

“Siguiendo este criterio que he aplicado siempre en todos mis trabajos invité a pintar a los que consideraba los mejores pintores contemporáneos: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma y Roberto Montenegro y propuse que en cada habitación del Hotel se pusiera un cuadro, grabado o escultura original para dar oportunidad de vender sus obras a nuestros artistas, idea que, además de constituir para la Compañía una magnífica inversión, ayudaría a nuestros artistas y sería de gran interés para el turista, que viene ansioso de conocer el arte de México”.<sup>1</sup>



Indica que logro que se pagara a \$512.00 pesos el metro cuadrado de mural, el cual:

“[...] era el precio más alto que se había pagado por murales en México”.<sup>2</sup>

Hotel del Prado. Detalle. 1933. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *Historia folletinesca... Op. Cit.*

Para darnos una idea clara de lo que eso significaba debemos recordar que en 1935 a Roberto Montenegro se le ofrecieron 30 pesos por metro a fin de decorar el auditorio del Hospital Juárez<sup>3</sup>.

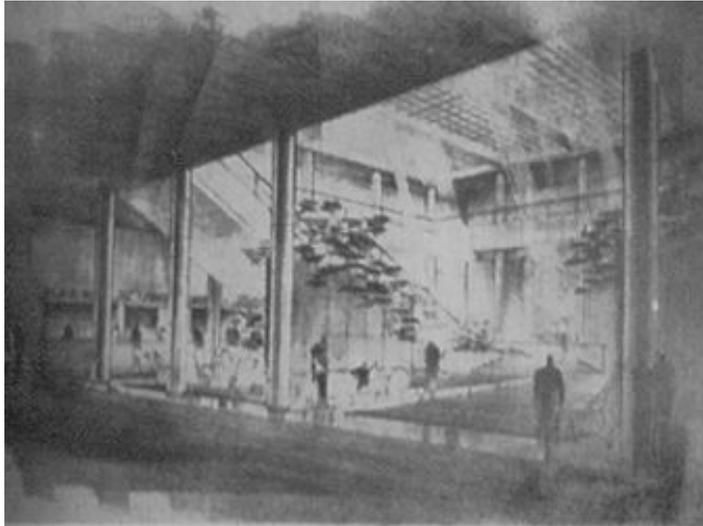


Hotel del Prado. Un domingo en la Alameda. Fragmento del mural de Diego Rivera. Fuente: Larrosa, Manuel. *Mario Pani, Arquitecto de su época*, UNAM, México, 1985, p. 32.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>3</sup> ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Entre dos Mundos: Los murales de Roberto Montenegro*, UNAM-IIE, México, 1994, p. 79.



Hotel del Prado. Croquis del lobby. 1933. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *Historia... Op. Cit.*

En el hotel del Prado Montenegro va a realizar 19 pinturas que finalmente darán nombre a dicho espacio, conocido en adelante como *Bar Montenegro* “uno de los *cocktail lounge* con los que contaba el entonces lujoso hotel, símbolo del “milagro mexicano” que despuntaba por aquellos años”<sup>4</sup>.

La función de las pinturas era decorativa y muestran naturalezas muertas con frutos mexicanos y representaciones de

mascaras y figuras estilizadas y con ropajes finos y delgados muy de la producción de este artista en sus primeros años. No era el único espacio destacable, el teatro del hotel fue considerado una de las mejores salas de México antes de convertirse en cine.

Para ese tiempo el gobierno emanado de la revolución se ha apropiado del sentido de la



Hotel del Prado. 1933. Carlos Obregón realizando pruebas de hundimientos. Fuente: *Ibid.*, p. 30.

pintura mural, ella es reflejo del movimiento armado y, por tanto, le pertenece al pueblo, no es ya el trabajo de los individuos que en esos momentos se encuentran afiliados a fuerzas de izquierda. Ahora es parte del patrimonio del Estado que continua en los cambios pero lejano ya del sentir de los muralistas. Estos tendrán que desligarse de la pintura social y abocar sus esfuerzos a la manifestación pura del arte, de esa manera se cuenta con un pasado que le lleva a un proyecto histórico. Sin embargo, no todos están en ese camino, para esos momentos Diego es visto ya de otra manera prueba de ello es el enfrentamiento entre éste y Siqueiros, toda vez que él último

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

publicó en la revista *New Masses* un artículo titulado “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, en el cual lo culpa de llevar al muralismo por un camino equivocado y lo tilda de ser “arqueológico, etnografista, folklorista y primitivo en la técnica y material”<sup>5</sup>.



