanto no hay tal uso decorativo, es una necesidad proteger de las inclemencias del tiempo, cumplan por tanto su función. Al respecto Atl señala:

“*La decoración.*- La decoración es esencialmente policroma y está distribuida en la estructura del edificio con un sentimiento esencialmente pictórico [...] Rigurosamente hablando no puede hablarse de *decoración* dentro de la arquitectura colonial, porque esa arquitectura es realmente, básicamente, una complicada ornamentación elevada a la categoría de arquitectura [...] Yo creo que nadie podrá negar que el estilo colonial partió siempre de este principio estético: la ornamentación [...] las líneas generales estaban siempre sujetas al motivo ornamental, especialmente en las construcciones religiosas”.¹⁰³

La mirada del quehacer arquitectónico que van iniciando como proyecto cultural es arrancado de cualquier influencia de continentes lejanos y sólo busca el camino en sus propios referentes históricos, es el pasado de México lo importante y a él dirigen sus expectativas: “Categoricamente hablando, constituye una evolución del arte colonial y está desligado de todo prejuicio arquitectónico italiano, francés o clásico”¹⁰⁴. Tampoco niega desconocimiento alguno de lo que viene ocurriendo en la arquitectura de los norteamericanos en los últimos decenios, pero tiene también la salida para ello:

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

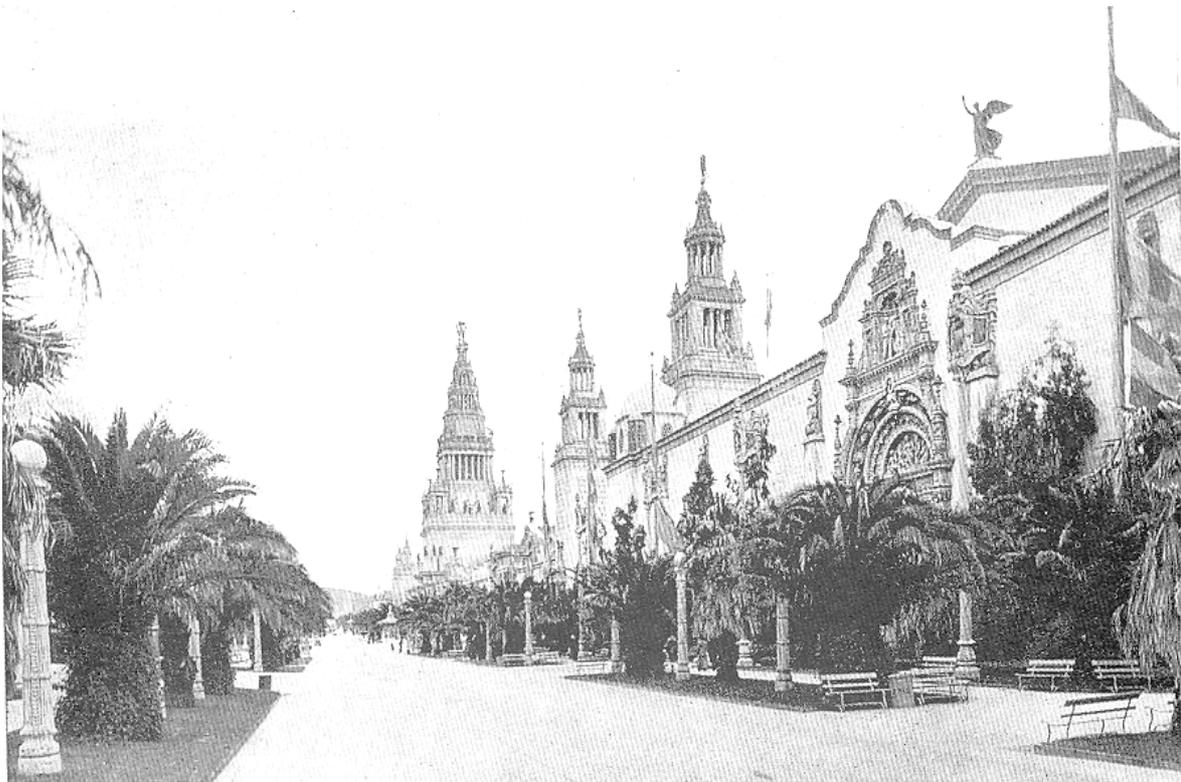
¹⁰² *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³ *Ib.*

¹⁰⁴ *Ib.*

“Hasta la fecha la tendencia predominante entre los estudiosos del arte colonial ha sido la de copiar [...] en el extranjero se sigue la misma tendencia. Las construcciones en Estados Unidos, y especialmente en California se llaman “estilo misión” y que son muy abundantes, no son más que copias exactas, y a veces tristes parodias, de las pobres creaciones de los misioneros españoles en California. La manía de copias está patente en los edificios de la exposición de San Diego”.¹⁰⁵

Es claro que aquí se está refiriendo a las recientes exposiciones de 1915 en California, recordemos que, en San Francisco, el *Palacio de Industrias Varias* formalmente contaba con una portada de origen español, mezclada con elementos de la tradición americana colonial y, asimismo, incursionaba con un remate a base de un frontón mixtilíneo de influencia barroca. De la misma manera en la muestra de San Diego -de ese año-, se construye un espacio colonial que tiene como referente el modelo de las haciendas, todo esto era muy reciente y desde luego que Atl no podía eludir comentarios al respecto, pero también es claro que el libro de Werner Hegemann aún no se publica y desconoce por tanto sus principios teóricos. Se queda con la imagen formal tan sólo y sabe que tiene que descalificarla con la finalidad de mostrar que es en México donde se realiza autentica



Palacio de Industrias Varias en San Francisco. 1915. Fuente: Hegemann, Werner y Elbert Peets. *The American Vitruvius: An Architects Handbook of Civic Art*, The Architectural Book Publishing Co., New York, 1922, p. 104.

¹⁰⁵ *Ib.*

arquitectura, ellos no tienen pasado y por ello imitan, parece sentenciar.

Pero Norteamérica no es el único referente que en esos momentos se vive y el Dr. Atl omite hablar del quehacer arquitectónico español que muestra manifestaciones con los mismos códigos formales y que en 1923 son plenamente conocidos en México, prueba de ello es que los diarios comentan ya “la gran influencia de la arquitectura española en construcciones modernas”¹⁰⁶, influencia que deja sentir su peso en la producción edilicia del Estado.

En febrero de 1920 R. Giralt Casadesús comenta a través de la revista madrileña *Arquitectura*: “Hoy el arte barroco tiende a su rehabilitación: hasta ahora solamente se habían visto sus defectos; ahora comienzan a verse sus bellezas. No en vano reinó durante dos siglos en el mundo del Arte”¹⁰⁷. Esa nueva mirada hacia la arquitectura barroca es mostrada con ejemplos, de los que destaca la casa situada en la calle de Alcalá núm. 81, obra del arquitecto José Yarnoz, sobre ella la editorial comenta: “Desde hace poco tiempo la arquitectura barroca inspira un gran interés [...] no ha sido olvidado en nuestra patria el barroco”¹⁰⁸, estilo que rescatan puesto que les permite gran libertad de expresión:

“Además, la gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente, es su gran libertad, que causaba la indignación de gentes de educación académica [...] Para hacer arquitectura barroca actualmente, lo primero [...] es conocer la del siglo XVII”¹⁰⁹.

Esa postura tiene defensores de la talla de Ortega y Gasset quien observa una nueva sensibilidad estética: “La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contenga un maravilloso gesto de moverse”¹¹⁰, ante ello invita a tratar de comprender el arte de ese tiempo pero sabe que primero se hace necesario conocerlo bien puesto “que no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología”¹¹¹.

Desde luego que la arquitectura que se producirá bajo esos esquemas será totalmente diferente a la realizada en México, sin embargo, los mueve la misma necesidad de encontrar referentes formales con los cuales identificarse. Reduciendo el discurso, podemos decir que se trata de un eclecticismo más, pero con él pretenden responder a su tiempo.

¹⁰⁶ *Excelsior*. (México D. F.), 1 de Enero de 1923, p. 2, 3ª Secc.

¹⁰⁷ CASADESÚS GIRALT, R. “El arte barroco y su rehabilitación”, *Arquitectura* (Madrid), núm. 22, Febrero de 1920, p. 46.

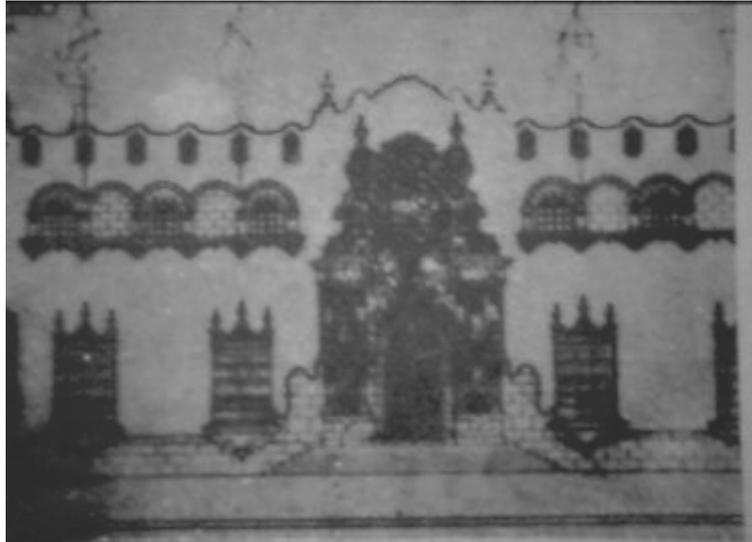
¹⁰⁸ *Arquitectura* (Madrid), núm. 22, Febrero de 1920, p. 57.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁰ ORTEGA Y GASSET, José. “La Voluntad del Barroco” *Arquitectura* (Madrid), núm. 22, Febrero de 1920, p. 35.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34.

