

CAPÍTULO V

LAS NUEVAS IDEAS

5.1 La sombra del Movimiento Moderno

Tras la caída de los caudillos, el nuevo régimen institucional ve en el modelo racionalista una respuesta a la imagen de progreso y contemporaneidad buscada. El nuevo modelo además -con sus propuestas metodológicas-, es idóneo para atacar necesidades masivas, así el naciente racionalismo encuentra en el Estado mexicano a un gran aliado. El nuevo Estado, con los intelectuales e industriales de su lado, impulsa a la arquitectura racionalista y va a ser en la propia capital -eje de las decisiones-, donde aparecen las primeras manifestaciones de ese nuevo orden; en la periferia hay reticencia y el *revival* tienen continuidad y sólo más adelante se sumaran a la modernidad.

La revista *Tolteca* persigue los mismos fines que su antecesora *Cemento* aunque prescinde de datos de carácter técnico y no profundiza en sus discursos. Con ello, su radio de difusión es mayor. Aparece en 1929 y muestra en su primer portada¹ elementos de carácter futurista, la idea del maquinismo y la fuerza del hombre son conceptos que van ganando adeptos, acorde con las manifestaciones industriales que están apareciendo en esos momentos en México. Destaca en su primer número el llamado Palacio de Policía y Bomberos en la ciudad capital, realizado por los arquitectos Guillermo Zárraga y Vicente Mendiola, edificio de sofisticada geometría tendiente a la verticalidad.

Pero no sólo las grandes construcciones son



Tolteca, núm. 1. 1929. Portada.



Edificio para policías y bomberos. 1928. Vicente Mendiola. Fuente: González Gortázar, Fernando. *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, p. 39.

¹ *Tolteca* (México D. F.), 1929, núm. 1.

mostradas. En 1930 aparece en su portada² la residencia de Julio García, proyectada por el arquitecto Martínez Negrete, descrita en la revista *Tolteca* como resultado de la correcta aplicación del concepto de utilidad que ha de prevalecer en la arquitectura:

“Amplitud con poco terreno/ Luz y ventilación/ Muros, entresijos y techos permanentes: que resistan al tiempo, al fuego, al temblor/ Que aíslen del ruido, del frío, del calor exteriores/ Baños y cocinas con todos los adelantos mecánicos y eléctricos/ comodidad con belleza”³.

La casa es moderna porque cubre las necesidades del cliente y porque utiliza todos los recursos puestos al alcance del arquitecto que finalmente es un artista constructor. Materiales y procedimientos son utilizados de manera magistral por éste arquitecto que hará sentir al gremio cual es el camino para incorporarse a los nuevos tiempos.

La vivienda cuenta con dobles espacios y un lenguaje de gran claridad. La luz inunda todos sus ambientes, es sin duda la primer casa construida con todas las comodidades que el mundo moderno exigía y conforme al pensamiento de la vanguardia europea alemana. La vivienda hace alarde de un profundo conocimiento de la modernidad, han desaparecido aquí las cornisas y juega con elementos de proporciones verticales y horizontales con amplios vanos. En la terraza nos hace recordar -con su barandal-, la presencia de los elementos utilizados en la construcción de barcos, es seguramente el primer intento serio de materialización del lenguaje racionalista en México

En 1930 a través de la revista *Tolteca* nos podemos dar cuenta de que el pensamiento de Le Corbusier es ya conocido por los arquitectos y elevada su figura a planos que lo hacen depositario de la herencia cultural de occidente, aunque ello no significa que se le comprendiera cabalmente. El peso de la tradición hace mirar rutas diferentes y en adelante trataran de interpretar sus ideas y adecuarlas al medio mexicano. La revista coincidía con este arquitecto y divulgar su pensamiento y obra era una manera de acelerar el uso del cemento.

En el siguiente número de la *Tolteca* aparece la Maison Cook, de Le Corbusier. Le dedican dos paginas a presentarlo e invitan a los arquitectos a imitar sus posturas así como a “cooperar”⁴ con él. Los términos empleados al referirse al arquitecto francés permiten incorporarlo al discurso gremial ya que no es propiamente un europeo, es suma de cultura, por lo que se pueden aplicar sus ideas en América. Su rostro aparece en las revistas, es un

² *Tolteca* (México D. F.), septiembre 1930, núm. 16.

³ *Tolteca*. (México D. F.), septiembre de 1930, núm. 16, p. 191.

⁴ *Tolteca*. (México D. F.), Octubre de 1930, núm. 17, pp. 216-217.

hombre que ha de ser conocido. A fin de darle cuerpo a las ideas no dudan en hablar de Aristóteles, Francisco Bacon, Leonardo da Vinci, Newton, Pasteur, Einstein:

“Hombres que no se fían de lo que no puede comprobarse; hombres, en fin, que no han inventado ficciones y alegorías, pero han descubierto EL VAPOR/ LA ELECTRICIDAD/ EL GAS/ LA RADIOACTIVIDAD”⁵

en concreto hombres redentores que señalan la nueva orientación y, Le Corbusier, es visto paralelo a ellos. La casa, máquina para habitar es un ideal a alcanzar:

“Necesitamos una nueva arquitectura, como resultado de la cual se fusionen las máquinas con los muros, los pisos y los techos y constituyan **un todo armonioso** -un conjunto agradable, simpático, habitable- un todo VIVO Y VIVIBLE”⁶.

Por ello los viejos estilos han de ser desechados puesto que para realizarlos se requieren instrumentos y no el ideal buscado... máquinas. La nueva arquitectura cuenta con el hormigón armado el cual sumado a las máquinas indicarán el rumbo del quehacer profesional:

“Toca ahora a los arquitectos con los nuevos materiales, incorporar, fundir las máquinas con la morada humana, con la habitación de usted y mía”⁷.

La revolución mexicana al desatar una constante migración hacia la ciudad concentra grandes reservas humanas que podían garantizar el desarrollo industrial así como el control



Monsieur Le Corbusier. Fuente: *Tolteca* (México, D.F.). Núm. 17, p. 216.

⁵ *Tolteca*. (México D. F.), Octubre de 1930, núm. 17, p. 216.

⁶ *Tolteca*. (México D. F.), Octubre de 1930, núm. 17, p. 217.

⁷ *Tolteca*. (México D. F.), Octubre de 1930, núm. 17, p. 217.

político, pero ello provoca situaciones de cambio que debían tener su reflejo en las variables del desarrollo.

A mediados de los años veinte se siente ya la necesidad de generar un nuevo tipo de capitalista: el constructor. Es decir, el gran capitalismo inmobiliario advierte que es el momento de generar riqueza mediante una gran alianza entre: propietarios del suelo urbano, arquitectos e industriales y para ello dirigen su energía hacia el problema de la vivienda. Ello es reforzado ante la llegada de grandes capitales que emigraron a la ciudad y que necesitaban ser invertidos.

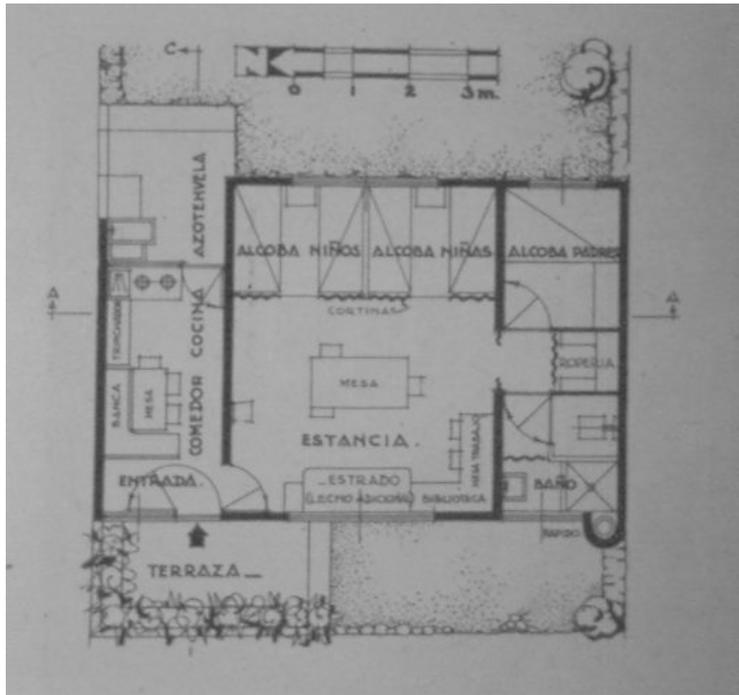
El Estado redentor busca el fomento del ahorro entre su población, ahorro que le permita hacer frente a sus necesidades, así como la posibilidad de que los obreros obtengan una pequeña propiedad, acción que mantendrá a las reservas productivas cautivas. De esa manera se obtiene un beneficio mutuo, ya que tanto la pequeña burguesía industrial revolucionaria y obreros han nacido simultáneamente. Para los campesinos se busca, y da, la pequeña propiedad ejidal, nombre con que se designa al concepto de propiedad comunal que había prevalecido durante el México prehispánico. La revolución les devuelve la propiedad de la tierra aglutinada en pequeñas comunidades y con ello se les mantiene con la expectativa de llegar a ser propietarios, al tiempo que se logran válvulas de escape a las presiones sociales, en tanto se construye el proyecto mayor: el capitalismo revolucionario.

Con esas consideraciones Carlos Obregón entiende la necesidad de que los obreros cuenten con una vivienda aglutinada en colonias y lo mismo el naciente Estado, por lo que no es de extrañar que se dediquen esfuerzos a esa problemática.

5.2 La vivienda mínima

En 1929 el congreso CIAM en Frankfurt encauzó sus esfuerzos sobre el estudio de la vivienda mínima, se trataba de hacer llegar esas ideas a los círculos técnicos, económicos y sociales. El llamado será escuchado en México y el problema de la vivienda es incorporado al discurso del Estado y de la incipiente industria de la construcción, lo toman como manifestación de la modernidad y del nuevo esquema de vida. Con ello, aparece la vivienda obrera mínima como lenguaje de ruptura con la tradición.

En 1931 Carlos Obregón Santacilia, como Director del Muestrario de la Construcción Moderna -la cual era una empresa privada de su propiedad-, convoca a un concurso en colaboración con el licenciado Aarón Sáenz, Jefe del Departamento del Distrito Federal, para la casa obrera mínima, en ella salen triunfadores -al siguiente año-, Juan Legarreta y Justino Fernández, en segundo lugar Enrique Yáñez y en terceros Carlos Tarditi y Augusto Pérez



Casa Obrera Mínima. Planta. 1931. Juan Legarreta. Fuente: Yáñez, Enrique. *Del Funcionalismo al Post-Racionalismo*, Trillas, México, 1989, p. 149.

Palacios, en el concurso también participa Juan O’Gorman quien no obtiene distinción alguna.

Carlos Obregón Santacilia menciona que desde 1923 Carlos Tarditi y Álvaro Aburto estudiaban ya las casas de vecindad “con el objeto de deducir de ellas la forma de vida de nuestras clases humildes y mejorarlas”⁸ pero no sólo la vivienda urbana sino también la habitación de los campesinos⁹. La necesidad de abordar ese problema lo lleva a abrir el concurso dentro del Muestrario.

En marzo el Muestrario de la Construcción Moderna lanza la convocatoria que tiene como fin:

“[...] analizar las condiciones espaciales dentro de las que se desarrollaba la vida de la población asalariada, proponer las mejoras convenientes para su dignificación y concluir con el diseño de una vivienda tipo que renovara la calidad de vida de la clase proletaria”.¹⁰

⁸ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años de Arquitectura Mexicana (1900-1950)*, Editorial Patria, México, 1952, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ DE ANDA ALANIZ, Enrique X. “El proyecto de Juan O’Gorman para el Concurso de la “Vivienda Obrera” de 1932, en *Arquine* (México D. F.), Junio de 2002, núm. 20, p. 65.



Casa Obrera. 1931. Juan Legarreta. Fuente: *Tolteca* (México D.F.). Núm. 21, enero de 1932, p. 300.

El proyecto de O’Gorman no mereció mención alguna, si bien su propuesta no carece de valores toda vez que se aboca al problema de aglutinar las viviendas de manera vertical. Su proyecto contenía dos variantes, uno para padres sin hijos y otro con una

pareja de hijos de ambos sexos, ambos en solución de dos niveles y con un desarrollo de 40 m² y 32 m² según el caso. En planta baja ubica el taller y área de servicios y descanso, espacio ajardinado de recreo, que podría dedicarse a la crianza de gallinas y un área más para el cultivo de hortalizas. A la planta alta se llega por una escalera exterior de una sola rampa que da ingreso directo a la cocina y a un pequeño comedor, de ahí a la estancia que hace las veces de distribuidor y que permite comunicarse con las recamaras así como al baño¹¹.

Las obras de Juan O’Gorman si bien, a su decir, “no eran obras de arquitectura” sino resultado de la “ingeniería de edificios”¹², resumen las inquietudes de su tiempo y es claro que al igual que sus demás proyectos muestran preocupación por el resultado formal pese a que él lo negará por muchos años. El antecedente de éste proyecto lo encontramos en 1929, año en que realiza un proyecto para Habitaciones Obreras, en las que igual las instalaciones son dejadas desnudas y acusa el posterior desarrollo de la casa de Palmas número 81, así como la propia para Diego Rivera.