Hotel del Prado. Maqueta. 1933. Carlos Obregón. Fuente: Katzman, Israel... *Op. Cit.*, p. 170.

Sin embargo, el mural de Rivera “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, es de clara denuncia social. En el Rivera coloca a personajes de la vida cotidiana conviviendo en un mismo espacio y los mezcla con personajes del acontecer histórico, la revolución mexicana se eleva en un gran globo al centro de la composición y a sus pies -del lado izquierdo-, los intelectuales y gente del pueblo con personajes del pasado, sean de la conquista, la colonia, la independencia y la reforma, periodos en los cuales se gesta el mexicano. A la derecha el derrotado régimen y la revolución triunfante. En los extremos superiores por un lado la iglesia y del otro la industria: de la oscuridad al progreso, tal la temática manejada por Diego para un sitio donde se concentraban tanto intelectuales como industriales, sitio finalmente de encuentro del México que nacía con nuevos bríos, pero el mural no fue ajeno a la censura y Diego tuvo que retirar la leyenda de “Dios no existe”.

---

<sup>5</sup> *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, INBA-FCE, México, 1997, p. 161.

## 5.10 El rascacielos Guardiola



Derribo del Palacio de Guardiola. 1871. Rodríguez Arrangoiti.  
Fuente: Gomez de Orozco, Federico. *La plaza de Guardiola*, El Banco de México, 1942, p. 94.

El sitio sobre el cual se levantaría el edificio se encuentra en el primer cuadro de la ciudad de México y había sido ocupado en el siglo XVI por la plaza del conjunto monacal de los franciscanos, a cuyo costado se construirá la casa de D. Juan de Guardiola y el Palacio de los Azulejos. A partir de esos momentos la plaza irá tomando el nombre de Plaza de Guardiola.

En 1871 el señor Escandon lleva acabo transformaciones en la casa con proyecto del arquitecto Rodríguez Arrangoiti, con el lenguaje ecléctico del momento, y respeta la traza urbana. Va a ser ese edificio porfirista el que ceda su lugar al proyecto de Obregón<sup>6</sup>.



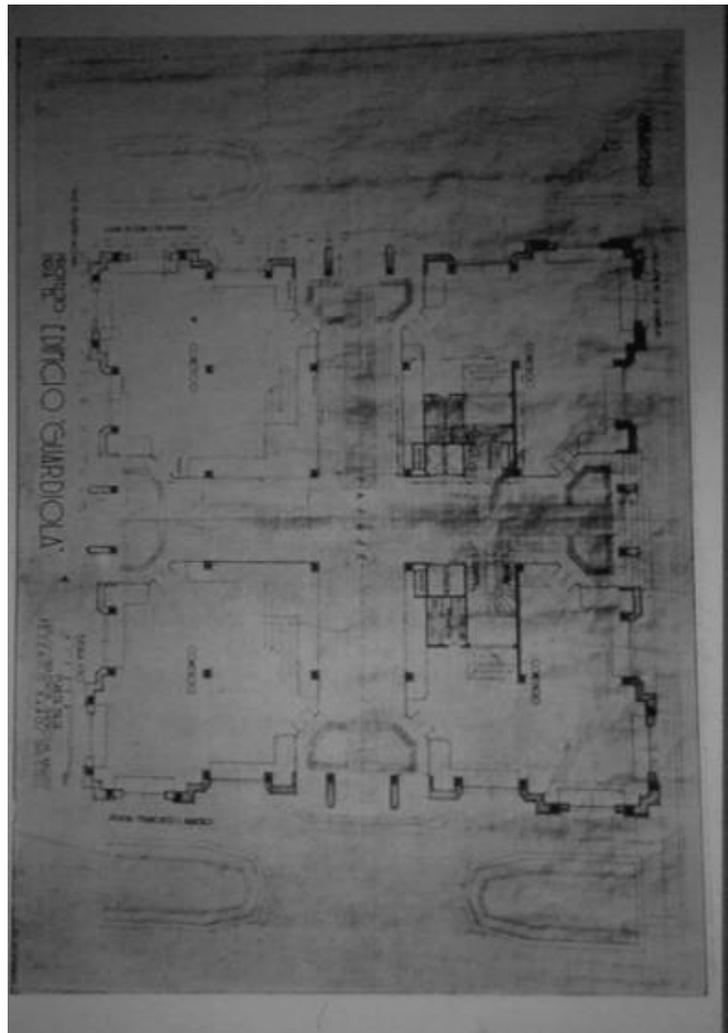
La plaza de Guardiola. Portada.