Por otro lado, el camino del eclecticismo americano se había iniciado años antes, durante la exposición universal de Chicago. En 1893 el peso de las construcciones hace ver a sus teóricos que ese es la ruta mediante la cual lograrían un arte civil que refleje el pensar americano¹¹².



Encuentran en el *revival* clásico, en su variante de renacimiento italiano, la solución a la imagen que han

Pabellón de México en Río de Janeiro. Alzado Principal. 1922. Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Fuente: De Anda Alanís, Enrique X. *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*, IIE-UNAM, México, 1990, p. 83.

de mostrar al mundo. La exposición se vestirá de contemporaneidad dando la pauta para que se refuercen los conceptos ensayados y con la muestra de St. Louis se va más allá de lo experimentado. Formas que sorprenden y entusiasman al crítico Henry Adams, ambas exposiciones hacen de lado las pretensiones de mostrar las posibilidades del hierro y el vidrio. La arquitectura moderna se ve momentáneamente detenida, tendrá que esperar a que la euforia pase y que lleguen personajes de estatura a fin de que sea impulsada de manera definitiva.

En la exposición de San Francisco se ensaya un claro referente al pasado colonial, con la citada portada del Palacio de Industrias, sin embargo va a ser en la de San Diego cuando se acepte que se cuenta con un pasado propio en el cual se pueden buscar las posibilidades de un quehacer arquitectónico local ya que al decir de Hegemann se encuentra un “estilo que cuadraba con el clima y el paisaje del lugar”¹¹³. Desde esas experiencias, la base naval de Goodhue se desarrolla en ese código lingüístico en su totalidad. La búsqueda no se queda ahí, ya que se extiende a la urbanización de Tyrone, aunque en ambas el referente mixtilíneo como remate no será utilizado. Esos trabajos son vistos por Hegemann como parte importante y han de tomarse en consideración ya que: “El uso inteligente, la adaptación y el desarrollo de formas tradicionales exigen una originalidad y sensatez

¹¹² HEGEMANN, Werner. *El Vitruvio Americano: Manual de Arte Civil para el Arquitecto*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1993, p. 99.

¹¹³ *Ibid.*, p. 107.

continuas.”¹¹⁴ Puntos que se asemejan al pensamiento de Atl, pero Hegemann no se queda ahí, va más allá y señala:

“Este desarrollo debiera tener la libertad de beber en todas aquellas fuentes de las que brotó el estilo o que fueran afines al mismo; entre ellas se encontrarían el clasicismo griego y romano, el arte renacentista italiano y casi toda la arquitectura posrenacentista europea y norteamericana”.¹¹⁵

El parecido del análisis, como puede verse, se asemeja al que realiza Atl para el pabellón de Río, la historia aquí se construye por fragmentos, es sólo la comparación con otras arquitecturas para encontrar en ese lenguaje nuevas posibilidades.

Pese a ello y bajo los argumentos de Atl, la arquitectura que la revolución mexicana muestra al mundo es una obra propia y llena de la contemporaneidad buscada, una obra que rescata su tradición formal y que se adecua a las necesidades del tiempo, no es un elemento importado: “El Pabellón Obregón-Tarditi es un verdadero fruto mexicano, pero es un fruto moderno”¹¹⁶, con esto presenta, no sólo al colaborador de la revista *Azulejos*, con esto presenta el producto esperado de la intelectualidad mexicana que por fin se encontraba en las estructuras del poder. Con eso también nos dice que el pabellón es moderno, termino que debemos de leer como sinónimo -para él- de contemporáneo. La llegada de una arquitectura diferente es vestida con conceptos que cubren el real desarrollo de un eclecticismo más, se da cuenta que lo realizado anteriormente también es mexicano sin embargo no es moderno.

Pero el grupo al que pertenece podía llevar el proyecto acariciado por largo tiempo, era el inicio de un gran desarrollo que algunos irán abandonando para crear otro, pero por el momento les queda claro como deben actuar en el campo de la arquitectura:

“Construir con los elementos del pasado una obra nueva –una obra de arte representativa de las necesidades y del sentimiento contemporáneo, como hicieron los venecianos con el arte oriental- he aquí en mi concepto, lo que se proponen los arquitectos Obregón y Tarditi con su espléndido proyecto”.¹¹⁷

Por lo anterior nos damos cuenta como el proyecto ideológico de José Vasconcelos se transforma en un proyecto cultural y de cómo este se ve materializado en la arquitectura a través de la obra que representa a México en el exterior. No olvidemos que éste menciona:

¹¹⁴ *Ib.*

¹¹⁵ *Ib.*

¹¹⁶ MURILLO, Gerardo. “El pabellón de México... *Op. Cit.*, p. 19.

¹¹⁷ *Ib.*

“[...] ninguna arma es mejor que una noble tradición cuando hace falta castigar la impertinencia de los extranjeros”.¹¹⁸

Para Atl la nueva arquitectura toma tintes universales y se generara en el contexto americano conforme al proyecto vasconcelista, de esa manera al rentabilizar el análisis de las diferencias



Pabellón de México en Rió de Janeiro. Interior. 1922. Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Fuente: Obregón Santacilia Carlos. *México como... Op. Cit.*, p. 84.

logra definir una nueva manifestación cultural que aporta un nuevo concepto capaz de transformar la realidad.

La inauguración del Pabellón fue todo un acontecimiento en el cual la Secretaría de Relaciones y la de Industria y Comercio buscaban dar una imagen de país en auge:

“[...] a las seis todo el mundo se congregó en el Pabellón Mexicano; sus salones se vieron plétóricos [...] la bella arquitectura del coloniaje mexicano, comparable solamente a la portuguesa de la misma época [...] En la parte baja del lindo edificio, en los salones y el patio descubierto, se bailaba. Nuestras músicas atronaban con sonoridades nativas; se repartían golosinas y refrescos, vino y champán. Se advertía el derroche un poco bárbaro de gobiernos que no tienen que rendir cuentas muy exactas del manejo de los fondos públicos”.¹¹⁹

Palabras últimas que dejan sentir la frustración que cargaba Vasconcelos en los años en que se escribieron, debido seguramente a la distancia política que lo había enfrentado a sus antiguos amigos por dejarlo solo, al intentar llegar a la presidencia de la república, como podremos ver más adelante.

Por otro lado el acontecimiento de la inauguración fue debidamente cubierto y solo recibe halagos el resultado alcanzado “La imitación del tezontle ha sido bastante bien lograda”¹²⁰ y la fachada:

¹¹⁸ VASCONCELOS, José. *Ulises... Op. Cit.*, p. 294.

¹¹⁹ VASCONCELOS, José. *La Raza... Op. Cit.*, p. 136.

¹²⁰ *Excelsior*. (México D. F.), 7 de Enero de 1923, p. 5, 3^a Secc.



Cruces y Armas en la Nueva España. Dibujo. Carlos Obregón.
Fuente: *Azulejos* (México, D.F.). Núm. 3, p. 19.

“[...] es alegre y atractiva, debido a las gárgolas que tienen azulejos de color, a los mástiles que soportan las banderas y a las plantas que se colocaron en el basamento de la fachada”.¹²¹

Es evidente el impulso que recibe el resultado formal obtenido por parte de los medios de comunicación y la utilización - por parte de Obregón Santacilia-, de símbolos ligados al sentir del mexicano y que trabaja en el patio “en lo alto, el poético nicho de azulejos y la Virgen de Guadalupe, con el solitario farol...”¹²². Elemento que no esta solo, ya que coloca a sus pies una fuente bañada por un “vigoroso mascarón arrojando sus hilillos de agua”¹²³. Aquí el llamado a la Virgen es como menciona Octavio Paz¹²⁴ un llamado a la vida “mezcla de adoración y agresión”.

Para ellos el pabellón es fiel reflejo de las nuevas manifestaciones de la arquitectura sobre las que se tendría que caminar ya que éste:

“[...] constituyó una prueba de lo que es México en su arte arquitectónico”.¹²⁵

El pabellón de México muestra que la sociedad de la revolución trata de vivir conforme a la idea que persiguen, es un afán de consumo, pero de aquel al que desean. Buscan integrarse en el rescate de las formas que les pertenecen, con las que se identifican, por tanto, se dan a la tarea de mostrar a propios y extraños que ellos son diferentes y cómo serlo con manifestaciones importadas, con ese fin construyen sus ideas a su semejanza y la muestran al mundo como idea lograda, alcanzada, no como proyecto, así se afirman en el

¹²¹ *Excelsior*. (México D. F.), 7 de Enero de 1923, p. 5, 3ª Secc.

¹²² *Excelsior*. (México D. F.), 7 de Enero de 1923, p. 5, 3ª Secc.