La idea de aglutinar las viviendas esta ya presente en ese proyecto que propone para el “Muestrario”, el croquis muestra una solución de agrupamiento en cuatro niveles. Dejando la planta baja libre, la vivienda se levanta sobre columnas y en la azotea concentra los servicios, la solución de la techumbre es en algunos puntos de dientes de sierra. De ello se puede inferir que conocía perfectamente los postulados y propuestas de Le Corbusier, en particular de su proyecto de 1922 para un inmueble-villa, sin que ello signifique que realizara una copia. Aquí O’Gorman se nutre del repertorio formal de vanguardia así como

¹¹ Para mayores datos ver: Enrique X. de Anda Alaniz en la obra citada, pp. 64-75.

¹² O’GORMAN, Juan. Cit. por Enrique de Anda Alaniz. “El proyecto de Juan... *Op. Cit.*, p. 66.

de sus propuestas urbanísticas, y las suma a la tradición patente en la utilización de los espacios. Por otro lado adelanta la posterior cita al taller del pintor Ozenfant para el estudio de Diego.



Casa Obrera en Balbuena. Juan Legarreta. Fuente: Cetto, Max. *Moderne Architektur in México*, Verlag Gerd Haatje, Stuttgart, 1961, p. 24.

A raíz de los resultados se realizarían los primeros intentos a fin de paliar el problema de la vivienda para obreros y son construidas las

viviendas por el Departamento del Distrito Federal entre 1933 y 1934, “Este fue el primer intento serio en México y que encerraba ya el sentido social de la arquitectura”¹³.

En agosto de 1931 la revista *Tolteca* muestra el proyecto construido de Juan Legarreta para una casa obrera, del concurso mencionado. Se señala que ésta pudo ser realizada con un costo de 5,000 pesos, los cuales incluyen ya el precio del terreno¹⁴, con lo cual se demuestra la posibilidad de realizar, dentro de esta arquitectura, vivienda a precios económicos.

La vivienda para obreros de Legarreta plantea como moderna la solución brindada, se ha alcanzado el fin propuesto por la convocatoria. Sin embargo, el problema no fue entendido en los términos que Le Corbusier los planteaba, ya que si bien se dio una solución para su repetición en serie, esta es realizada aún con procesos artesanales en todas sus etapas. Mantiene la escala horizontal de la ciudad, lejos de la propuesta del arquitecto Suizo que habla de una nueva escala para la ciudad, es decir, en esos momentos Le Corbusier habla ya de un problema mayor: la ciudad, y no sólo de despojar de ornamento a la vivienda.

Es el propio Carlos Obregón quien nos brinda una descripción de esas viviendas:

¹³ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 65.

¹⁴ *Tolteca* (México D. F.), agosto 1931, núm. 20, p. 281.



Tolteca, núm. 16. Portada.

“[...] Tenían en un solo piso, estancia, comedor-cocina, una alcoba para los padres y dos para los hijos de uno y otro sexo: baño, ropería, azotehuela; estaban bien distribuidas, bien aireadas, bien iluminadas y eran bellas”.¹⁵

La vivienda en general se solucionaba en planta baja y daba diferentes tratamientos en altura. La más elevada se colocaba al centro y una gran ventana permitía la iluminación a la estancia, la caldera se mostraba al exterior y era ubicada dentro del baño, contando con el ingreso a uno de los costados a través del comedor. Por otro lado con el paso de los años esas viviendas sufrieron serias modificaciones por parte de los destinatarios finales quienes, en el afán de individualizarlas, transformaron el esquema propuesto:

“Ahora, a la arquitectura de concreto, sencilla de líneas y colores, cada individuo ha agregado multitud de cosas superfluas y feas, techos de teja innecesarios, construcciones adicionales, “porches” con techo a dos aguas, adornos de pésimo gusto, macetas de pedazos de plato, etc., cuyo costo hubiera sido mejor emplear en sarapes para los hijos, o en una plancha eléctrica”.¹⁶

El movimiento moderno, vino a aportar con sus esquemas funcionales soluciones a la naciente problemática del crecimiento de las ciudades y propuestas a las apremiantes necesidades de la vivienda estandarizada. Las consideraciones del movimiento moderno son el nuevo lenguaje en el cual se moverán los diferentes grupos porque con él se representa un nuevo México que pone punto final a la barbarie. Es el fin del caudillismo, es la época de las instituciones y de esa manera se renuevan. La tradición no está olvidada, la tradición se encuentra en los materiales, ahí la referencia al origen de los llamados

¹⁵ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

racionalistas, las propuestas de los funcionalistas se mueven en el mismo esquema pero su representación toma otro camino al recurrir a la técnica, a las maravillas del desarrollo industrial en el cual se cifran todas las esperanzas de transformación, y con la técnica de la mano buscan transformar, buscan la ruptura total con el discurso académico y tratan de incidir sobre el grave problema de espacios. Los conceptos estéticos no están en su discurso porque buscan la solución a la problemática nacional, se requiere construir un nuevo país con los escasos recursos económicos, por tanto estos tenían que ser aprovechados al máximo.

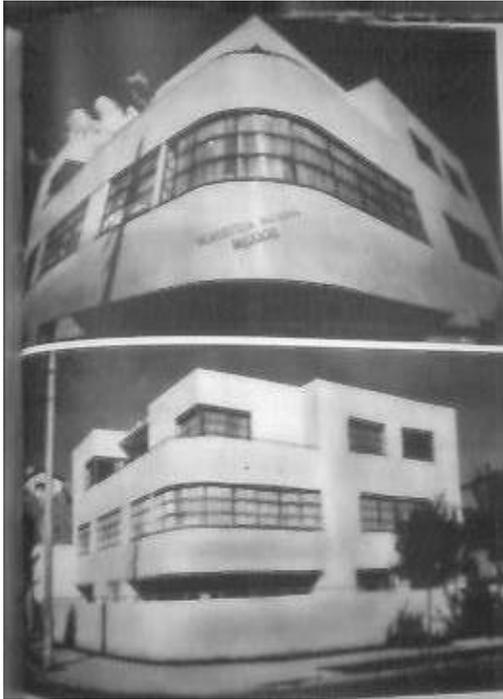
En México la estandarización no se logra mediante procesos industriales sino artesanales que repetían un modelo con la consiguiente mayor productividad sin atacar de fondo el problema de la ciudad. Pero no es eso lo que les preocupa en ese momento, se trata de generar empleos, no se cuenta con una seria industria, ni con mano de obra calificada, el revoco oculta todo eso, se suprimen las juntas y se ocultan los defectos de la mano de obra al tiempo que ello permite el crecimiento del joven país salido de la revolución, la técnica y su uso en todas las áreas es el nuevo discurso de la revolución.

5.3 La Casa Gómez Morín y los retornos

Unos números después aparece en la misma revista *Tolteca*¹⁷ la residencia de Manuel Gómez Morín, proyectada por Carlos Obregón Santacilia en un lenguaje totalmente innovador (1931), es todo un ejercicio del lenguaje racionalista en el que prevalecen los grandes espacios interiores con un mínimo de apoyos, aunque no logra la planta libre.

Las líneas horizontales dominan la composición, aparecen las ventanas a hueso y despliega todo el dominio sobre los materiales puestos a su disposición. Una bella escalera helicoidal permite la circulación vertical, hay ausencia total de buscar la simetría, recurre a toda una serie de artificios: vanos y cuerpos yuxtapuestos, dobles alturas, ventanas horizontales, uso del barandal sobre el muro bajo que limita la propiedad y en el balcón curvo del segundo nivel, losas ligeras de diez centímetros, gran cuidado de los acabados e interiores -carentes de decoración-, que nos muestran la facilidad de superarse a él mismo.

¹⁷ *Tolteca* (México D. F.), enero 1932, núm. 21, p. 300.



Casa Gómez Morín. 1931. Carlos Obregón. Fuente: *Tolteca* (México, D.F.). Núm. 21, enero de 1932, p. 300.

Nuevamente se le muestra como un arquitecto moderno, de vanguardia que ha superado a la tradición y reniega de ella, pero ahí esta su propia negación ya que al negar de todo vinculo se esta afirmando en la propia tradición puesto que “No menos significativas que las semejanzas son las diferencias. Entre ellas la central es el ánimo subversivo, la negación irónica. Es el rasgo que define a la modernidad”¹⁸.

En esa edificación Carlos Obregón resuelve con elementos de aire centroeuropeo el problema planteado y se demuestra a sí mismo que es capaz de renovarse. Pese a esas intenciones, sus esquemas teóricos aún no están preparados para esa transformación. Por tanto, será más adelante cuando se de cuenta que primero tendrá que destruir su propio pasado para dar lugar a una nueva arquitectura que se justifique en el tiempo. Esto lo lograra a través de un análisis histórico, dando lugar a una serie de planteamientos en torno a una teoría de la arquitectura. Ha llegado el momento en que se va a detener a reflexionar sobre su propio pasado e indique el rumbo que seguirá su arquitectura.



Casa Gómez Morín. 1931. Carlos Obregón.

Por el momento, poco antes - entre 1930 y 1931-, va a construir su propia residencia en San Ángel, dentro de lo que ahora es la mancha urbana de la ciudad de México, en un código de referentes de la Colonia que no deja dudas sobre las inquietudes y la necesidad de experimentación que lo esta moviendo. Continúa con la de Federico Lachica (1930) dentro de

¹⁸ PAZ, Octavio. *Apariencia Desnuda. La Obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1998, pp. 182-183.

los mismos esquemas y dentro de las propuestas residenciales ejecutará -en el año de 1932-, el encargo del expresidente, pero aun *Jefe Máximo*, Plutarco Elías Calles, de construir su residencia en Cuernavaca, la que lleva a cabo en un lenguaje neocolonial.

Sin embargo, la crítica a su propia obra ya ha comenzado y más adelante construirá su vivienda de veraneo en Acapulco, es la búsqueda de un lenguaje más claro y referido a la contemporaneidad, nuevamente líneas puras que ejecuta con gran maestría.

La simetría de sus primeras obras -legado de la tradición-, ha llevado a los historiadores a ligarlo a sus contemporáneos extranjeros como al vienés Josef Hoffmann, arquitecto que experimenta con nuevos volúmenes pero, sin embargo, permanece en su obra la pesadez y la decoración en los edificios, decoración que toma otra faceta, puesto que los sillares son cubiertos con mortero y aparecen motivos sobre el revoco fresco, la columna clásica es prácticamente suprimida en su obra y busca la síntesis de la misma, sin prescindir de su necesario uso estructural también de los tímpanos, que en el caso de Obregón Santacilia son ya cosa del pasado.

La declaración de guerra del vienés contra el uso de la cornisa tardara aún en ser entendida¹⁹ aunque se suma, en sus últimos años, a las premisas de un código



Casa en Tlacopac. 1930. Ingreso. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, Atlante, México, 1947, p. 87.



Casa en Tlacopac. 1930. Salida a jardín. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 87.

¹⁹ LOOS, Adolf. "Un Arquitecto Vienés", *Decorative Kunst*, FET 11, 1898, en Adolf Loos. *Escritos I. 1897/1909*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 112.

sin ornamento²⁰. Tal vez esa ausencia en la decoración de los últimos años de Hoffmann y la primera etapa de legado de la tradición a llevado a pensar en influencias externas al quehacer de nuestro arquitecto, aunque no podemos negar que la fachada del proyecto para el barrio residencial en el XIX bezirk, de 1930 en Viena, se asemeja a la casa de Acapulco de Obregón, en cuanto al uso de los artificios formales. Pero en el caso de Santacilia lleva su exploración más allá logrando un proyecto interesante que habla por sí mismo del dominio del lenguaje moderno en el cual no tendríamos que buscar pasados lejanos para entenderlo.



Casa en Acapulco. 1947. Carlos Obregón. Fuente: Jiménez, Víctor. *Carlos Obregón Santacilia. Pionero de la arquitectura mexicana*, CONACULTA-INBA, México, 2001, p. 180.

El peso de la tradición se encuentra latente en la modernidad mexicana aunque no de manera burda, sino que se encuentra intelectualmente elaborada. Los materiales son los referentes formales con los cuales se trae a la escena al pasado, es la tradición por alto contraste, ambos materiales conviven de manera armonica, uno muestra el origen, el otro se proyecta al futuro.

²⁰ LOOS, Adolf. “Sobre Josef Hoffmann”, escrito en 1931, inédito, en Adolf Loos. *Escritos II. 1910/1932*, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 283.

La tradición en México nace ahora por oposición, el autor genera una ruptura obvia que se opone al pasado pero en la cual se puede ver el pasado, a partir de ahí el artista genera su propia tradición en la cual se recrea y transforma para así, en determinado momento, generar una ruptura consigo mismo, iniciando con ello una nueva tradición en la cual se manifiesta el naciente drama.

5.4 El alumno supera al maestro

Las transformaciones tienen diferentes promotores, las posturas de los arquitectos tradicionales cambian de giro, los cambios son vertiginosos y en la búsqueda de una representación sustituyen los códigos manejados, aunque les es difícil despojarse del peso de la tradición. En el discurso



Mural para la Tolteca. 1931. Juan O'Gorman. Fuente: *Tolteca* (México, D.F.). Núm. 23, p. 360.

teórico ocurre lo mismo, los artículos de Antonio Lamosa, Luis Priep y Souza así como de Ortiz Monasterio sobre arquitectura²¹ hablan ya de la necesidad de hacer llegar la máquina a la vivienda, postura que no siempre es reflejo de su actividad construida, pocos serán los que den un giro total y desde luego pertenecen ya a otra generación.

Paralelo a la actividad constructiva O'Gorman continúa incursionando en la pintura y participa en una convocatoria que le da amplia difusión a su quehacer. Son de destacar los resultados del concurso pictórico convocado por la Compañía de Cemento la Tolteca²², en el año de 1931, temática que gira en torno a sus instalaciones en la Mixcoac, donde

²¹ *Tolteca*. (México D.F.) Abril 1932, Núm. 23, pp. 348-352.