Las necesidades de crecimiento del Banco de México -remodelado por Obregón Santacilia- llevan a considerar la importancia de ampliar las bóvedas, y desde luego que deberían encontrarse lo más cerca de su sede, por tanto, optan por comprar el terreno ubicado frente a éste. En dicho espacio se encontraba el edificio Guardiola y la plaza del mismo nombre. Desde un principio se decidió, en apego a la tradición, mantener el nombre de la construcción y respetar su plaza:

<sup>6</sup> GÓMEZ DE OROZCO, Federico. *La Plaza de Guardiola*, El Banco de México, México, 1942, pp. 155.

“[...] acordando también, por un espíritu de tradición bien entendido, que se denominara éste “Edificio de Guardiola”, y que su emplazamiento dotara a la ciudad de mayor espacio libre, dejando el sitio del antiguo jardín de Guardiola, otro jardín de idéntico tamaño por la Avenida 5 de Mayo”.<sup>7</sup>

Puesto que contaba ya con la experiencia de la remodelación del Banco de México se facilitó el encargo directo de la obra. El edificio consta de catorce niveles, tres subterráneos, siete al exterior, de los cuales dos son de comercios, dos niveles rematados, uno más de vivienda del administrador y por último el cuarto de maquinas. En el primer nivel subterráneo se encuentran las bóvedas de seguridad:



El Guardiola. Planta baja. 1934. Carlos Obregón. Fuente: Gomez de... *Op. Cit.*, p. 118.

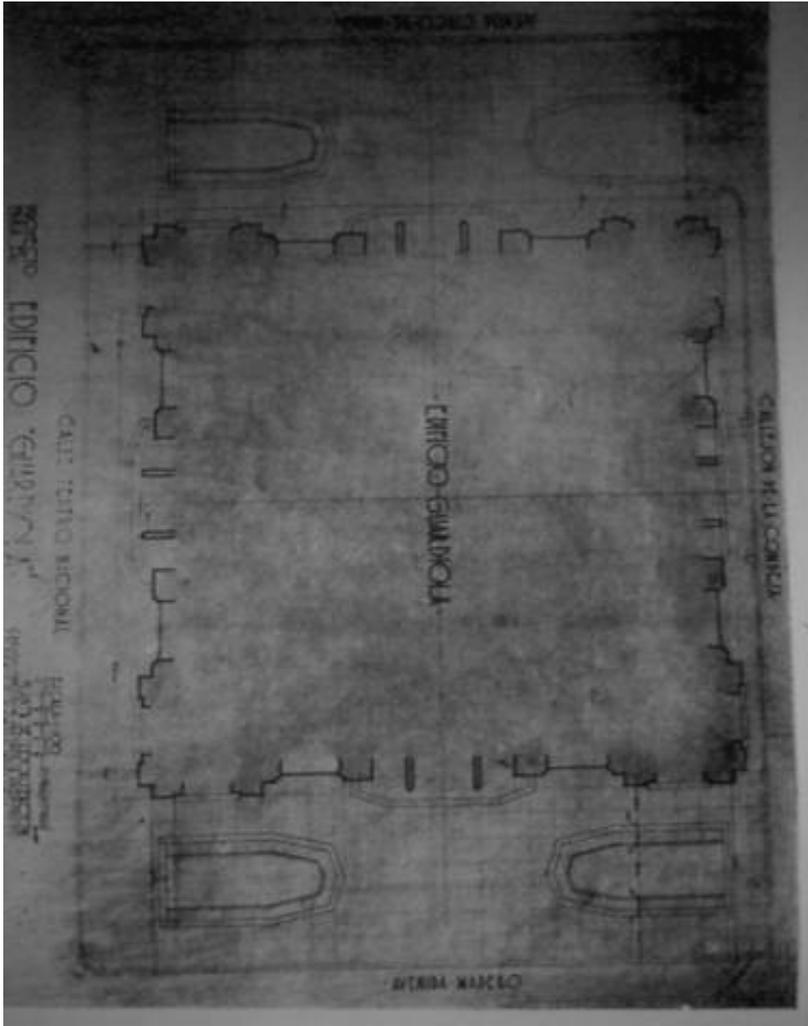
“[...] se puede decir que son las reservas del país. Los muros de este piso son de concreto reforzado y un refuerzo más de barras de acero [...] Se comunican estas bóvedas con el Banco por medio de un túnel [...] situado a nueve metros cincuenta centímetros bajo el piso de la calle”.<sup>8</sup>

El siguiente nivel superior era de aislamiento, con sólo dos metros de altura y su fin era generar una zona de seguridad, el piso siguiente es el estacionamiento, dicho estacionamiento subterráneo fué uno de los primeros en la ciudad de México<sup>9</sup>. El espacio contaba con una oficina de control a fin de que los vehículos pudieran ser preparados al

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>8</sup> *Ib.*

<sup>9</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.* , pp. 59-60.