¹²³ *Excelsior*. (México D. F.), 7 de Enero de 1923, p. 5, 3ª Secc.

¹²⁴ PAZ, Octavio. *Apariencia Desnuda. La Obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1998, p. 77.

¹²⁵ *Excelsior*. (México D. F.), 7 de Enero de 1923, p. 5, 3ª Secc

tiempo, así buscan su trascendencia, con ello han alcanzada una manifestación que les refleja y a la que promoverán para que sea consumida.

La idea del México bárbaro ha de ser superada y la imagen de progreso solo podía venderse si era no sólo capaz de importar y consumir cultura sino de generar arte y mostrarlos al mundo. El apoyo dado a Vasconcelos muestra la preocupación principal del Estado que recrea su participación y se inventa un pasado lejano, en el discurso, al México porfirista.

El arte que promovía Vasconcelos y su grupo no era la idea europea nietzscheana del arte como finalidad última de la existencia¹²⁶, sino un arte ideológico con fines muy precisos, un arte que es puesto al servicio de la revolución triunfante y que precisamente al presentarse como sólo apariencia, engaño y construcción puede ser analizado bajo la óptica del pensamiento del filósofo alemán.

Al involucrarse Carlos Obregón en el llamado neocolonial lo está haciendo no sólo por las bases del concurso, sino como parte de su formación, ve en esa expresión un rompimiento con el academicismo, con la tradición, pero no hay aquí una cancelación de la misma, sino una nueva manera de apropiarse del pasado, de recrearlo. Al proyectar en neocolonial rompe de alguna manera con la tradición ecléctica porfirista, hay la intención de plasmar y renovar el código a nuevos tipos que en esos momentos son parte de la vanguardia norteamericana y de la edificación mexicana, pero -pese a ello-, retoma la tradición académica, utiliza un código extraído de ahí y reutiliza los espacios. Es una tradición restaurada sobre nuevos conceptos.

El mismo Carlos Obregón maneja -en otro dibujo publicado en *Azulejos*-, a manera de blasón un escudo de armas en el cual refleja su pensamiento de esos años. En dos campos dibuja diversos símbolos, en el inferior aparece una nave, parte de una armadura y armas indígenas, así como una atalaya ardiendo -imagen que nos recuerda los planos de la antigua Tenochtitlan vista por los españoles-, en el superior varias cruces sobre un pedestal que señalan el triunfo de la iglesia sobre la cosmovisión indígena, y dos corazones sangrantes, evocación de las llagas de Cristo, el texto principal lo titula “Armas y Cruces de la Nueva España” -que no de México-, ahí aclara que nuestra raza es amalgama de armas y cruces, fusión de dos pueblos. Aquí vemos claramente su coincidencia con el grupo vasconcelista que sentía el origen de la mexicanidad en la fusión de estas culturas:

¹²⁶ “A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida [...]”, Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 39.



Alberto J. Pani. Fuente: *Así fue la revolución mexicana*, SEP, México, 1985, p. 1668.

“[...] corazón guerrero y religioso de nuestros indios [...] y el alma religiosa e inquieta de los conquistadores [...] los que mezclados, crearon los dos rasgos salientes de nuestra raza”.

Pensamiento que identifica el origen en las armas y en las cruces, pero eso de la Nueva España, el sentimiento de nación surgirá después cuando el proceso de la mezcla haya llegado a su fin y sean ellos quienes se aboquen al rescate de ese momento.

La burguesía del naciente capitalismo toda vez que tenía destrozados sus esquemas representativos buscó nuevas formas con las cuales identificarse, la propuesta de los intelectuales no le desagradaba ya que los llevaba a los elementos que tenían a la mano y que aun estaban frescos en su memoria, la propuesta colonial era el esquema de las haciendas, sitio material que les había pertenecido a ellos, era una manera de apropiarse de la historia la que se les mostraba. Por tanto, bajo el mito del rescate formal impulsarán esas medidas a fin de contar con una historia reciente que los proyecte hacia el futuro. Es en ese estilo donde la vieja burguesía feudal y la nueva burguesía industrial así como la revolucionaria, buscan hundir sus raíces.

Es interesante destacar que el grupo del ateneo, con el cual Carlos Obregón está identificado, tiene conciencia del momento que están viviendo, se trata de un colectivo que busca ordenar sus ideas a fin de encontrar una razón a su quehacer. Saben que están en el origen de un tiempo, no viven una aventura, su participación directa en el movimiento revolucionario los envuelve en esa dinámica de cambios. Saben que están destruyendo y que tienen que construir un mundo a su imagen, un mundo en el cual ellos reflejen sus aspiraciones.

Los diversos poderes que constituían el naciente Estado se mueven en polos diferentes, el enfrentamiento los ha desgastado y además las políticas que se aplicarán en adelante serán la suma de las diversas fuerzas que encuentran puntos de conciliación y consenso así como de supremacía -vía la violencia-, en determinados momentos. En tales instantes tratan de aplicar su proyecto de nación y construir la representación con la cual coinciden, la forma de esa representación cambia apenas se mueven las fuerzas en sentido aparentemente

antagónico. En suma, la búsqueda formal obedece a la visión mayoritaria de los grupos que construyen el Estado. Por ello el cambio no es producto de un instante sino la consecuencia de pequeños cambios que en la política de Díaz se venían dando y que en las dos primeras décadas del siglo XX definen su posición.

La obra del Pabellón será, con el paso de los años, motivo de omisión por parte de su creador, es ya otro tiempo en el que habla, momento en el cual niega sus pasadas incursiones a fin de destruir sus anteriores códigos y generar un nuevo lenguaje que le permita avanzar y justificar su actuar en ese presente. La actividad, de sus primeros años, es para él un parteaguas y, sin embargo, su incorporación al movimiento moderno sólo la alcanzara después de un largo caminar:

“Esa lucha entre el tradicionalismo y la arquitectura de nuestro tiempo terminó para nuestro grupo en 1922 [...] Este y su estilo, tienen la disculpa de haber sido proyectados con el objeto de mostrar en el extranjero la arquitectura tradicional mexicana y para lograrlo simulamos espesores de muros y aplicamos el gran repertorio de formas que habíamos acumulado en nuestra búsqueda”¹²⁷.

Pero sólo ha terminado una etapa en la cual madura conceptos, ahora se siente capaz de aportar con nuevos lenguajes, libre ya del peso de la copia de la historia. A partir de ese momento su experimentar toma cualquier recurso que le permita resolver la problemática planteada: “Sin prejuicio de formas y estilos”¹²⁸, con la mira puesta en retomar los valores de la tradición.

¹²⁷ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 41.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 42.

3.6 La Secretaría de Relaciones Exteriores

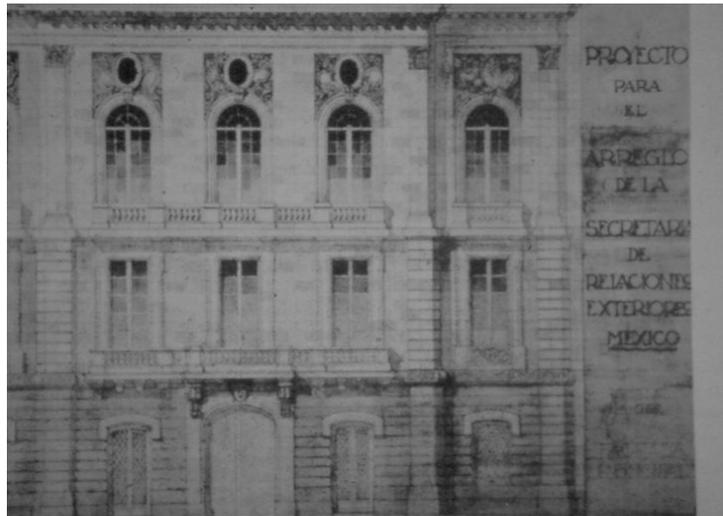


Secretaria de Relaciones Exteriores. Salón Fumador. 1923. Carlos Obregón. Fuente: Jiménez, Víctor... *Op. Cit.*, p. 24.

En el año de 1923 aún sin haber realizado su proyecto de fin de carrera pero ya como egresado de arquitectura, recibe el encargo de remodelar la Secretaría de Relaciones Exteriores en la ciudad de México, encargo realizado por parte del ingeniero Alberto J. Pani, ministro de esa Secretaría, quién realiza la construcción y deja a Santacilia la responsabilidad del proyecto. El edificio en cuestión había sido la residencia de la familia Espinosa y fue remodelada por el arquitecto Nicolás Mariscal y Piña en la primera década del siglo XIX en un código neoclásico.

El programa consistía en generar los espacios de recibidor, comedor, cocinas, salón de recepciones -que cubriera todo el frente-, paso de coches, agregarle un tercer nivel, escalera nueva y acondicionar los espacios del primer piso para oficina del Secretario y del

Subsecretario. En la obra participa Roberto Montenegro quien diseña la bóveda de arista del *hall*, en el tercer piso, recinto solucionado a partir de emplomados y resuelto con gran colorido que toma como temática racimos de frutos mexicanos y líneas concéntricas, inspirado seguramente en el plafón de Mallorca y con reminiscencias de algunos vitrales modernistas catalanes¹²⁹, la gran cubierta de cristal llama de sobremanera la atención:



Secretaría de Relaciones Exteriores. Elevación. 1923. Carlos Obregón. Fuente: De Garay... *Op. Cit.*, p. 23.