²² *Tolteca*. (México D. F.) Abril 1932, Núm. 23, pp. 355 y 360.



Casa de Juan O’Gorman. Exteriores. 1929. Fuente: *Tolteca... Op. Cit.*, núm. 2, p. 329.

participaron Juan O’Gorman y Gonzáles Camarena así como Rufino Tamayo. Para Ortiz Monasterio los concursantes deberían haber conocido antes el proceso de fabricación del cemento:

“Los artistas necesitaban, además, darse exacta cuenta de que La Tolteca en Mixcoac consistía de una obra de ingeniería **encerrada dentro** de una obra de arquitectura”.²³

Juan O’Gorman presenta dos frescos y obtiene el primer lugar con un paisaje con la fabrica, en donde muestra en primer plano el barrio de San Pedro de los Pinos, en un formato de 60 x 100 cm. En la pintura destaca la vorágine de la modernidad plasmada en el dinamismo de los trazos y los

esquemas de automóviles, las bodegas, los depósitos de agua elevados, y el ferrocarril, muestra también el rico colorido de la tradición popular en los esquemas arquitectónicos de las viviendas con sus sugerentes anuncios de la actividad comercial desarrollada. Al fondo: la gran mole de hormigón de la fabrica amurallada, con sus pesados cuerpos geométricos es sobrevolada por un aeroplano, síntesis del maquinismo vivido. Ortiz Monasterio opina que:

“O’Gorman tomo el concepto completo en sus dos frescos. En el primero la montaña de la que el hombre extrae la materia prima y la fábrica en toda su integridad elaborando el cemento [...] En el segundo fresco, nuevamente la fábrica; pero arriba, en todo su esplendor industrial y arquitectónico, y frente a la ciudad ‘chaparra’ que se transformará con el material que se produce. Allí la fábrica se une a la urbe”.²⁴

²³ ORTIZ MONASTERIO, Manuel. “Entrevista” en *Tolteca*. (México D. F.) Abril 1932, Núm. 23, p. 351.

²⁴ *Ibid.*, p. 352.

A raíz de su triunfo obtiene recursos económicos para concluir su residencia, ya que su primera casa va a ser construida en un terreno adquirido “con el poco dinero ahorrado durante sus años de trabajo con Obregón Santacilia”²⁵



Casa-estudio de Diego y Frida. Juan O'Gorman. 1931. Fuente: Fotografía del Autor.

(1929), en el barrio de San Ángel, a

cuyo lado comprará otro terreno, que más adelante vende a Diego Rivera y donde le construirá su casa-estudio.

Poco después Juan O'Gorman ve publicada su casa de San Ángel en la revista *Tolteca*, en el año de 1932²⁶. Aunque desde luego el giro no puede ser atribuido sólo a una persona ya que, como hemos visto, la mayor importancia en el cambio de lenguaje que lleva a una nueva representación arquitectónica obedece a multitud de factores y tiene como motor los sucesos que el Estado se encuentra propiciando y que incluso lo están rebasando, así como a las drásticas transformaciones en la enseñanza de la arquitectura, todo ello ante la infrenable ebullición de ideas en todos los campos estructurales de México. En ese año la revista *Tolteca* habla de la casa de Juan O'Gorman la cual sorprende al gremio y dice de ella que es:

“[...] quizá la más revolucionaria y radical que se haya hecho en México hasta estos momentos. Nosotros la llamaríamos “primeros principios”[...] quien ha llevado su racionalismo al extremo de emplear asbesto cemento en las puertas y dejar expuesto interiormente el concreto en los techos..... El tiempo dirá la última palabra”,²⁷

²⁵ VALLARINO, Roberto. “Desde el Azogue del Autorretrato Multiple”, en *O'Gorman*, Grupo Financiero Bital, México, 1999, p. 59.

²⁶ *Tolteca* (México D. F.), marzo 1932, núm. 22, pp. 328-330.

²⁷ *Tolteca* (México D. F.), Marzo de 1932, núm. 22, p. 328.



Escuela en Cosacuaran. 1946. Enrique del Moral.
Fuente: Yañez, Enrique... *Op. Cit.*, p. 254.

es evidente que sí fueron sólo los principios de un cambio que se avecinaba y que el tiempo le ha dado ya su lugar. Para la revista es difícil entender a O’Gorman cuando habla, pero cuando pinta o construye es claro lo que pretende:

“Las teorías de este arquitecto (porque tal es aunque no quiera recibirse) son que las fuerzas humanas creadoras nunca parten (ni se preocupan) de la forma externa de las cosas, para resolver los problemas; sino que la forma externa siempre es un simple resultado (un accidente, diría el que esto escribe) de la resolución de tales problemas”.²⁸

Para el autor O’Gorman sintetiza el problema del arquitecto al buscar lo perfecto al tiempo que logra la economía máxima, economía que desde luego, en este medio de comunicación, se logra con la utilización del cemento y

abandonando el camino de la falsificación de referentes coloniales. Para O’Gorman:

“La antigüedad no nos proporciona los servicios necesarios para nuestra vida presente: al contrario, a cada momento nos estorba. Las casas viejas, las ciudades viejas son torpes, insalubres –sólo por un milagro se les puede adaptar la plomería, la electricidad”²⁹,



Proyecto para la sede de la CTM. 1934. Juan O’Gorman.
Fuente: González Gortázar... *Op. Cit.*, p. 64.

Juicios tal vez muy severos para el patrimonio cultural aunque necesarios dado el enfrentamiento que se presentaba.

Con tan sólo veintiséis años construye el estudio de Diego (1931), bajo la clara influencia de la casa del pintor Ozenfant, realizada por Le Corbusier, aunque aquí O’Gorman fusiona el repertorio formal de la modernidad con la tradición, retomada

con el manejo de los colores y las condicionantes tecnológicas. El estudio se apega a la

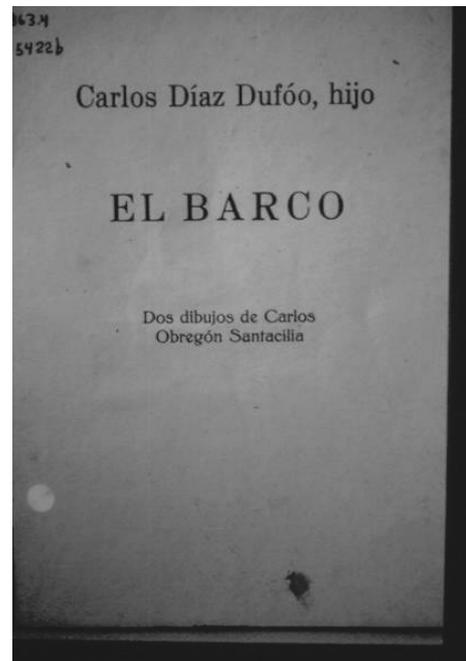
²⁸ *Tolteca* (México D. F.), Marzo de 1932, núm. 22, p. 328.

²⁹ O’GORMAN, Juan. Cit. en *Tolteca* (México D. F.), Marzo de 1932, núm. 22, p. 331.

tierra como lugar de origen al manifestarla en sus plantas y materiales, esta obra le permite darse a conocer en todo México. Ese acercamiento propicia que, en 1932, Diego lo presente con el ministro de Educación Narciso Bassols, quien lo invita y lo lleva a la jefatura del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación, sitio desde donde construye un gran proyecto de escuelas. Pero no sólo ello, sino que bajo esa tutela crea la Escuela de Técnicos de la Construcción, donde se desempeña como profesor de Teoría de la Arquitectura. Más adelante en 1935 renuncia a la burocracia y se aleja de la arquitectura y sólo la retoma en 1944 al colaborar con Diego en el Anahuacalli y en 1949 con su propia casa de San Jerónimo, obra realizada bajo el influjo de las teorías de Frank Lloyd Wright y de la arquitectura de Antoni Gaudí³⁰.

5.5 El miedo al maquinismo

Regresando a Carlos Obregón, observamos sus ideas sobre la técnica en la obra *El Barco* de Díaz Dufóo, hijo -en la que Obregón Santacilia realizó dos dibujos-, en dicha obra las escenas se suceden en un trasatlántico, objeto que refleja la modernidad lograda por el hombre y que es capaz de trasladarlo de un punto a otro, de llevarlo de una representación ¿agotada? a otra, en que se fusiona el pasado con el futuro en un presente “brumoso, triste como vejez sin recuerdos”³¹, un presente que no se observa con claridad a donde los lleve, en el cual la única seguridad esta depositada en la técnica que unida a la vida conforman “ese monstruo inestable que se llama la civilización”³².

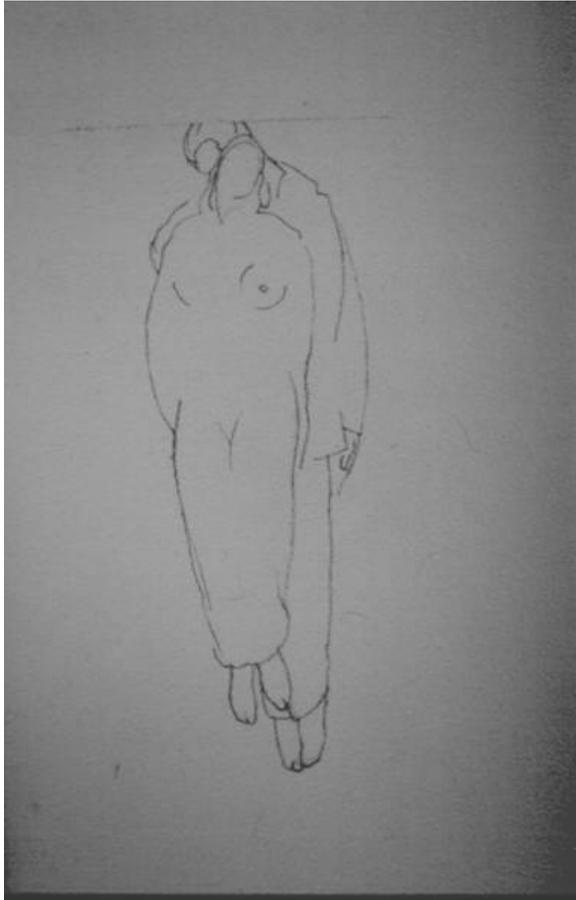


El Barco. Portada

³⁰ VALLARINO, Roberto. *Op. Cit.*, p. 71.

³¹ DÍAZ DUFÓO, Carlos. *El Barco, Dos dibujos de Carlos Obregón Santacilia*, Contemporáneos, México, 1931, p. 5.

³² *Ibíd.*, p. 6.



Dibujo de Obregón para *El Barco*. Fuente: Díaz Dufío, Carlos. *El Barco, Dos dibujos de Carlos Obregón Santacilia*, Contemporáneos, México, 1931.

En la escena segunda una joven mujer pregunta con ironía “¿La técnica conduce a la certeza absoluta?”³³ La respuesta fue afirmativa en términos de la ciencia y remitida a la del mundo insensibilizado y frío de los números. Sin embargo, igual señala que la certeza entendida como la seguridad absoluta del fin no corresponde al mundo los números, puesto que nunca se sabrá a donde pueda llevar el desarrollo de la técnica.

Poco antes el oficial ha dejado en claro la importancia del pasado:

“[...] tal vez no viniera mal el subrayar la importancia del pasado virtuoso y la piedad que borra las manchas de una vida culpable, para esperar, fundadamente, en la recompensa de mundos mejores, de condiciones nuevas para costumbres viejas”.³⁴

Un pasado que es fundamentado en relaciones morales que a través del perdón es transformado y logra incorporarse a los nuevos tiempos. Esto es, se busca justificar las relaciones que se habían dado en el tiempo y que los habían llevado a representaciones que ahora están negando, puesto que pese a todo se actuó con buena intención.

Tal vez aquí cabrían las palabras maduradas por Obregón quien tras de su incursión en el neocolonial busca nuevos referentes que brinden respuestas a su tiempo:

“Después de esta etapa de incertidumbre nos encaminamos firmemente hacia lo único que podía ser y que ha sido en todas las épocas que han producido arquitectura: *conocer el medio social para el cual se trabaja, resolver libremente los problemas planteados por el programa sin prejuicio de formas y estilos, resolver los problemas de clima y materiales, estructurar técnicamente la solución adoptada y una vez resuelto todo esto y pasado a través de uno mismo de donde puede recoger lo que de paisaje, de raza, de tradición nos quede, entregar para que se viva, para que se habite, el producto resultante*”.³⁵

³³ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 42.

En *El Barco* la técnica parece derrumbarse ante un falso informe de naufragio y el gran trasatlántico recibe toda la negación al desarrollo de la ciencia, los hombres niegan sus logros y sus valores pese a tener conciencia de un destino que han cumplido. El aviso se recibe con dudas pero se impone los criterios de la ciencia para demostrar que los datos incompletos llevaron a afirmaciones erróneas, en ese final el filósofo se percató de que nada es puro, de que todo es una invención que el hombre realiza para alcanzar la belleza y la inteligencia.

5.6 El motor de la enseñanza (Planes de estudio de 1929 y 1931)

En el año de 1929 se logra la Autonomía Universitaria por lo cual desaparece la Escuela de Bellas Artes y aparecen en su lugar la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) y la Escuela Nacional de Artes Plásticas, dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), aunque por breve tiempo estuvo integrada a la Facultad de Filosofía y Bellas Artes, la primera y a la Escuela de Filosofía y Letras, Artes Plásticas y Superior de Música, la segunda.