El Guardiola. Planta de conjunto. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 116.

avisar el propietario. Los dos niveles principales eran de comercios y siete más para oficinas, de las cuales las dos últimas se remetíán cinco metros respecto al conjunto.

Nuevamente la planta del proyecto es simétrica y consta en sus pisos principales de dos ejes de composición que generan dos pasajes interiores, acción que pretende integrar la construcción al espacio urbano, puesto que a través de ellos se conectarían las Calles 5 de mayo, la calle Teatro Nacional, el callejón de la Condesa y la avenida

Madero, esa acción se refuerza con los grandes ventanales tanto al interior como al exterior. Cada uno de los bloques generados en planta baja estarían destinados a comercios y en dos de ellos se concentran los servicios sanitarios y las circulaciones verticales y a su vez cuentan con una estancia en su planta superior, por lo que se logra una doble altura sobre los pasajes. En las cinco siguientes planta tipo continúan las circulaciones verticales y los servicios anexándose un distribuidor y cuatro cubos de luz, de esa manera el espacio de oficinas queda en el perímetro del edificio con el espacio común al centro. Las dos plantas superiores continúan y su único cambio es en la disposición de los servicios y desde luego la enorme terraza perimetral:

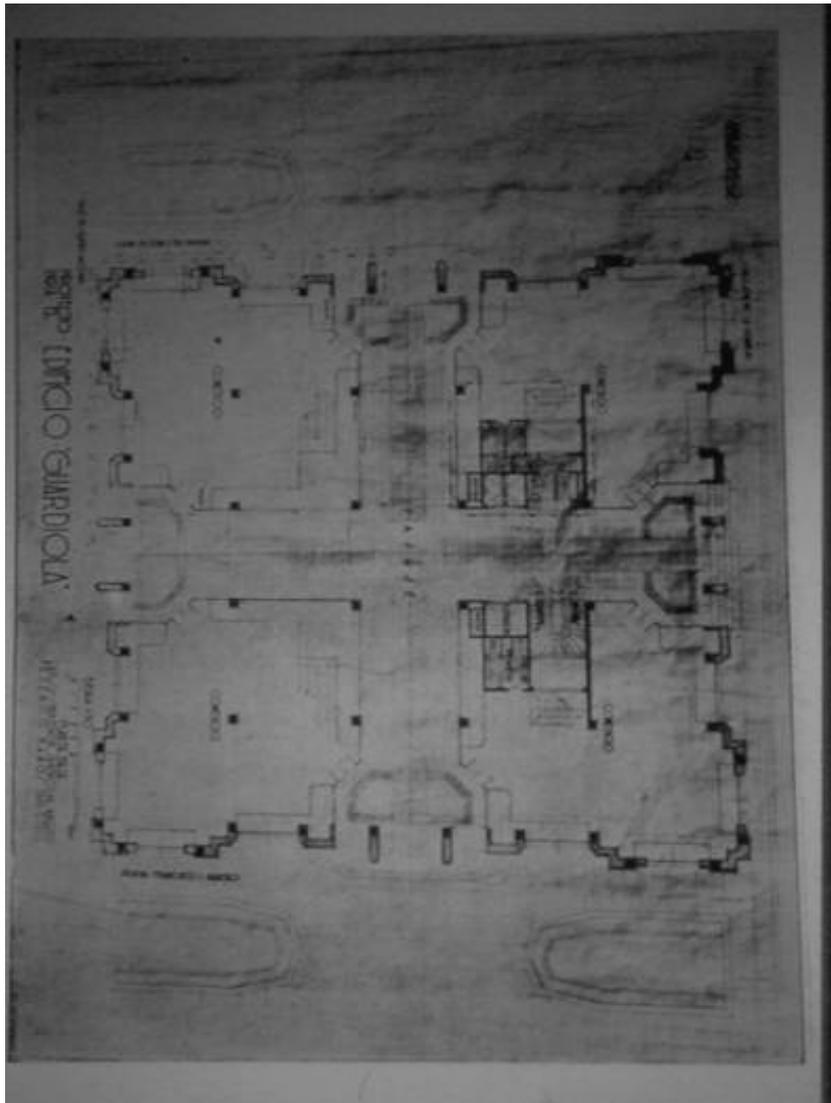
“[...] siendo esta terraza un magnífico punto de observación, para admirar la ciudad, que en este sitio presenta el aspecto más grandioso de toda ella”.<sup>10</sup>

Al proyectar el edificio Guardiola, Carlos Obregón respetó la memoria histórica, rememorando el antiguo jardín del mismo nombre y generando un espacio que poco sirve para la contemplación del propio edificio, pero sí para recordar los usos anteriores de la ciudad.