“El edificio alcanza su mayor suntuosidad en la parte destinada a recepciones; el hall está cubierto por una bóveda de arista, toda de cristal, sostenida por cuatro grandes arcos de piedra; y tanto los muros como la media cúpula que remata la escalera, están cubiertas de mosaico dorado”¹³⁰.

El edificio nos aclara la diversidad de posiciones que prevalecen en las políticas del Estado y la confusión formal que lleva a éste a prácticas eclécticas que en principio trata de negar, pero como vemos, no se encuentran ausentes todavía. El estilo es elegido por el propio Alberto Pani quien lo determina en Luis XIV:

“El estilo de la decoración del edificio fue en su parte principal y a indicaciones del Ministro, un Luis XIV que resultó de que en la antigua Secretaría había un sofá y dos sillones de ese estilo”¹³¹.

Con esas imperantes Obregón Santacilia hace referencia al neoclásico Palacio de Minería¹³² -obra de Manuel Tolsá-, y da diferente jerarquía a los vanos de la portada conforme al nivel que ocupan y agrega balcones limitados por balaustradas, al tiempo que

¹²⁹ ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Entre dos... Op. Cit.*, p. 76.

¹³⁰ Secretaría de Relaciones Exteriores. *El Nuevo Edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México*, México, 1926, p. 4.

¹³¹ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 46.

¹³² *Ib.*

simula un gran sillar en la misma. El resultado exterior fue por demás sobrio y es sin lugar a dudas la obra en la cual Carlos Obregón participa de manera directa en un lenguaje que se considera agotado. El interior lo cubre en su segundo nivel con un artesonado de cristal que permite filtrar la luz a la planta baja.

Pese a todo lo anterior habría que agregar que ahí va tener la oportunidad de experimentar nuevas posibilidades expresivas. En los interiores ejecuta el salón fumador, el cual realiza en un innovador lenguaje *art déco* ausente hasta entonces de la práctica arquitectónica mexicana, el salón estaba revestido de madera así como de cobre, recursos que utilizara años después en obras que marcan el ejercicio de otro código lingüístico.

3.7 La vecindad de San Miguel



Vecindad de San Miguel. 1924. Carlos Obregón & José Villagrán. Fuente: López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, SEP, México, 1986, p.18.

Un año después se asocia con José Villagrán García y realizan la vecindad de Monserrate, junto a la iglesia de San Miguel, en el barrio de Don Toribio, calle de San Miguel (hoy de José María Izazaga), la construcción es ejecutada en un claro código colonial que busca en el pasado la continuidad de la tradición formal, para con ello reencontrar el camino de la arquitectura.

Este proyecto toma como referente inmediato el Pabellón de Río y adelanta un tanto la eliminación de la ornamentación. Utiliza los materiales locales y retoma la solución de partido de las casas de vecindad desarrolladas a lo largo de un patio-distribuidor.

Al respecto Diego Rivera manifiesta ante la revista *Mexican Folkways* del mes de octubre de 1926:

“Trátase de una casa de vecindad de habitaciones baratas, higiénicas y con belleza. En esta obra, Carlos Obregón siguió una tendencia de verdad en su oficio, con resultados innegablemente felices. Todo

camouflage, todo dispendio de material fue evitado: utilizáronse como factores de belleza la economía de material y su máxima utilidad.”

“En uno de los más logrados rincones de la casa juegan con novedoso y armónico contraste, las ágiles tuberías y estáticos cilindros de los tinacos, los cubos y paralelogramos, sencillos y puros de las habitaciones [...] y la arquitectura nueva en la que el talento de Obregón dejó aparente la belleza y dio papel decorativo hasta a los aparatos medidores de energía eléctrica”.¹³³

Economía y una nueva propuesta estética que parte de mostrar el desarrollo, producto de las nuevas tecnologías, son los rasgos que se destacan de esa cita, sin que olvide el peso de la tradición, patente en el rescate de las formas coloniales y en el trabajo colectivo de arquitectos y obreros de la construcción:



Vecindad de San Miguel. Fuente: *Ibid.*, p. 19.

“En el bajorrelieve de la puerta dibujada por Obregón, muéstrase también la colaboración armoniosa del obrero y del arquitecto, cuando éste realmente lo es; es decir, que tiene cuando menos la cantidad necesaria de escultor y pintor para poder estar autorizado a manejar útil y lógicamente formas, volúmenes y colores; es decir, hacer arquitectura”.¹³⁴

Es de destacar que el nombre de Villagrán no es mencionado por Diego, omisión que seguramente se presentaba por el pleito que había tenido con éste, propiciados por las diferencias de criterio durante la construcción del Estadio Nacional¹³⁵. Y en cambio todo son adulaciones al quehacer de Carlos Obregón Santacilia, ya que para Diego es un impulsador de formas neocoloniales, formas con las cuales el grupo del que habían

¹³³ RIVERA, Diego. “La Nueva Arquitectura Mexicana. Una casa de Carlos Obregón”, *Mexican Folkways*, octubre-noviembre, núm. 9, 1926, en Rafael López Rangel. *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*, SEP, México, 1986, p. 18.

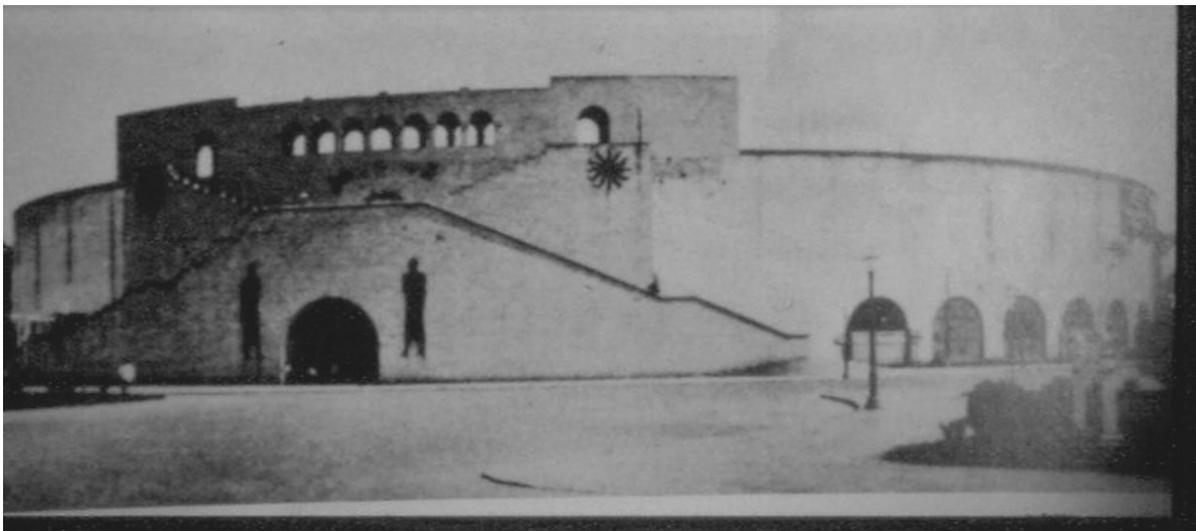
¹³⁴ *Ib.*

¹³⁵ En abril de 1924 Diego tiene el encargo de realizar unos murales en el Estadio Nacional, obra de José Villagrán, y sugiere algunas modificaciones de proyecto en la escalera principal que no se realizan, a raíz de ello vierte sus ideas sobre la formación de los arquitectos y sostiene que estos han de ser a la vez un pintor y un escultor. Sus tesis son rebatidas por el responsable de la Sección de Arquitectura del periódico *Excelsior* -Juan Galindo-, con ello se suscita toda una controversia que en el fondo tenía más que ver con el control exclusivo de los arquitectos sobre la crítica teórica sobre esta profesión que con la propuesta de Rivera que apuntaba más hacia la integración plástica. Para mayor información ver: *Ibid.*, pp. 13-15.

formado parte se identificaba. Dicha arquitectura era síntesis de las ideas ateneístas en torno a la identidad nacional.

El Estadio Nacional fue proyectado en el gabinete de diseño de la Secretaría de Educación y estuvo a cargo de José Villagrán García, arquitecto que en esos años trabajaba en dicho sitio. El conjunto fue parte de esa búsqueda nacionalista y es inaugurado poco antes que la escuela de Carlos Obregón y a sólo un costado de ésta. En la obra es el propio ministro Vasconcelos quien va señalando el camino y en esa obra lleva a cabo profundos cambios, al punto de que sustituye la estructura de hormigón armado por una de acero.