El nuevo plan de estudios que acompañará a esta transformación cambia totalmente el esquema general mediante el cual se venía trabajando, aunque se dan pocas transformaciones en los contenidos³⁶. La modificación de mayor importancia consiste en la aparición de un curso de Análisis de



Edificio Ermita. 1930. Juan Segura. Fuente: González Gortázar... *Op. Cit.*, p. 103.

³⁶ Con 154 alumnos se dan los cambios formales en el plan de estudios que los tiempos nuevos estaban demandando, en el primer año se estudian Historia del arte, Teoría de la arquitectura, Geometría descriptiva, Dibujo del natural, Dibujo arquitectónico, Modelado, Mecánica, y Topografía, para el segundo año Historia del arte, Análisis de programas, Perspectiva y estereotomía, Dibujos del natural, Composición de elementos, y Estabilidad, en el tercer año Historia del arte en México, Modelado, Dibujo del desnudo, Composición,

Programas, materia con la cual pretenden llevar a los estudiantes al desarrollo del programa arquitectónico y al estudio de casos concretos que mostrarían como ha respondido la arquitectura a la problemática en diferentes períodos. Aparecen dos cursos más de Teoría de la arquitectura, de los cuales al último curso se le llamará Teoría Superior. Por vez primera aparecen las materias de Urbanismo en sustitución de las llamadas de Planificación. La ciudad es ya parte del tejido en el cual se analiza a la arquitectura.

En el plan de estudios de 1931 se observan cambios que en realidad tienen más que ver con los contenidos que con el esquema general que se plantea. Este plan va a ser aplicado durante la dirección del plantel por Francisco Centeno y por el propio José Villagrán García, éste último director de 1933 a 1934. Los cursos que aparecen en el nuevo diseño curricular son Arquitectura Comparada, que sustituye al de Análisis de Programa, Análisis Gráfico de las Estructuras, de Materiales y Equipos así como el de Higiene e Instalaciones, y desaparecen los de Teoría Superior y el de Urbanismo³⁷.

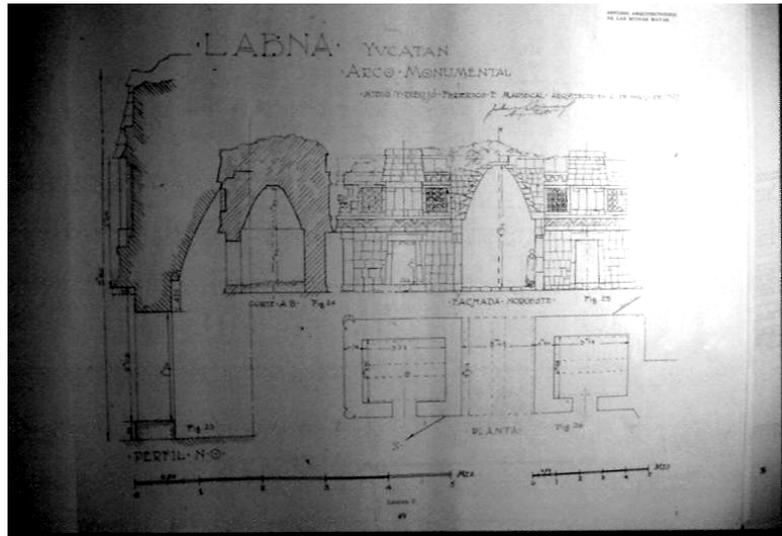
La serie de cambios en la enseñanza no son sin embargo aún sintomáticos del quehacer arquitectónico de la época ya que el trabajo de algunos teóricos continúa el mismo camino. Tal es el caso de Federico E. Mariscal quien insiste en el rescate de las formas de la arquitectura virreinal como modelo para la actividad profesional, ya que considera que la copia nunca podrá ser exacta y siempre mostrará el tiempo de su realización, por otro lado se da cuenta lo arbitrario de la periodización en estilos para la obra arquitectónica, aunque desgraciadamente no lleva más allá su pensamiento:

Construcción, y Presupuestos y avalúos, para el cuarto año Teoría de la arquitectura, Dibujo, Composición, Construcción, y Urbanismo, finalmente en el quinto año Teoría superior, Dibujo, Composición, Construcción, y Urbanismo. Ernesto Alva Martínez. "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), p. 121.

³⁷ El número de alumnos ha crecido a 334 y el plan queda como sigue: primer año Historia del arte, Teoría de la arquitectura, Dibujo arquitectónico, Dibujo preparatorio del natural, Geometría descriptiva y tratado de sombras, Ornato modelado, Topografía del arquitecto, Mecánica general y cálculo gráfico; para el segundo año Arquitectura comparada, Historia del arte, Composición de elementos de los edificios, Dibujo preparatorio del natural, Estereotomía y perspectiva, Análisis gráfico de las estructuras arquitectónicas, su ornamentación y decoración, Estabilidad de las construcciones; en el tercer año Arquitectura comparada, Historia del arte, Composición de arquitectura, Dibujo al natural, Construcción, Análisis gráfico de las estructuras arquitectónicas, su decoración y ornamentación, Materiales y equipos de construcción; en el cuarto año, Investigación del arte en México, Croquis de edificios, Composición de arquitectura, Composición decorativa, Modelado, Construcción, y finalmente en el quinto año Composición de arquitectura, Composición decorativa, Dibujo y modelado del natural, Higiene e instalaciones, Presupuestos, avalúos y legislación de construcciones, y Conferencias sobre urbanismo. Ernesto Alva Martínez. *Op. Cit.*, p. 122.

“¿qué importa que tal o cual detalle o disposición sean copiadas, si el sentir que revela la ejecución es tan diferente [...] y si, por otra parte, es tan difícil como inútil limitar con barreras precisas e infranqueables las diferentes épocas o estilos en arte?”³⁸

por otro lado su preocupación ahora es el reconocimiento de la arquitectura mexicana y su valorización como tal, por



Labna. Levantamiento. Federico Mariscal. Fuente: Mariscal, Federico. *Estudio arquitectónico de las ruinas Mayas, Yucatán y Campeche*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1928, p. 49

el hecho de haberse realizado dentro del territorio nacional: “Afirmemos valientemente, con todo aplomo, que los edificios de la época virreinal, como los de la aborígen, son arquitectura **mexicana**”³⁹. Atrás han quedado la comprensión de dicha arquitectura como producto de la mezcla de sangres, es un nuevo criterio el que lo está moviendo, son otros conceptos los que interpone y no duda en realizar avanzar su pensamiento contra los que piensan lo contrario:

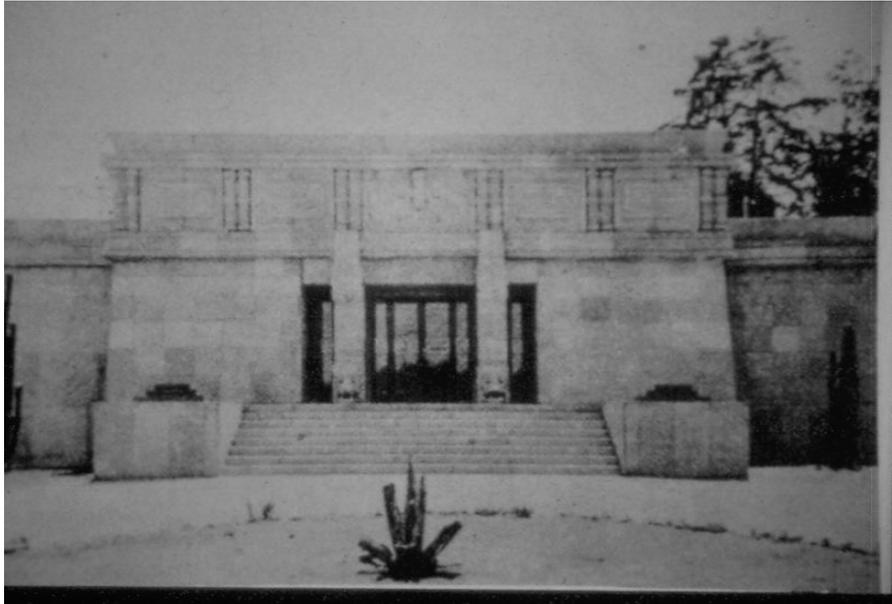
“No debemos, por tanto, temer el decir arquitectura mexicana, como temen decirlo algunos escritores, cuando se refieren a los edificios de la época virreinal en México, pues merecen los monumentos de esa época, tanto como nosotros mismos, el nombre de mexicanos”⁴⁰.

Por otro lado no son de extrañar esas consideraciones, puesto que para esos momentos el conocimiento del pasado cultural construido es ya amplio y él fue uno de los que se abocaron a su estudio -como ya se mencionó-, y la propia obra que está presentando es el resultado de los intereses que habían llevado a comprender a México a través del tiempo. El libro menciona una serie de datos sobre la edificación del México virreinal así como la descripción de las construcciones y el mobiliario con que cuentan.

³⁸ MARISCAL, Federico E. “Introducción”, en Antonio Cortes. *La Arquitectura en México. Iglesias*, obra reformada bajo la dirección de Genaro García, T. II, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1932, p. VII.

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ *Ib.*



Centro nocturno "Teocalli super club" 1930. Manuel Amabilis. Fuente: Jiménez, Víctor. Catalogo de la exposición la arquitectura en México. Porfiriato y movimiento moderno, INBA-SEP, México, 1983, p. 72.

En México, los cambios se venían ya dando hacia unos años. El mito de la economía cobró fuerza con las escuelas de O'Gorman desarrolladas bajo las órdenes de Narciso Bassols, secretario de Educación. Más

adelante las pantallas de cristal y las estructuras hacían mella en un país que con trabajos se levantaba. Pese a ello, comenzó el desarrollo de una incipiente industria que logra un híbrido entre materiales locales de manufactura artesanal y productos de la incipiente industria, que la mayoría de las veces se hacía llegar productos mediante importaciones.

La llegada de Hannes Meyer radicaliza las posiciones ya encontradas puesto que para él las cuestiones de carácter estético no son más que residuos de la ideología del siglo XIX⁴¹. Los arquitectos pasaron rápidamente a convertirse en sólo obreros de la



Instituto Nacional de Cardiología. 1937. José Villagrán. Fuente: González Gortázar... *Op. Cit.*, p. 61.

construcción, empleados de las grandes firmas nacionales, que concentraban la mayoría de la obra pública, y que obtenían un empleo por su capacidad de dirigir a las masas iletradas en las labores de construcción.

Ya en esos momentos la profesión liberal de arquitecto se encuentra

⁴¹ HITCHCOCK, Henry-Russell; Philip Johnson. *El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*. Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, España, 1984, p. 50.

sufriendo serias transformaciones y se comienza a percibir el cambio, el ala progresista asume la reproducción de cuadros profesionales con características de trabajadores al servicio del capital con la formación de técnicos y profesionales



Sindicato Mexicano de Electricistas. 1936-1940. Enrique Yáñez. Fuente: Yáñez, Enrique...
Op. Cit., p. 152.

sindicalizados. De esa manera el arquitecto de formación marxista es puesto al servicio del capital, se crea la educación técnica para convertir al arquitecto en un empleado que de la mano de la “inteligencia” marxista se sindicaliza y éstos no se dan cuenta que lo han realizado es en realidad llevar al entonces profesional independiente al servicio de las grandes firmas, lo han convertido en un obrero y como tal sujeto a la explotación sistemática.

Meyer llega a México en 1938 con motivo del XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación. Dicta en la Academia de San Carlos dos conferencias denominadas: “La formación de un arquitecto” y “Experiencias de urbanismo”, la postura de ellas invitaba a los arquitectos a cumplir su función social lo que hace que se gane la enemistad de los grupos conservadores, pero también provoca que los miembros de la Unión de Arquitectos Socialistas lo llame para la fundación de un instituto de urbanismo⁴². Acepta la invitación y se traslada a México con su familia en el año de 1939. Tras de su llegada comenzaran los problemas con O’Gorman quien mira en él al personaje capaz de quitarle su ascendencia en el Instituto Politécnico Nacional (IPN) así como su posición de “ideólogo de la arquitectura marxista”⁴³. Las intrigas logran que el Instituto de Urbanismo y Planificación cierre sus puertas sólo dos años después y Meyer se integrara a diferentes

⁴² Para mayores datos biográficos y características de su programa ver: Jorge Camberos Garibi. “Hannes Meyer, su etapa en México”, en González Gortázar, Fernando (coord.). *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, pp. 86-93.

⁴³ *Ibid.*, p. 90.

actividades dentro de la estructura del gobierno hasta que en el año de 1949 regresa a Suiza.

A pesar de la aversión de algunos grupos a Hannes Meyer sus ideas se propagan y refuerza el ala de arquitectos de la izquierda mexicana quienes impulsan la idea del funcionalismo y la necesidad de que el arquitecto responda a las demandas de la colectividad.

La óptica que ha privado hasta ahora es que los marxistas despojaron al arquitecto de su aureola, lo bajaron del pedestal y lo pusieron al servicio del pueblo y jamás se han detenido a mirar la realidad de ese nuevo trabajador puesto ahora a disposición de la explotación.

Dentro de ese contexto José Villagrán García funda el Colegio de Arquitectos de la Republica Mexicana (C. A. R. M.), en clara oposición a los grupos sindicales y con el apoyo del Estado, inicia una nueva relación gremial que en adelante habrá de normar los roles de los profesionales, ahora de manera colegiada.