La distancia histórica nos lleva a la mera contemplación de los edificios y conjuntos idealizando su uso y

olvidamos que esos espacios tuvieron destinos diferentes, tal es el caso del patio mexicano el cual era un lugar de actividad, de trabajo y no mero espacio de descanso, de la misma manera en las plazas se generaba el bullicioso comercio y no únicamente el intercambio de ideas o manifestación de actos a la manera de la polis griega.

La plaza del Guardiola no es un espacio residual, en ella está presente la intención de recordar el pasado histórico de la ciudad, de recordar su tradición ya que aquí no existía la normatividad norteamericana de escalonar los edificios, sensación que transmite el edificio y, por tanto, no estaba obligado a retrasar el edificio, lo hace en función de las



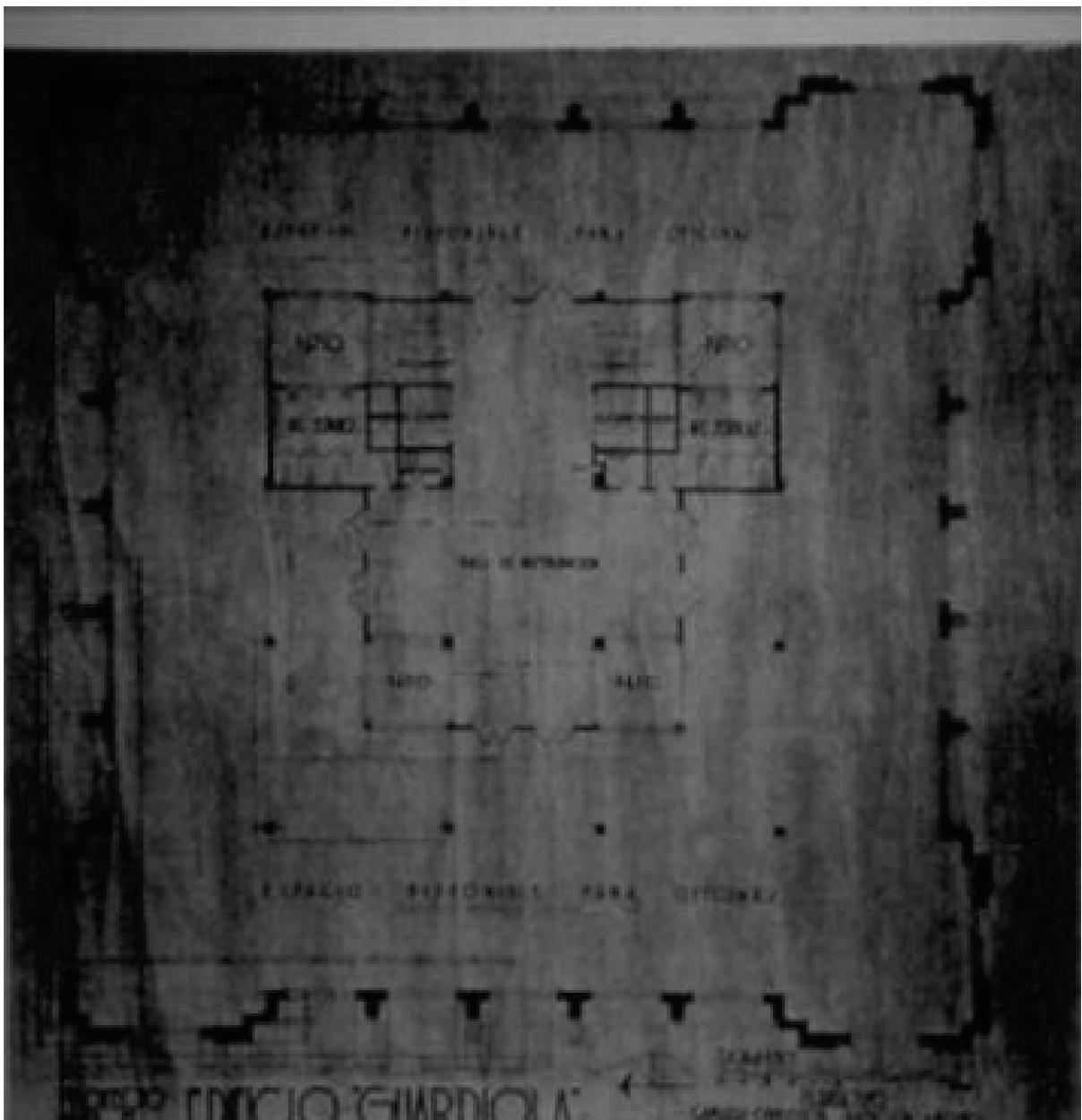
El Guardiola. Planta baja. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 118.