No es de extrañar -dada la formación de Vasconcelos- que la planta arquitectónica recordara un estadio griego clásico con graderías laterales. Las graderías se mostraban al exterior como un muro compacto sólo abierto en su base por una serie de arcos de medio punto, el punto atractivo de la composición se encontraba en las escaleras que daban volumetría al edificio, que a pesar de la pureza anticipada de formas es sin lugar a dudas un ejercicio más de la búsqueda nacionalista, que en este caso le toca presidir al considerado promotor del movimiento moderno en México. Para Obregón Santacilia dicho Estadio:



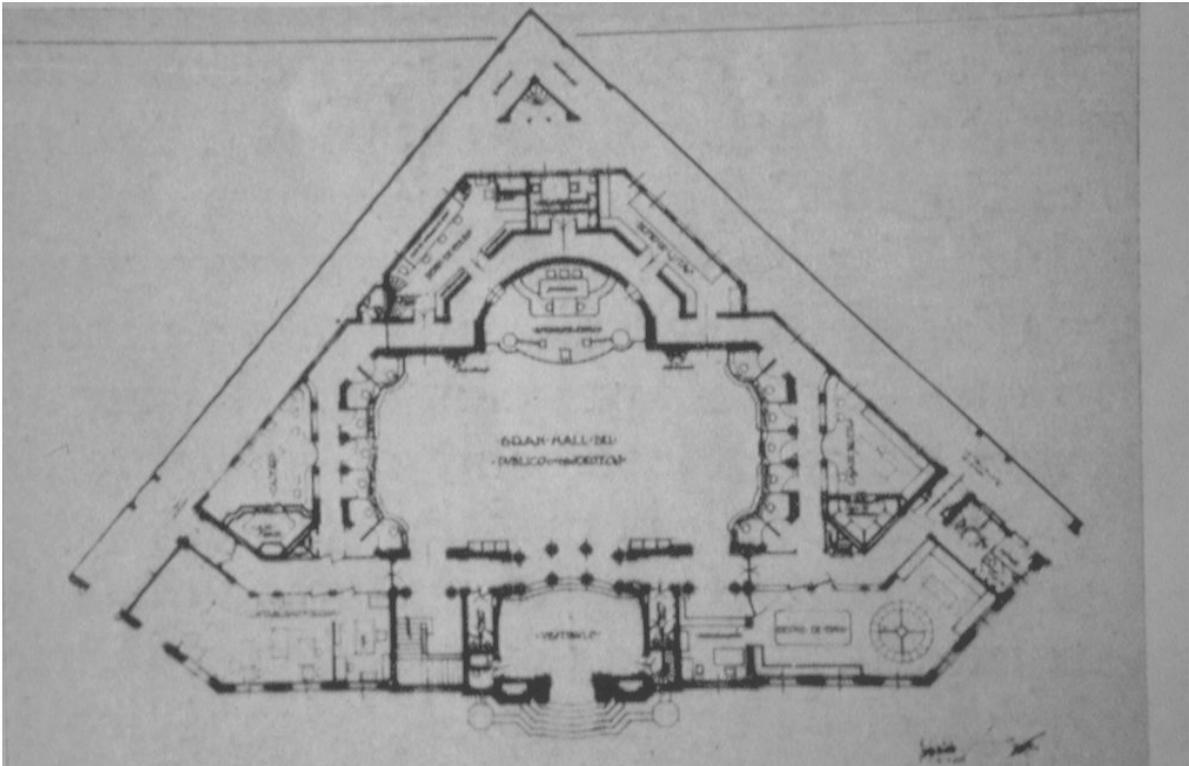
Estadio Nacional. 1924. José Villagrán. Fuente: Jiménez, Víctor. *Catálogo de la Exposición la Arquitectura en México. Porfiriato y Movimiento Moderno*, INBA-SEP, México, 1983, p. 61.

“[...] no sirvió nunca para los juegos deportivos porque no tenía las dimensiones necesarias para ellos”,¹³⁶

palabras que hemos de tomar con cuidado, puesto que como se menciona media un distanciamiento entre ambos arquitectos.

¹³⁶ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 46.

3.8 El edificio de la Lotería Nacional

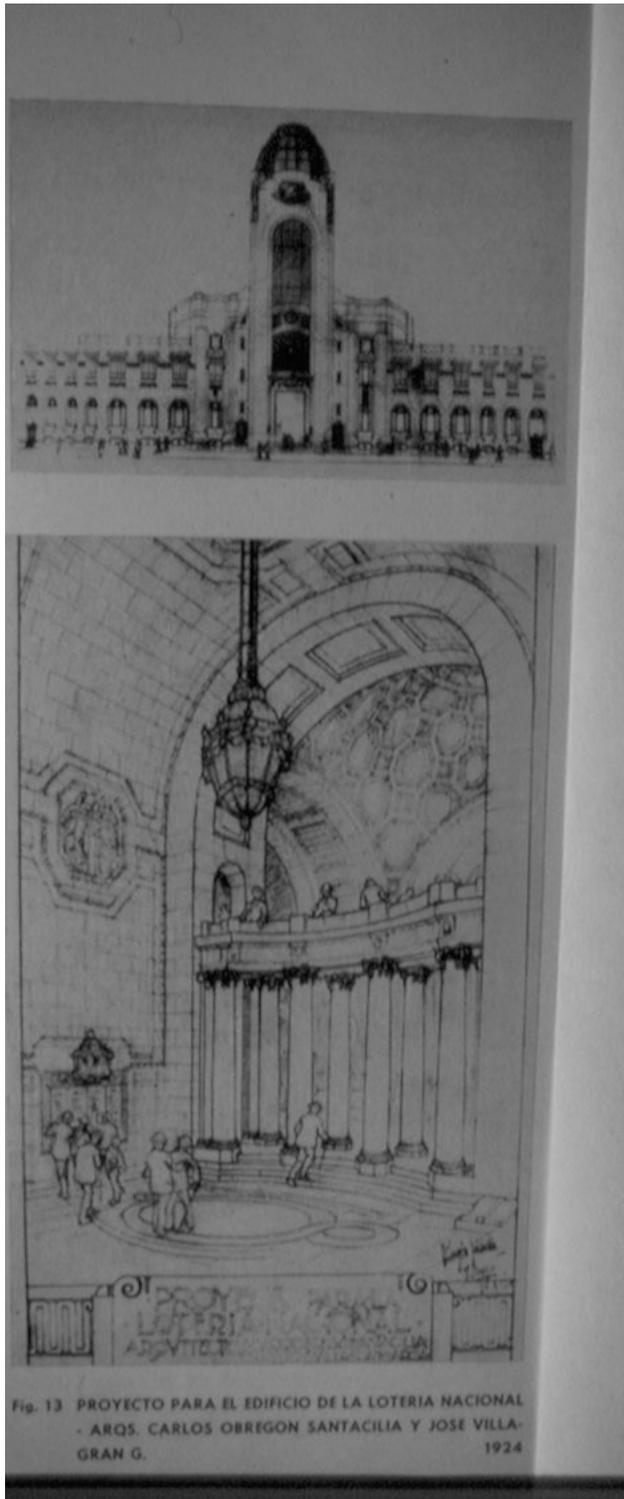


Proyecto de un edificio para la Lotería Nacional. Planta. 1924. Carlos Obregón & José Villagrán. Fuente: Katzman, Israel. *La Arquitectura Contemporánea Mexicana*. INAH-SEP, México, 1963, p. 55.

No fue éste el único proyecto en que colaboraron ya que en 1924 realizan el proyecto para el edificio de la Lotería Nacional, edificación que años después será ejecutada por el ingeniero José A. Cuevas -en el año de 1942-, siguiendo las líneas generales del proyecto de éstos. En el anteproyecto para el edificio de la lotería son observables reminiscencias de la tradición académica finisecular, como la fachada que se propone con una gran torre que marca el acceso en su centro, pero no sólo se resuelve el esquema general sobre la base de la *composición*, sino que los elementos formales son tomados del repertorio ecléctico de su tiempo: cúpula encasetonada, ventanas de medio punto -en planta baja- y sillares simulados a su



La Lotería Nacional. Croquis. 1924. Carlos Obregón & José Villagrán. Fuente: Jiménez, Víctor. Carlos Obregón... Op. Cit., p. 23.



alrededor que contrastan con las superiores que son rectangulares con molduras, así como guirnaldas entre ellas.

Pese a ello se observa la intención de sintetizar las formas y alcanzar la pureza de las mismas. Es importante señalar que en este proyecto, Obregón realiza ya un ejercicio que será retomado después en el Monumento a la Revolución: la gran cúpula cuenta con un casquete metálico y a sus pies se presentan grupos escultóricos en las esquinas, solución que a diferente escala, es casi idéntica a la del Monumento, con lo cual va forjando ya su propia tradición. La solución ensayada a la cubierta del edificio de la lotería Nacional y que como se menciono aplicara en el Monumento a la Revolución tiene su antecedente en el edificio de la iglesia de St. Leopold am Steinhof en Viena, de Otto Wagner, quien resuelve la cúpula colocando esculturas sedentes en sus esquinas, acto que permiten restar peso al enorme tambor que de lo contrario perdería toda proporción.

La Lotería Nacional. Elevación e Interior. 1924. Carlos Obregón & José Villagrán. Fuente: Katzman Israel... *Op. Cit.*, p. 51

3.9 La Escuela Benito Juárez

Carlos Obregón Santacilia se graduará como arquitecto en 1924 presentando la Escuela Benito Juárez como proyecto final de carrera. Esta obra es realizada entre 1923 y 1925 bajo la dirección y supervisión arquitectónica del despacho de nuestro arquitecto y levantada por el constructor ingeniero Alberto Álvarez Macias.



Escuela Benito Juárez. Vista General. 1924. Carlos Obregón. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 5, p. 8.