José Villagrán García se da cuenta del error de los denominados funcionalistas mexicanos por su discurso materialista antiestético, y a cada oportunidad señalará la equivocación por la cual caminan los postulados teóricos de éstos, quienes finalmente reconocen -con el paso del tiempo-, el necesario arraigo de la arquitectura como manifestación artística⁴⁴.

Nadie llega con generosas ideas a traer el movimiento moderno a México donde se gestó una tradición que encontró espacio en la modernidad. Toda vez que habían cambiado las circunstancias y el mismo mundo, se recibe información de todos lados, hay penetración de ideas, hay asimilación del quehacer mundial y ello genera una nueva manifestación plástica. Para que ello sucediera coincidieron toda una serie de acontecimientos: las revistas llegadas del extranjero, las nuevas publicaciones que masificaban la información, los viajes al extranjero de los arquitectos mexicanos, la llegada de arquitectos de otros países, el nuevo Estado capitalista que necesitaba otra imagen al exterior, la avanzada socialista que buscaba solucionar la problemática de la vivienda, el enorme rezago de edificios para diferentes fines, el crecimiento de las ciudades, en fin una lista enorme de circunstancias producto de la globalidad.

⁴⁴ VILLAGRÁN GARCÍA, José. *Teoría de la Arquitectura*. UNAM, México, 1989, p. 107.

5.7 El Palacio de Bellas Artes

Tras de institucionalizarse la revolución se da un giro a la representación del Estado, que hasta ese momento igual apoyaba los programas eclécticos que a la considerada por ellos arquitectura moderna. En adelante el racionalismo será la única manifestación que las propuestas de las instituciones impulsen, pero para ello se tenía que concluir la última edificación surgida del pensamiento ecléctico y eso se realizara mediante un cambio conceptual -que no formal-, en su terminación.

En esos años, y dado que se estaban realizando los trabajos de conclusión del Palacio de Bellas Artes, Carlos Obregón es invitado a ejecutar un proyecto que tendría como fin exponer el acervo pictórico de dicho palacio. Puesto que este último no tenía condiciones para exhibir la obra de manera digna, y dado que no existían recursos para construir un



El Palacio de las Bellas Artes. 1904-1934. Adamo Boari y Federico Mariscal.
Fuente: Fotografía del autor.

edificio ex profeso para ellas, se decide plantear la rehabilitación del hotel Iturbide para su exposición. La iniciativa del proyecto se debe al ingeniero Pani quien “procedió a elaborar, con la inteligente cooperación del señor Arquitecto don Carlos Obregón Santacilia, el correspondiente proyecto de adaptación”⁴⁵. El nombre de Alberto Pani se involucra

directamente en el proyecto que en realidad no planteaba nada más, fuera de cubrir el gran patio, proyecto que sólo se queda en el papel ya que no es aprobada su ejecución puesto que los ojos se encontraban puestos en la obra principal: El Palacio de las Bellas Artes.

Pero esa situación se presenta solo a raíz de que en 1931 el Ing. Alberto Pani ha regresado a la Secretaría de Hacienda, tras de haber ocupado la embajada de México en España. Desempeña dicho puesto durante las presidencias de Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, en este cargo se da cuenta que el Estado requiere de edificaciones que

⁴⁵ PANI, Alberto J. *El Palacio de Bellas Artes. Informe que presentan al señor Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Hacienda y Crédito Público, los directores de la obra. Señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico E. Mariscal.* Editorial Cultura, México, 1934, p. 50.

representen los nuevos tiempos y que le muestren como una nación preocupada por los quehaceres culturales. Ante ello asume la terminación del Palacio Nacional pero bajo un nuevo rumbo conceptual, puesto que había que democratizar⁴⁶ la función del mismo, acción que implica la modificación del proyecto original -obra de Adamo Boari-, y desde luego un cambio de nombre: se trata ahora de concluir el Palacio de las Bellas Artes.

Para Pani el aspecto social de la obra era lo más importante y dicho recurso es antepuesto como justificante para su conclusión ya que “no se trata de concluir la por concluir, sino de examinar hasta qué punto se impone el sacrificio económico que demanda su conclusión.”⁴⁷ El edificio debía fomentar el arte “de una manera directa, en vista de su perfeccionamiento como arte y de su valorización económica como producto de un esfuerzo humano.”⁴⁸ La tarea emprendida es vista como una gran oportunidad de trascender más allá de los hechos, es la construcción de la imagen del México de la revolución, nación que a través de sus ideólogos es capaz de transformar, por arte de alquimia, un discurso arquitectónico porfirista y elitista en un lenguaje social.

La importancia del proyecto no podía quedar en manos de alguien que antepusiera su propio pensamiento al discurso principal, por ello no se consulta a Obregón Santacilia. El trabajo a realizar es encargado al arquitecto Federico Mariscal quien ejecuta las modificaciones “de conformidad a las instrucciones del ingeniero Pani.”⁴⁹, que es el verdadero director de las obras. Para él los meritos del momento que buscan con la publicación de la reseña del Palacio de Bellas Artes su proyección en el plano político. En esos momentos Alberto Pani había sido ya desplazado de su posición en la Secretaría de Hacienda. No es de extrañar que el 31 de mayo de 1934 sea enviado un informe sobre las obras del Palacio -concluido el 10 de marzo de ese año-, al Secretario de Hacienda con diversos fines, entre ellos dar a conocer los cambios que se sucedieron en el edificio durante el tiempo de su ejecución. Desde luego que en el informe Pani no deja de mencionar que es el propio general Calles -ahora ocupando la Secretaría de Hacienda y aún “jefe máximo”-, quien lo ha invitado a continuar con las obras, a lo que él aceptó a condición de no recibir ningún tipo de honorario por esa prestación⁵⁰.

Alberto Pani tiene conciencia de lo que está ocurriendo y sabe que el ex presidente Calles solía regresar sólo por pequeños periodos a las posiciones de poder, después de un

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 38-39.

tiempo volvía a ausentarse y colocaba en esos puestos a quien le demostrara fidelidad política.

El planteamiento ideológico que daría un giro al Palacio tiene que buscar una interpretación del pasado que permitiera las nuevas acciones. Pani considera que existen tres etapas claramente diferenciadas en la evolución del edificio. La primera, iniciada en 1904, queda marcada por la época porfirista, ya que es palpable “... su gusto por la ornamentación ostentosa y complicada”⁵¹, gusto para el cual no se dudó en aprobar los 4’200,000 pesos que costaría la obra y de los cuales Boari -autor del proyecto-, y quien había llegado a él sin mediar concurso, recibiría el 4%⁵². Pese a ello el presupuesto es rebasado muy pronto ya que sólo en mármol de Carrara se gastaron 1’200,000⁵³. En 1913 se ha alcanzado ya un gasto del orden de los 12’000,000⁵⁴ de pesos, todos aportados por el Gobierno. En la segunda época, que va de 1913 a 1932, se intenta terminar el edificio siguiendo el proyecto original “... pero la falta de recursos impidió, por fortuna, que esos intentos cristalizaran antes de que el régimen revolucionario hubiese madurado una concepción propia de la utilidad del edificio, nacida de las aspiraciones y necesidades de la nueva sociedad.”⁵⁵

Es en la denominada tercera época, en la cual esa madurez va a ser alcanzada y se realiza la nueva concepción con tintes de carácter social que dan lugar a todas las manifestaciones artísticas y no sólo a las que se identificaban con la “aristocracia porfirista”. El lenguaje que se utilizara es el *art déco*, símbolo de los nuevos tiempos, código aplicado en toda la decoración que en esos años es señalada como sencilla y practica⁵⁶, queriendo decir, con ese discurso, que se había ahorrado mucho dinero, pese a que muchos de los materiales empleados fueron importados:

“[...] aun cuando se procuró que los materiales empleados en la construcción fueran mexicanos, hubo necesidad de comprar algunas cosas en el extranjero a tipos favorables de cambio, entre ellas, casi todas las instalaciones en los Estados Unidos”.⁵⁷

El lenguaje *Déco* utilizado va ha tomar referentes del mundo prehispánico, es una nueva interpretación la que se esta utilizando, no es el geometrismo de la exposición de

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 66-67.

artes decorativas, existe aquí la voluntad de responder a los nuevos tiempos con ese vocabulario, aunque primero había que apropiarse de él, nuevamente se realizara la cita al origen, el origen está ahora en el mundo precolombino. Ha efecto de no lastimar al pueblo herido, el discurso se encamina a señalar la economía realizada, argumento lejos totalmente de la realidad puesto que el sentido del *Déco* es precisamente la exhibición de la riqueza a través del ornamento.

Pero no son solamente las instalaciones las que son importadas, ya que hemos de recordar que en 1933 Mario Pani es llamado por su tío con la finalidad de que se hiciera responsable del traslado de todo lo concerniente a la herrería y a las lámparas⁵⁸, piezas diseñadas por Mariscal, pero trabajadas en París. Esta última situación provocará que Mario Pani entre en contacto por vez primera con Carlos Obregón Santacilia y los jóvenes que trabajaban entonces en su taller: Enrique del Moral, Mauricio Campos y Juan O’Gorman.

Uno de los aspectos más destacable de los cambios realizados en la obra del Palacio de las Bellas Artes, es el desarrollo de la idea que había estado presente en Garnier al proyectar la Opera de París: construir una cortina rígida cubierta de cristales y que funcionara como una compuerta. Aquí el sueño de Garnier se ve materializado con un gigantesco vitral que muestra el Valle de México. Por otro lado, conforme al pensamiento de Mariscal, se rescatan y reinterpretan motivos prehispánicos en todo el conjunto logrando un trabajo de magnífica calidad, asimismo se procuro en todo momento la utilización de materiales locales en los recubrimientos. Sin embargo este edificio da fin a la utilización de referentes prehispánicos, es la muerte de los eclecticismos. La búsqueda nacionalista había iniciado en el mundo prehispánico con Díaz en el poder y pese a ellos es traicionada y se impusieron los intelectuales que veían en los *revival* el reflejo de su sociedad. El edificio de correos de Boari significó la vuelta a la arquitectura historicista, simultáneamente se acariciaba y construía el Teatro Nacional, espejo máximo de esa búsqueda ya encontrada pero, como se vio, se encontró de pronto suspendido. Dicha búsqueda nacional continuó con las políticas que impusieron el llamado neocolonial, haciendo de lado las manifestaciones de referentes prehispánicos, para finalmente regresar con nuevos bríos a la utilización de esos referentes en el mismo edificio del dictador, era el retorno a esa búsqueda nacionalista que llegaba a su fin.

⁵⁸ DE GARAY, Graciela. *Mario Pani. Historia oral de la ciudad de México: Testimonios de sus arquitectos (1940-1990)*, CONACULTA-Instituto Mora, México, 2000, p. 45.

5.8 El nuevo cenáculo

La estética hegemónica del grupo revolucionario en el poder impulsó a algunas figuras que simpatizaban con las instituciones, las apoyó y les dio garantías para su desarrollo, las ofreció como un producto para ser consumidas, las comprometió con proyectos del Estado y las involucró en toda acción necesaria para el fortalecimiento de la revolución. Ello no significa que la producción de estos arquitectos



carezca de valor, todo lo contrario, desde los puntos mismos donde se direcciona la

Unión de Arquitectos Socialistas. 1938. Fuente: González Gortázar... *Op. Cit.*, p. 73.

producción cultural construida se eligió a los más aptos para encabezar el proyecto de mayor importancia del ahora partido político en el poder. El Estado apoya a los arquitectos que incursionaban en un nuevo lenguaje con el cual se deseaba mostrar la entrada del país a los nuevos tiempos, uno a uno se fueron sumando y desde luego serán los más jóvenes quienes trabajen con facilidad en el vocabulario moderno, pero en todos se dejara sentir la



Diego y Ruth Rivera frente al Anahuacalli. Fuente: López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, SEP, México, 1986, p. 10.

necesidad de la cita a una arquitectura mexicana, buscan nuevamente el origen con diferentes referentes unos mostrando el incipiente desarrollo industrial y los colores del pueblo, otros con los materiales y con la fusión plástica. Todos tendrán su momento como podremos ver.

Ahí se aglutinaron los diferentes grupos, ahí se dieron cita los que habían logrado el triunfo y conciliaron intereses en pro de un proyecto único, al cual dirigir toda acción.

Se trata ahora de crear una nueva Grecia, un proyecto en el cual se tenga un presente glorioso en el cual se desarrolle la historia que se heredara. Para ello se asume el vestido de la modernidad internacional, aquella que habla de los triunfos de la ciencia y la cultura, la educación y la salud. Se trata de mostrar al exterior un Estado consolidado que brinda garantías a su tradicional clase social hegemónica y

que, simultáneamente, estimula una nueva clase social y una nueva clase intelectual.

El general Lázaro Cárdenas será quien rompa con el “jefe máximo” a quien expulsa del país, en un derroche de poder, exiliándolo a Estados Unidos de Norteamérica. A partir de ese momento queda, para los subsecuentes presidentes, la lección clara: el poder no se comparte es y debe ser ejercido unipersonalmente por un periodo de seis años, después hay que abandonar el país, autoexiliarse.

La nueva situación provoca un reacomodo de fuerzas, nuevos grupos se aglutinan y buscan posiciones de poder. En el campo de los profesionales de la arquitectura se tienen las mismas bases, existe un grupo aglutinado desde la enseñanza misma que inmediatamente se une a los grupos de vanguardia de otras actividades, grupos que con el apoyo del Estado van a ver la oportunidad de salir adelante. En el interior del gobierno hay caudillos culturales que apoyan las nuevas propuestas de esa camarilla, que aunque disgregada, camina en el mismo sentido. Sólo había que darle un giro al suceder internacional, colocar ese discurso en las palabras de la revolución.