<sup>10</sup> GÓMEZ DE OROZCO, Federico. *Op. Cit.*, p. 131.

perspectivas, de respetar el entorno urbano, de referirse al pasado lejano del México mesoamericano.

En el edificio es notoria la preferencia de los cuerpos sólidos y masivos, que se elevan con la carga de la tradición precolombina, debido a su forma troncopiramidal, que se retrasa en dos de sus niveles superiores para formar una amplia terraza y en su conjunto nos hace también pensar en una composición de referentes clásicos. Las elevaciones constan de un pedestal marcado con otro material y un cuerpo principal de dos niveles, los cinco niveles intermedios constituyen el cuerpo del edificio.

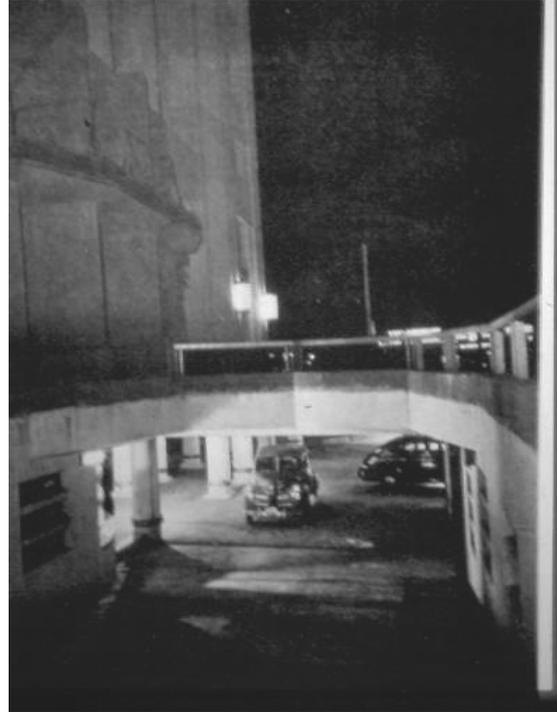
El proyecto es resuelto con elementos de la tradición académica, existen claros ejes que



El Guardiola. Planta tipo. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 122.



La Nacional. 1930-1932. Manuel Ortiz Monasterio. Fuente: Fotografía del autor.



El Guardiola. Estacionamiento y rampa. 1934. Carlos Obregón. Fuente: Gomez de... *Op. Cit.*, p. 138.



El Guardiola. Vista del distribuidor del cuarto piso. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 128.



El Guardiola. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 114.



El Guardiola. Vista desde el mezanine. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 127.

norman la composición al tiempo que permiten integrarlo a su vecino edificio. La construcción sitúa a la producción edilicia con retraso, tomando como referente el contexto internacional, puesto que en esos momentos los postulados racionalistas inundan ya el ambiente de los arquitectos, pero es ya perceptible la



El Guardiola. Vista de planta baja. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 135.

intención de reducir la decoración, al tiempo que los volúmenes se hacen más dinámicos con la reutilización del vocabulario *Déco*, vocabulario que de alguna manera permite establecer un nexo con los interiores del antiguo edificio del Banco de México.

Obregón Santacilia busca un efecto de masa en su edificio donde, si bien se observan rezagos del pasado académico, esta es percibida como una sola obra, una gran masa homogénea. Su obra muestra una ausencia de color ya que éste no es visto como algo esencial y rescata solo la cromática propia de los materiales buscando con ello un código local para sus manifestaciones plásticas.

Detrás de siete niveles el edificio se retrae dando lugar a una gran terraza perimetral, solución diferente al vecino edificio de La Nacional de 1929, realizado por Manuel Ortiz Monasterio, que resuelve la verticalidad con cuerpos escalonados. Los cuerpos escalonados del edificio La Nacional tienen un nexo formal con los rascacielos de la arquitectura norteamericana que devienen de la legislación de ese país sin presumible influencia del pasado mesoamericano.



El Guardiola. 1934. Carlos Obregón. Fuente: Fotografía del autor.