El solar en el que se edifica eran los terrenos del Panteón Civil de la Calzada de la Piedad, y que anteriormente habían sido parte del exconvento de la Encarnación, espacio que el ministro de Educación Pública, José Vasconcelos, había recuperado para sus proyectos educativos, en razón de dirigir las inversiones hacia una de las zonas con mayor futuro para la capital: La colonia Roma, sitio con vocación residencial para las clases medias altas.

Vasconcelos al considerarse el *Ulises Criollo* esta citándose en el origen por lo cual se ubica como personaje mítico, como un héroe, sin más pasado que su destino utópico a partir del cual habrá de construir una nación. En esa actividad de constructor se rodea de intelectuales y de los personajes operativos: los ingenieros, gente de la cual se rodea para llegar a su idea, y asigna a los arquitectos otra tarea, de ello se desprende que aún mantiene conceptos confusos -reflejo de su tiempo-, de la actividad de estos profesionales. El ingeniero asume un valor moral al llevar a término la afirmación como lo cita Le Corbusier¹³⁷, son quienes pueden construir, ya que con el cálculo logran ponernos de acuerdo con las leyes del universo, la tarea del arquitecto es, en esos términos, la emoción.

¹³⁷ LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, pp. 3-10.



Escuela Benito Juárez. Ingreso. 1924. Carlos Obregón. Fuente: Guía de Arquitectura... *Op. Cit.*, p. 199.

Para Vasconcelos la confianza debía depositarse en los ingenieros ya que los arquitectos son vistos como un recetario de estilos capaces de llegar al arte. Como menciona Juan José LaHuerta¹³⁸, la victoria sobre la naturaleza se logra mediante su transformación y la posesión del arte es la aspiración burguesa con la cual se presenta el triunfo

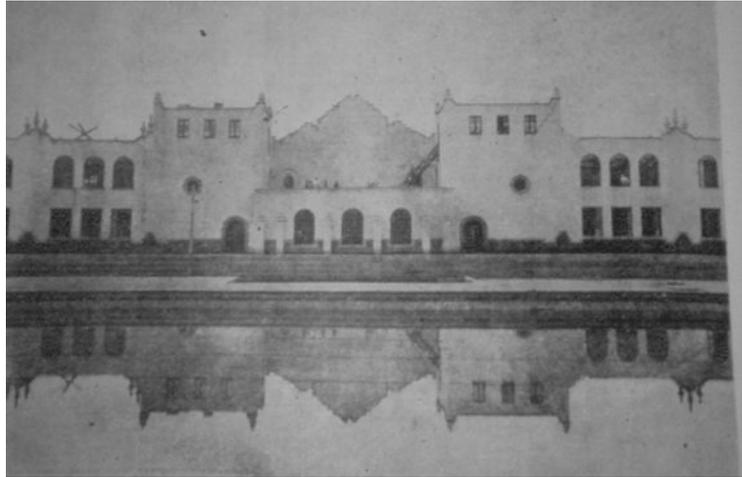
total del hombre, pero para eso debe conocer el pasado pero sólo para vivir el presente.

Para el Ateneo de la Juventud la elaboración de un modelo arquitectónico tiene como fin la apropiación de lo último que les faltaba por clasificar y con ello poseer, para esos momentos se han construido una historia que los justifica y ejercen influencia en todos los ámbitos de México. Las demás expresiones artísticas caminan ya dentro de su discurso, faltaba sólo la arquitectura. Esa posesión va a ser buscada en un modelo novedoso, pero tomado de la historia es, por tanto, una apropiación total la que están buscando, apropiación que los vincule con su pasado, del cual son producto, un pasado que les lleve al origen, a ese origen donde ven que ha surgido la mexicanidad. Al elaborar ese modelo -que les faltaba-, se habrán apropiado simultáneamente del derecho a construir un mundo, son poseedores del pasado y tienen derecho a construir el futuro, ellos son el origen y están en posesión del misterio.

Sus modelos formales no podían ser tomados de la vanguardia europea, era necesario apropiarse del pasado con sus formas y materiales aunque sin olvidar la técnica que reflejaría al momento histórico. Su triunfo sobre la naturaleza es el dominio de los materiales que al quedar expuestos dan testimonio del poder de ese grupo que ha tomado el pasado y lo ha dominado. Para que no quede duda de ello contaran en la escuela Benito

¹³⁸ LAHUERTA, Juan José. *Mobilis in Mobili. Notas sobre la idea del progreso en Jules Verne*, Hacer, Barcelona, 1984, pp. 15, 33.

Juárez con un gran estanque, símbolo del sitio del cual se han apropiado o tal vez símbolo de los elementos dominados y contenidos, y no sólo la aplicación de nuevas ideas de Vasconcelos sobre la educación.



Escuela Benito Juárez. Vista Posterior. 1924. Carlos Obregón. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 16, p. 18.

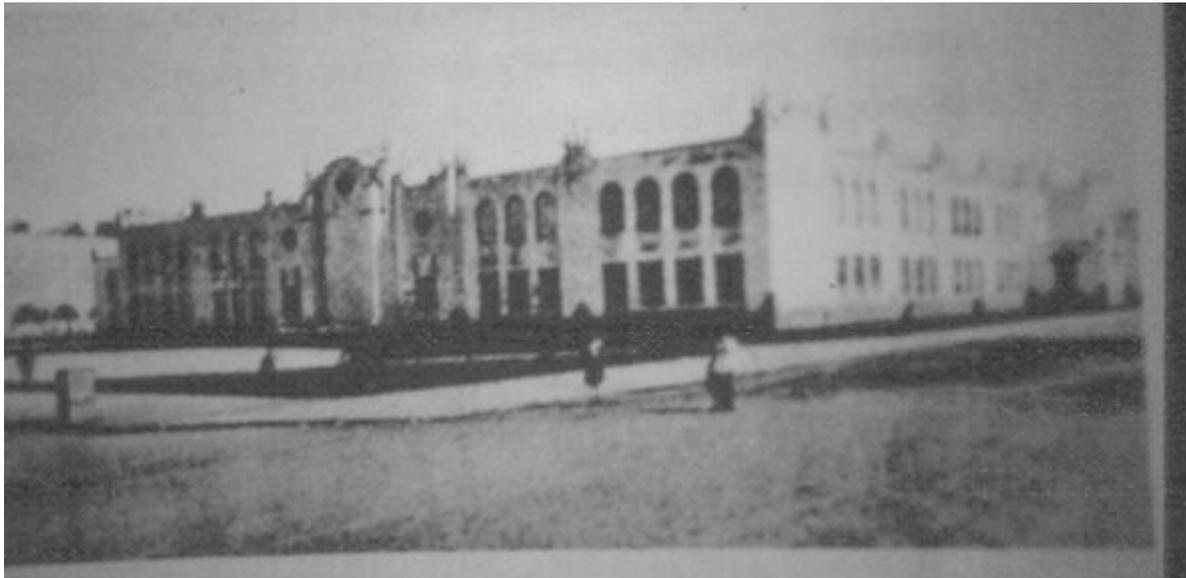
La construcción en un estilo definido los representa a ellos, es su dominio sobre la forma, es la apropiación burguesa del pasado, es una forma que ellos conocen, es su poder y lo que contiene -la biblioteca y la enseñanza-, su fuerza, plasmada de manera clara en los murales de Montenegro.

Es Vasconcelos quien encarga al gabinete de Obregón Santacilia el proyecto. En este proyecto se presenta una estrecha colaboración con Roberto Montenegro, quien ejecuta los murales de la biblioteca.

La planta del conjunto parte de un eje central que aglutina un pequeño patio distribuidor que permite vincularse con las dependencias administrativas, el ingreso principal a la biblioteca, las circulaciones verticales y los servicios de guardarropa, así como a los dos grandes patios: uno de niñas y otro de niños, solución consecuente con las premisas de la educación de esos años, factor que determina el esquema general. El mismo eje contiene la biblioteca, la sala de conferencias y el salón de clases de música, a los que se



Escuela Benito Juárez. Patio. 1924. Carlos Obregón. Fuente: *Ib.*



Escuela Benito Juárez. Vista Posterior. 1924. Carlos Obregón. Fuente: Burian, Edward R. *Modernidad y Arquitectura en México*, Gustavo Gili, México, 1998, p. 70.

puede acceder desde los dos grandes patios que cuentan con las aulas, alrededor de cada patio y los servicios sanitarios que flanquean a las circulaciones verticales internas. En la parte posterior del conjunto, sobre dicho eje, coloca un área de juegos y representaciones al aire libre y gimnasios a sus costados con vestidores, sobre los que coloca las graderías, concluye el conjunto con una alberca al fondo.

La fachada principal tiene en su centro el ingreso marcado con una menor altura y cubierta inclinada, atrás de ella se levanta majestuosa la biblioteca con sendos contrafuertes y remate mixtilíneo que coronan toda la parte superior de la elevación. A sus costados dos cuerpos de aulas enmarcan el conjunto. Las circulaciones verticales de cada patio permiten generar dos bóvedas de media naranja rebajada que rompen el ritmo de las fachadas laterales.