El racionalismo se lanza en dos grandes vertientes: aquellos que consideran que la arquitectura es arte y aquellos que reniegan de esa premisa, los segundos proponen una nueva etiqueta, de esa manera el funcionalismo arquitectónico ha nacido. El cenáculo esta



Diego Rivera, Cristina Kahlo, Frida Kahlo, Carlos Chávez y Carlos Obregón entre otros. Fuente: Jiménez, Víctor... *Op. Cit.*, p. 12.

formado por líderes como Villagrán-Pani, O’Gorman-Rivera y el propio Obregón que lentamente esta siendo desplazado. La teoría camina a pasos lentos y será solo tras de haber desarrollado un cuerpo construido cuando el cuerpo edilicio tome forma. En tanto, es sólo parte del discurso de una modernidad no entendida cabalmente y a la que teóricos como Villagrán y el propio Obregón se suman, y encaminan sus pasos a comprender como debían ligar la tradición internacional con las propuestas locales. Será solo al final de la segunda gran guerra cuando esa teoría este ya avanzada y su exponente -José Villagrán García-, sea considerado el impulsor del movimiento moderno en México. La principal voz del cenáculo esta dirigida por Mario Pani a través de la revista *Arquitectura/México* y aglutinan a sus amigos en la SAM y en la propia UNAM, sus propuestas de volúmenes, esculturas y pintura caminan ya hacia la pureza de las líneas dando lugar a una actuación o transformación que continua hasta nuestros días.

En *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*⁵⁹ Tom Wolfe sostiene que uno de los principios socialistas que guiaron a Gropius es palpable al dirigir su arquitectura primordialmente a los obreros, principio que no es ocioso recordar, toda vez que la arquitectura que se realizara -tras los primeros años de la revolución mexicana-, va dirigida precisamente a las clases desprotegidas, en donde la visión de la maquina como solución a la problemática de la producción de vivienda cobra auge y, precisamente Obregón Santacilia dirige sus primeros esfuerzos a tratar de paliar la carencia de vivienda para los campesinos y para los obreros. En el concurso de vivienda organizado por él se ve de manera clara hacia donde se encamina y en su proyecto de vivienda para los campesinos es clara la intención de reivindicar esa problemática que desgraciadamente cae en terreno estéril toda vez que el Estado tiene como preocupación primordial, en ese momento, satisfacer las reivindicaciones de los obreros en la ciudad, para con ello provocar su rápida incorporación a la tarea de industrialización que se ha echado a cuestras.

La Bauhaus toma como lema “Arte y Tecnología”, justo lo que uno de los caudillos culturales necesitaba para brindar su apoyo a una nueva manera de concebir la arquitectura. Poco antes, en 1923 Le Corbusier hace ya una aparición excepcional no sólo con sus pinturas puristas sino con su libro *Vers une Architecture*.

Las arquitecturas realizadas hasta ese momento por Carlos Obregón son evidentemente mucho más caras de construir que la estructura desnuda de ornamentación, como la pregonan los socialistas, por tanto el camino nacionalista es pronto abandonado.

⁵⁹ WOLFE, Tom. *¿Quién Teme al Bauhaus Feroz?. El Arquitecto como Mandarín*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 142.

Paralelo a esta labor Juan O’Gorman desarrolla sus escuelas a un costo muy por debajo de lo esperado

En 1937 Walter Gropius llega a Norteamérica casi al mismo tiempo que todo un grupo de artistas, entre los que se cuenta Mies van der Rohe. Gropius se instala como director de Arquitectura en Harvard, y Mies en el Armour Institute a fin de formar el Instituto Tecnológico de Illinois. A partir de ese momento las directrices del nuevo quehacer vendrían de Norteamérica.

Pero el arribo de esa camarilla tiene su antecedente en el año de 1932, año en que se lleva a cabo la Exposición Internacional de Arquitectura Moderna en el Museo de Arte moderno de Nueva York:

“año crucial en la historia del racionalismo internacional, cuando se va delineando el paso del revestimiento de revoco al de paneles o placas de material más duradero, el libro de Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson [...] asume como uno de los principios estéticos fundamentales del estilo internacional la delimitación del espacio con planos y superficies sutiles”,⁶⁰

y con ello la desaparición de las juntas. La exposición misma tratara a través de todos los medios de mostrarse como una ruptura total con el pasado, ahí no existen antecedentes, es sólo la negación del pasado y la afirmación de un nuevo estilo como no se había dado desde los siglos doce y trece⁶¹. La ausencia de decoración, la regularidad de los planos negando la simetría y el predominio del volumen sobre la masa son las tres constantes señaladas en este estilo⁶². Ahí, en ese sitio se reúne la obra de nueve arquitectos⁶³, símbolos de los nuevos tiempos, figuras de los dos continentes que han llegado a la misma síntesis que los organizadores pregonaban, estilo que en principio se desentiende de la forma y que sin embargo es su principal preocupación, estilo que marca en esa exposición unos límites precisos y una convergencia de ideas que más adelante rebasaran a los propios organizadores.

⁶⁰ GIOVANNI, Fannelli; Roberto Gargiani. *El Principio del Revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Akal Arquitectura, Madrid, 1999, p. 256.

⁶¹ HITCHCOCK, Henry-Russell; Philip Johnson. *Op. Cit.*, p. 35.

⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶³ Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y Monroe & Irving Bowman.

Para Hitchcock es América el sitio donde aparece la promesa de un nuevo estilo y será tras de la primer gran guerra cuando este se desarrolle con rapidez⁶⁴ y, desde luego, es la Escuela de Chicago donde se inicia esa búsqueda, a la que Wright se suma, ya que “fue Wright quien mejor conservó el equilibrio entre la simple expresión de la estructura y la consecución de una forma concreta”⁶⁵. Para Hitchcock es el arquitecto americano quien sienta el precedente para todo lo que se sucede y que, finalmente, dará vida al Estilo Internacional a través de otros personajes que saben llevar sus conceptos a otros códigos lingüísticos, obra cumbre dentro de la teoría de la arquitectura que marca el quehacer profesional de las siguientes décadas.

Al final del sexenio del presidente Lázaro Cárdenas del Río la Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio e Industria emite opiniones sobre la política desarrollada con el fin de direccionar la sucesión presidencial a favor de un líder más moderado y, para ellos, un líder moderado era aquel que les permitiera mayor maniobrabilidad a la que ya



Carlos Obregón recibiendo en su casa a Wright. Fuente: Jiménez... *Op. Cit.*, p. 10.

⁶⁴ HITCHCOCK, Henry-Russell; Philip Johnson. *Op. Cit.*, p. 38.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 39.



habían tenido con Cárdenas, aunque el problema principal era la contracción del crédito en el ámbito nacional.

La izquierda con Toledano decide moderar su posición en virtud de los riesgos planteados ante una amenaza norteamericana y por ello no van más allá en sus demandas.

Hotel Reforma. 1934. Carlos Obregón. *40 siglos de arte mexicano, arte moderno II*, Herrera, México, 1981, p. 293.

5.9 Los Hoteles

Entre los años 1933 y 1946 Carlos Obregón Santacilia realiza el Hotel del Prado, promovido inicialmente por el ingeniero Alberto J. Pani, a través de la Secretaria de Hacienda, edificio en el cual contó con la colaboración de Diego Rivera y su famoso mural. A partir de aquí se suscitara una amplia discusión con Mario Pani que va a concluir con una separación profesional. En esos mismos años participa Carlos Obregón en el proyecto del Hotel Reforma.



*La Historia Folletinesca del Hotel del Prado*⁶⁶, escrita por Obregón

Postal del Hotel del Prado. 1933. Carlos Obregón. Fuente: Jiménez... *Op. Cit.*, p. 139.

⁶⁶ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Historia Folletinesca del Hotel del Prado*, México, 1951.

Santacilia, da cuenta de los pormenores surgidos en el transcurso de esta obra y sus intenciones se desprenden al citar a Schopenhauer: “Dígase la verdad aunque sea motivo de escándalo”.

Señala Obregón que el libro estaba ya terminado desde 1948 y no deseaba publicarlo por no dañar la imagen del Hotel del Prado, más, sin embargo, una vez aparecido el texto de Alberto J. Pani *-Apuntes Autobiográficos-*, decide publicarlo a fin de dar a conocer la verdad. De esa manera señala enfáticamente:

“Es necesario pues, rectificar, dejando asentado categóricamente y una vez por todas, el hecho de que nada de lo existente en el Hotel del Prado fué proyectado ni construido por el desaprensivo arquitecto, que el Hotel Reforma fue proyectado también por mí, y que, cuando me arrebataron la obra de este último, estaba en tal forma adelantada que no pudieron cambiar la estructura que rige toda la distribución”.⁶⁷

Pero ¿cómo son los hoteles y realmente de quién son?, ¿es Mario Pani el proyectista?, bien veamos primero cómo inicio este encargo. Carlos Obregón señala, al inicio de su historia, que Alberto J. Pani hubiera querido ser presidente provisional de la república, en lugar de Abelardo Rodríguez, y que se tuvo que resignar a continuar como Ministro de Hacienda, pero que antes de finales de 1933, cuando ya Pani iniciaba su ocaso, fue llamado el 15 de mayo de 1932 con éste y ahí le indico que iba a construir dos hoteles.

Para hacerse con los terrenos, Pani utilizó su poder siendo adquiridos por el Estado y, posteriormente, se pusieron en subasta, aunque ésta no fue pública, sino que utilizo un intermediario comprando los terrenos a un precio de 40,000 pesos y vendiéndolos a una compañía recién creada a 800,000 pesos⁶⁸, ahí, en su libro, da cuenta de los pormenores. Lo de la venta a una compañía ocurrió para el Hotel del Prado, ya que el Reforma era propiedad de Alberto Pani. Al ser el administrador los gastos de proyectos igual los va a cargar al Hotel del Prado⁶⁹, siendo asumidos por la sociedad recién creada.

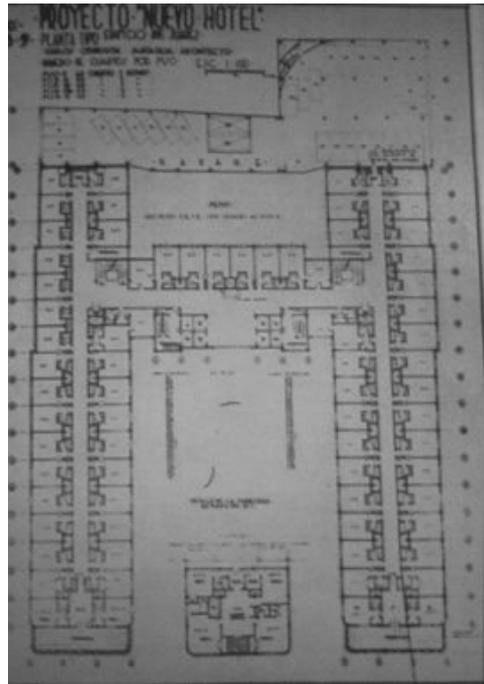
⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

Indica que Alberto Pani siempre se negó a firmar el contrato del Hotel Reforma y en el del Prado -que en esos años se llama Hotel Palace-, hizo intervenir a Enrique del Moral y a Marcial Gutiérrez que sólo eran colaboradores de Obregón Santacilia y no socios, quitándole con ello un porcentaje⁷⁰ y, desde luego, con ello preparaba quitarle la autoría.

Hace algunas notas interesantes a efecto de mostrar el lado débil de Alberto Pani y señala que la única vez que lo ayudó lo hizo a fin de sacar él su tajada⁷¹. Los constantes ataques que lanza contra Alberto dejan ver que busca el desprestigio de éste personaje, para ello arguye su gusto por todo lo “extranjero”, y la introducción en su vocabulario de palabras de origen francés e



Hotel del Prado. Planta tipo. 1933. Carlos Obregón. Fuente: *Historia folletinesca del Hotel del Prado: un episodio técnico-pintoresco-irónico-trágico-bochornoso de la posrevolución*, Nuevo Mundo, México, 1951.

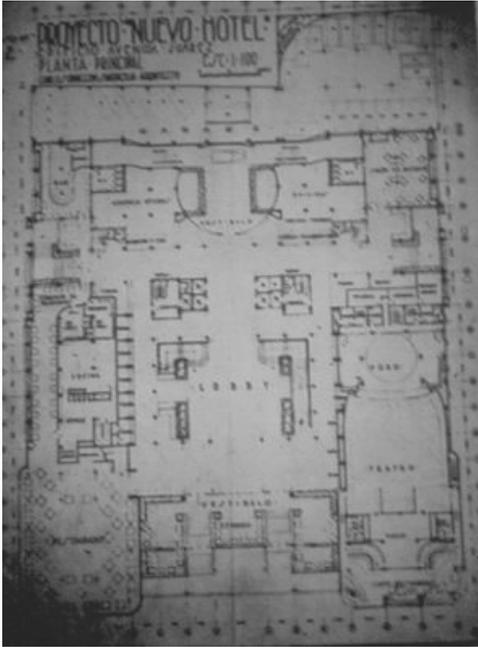
inglesas. En ello se advierte que la estrategia de respuesta al ataque está buscando el apoyo de las corrientes nacionalistas y arremeter contra el arquitecto “extranjero” que recién llegaba a México. Indica los nombres por los que pasó el hotel y que fueron: Hotel Palace, México Palace Hotel, Edificio Pensiones, Hotel Juárez y Hotel Alameda.