El Guardiola. 1934. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*

Es una solución formal similar a la del Banco de México la que adopta Carlos Obregón, ya que propone siete calles, dos de ellas a los extremos por lo que el Guardiola es una síntesis y evolución de la solución adoptada veinte años antes. El edificio busca la integración a la solución anterior sin importarle las influencias clásicas patentes en toda la fachada: un pedestal diferenciado aquí con el uso del recinto y que se aplica en el pedestal y en los marcos de los pórticos que se elevan en dos niveles con lo cual lo empata con su vecino. La calle central a manera de pórtico también indica el ingreso que aquí cuenta con los mismos tres vanos. La parte superior de las cinco calles centrales también nos lleva al edificio del antiguo Banco de México al sintetizar con otro vocabulario el remate del Banco sede, es el mismo ritmo el que se mantiene.

La construcción se integra al antiguo Banco con la utilización en la masa de la construcción del recubrimiento de piedra regional llamada chiluca. La calidad de los materiales interiores es la misma que en el Banco central.

El edificio fue bien recibido el cual era considerado como:

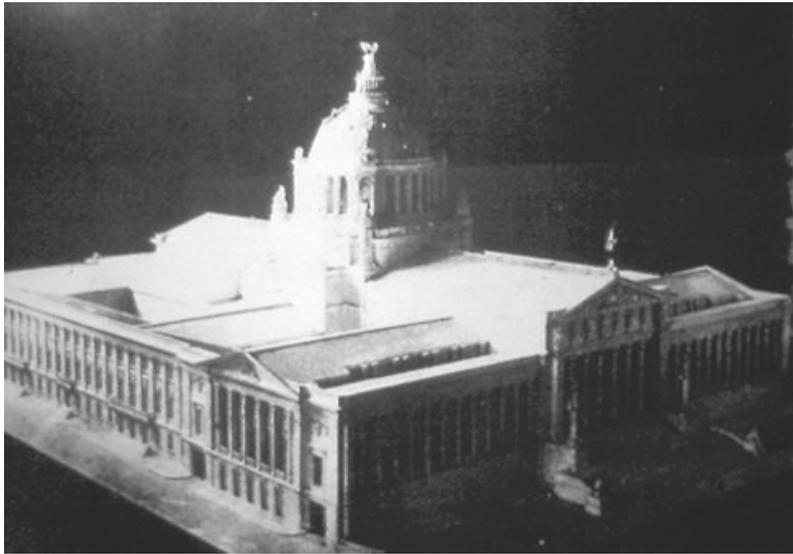
“[...] sobrio, elegante, moderno y armoniza perfectamente con las grandes construcciones vecinas, que tienen sus proporciones [...] El edificio con que el Banco engalana a la Metrópoli, pronto será familiar a la generación actual, que puede ufanarse de que México es ya en realidad la “Ciudad de los Palacios””.<sup>11</sup>

Los interiores recibieron gran cuidado, molduras, plafones, aparadores, iluminación, parasoles de bronce, diseño de tipografía, y otros elementos. Su cercanía formal con el edificio de Salubridad obedece primordialmente al uso de los mismos materiales: cobre, chiluca, recinto.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 132.

## 5.11 El Monumento a la Revolución (1933-1938)



Palacio Legislativo. Maqueta. 1908. Emile Bénard. Fuente: González Gortázar... *Op. Cit.*, p. 20.

En 1896 a través de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas se abre un concurso internacional para la realización del proyecto del Palacio Legislativo porfirista, que tras varios manejos<sup>12</sup> recae finalmente en el arquitecto Emilio Dondé. Tras iniciarse los trabajos estos son abandonados por no satisfacer las aspiraciones del Gobierno, por lo cual, en 1903, se abre un nuevo concurso en París en el que participa Antonio Rivas Mercado y el mismo Dondé, entre otros. El concurso es ganado por éste último pero finalmente se declara desierto, por tal motivo se



Monumento a la Raza. 1940. Luis Lelo de Larrea. Fuente: Jiménez, Víctor. *Catalogo... Op. Cit.*, p. 98.