El ritmo de las ventanas es de proporción rectangular en la planta baja y de medio punto en las superiores, salvo en el ingreso, que se enfatiza con vanos de arco de medio punto. Al pórtico se accede a través de un arco con una moldura labrada con motivos festonados que remata en un par de rostros de niños. Las ventanas se agrupan en series de tres y se enfatiza la separación de las calles con el remate de tres pináculos. Un rodapié rodea a la construcción y hace las veces de basamento, el resto se recubre con estuco y se corona con una cornisa de cantera que rodea a la construcción. En los patios una serie de

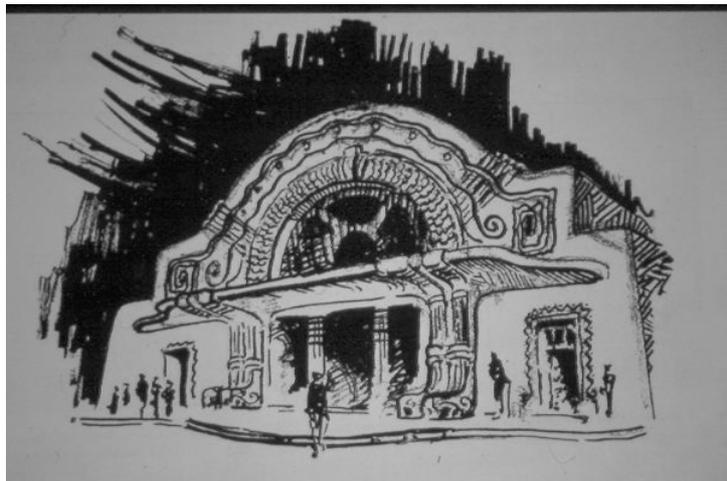
arcos de medio punto crea el corredor que da acceso a las aulas, en la planta alta los cerramientos dintelados simulan la vigería de madera.

Así pues, un proyecto académico que sólo reintroduce elementos de la colonia en la ornamentación, aunque busca mostrar en el plano ideológico otra manera de hacer la arquitectura y que anexa espacios demandados por la concepción que se tiene en torno a la enseñanza al tiempo que permite mostrar el dominio del vocabulario plástico de la colonia y sus artificios -por parte de Carlos Obregón-, y su reinterpretación dentro del discurso vasconcelista.



Cemento N° 16. Portada

Con esta edificación se inicia el amplio programa escolar vasconcelista que, formalmente, buscaba en el neocolonial la respuesta a las inquietudes de la generación de la revolución. La edificación se lleva a cabo en hormigón armado pero fue recubierta con revoco de cemento y las techumbres con tejas. Las amplias arcadas si bien han sido ligadas al pasado monacal del periodo colonial, es digno de destacar que desde el punto de vista formal no se presenta en ellas una copia del pasado, ya que la recurrencia a la historia es sintetizada, logrando un conjunto que de ninguna manera puede confundirse con los patios de las estructuras religiosas, aunque es evidente la referencia a ellas, así como la utilización de elementos y referentes decorativos que nos sugieren una mirada a nuestras haciendas con las cuales hay una



Cinematógrafo. 1926. Bernardo Calderón y Vicente Mendiola. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 6, p. 5



Automóvil Club. José Gómez. 1926. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 19, p. 17.

comunicación directa.

La Benito Juárez constituye una evolución en la disposición de los elementos decorativos de la composición de los periodos anteriores, que dan vida a otra vertiente del historicismo que toma la tradición como referente

inmediato. Esto es, el Estado busca y entiende la modernidad en esta edificación con el uso

de materiales de vanguardia aunque le es imposible -y además no quiere hacerlo-, desligarse de la tradición formal en la que encuentra la justificación de su propia presencia. Finalmente en esta obra se ha avanzado con nuevas técnicas constructivas y en esos momentos es confundida por la modernidad, sin embargo muy pronto entrara en contradicciones puesto que es sólo una representación y como tal ha de ser sustituida por otra.

Concluida la edificación aparece el primer número de la revista *Cemento*¹³⁹, la cual se dedica a la promoción del material que le da nombre. En la pagina quince, de ese número, muestra dentro de sus paginas publicitarias a la Escuela Benito Juárez. Se señala que fué realizada con hormigón armado y se utilizaron bloques marca “Cruz Azul”, materiales que evidentemente están ligados a una nueva manera de llevar a cabo los procesos edificativos y que constituían toda una novedad, elementos de manufactura industrial que, sin embargo, quedan ocultos por la mascara del pasado manifiesta aquí en los acabados.

La revista *Cemento* se convirtió en un foro que mostraba las nuevas obras que se llevaban a cabo y desde luego el hormigón es el material identificado con la modernidad constructiva y quienes lo utilizaban son “especialistas en concreto”¹⁴⁰. Tal es el caso de Bernardo Calderon y Vicente Mendiola quienes -refiriéndose al cinematógrafo recién realizado-, señalan el uso del material como un producto de la modernidad que permite nuevas expresiones en el cual no hay sitio para las intersecciones en ángulo recto, ya que

¹³⁹ El primer numero de la revista *Cemento* de la que se hace mención da inicio con un tiraje de 8,000 ejemplares mensuales que para el segundo numero son ya ampliados a 10, 000 de lo cual se deduce la amplia difusión que ésta tiene.

¹⁴⁰ *Cemento*. (México D. F.), 1925, núm. 6, p. 5.

explican que a las aristas “hay que matarlas”¹⁴¹, eliminarlas de los resultados formales. Con ello se lanzan a una aventura que no encuentra eco dentro de lo que se entiende como tradición en esos momentos y que, por tanto, no le sirve a la búsqueda de representación del naciente Estado. Igual aparecerán algunas formas que tratan de conciliar ambos intereses, como ocurre con la portada del número diecinueve en el cual se muestra un frontón para el juego de raqueta con contrafuertes y decoración con azulejos, simulando medallones. Aparecen también estaciones de gasolina construidas por José Gomez Echeverria de fuerte expresión plástica con reminiscencias coloniales en el uso de arcos y azulejos, a favor de éste arquitecto hay que señalar que logra formas muy destacadas y de ruptura con La Piedad y El Automóvil Club¹⁴².



Frontón Neoclásico. *Cemento* núm. 19. Portada.

No son esa las únicas construcciones que se muestran. El Estadio de Jalapa obra del ingeniero Modesto C. Rolland es visto como “uno de los ejemplos más puros de aplicación del concreto armado en la Republica”¹⁴³, ya que sus características estructurales lo hacían el material idóneo para su ejecución, y asimismo, en dicho número, aprovechan para mencionar la Exposición Internacional de Arte Moderno Industrial y Decorativo, que se llevaba a cabo en

París. Destaca también la utilización de imágenes de los Silos de hormigón en los Estados Unidos de Norteamérica, indicando con ello las posibilidades de uso



Estadio de Jalapa. 1926. Modesto C. Rolland. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 10, p. 5.

¹⁴¹ *Cemento*. (México D. F.), 1925, núm. 6, p. 5.

¹⁴² *Cemento*. (México D. F.), 1926, núm. 19, pp. 16-17.

¹⁴³ *Cemento*. (México D. F.), 1925, núm. 10 y 11, p. 5.



Colonia El Mirador, Monterrey. 1926. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 14, p. 8.

de este material. En el año de 1926 se construye la colonia El Mirador en Monterrey y la revista lo describe como un “modernísimo fraccionamiento regiomontano”¹⁴⁴, criterio que parte de la incorporación de los nuevos materiales en la edificación ya que se utilizaba el hormigón tanto en las viviendas como en los servicios

de infraestructura.

Regresando a la escuela Benito Juárez, la revista la muestra en la portada del tercer número de la que siguen destacando la utilización del hormigón armado en sus elementos estructurales afirmando que ella es “a prueba de fuego y temblor”¹⁴⁵.

No será esa la única ocasión en que se cite la obra y se llegue a relacionar su vinculación con la arquitectura profundamente arraigada en el pueblo y de la cual toma sus referentes. Así, el uso de la cúpula en la biblioteca, y el que ésta se desarrollará con una planta de tres naves, es claramente visto como un referente del mundo cristiano, al que se le despoja de su símbolo y se traslada al templo del saber¹⁴⁶. Meses después nuevamente la escuela Benito Juárez ocupará la portada de la revista, ahora en una presentación utilizando impresión a color¹⁴⁷ que le dedica prácticamente toda el ejemplar a la misma, con fotografías y algunos comentarios sobre el proyectista y el constructor.

Como podemos ver no existió ningún intento de mostrar la claridad estructural en el edificio por parte de Carlos Obregón, eso era una actitud común en las dos primeras décadas del siglo y formaba parte aún de la tradición bajo la cual se les había formado. Bajo esa óptica la modernidad se entiende aquí como la incorporación de esquemas formales y espaciales tomados de la tradición pero con la incorporación de la industria en su construcción, con lo cual se pretendía negar el eclecticismo de la década anterior.

¹⁴⁴ *Cemento*. (México D. F.), 1926, núm. 14, p. 8.

¹⁴⁵ *Cemento*. (México D. F.), 1925, núm. 3, p. 3.

¹⁴⁶ *Cemento*. (México D. F.), 1925, núm. 5, pp. 8-9.

¹⁴⁷ Para estos momentos el tiraje es de ya 12,000 ejemplares. *Cemento* (México D. F.), 1926, núm. 16, pp. 18-30.