Respecto al Hotel Reforma nos dice que es iniciado el 9 de abril de 1934 con licencia suya, proyecto suyo y tramites suyos, esto es, nada tuvo que ver Mario Pani.

Es interesante observar que menciona que el hijo de Alberto, de nombre Ricardo, realiza comentarios en torno a que su padre no congeniaba con el presidente Abelardo L. Rodríguez, sino que los acuerdos los llevaba a cabo con Plutarco Elías Calles, y que esto al saberlo el presidente Abelardo llevó a la destitución de su puesto como ministro de Hacienda, posición que en adelante será ocupada por el ex Presidente Calles (28 de septiembre de 1933).

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷¹ Narra que al querer fundar Pani un Banco Hipotecario le indico una casa para alquiler pero teniendo este una casa mayor sobre la que pesaba un gravamen hipotecario se la ofreció al ingeniero Alberto Pani, éste la acepto pero ofreció una cantidad igual a la propuesta que ya había rechazado Carlos Obregón por ser baja y sin embargo, en ese momento acepto ya que la hipoteca era impagable e indica: “*esta fue la unica ayuda que me hizo en su vida, pues el encomendarme obras con contratos muy duros para mí, en que yo cumplía como profesional y que le daban prestigio a él como Ministro, no constituye favor alguno*”. Carlos Obregón Santacilia. *Historia Folletinesca... Op. Cit.*, p. 25.



Hotel del Prado. Planta principal. 1933. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*

Muchas son las intrigas que se tejen en la política mexicana de esos años, pero es indiscutible que Alberto Pani había ganado mucho espacio y consideración entre las gentes del poder y que, incluso, su nombre fué manejado como candidato a la presidencia de la república, antes de la llegada de Abelardo L. Rodríguez. Al salir de Hacienda Alberto Pani, su hermano, Arturo, también pierde su trabajo como cónsul de México en París por indicaciones de Calles⁷².

La planta del Hotel del Prado nuevamente es resuelta de manera simétrica, sus ejes principales asumen la forma de la letra H, los dos cuerpos alargados flanquean los costados que hacen las veces -en los pisos superiores- de habitaciones.

En el piso inferior -a nivel de la calle-, se ubican comercios -en las zonas que miran al exterior- y al centro todos los servicios que demandan los tiempos para un hotel de esa naturaleza: cocina bodegas, lavandería, máquinas etc.

La planta principal inicia al frente con el control de acceso a manera de vestíbulo que prepara al visitante para encontrarse con un gigantesco espacio, un patio techado que hace las veces de lobby resuelto a doble altura con una escalera que volaba a uno de sus costados. A los lados la sala de teatro y un bar comedor a doble altura, así como servicios, comercios y circulaciones.

En el siguiente nivel comienzan a aparecer las habitaciones aunque sólo en los puntos que miran a la calle y a un patio posterior y desde luego se dejan circulaciones a los costados del patio que se aprovechan como prolongación del comedor y permiten acceder a la sala de cine, a una sala de juntas ya la doble altura del bar.

⁷² “[...] a mi padre lo cesaron porque era hermano de mi tío Alberto; sin tomar en cuenta que había sido 16 años cónsul general y que había publicado libros, etc. Calles dijo: “El hermano del señor, afuera””, en Graciela de Garay. *Mario Pani.. Op. Cit.*, p. 36.

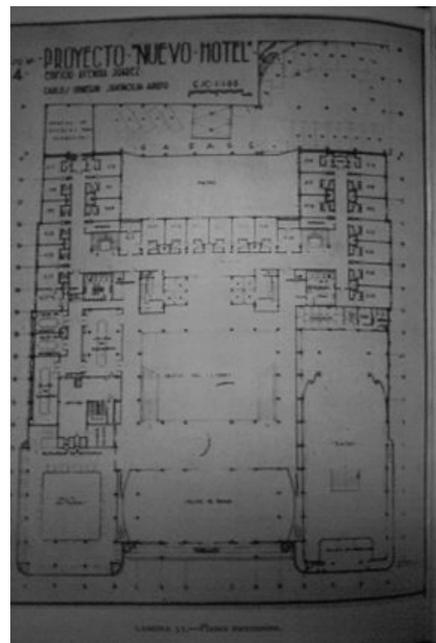
Los siguientes niveles tienen al centro, de cada cuerpo, un largo pasillo que permite el acceso a las habitaciones, en los interiores se colocan -en primer termino-, los servicios que serán seguidos por el cuarto, de esa manera cada habitación cuenta con ventilación y luz natural. Las esquinas de esos cuerpos son suprimidas redondeando las aristas como ya había ocurrido



Hotel del Prado. Maqueta. 1933. Carlos Obregón. Fuente: *Ib.*

en los cuerpos bajos. En el cuerpo que liga a los laterales coloca los servicios y las circulaciones verticales, por un costado y frente a ellos otro modulo de habitaciones, iluminadas y ventiladas por un patio posterior.

El resultado formal final planteaba una gran mole que se suavizaba por las aristas redondeadas -ejercicio que ya había practicado Obregón en la casa Gómez Morín-, esa robustez se aligeraba también con la verticalidad de los cuerpos de habitaciones y por el gran pedestal formado por los niveles inferiores, en el que destacaba el pórtico de acceso. Los cuerpos de habitaciones se remetían generando con ello terrazas limitadas con un barandal, de los utilizados en los barcos. Las columnas eran redondas lo que le daba una presencia dentro del código moderno y, desde luego, la simultaneidad de Giedon se encuentra en todo el edificio.



Hotel del Prado. Planta 4º nivel. 1933. Carlos Obregón. Fuente: *Ib.*

Al ser despojado del hoteles y perder la paternidad de ellos genera mucho dolor y así indica:



Detalle de la página publicada en el *Excelsior*. Croquis proyecto Hotel Reforma. Carlos Obregón. Fuente: *Excelsior* (México, D.F.). Noviembre 7 de 1936.

“[...] se impondrá también la necesidad de hacer respetar las creaciones arquitectónicas y la propiedad artística”.⁷³

Da cuenta de todos los tropiezos que se presentan y no vacila en señalar a aquellos que intervinieron:

“[...] personajes de todas clases: ex ministros, truhanes, un ex presidente de la República, tipos de familias “bien”, representativos de instituciones, de las artes, aprovechados, profesionales, asesinados, extranjeros, etc”.⁷⁴

Sin embargo justifica un tanto al ingeniero Pani y señala que al regresar Arturo Pani a México, es éste quien intriga a fin de quedarse con los hoteles:

“Es Arturo Pani, según dicho por el Dr. Atl el Pani más astuto de los que han nacido y de los que nacerán, ¡Hay que ver! al llegar a México, como ya no había chambas que diera el hermano ministro, Arturo urdió la intriga, echándose encima de lo que había, que no era otra cosa que mis obras, las de los Hoteles Reforma y Palace, y las de tres residencias en el paseo de la Reforma para don Alberto y sus hijos, cuyo proyecto le hice como cuatro veces”.⁷⁵

Por tanto señala que será la familia llegada de París quienes sembrando la intriga acaben con la relación que sostuvo con Alberto:

“[...] y así fueron minando la confianza que don Alberto me había tenido durante doce años”,⁷⁶

indica que quien gana realmente fue Mario:

“[...] quien, no siendo autor de nada, ni de los proyectos, ni del plan, tomó para sí todas las ventajas con gran descaro y falta de honradez, haciéndose de obras y fama ajenas, y ganar dinero, que por cierto le administraba su papá”.⁷⁷

⁷³ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Historia Folletinesca... Op. Cit.*, p. 32.

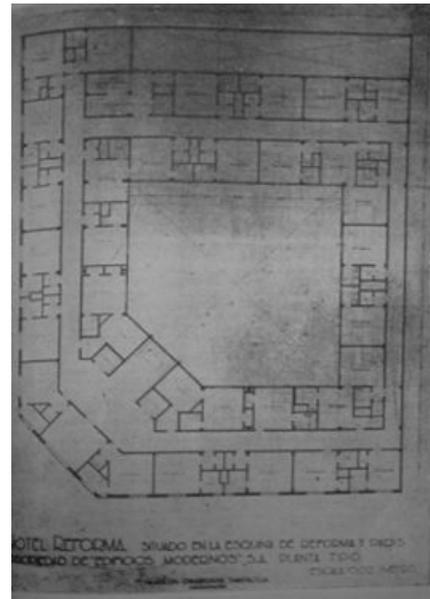
⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

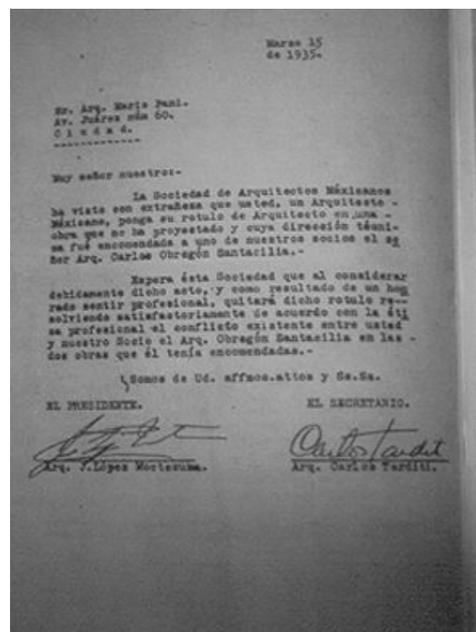
Tras de apoderarse de las residencias de la familia Pani - que había proyectado y estaba construyendo Obregón - intenta quitarle el Monumento a la Revolución, cosa que no pudo pero procedió a despojarlo del Hotel Reforma, para ello a finales de 1934 comenzó a pedirle todos los datos y en septiembre 26, de ese año, le pide definitivamente todo:

“[...] con el pretexto de que lo iba a dirigir él. Mentía; a los pocos días apareció fuera de la obra el letrado “Mario Pani Arquitecto”, quien no tuvo escrúpulos para apoderarse de mis proyectos y de mi obra e iniciar así su carrera profesional, echándose una mancha que no podrá quitarse nunca”⁷⁸.

El Hotel Reforma se encontraba en un terreno de planta cuadrada con sólo dos vistas a la calle, por lo que Carlos Obregón decide solucionarlo con un patio central que le permitiría ventilar e iluminar dos series de habitaciones distribuidas a los costados de un pasillo perimetral. El ingreso lo coloca en la intersección, eliminando la arista con un ochavo, una marquesina marca ese punto. Nuevamente al nivel de calle coloca comercios y a través de una escalinata se llega al nivel principal. La solución de la elevación marca tanto los comercios como la doble altura del vestíbulo. Las habitaciones se muestran con vanos de proporción cuadrada y se enfatiza la horizontalidad con un pretil. A efecto de hacer más ligera la mole los tres primeros niveles suman su verticalidad que se prolonga sobre el ochavo del ingreso cuyo remate se escalona elevándose y sirviendo de base al rotulo del edificio.



Hotel Reforma. Planta. 1933. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *Historia folletinesca... Op. Cit.*



Carta de la SAM a Mario Pani. 1935. Fuente: *Ib.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.



Historia Folletinesca del Hotel del Prado. Portada.

En principio la solución funcional es la propuesta que ejecuta Carlos Obregón y al exterior los primeros croquis de éste arquitecto hablan de su autoría, sin embargo la historiografía ha optado por una posición conciliatoria y concluye que es de ambos, sin embargo parece que no es así. Veamos que nos dice Carlos Obregón sobre ello y lo que sintió al ver que alguien a quien había apoyado lo hace aún lado, puesto que ya hemos visto la opinión de Mario Pani en el primer capítulo.

Indica que un año antes de graduarse Mario Pani, lo invito a su casa de Tlacopac -recordemos que Mario viene a México a fin de hacerse cargo de los elementos manufacturados realizados en París y que se utilizarían en el Palacio de Bellas Artes-, en esa visita lo aconseja y a su decir Mario se va muy

impresionado de él a París:

“[...] a tal grado que, de regreso en París, escogió para su tesis profesional: “una casa para un arquitecto en Tlacopac, D. F.” ¿curioso, verdad, este dato casi desconocido?”⁷⁹

Señala que el 7 de noviembre de 1936:

“[...] antes de la inauguración del Hotel Reforma, cuando empezaba el bombo a y las entrevistas de prensa, publiqué en los periódicos una plana entera [...] y a la que no pudo contestar ninguno de ellos, pues todo cuanto asenté en ella es cierto. Se hizo el escándalo, y los Pani trataron de aprovecharlo como reclame para Mario a costa de mi nombre ha tenido la desfachatez de poner su nombre en la fachada del Hotel Reforma y está sugestionado creyendo que es un proyecto suyo. Viendo la perspectiva del mío, que aparece en la citada página se apreciará que sólo el copete y tezontle de la fachada son ideas tuyas [...] Pasados estos acontecimientos, don Alberto prohibió que se mencionara mi nombre en su casa”⁸⁰.