En esos momentos es claro que Carlos Obregón está convencido de formar parte de la vanguardia y pertenecer a dicho grupo, amplias ansias renovadoras lo están moviendo y experimenta con materiales y formas sin detenerse a pensar mucho. No es “la generalidad del sentimiento de la forma” como afirma Wölfflin¹⁴⁸ lo que lleva a la afirmación de un nuevo código o estilo, sino la necesidad de recrear otra tradición en la cual se refleje el pensamiento de una época que busca construirse un presente con pasado que genere la justificación de su propia existencia y, por tanto, la forma a utilizar será la que proporcione un camino rápido a la integración con la modernidad, que aquí es entendida primordialmente como la utilización de las nuevas tecnologías, amén de utilizar los mismos referentes formales que en Norteamérica han encontrado -en esos momentos-, y que les parecen indicar el camino hacia esa meta.

Una serie de conceptos se encuentran enfrentados y saldrán a la luz con el paso de los años, ya que la incorporación de adelantos tecnológicos en el proceso constructivo llevaba implícito la destrucción y el enfrentamiento con las formas que le ocultan. La Escuela Benito Juárez al llevar su tecnología estructural al plano de la tradición desconocía la existencia de la propia mecanización que era negada formalmente, al tiempo que la



Escuela Benito Juárez. Patio. 1924. Carlos Obregón. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 16, p. 20.

mecanización al intentar ser reducida a una tradición se niega a sí misma. Por ello, más

¹⁴⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 79.

adelante, la mecanización renegara de todo vinculo con la tradición y se entrará de lleno al movimiento moderno.

Los murales de Montenegro fueron contratados el 31 de marzo de 1924 y se autorizan \$ 6 000 pesos para su ejecución¹⁴⁹ cuatro meses antes de la inauguración oficial de dicha escuela. Aunque como menciona Julieta Ortiz es probable que el pintor continuara trabajando en ellos mucho después de la inauguración oficial y que su conclusión gire alrededor de 1927¹⁵⁰.

Los temas que desarrolla son *El Cuento*, conocido como la *Lámpara de Aladino*, y *La Historia*, llamado también *El Ángel de la Paz*, ambos se encuentran uno frente al otro, en los extremos de la biblioteca, estableciendo de esa manera la antinomia cuento-historia.

En *El Cuento*, Montenegro rescata un tema ya elaborado en 1917 durante su estancia en Barcelona, ahí ilustra una nueva traducción de La Lámpara de Aladino impresa en los talleres de Oliva de Vilanova. Las medidas del fresco son de alrededor de 7 X 8 metros y remata en un arco de medio punto. El Sultán se encuentra durmiendo al centro y, a sus pies, la madre de Aladino ofrece una bandeja llena de joyas, a un costado el genio escapa de la lámpara y se levanta a todo lo alto del fresco, a los lados árboles y aves dan un sello onírico a la pintura. La composición es exuberante, de tintes orientales, lo cual da un aspecto mágico a sus elementos, con ese resultado Montenegro regresa a sus trabajos de años anteriores, carece de cualquier referente ideológico o político que lo desliga del trabajo comprometido que ha querido verse en el muralismo mexicano.

Frente al mural del cuento, *La Historia* se muestra resplandeciente, el óculo del ingreso a la biblioteca fue aprovechado por el artista, quien realiza un vitral que inunda de colorido al recinto y es utilizado para dividir la composición. Muchos son los referentes que aquí se muestran. Bajo la claraboya una mujer sedente, símbolo de la patria sostiene una hoz y un martillo, y a sus espaldas esta protegida por un ángel de alas dobles - ¿recuerdo de la pintura románica catalana?-. A la izquierda se muestran personajes históricos de la colonia como Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Singüenza y Góngora, y otros más con el retrato de Salvador Novo y el autorretrato del pintor, una carabela sobre, y a la derecha de ellos, representa la llegada de los conquistadores, hecho puntualizado al colocar bajo de ésta un monolito prehispánico. El presente aparece del lado derecho, esta representado por una multitud marchando con banderas y descendiendo de una gran fabrica, sus ropas muestran extractos su filiación trabajadora, campesinos y obreros, que

¹⁴⁹ ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Entre dos Mundos... Op. Cit.*, p. 129.

¹⁵⁰ *Ib.*

generan la familia mexicana señalada por el bebe en brazos y protegida por el padre. Sobre el óculo un aeroplano sobrevuela la escena símbolo del progreso y el maquinismo.

En cuanto a ambos murales Julieta Ortiz indica:

“[...] muestran la dicotomía de los planteamientos estéticos de Montenegro: por un lado, la permanencia del modernismo finisecular y, por el otro, las influencias formales, iconográficas e ideológicas que se gestaban en los impulsos nacionalistas del arte [...] En cuanto a la Historia, el legado prehispánico se limita a una presencia pétrea e inanimada, en contraste con la importancia conferida al Virreinato y a los intelectuales contemporáneos”,¹⁵¹



Escuela Benito Juárez en Construcción. 1924. Carlos Obregón. Fuente: *Cemento* (México, D.F.). Núm. 1, p. 15.

planteamientos que se corresponden con la postura del ministro de Educación en la cual el mestizo es el resultado del nuevo México, los otros dos elementos del pasado son sólo eso, es el futuro el que se gesta.

Carlos Obregón Santacilia omite cualquier comentario sobre su escuela en el libro *Cincuenta Años de Arquitectura Mexicana (1900-1950)*. Es evidente que en ella observa permanencias académicas y que intenta borrar de un plumazo su quehacer anterior. No intenta justificación alguna, no sabe o no quiere decir que ocurrió, a lo sumo indica que a él le tocó hacer una de las escuelas durante la gestión de José Vasconcelos¹⁵². Se da, por tanto, cuenta que ahí no cabe la explicación vertida en el Pabellón, cualquier intento tendría que señalar al entonces Ministro de Educación y se niega a hacerlo, es evidente que lo unen sentimientos con los vasconcelistas y el grupo de esos años, puesto que de ahí se nutrió. Con ello evita enfrentarse a sus antiguos compañeros con quienes nunca tuvo mayores diferencias, no así contra el ex ministro Pani a quien lo ata una larga querrela que nos permite darnos a conocer el porqué de su actuar. Por otro lado como hemos visto su propia trayectoria lo involucra directamente, puesto que él se identificaba con ese sentir. La negación de su pasado toma camino con la omisión de ese episodio.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵² OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 46.

3.10 El otro proyecto cultural

Ya para esos años, el final se presagia y los “caudillos culturales” se dividen. Henríquez Ureña es un ejemplo claro de cómo se van tejiendo las relaciones ya que:

“[...] se casó con una de las hermanas de Vicente Lombardo Toledano, estrechó sus lazos con él y con Alfonso Caso, quien resultó ser su concuño”.¹⁵³

Este nuevo orden de cosas se reflejará en la huelga de la Escuela Nacional Preparatoria donde la efervescencia estudiantil a favor de Calles lleva a la renuncia del director Vicente Lombardo Toledano, posición que rápidamente ocupará Vasconcelos. Pero eso no termina ahí ya que simultáneamente a la renuncia del director de la Escuela Preparatoria se presenta la del rector de la Universidad, don Antonio Caso, y la propia de Henríquez Ureña entonces jefe de Intercambio Universitario y director de la Escuela de Verano. Los antecedentes de este conflicto presumiblemente fueron de la siguiente manera:

“José Vasconcelos no se había inclinado en 1923 por ningún precandidato a la presidencia de la República. Si bien pudiera haber simpatizado con Adolfo de la Huerta, como muchos de sus colaboradores cercanos, nunca lo hizo. Tampoco se manifestó callista -y es presumible que no fuera tan anticallista como se autoretrata en sus memorias-, porque quiso permanecer neutral en la campaña, siendo únicamente obregonista. El caso es que mantuvo el ámbito educacional ajeno a la campaña y esto no era bien visto por el Partido Laborista, con el cual Lombardo tenía ligas muy fuertes”.¹⁵⁴

Ante la llegada de Ezequiel A. Chávez al rectorado, en sustitución de Caso, éste propone a Henríquez Ureña como profesor, puesto que ocupará por breve espacio ya que solicita licencia para ir a colaborar a Puebla con Vicente Lombardo, quien fue nombrado gobernador tras la caída de los rebeldes delahuertistas. Más adelante al frustrarse el proyecto poblano, Vasconcelos se niega a reincorporarle a la Universidad pese a la insistencia del rector Chávez, por lo que Pedro Henríquez Ureña continuará su labor en otras latitudes¹⁵⁵.

Tras de esa eventual victoria de Vasconcelos sobre los lombardistas, éste tendrá que dejar Educación Pública ya que un nuevo grupo reclama su espacio en el poder. En esos

¹⁵³ MATUTE, Álvaro. *El Ateneo de México*, FCE, México, 1999 (Fondo 2000), p. 76.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.77.

¹⁵⁵ Ureña deja la Universidad definitivamente en 1924, continua con su proyecto en Argentina, Santo Domingo y más adelante en Harvard para mayor información ver: *Ibid.*, pp. 79-81.

momentos Plutarco Elías Calles a ganado en las urnas y llega a la presidencia. Es ahora el tiempo de Morones y del propio Vicente Lombardo, con ello el proyecto cultural entra en crisis y será necesaria otra representación para el naciente Estado.