Tras el despojo del Reforma, el ingeniero Alberto se fue tras el del Prado cosa que le fue más difícil:

⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

“Yo rehusé el entregarle los planos, diciéndole que ya me daba cuenta de lo que quería hacer, pero que si me había podido quitar el Hotel Reforma y las casas, no le sería en cambio tan fácil despojarme de la obra del Hotel Palace. Vio tan fácil despojarme de la obra del Hotel Palace. Esto sucedía el 4 de enero de 1935, era un sábado y andaba yo en la calle arreglando algunos asuntos; al hablar por teléfono a mi despacho para ver si algo se ofrecía, mi secretario Alberto Mares Martínez me dijo que había una carta del señor Pani le dije que la abriera y me la leyó [...] en ella me decía que en junta de la Compañía se había acordado rescindir mi contrato. Nos despedimos. Colgué la bocina y no volví a ver a mi fiel amigo y secretario Mares el que había quedado más abatido que yo esa noche, víspera de Reyes, después de colgar unos juguetes para su hijita en un humilde árbol de Navidad, moría prematuramente en la madrugada del día 5 de enero de 1935. Pani lo supo y le impresionó, pero estaba bastante empedernido su corazón para suponer que él había sido la causa de la muerte del pobre Mares.”⁸¹



Collage de la pagina del fraude. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *Historia folletinesca... Op. Cit.*

Una vez despedido de la obra se inicio un largo enfrentamiento. A fin de concretar el despojo Alberto Pani convoca a asamblea de accionistas, ahí acusa a Santacilia de cuanto se le ocurrió a fin de dárselo a su sobrino:

“[...] el contrato se dió por rescindido con fecha 3 de enero del presente año (1935) y en lugar del arquitecto Obregón Santacilia, se designó al arquitecto Marlo Pani, *recién llegado de Europa* en consideración entre otras circunstancias, a la de haberse graduado en un ambiente de alta capacidad profesional, *tan rara en México*” [...] ¡Ese era el concepto que tenía el ex Ministro de la capacidad de los profesionistas y el medio profesional de México Y finalizaba diciendo: “Que se comprometía a terminar el Hotel para el 10 de diciembre de 1936”.⁸²

Nuevamente con esa cita esta pretendiendo involucrar a los profesionales llevando la lucha al ámbito gremial, que como tal debía sumarse a la defensa de los intereses de los nacionales. Tras de esa junta -en la que no estaban los accionistas principales-, Obregón Santacilia se dedica a la búsqueda de éstos demostrándoles lo que ocurría. Es de notar que los principales accionistas en ese momento eran los Ferrocarriles Nacionales. En dicha obra y en tanto se mueve Carlos Obregón, aparece el letrero:

⁸¹ *Ib.*

⁸² *Ibid.*, p. 43.



Collage de la pagina en el Excelsior. Fuente: *Ib.*

“Mario Pani Arquitecto”⁸³

A fin de llevar a los profesionales al campo de batalla, a solicitud de Obregón Santacilia, una comisión de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) formada por los arquitectos José Luis Cuevas, Antonio Muñoz G., Roberto Álvarez Espinosa, Luis Mac Gregor y Alfonso Pallares, dictaminan, el 7 de marzo de 1935, que los argumentos de falta de pericia profesional y de capacidad, vertidos por Pani -a fin de quitarle las obras-, carecen de solidez ya que éste siempre cumplió con sus obligaciones en todos los órdenes, y en cuanto a su prestigio -señala-, es el mismo Alberto Pani, quien una y otra vez le encargó más de una obra. Con ese argumento hablan de la confianza y capacidad demostrada por Carlos Obregón, pero no sólo eso, sino que afirman que su prestigio va más allá de la labor a su lado: “Aparte de estas obras, el Arq. Obregón Santacilia, es autor del edificio del Departamento de Salubridad, el edificio Santacilia, el Monumento a la Revolución y de otros edificios privados que atestiguan su pericia profesional”⁸⁴. Por lo anterior consideran que son motivos injustificados, los argumentos del ingeniero Pani, para despojar de la dirección a Obregón Santacilia de los Hoteles Reforma y Palace.

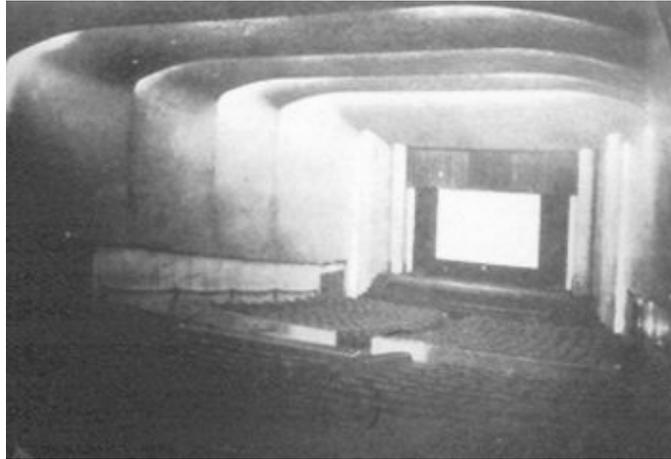
El “despojo” claro que además implicaba la pérdida de credibilidad, trabajos realizados y reputación. Todo este asunto además involucra a la Confederación de Asociaciones de Profesionistas Mexicanos (CAPM), al Sindicato de Abogados del D. F. (SADF), y a la Confederación Nacional de Asociaciones de Profesionistas (CNAP).

En una carta enviada por la SAM -el 27 de febrero de 1935-, a la CAPM se señala:

⁸³ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁴ Carta dirigida a la SAM por la Comisión de Honor de la misma, en *Excelsior* (México D. F.), Noviembre 7 de 1936, p. 12.

“[...] por tratarse de uno de sus miembros más prestigiados a quien pretenden privar de una obra importante para entregarla en manos de un joven principiante que viene de una escuela extranjera, que necesariamente se interpretará por el público como que los arquitectos de México son incapaces de realizar las pocas obras importantes [...] que no es solo de defensa de los intereses de un compañero sino defensa de todo el gremio”.⁸⁵



Hotel del Prado. Interior del teatro. Carlos Obregón. Fuente: *Ib.*

La carta es firmada por J. López Moctezuma y Carlos Tarditi

presidente y secretario respectivamente, de ella se desprende que el asunto a implicado a la capacidad de los profesionales mexicanos frente a un enemigo que se pretendía ya superado... el profesionista extranjero.

Las comisiones de la CNAP y el SADF que dieron su fallo emitieron dictamen en el sentido de que no se podía reincidir el contrato por una de las partes sino únicamente de común acuerdo.

Simultáneamente la Sociedad de Arquitectos Mexicanos redacta una carta dirigida a Mario Pani, ahí se muestran extrañados que “un Arquitecto Mexicano, ponga su rotulo de Arquitecto en una obra que no ha proyectado y cuya dirección técnica fué encomendada a uno de nuestros socios [...] Espera esta Sociedad [...] y como resultado de un honrado sentir profesional, quitará dicho rotulo”⁸⁶, firman el presidente del SAM -Arq. J. López Moctezuma y Carlos Tarditi como secretario-, en el fondo la carta es un llamado a recatar los principios éticos que deben regir el ejercicio profesional.

Para el 23 de marzo Mario Pani contesta a los arquitectos representantes del SAM quienes reunidos en Asamblea el día jueves 4 de abril acuerdan contestarle. La respuesta del SAM ahora con Manuel Ortiz Monasterio y Ramón Balerezo, como presidente y secretario, respectivamente, es turnada al día siguiente y en ella le reprochan su falta de ética profesional⁸⁷. El argumento parte de la carta enviada por Mario Pani y de ella deducen que conocía las condiciones en que se encontraba el hotel, y nunca trato de tener una

⁸⁵ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Historia Folletinesca... Op. Cit.*, p. 48.

⁸⁶ SAM. Carta dirigida a Mario Pani el 15 de Marzo de 1935, en *Excelsior* (México D. F.), Noviembre 7 de 1936, p. 12.

⁸⁷ SAM. Carta dirigida a Mario Pani el 5 de Abril de 1935, en *Excelsior* (México D. F.), Noviembre 7 de 1936, p. 12.



Hotel del Prado. Vestíbulo. Carlos Obregón. Fuente: De Garay, Graciela. *La obra de Carlos Obregón Santacilia*. Arquitecto, SEP-INBA, México, 1979, p. 79.

entrevista con Obregón Santacilia, a fin de conocer sus derechos y de esa manera ver en que forma podría haber asumido la dirección de la obra sin lesionar a Carlos Obregón.

Más adelante señala - Obregón Santacilia-, que tras de quitarle la obra Alberto Pani, éste busca a Carlos Lazo, a Manuel Ortiz Monasterio y a

Federico Mariscal para que redactaran un informe en contra de Santacilia a lo que se prestaron Mariscal y Monasterio, don Carlos Lazo se negó a participar. De Mariscal, para Obregón Santacilia “no era fácil esperar otra cosa”⁸⁸, argumento vertido en virtud de los intereses que lo ligan con el ex ministro. Sin embargo, a su decir, Ortiz Monasterio siendo presidente del SAM no debería de haberlo hecho, por lo tanto Obregón se presenta a la asamblea y le exige explicaciones, como éstas no fueron satisfactorias:

“[...] los dieciocho socios que asistimos a esa junta le exigimos su renuncia, que él tuvo que presentar esa misma noche del 17 de mayo de 1935”.⁸⁹

Con eso observamos que Carlos Obregón ha utilizado su peso dentro de la estructura gremial demostrando quién era el que tenía el control de la asociación.

Finalmente, al nacionalizarse Ferrocarriles -que era el socio mayoritario- el hotel pasa a manos de Hacienda, debido a la alta deuda contraída. Tras de eso el edificio pasa a ser administrado por Pensiones del Estado, quienes deciden instalar sus oficinas en ese edificio. Carlos Obregón se dirige entonces con Enrique Liekens, director de esa institución, quien le quita la continuación de las obras a los Pani y se lo adjudica a Obregón Santacilia -una vez presentado su proyecto-, ante esa nueva situación las obras son

⁸⁸ OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Historia Folletinesca... Op. Cit.*, p. 57.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 58.

reanudadas el 21 de enero de 1939, cuatro años y quince días después del inicio del problema.

La obra se transforma en edificio de oficinas y en hotel, por lo que se hacen necesarios algunos ajustes, primordialmente en lo concerniente a las ventanas ya que el dilema es visto por Carlos Obregón entre colocar



Proyecto de Mario Pani para el Hotel del Prado. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *Historia... Op. Cit.*

ventanas corridas o ventanas individuales, eso se resuelve colocando ventanas corridas en el segundo nivel en el cual se pretendía ubicar habitaciones.

Más adelante, en diciembre de 1940, ocurre nuevamente un cambio en la administración de Pensiones y al decir de Obregón Santacilia, el profesor Aurelio Manrique Jr. descuida los trabajos no dando los suficientes recursos y dado que tras anclar los pilotes era necesario cargar al edificio y esta acción sobre la cimentación no es aprobada entonces la consecuencia inmediata fue que durante dos años permanece inundada la parte posterior del hotel⁹⁰.

Las obras se ven reanudadas con el doctor Rafael P. Gamboa quien vuelve a reanudar el contrato⁹¹, hecho que propicia que en ese periodo se vean concluidos los trabajos del teatro.

Tras de Gamboa entra Adolfo de la Huerta -personaje que se había desempeñado como presidente interino, tras de Carranza, y como ministro de Hacienda, también había encabezado una rebelión en 1923-, y todo se ve frenado por cuestiones personales con gente que ya había estado anteriormente en la obra.

Esteban García de Alba sucede a de la Huerta en la administración de pensiones y ahí no son nada gratas las relaciones por lo que adjudica el contrato a un grupo al que Carlos Obregón llama irresponsables y acusa al director de estar de acuerdo con estos:

⁹⁰ Aquí es importante resaltar que el edificio se colapsa tras de los sismos presentados en la ciudad de México en el año de 1985 y cabría preguntarse si esto fue una de las causas que provocaron que fallara el suelo.

⁹¹ Más tarde Gamboa pasa a la presidencia del PRM y es el encargado de preparar la campaña del que será presidente de la república: Miguel Alemán Velasco.



Hotel Reforma. 1933. Carlos Obregón. Fuente: Katzman, Israel. *Arquitectura contemporánea mexicana*. INAH-SEP, México, 1963, p. 170.

“Yo fui desplazado de mi obra por hombres como estos: Marciano Armenta Castillo y José López Hernández, cuyos crímenes no me toca enumerar a mí, individuos de un descaro tal que aun en la cárcel ofrecieron vender a la compañía o a Pensiones, en 40 ó \$50,000.⁰⁰ los planos originales del hotel -mis planos- que ellos conservaban [...] A estos individuos los ayudaron Luis Osio, José Moctezuma y el director de Pensiones, licenciado Esteban García de Alba”.⁹²

Es importante destacar que el entonces director de pensiones -quien se había visto involucrado, como diputado del Congreso de Jalisco, durante 1921 en hechos de armas suscitadas en discusiones en el mismo Congreso-, es el personaje que encarga a Mario Pani la construcción del Centro Urbano Presidente Alemán en esos mismos años, y con quien lleva una sana relación Pani, por lo cual no es de extrañar que se presenten

preferencias y diferencias con los arquitectos con quienes trabaja.

De la decoración opina refiriéndose a una carta enviada a Luis Osio:

“La decoración en la actualidad no se entiende como en otras épocas como un hacinamiento de ornatos que muchas veces no tenían otro objeto que el de tapar defectos constructivos y otros como en el caso de las iglesias jesuitas barrocas italianas el de deslumbrar a los fieles; la decoración ahora se entiende como una bella combinación de proporciones, materiales y elementos arquitectónicos que funcionan correctamente. Todos estos elementos deben combinarse armónicamente”.⁹³

De su propuesta de decoración se desprende que ya trabajaba con Diego Rivera y su obra Paseo de la Alameda:

“El mérito de una decoración estriba en acentuar proporciones y en sacar partido de la arquitectura”,⁹⁴

por tanto:

⁹² OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Historia Folletinesca... Op. Cit.*, p. 88.

⁹³ *Ibíd.*, p. 94.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 97.