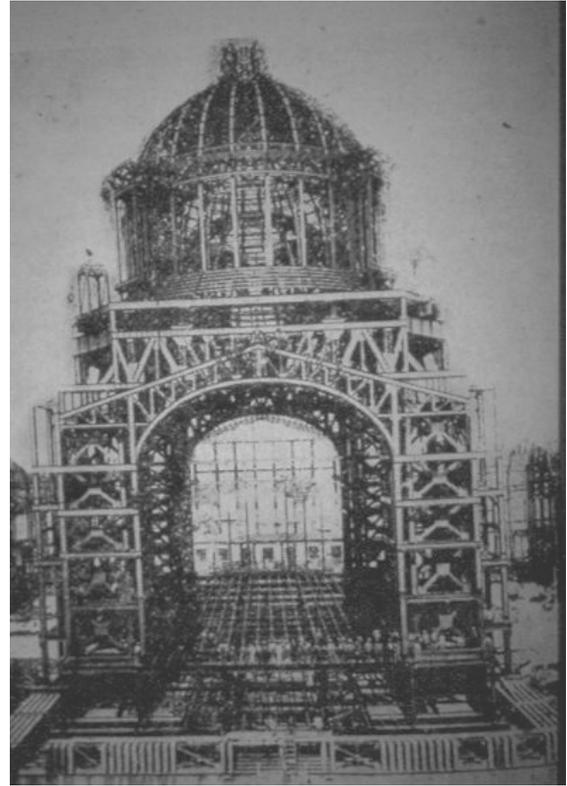
invita de manera directa a Emile Bénard -autor del proyecto para la universidad de Berkeley-, quien ejecuta un proyecto de corte académico.

El proyecto de Bénard para el Palacio Legislativo era todo un collage de formas clásicas dentro de un riguroso trazo simétrico, las esculturas y el mármol se trajeron de

<sup>12</sup> En principio, y pese al concurso internacional, se trató de favorecer a un arquitecto mexicano, sin embargo, su proyecto era superado por otros, por tanto, se otorgó el primer lugar al italiano Quaglia, que acababa de morir, de esa manera se le otorga al mexicano, tras de ello se suceden una serie de incidentes que llevan a que se encomiende la obra a Dondé. Ver: Carlos Obregón Santacilia. *El Monumento a la Revolución. Simbolismo e Historia*, SEP, México, 1960, p. 27.

Italia y el granito de Noruega. El anteproyecto se realiza en México y es en él donde participa la joven generación de la que es parte Acevedo, pero el proyecto ejecutivo venía directamente de Europa.

Tras de los iniciales movimientos armados sólo el presidente Madero intenta darle continuidad a las obras, pero su breve periodo de mandato le impide la terminación. Las obras quedan abandonadas y consecuentemente los materiales pasan a convertirse en un verdadero banco, que suministrara elementos a diferentes edificios: el águila de cobre que coronaría el edificio remata el Monumento a la Raza, los leones de bronce que franqueaban la entrada al edificio van a dar al ingreso del Bosque de



Estructura para la cúpula del Palacio Legislativo. 1908. Emile Bénard. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *El Monumento a la Revolución*, SEP, México, 1960, p. 34.

Chapultepec y los grupos que ornamentarían el friso se colocan a los lados del Palacio de Bellas Artes. El despojo de elementos no queda ahí ya que incluso -a propuesta del urbanista francés Lambert-, se pretende cubrir con bugambilias la estructura de acero<sup>13</sup>, acción que no se realizó.

Así las cosas, para 1932 sólo quedaba la estructura de acero de la gran cúpula que comienza a ser desmantelada a fin de ser vendida como hierro viejo por parte de la SCOP. Ante esas acciones, Carlos Obregón Santacilia se dirige con el ingeniero Alberto Pani -quien ejercía de Secretario de Hacienda-, y le plantea el rescate del edificio a fin de erigir un monumento. Los argumentos dados por Obregón para la transformación del edificio nos muestran a un personaje preocupado por los símbolos de la ciudad, puesto que dadas las proporciones de la cúpula ésta ya formaba parte del entorno urbano de la ciudad de México:

“Le dije que era una construcción de grandes proporciones que ya formaba parte de la fisonomía y silueta de la ciudad, que si algún día se erigía un monumento se haría pequeño, como otros que tenemos, y que había

<sup>13</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *El Monumento...* Op. Cit., p. 41.



Monumento a la Revolución. 1938. Carlos Obregón. Fuente: López Rangel, Rafael. *La modernidad arquitectónica mexicana, antecedentes y vanguardias 1900-1940*, UAM, México, 1989, p. 69.

que aprovecharla [...] Su primera reacción fue negativa, salí casi sin ninguna esperanza, pero al día siguiente ya me estaba llamando”<sup>14</sup>

aunque desde luego que no le hace ver los contras de la transformación:

“aunque no le dije que éstas, (refiere a las proporciones de la cúpula) concebidas para estar dentro del gran edificio que iba a ser Palacio Legislativo no eran nada buenas para conservarse aisladas -tenía una enorme base cuadrada muy pesada para la cúpula-“.<sup>15</sup>

Con la obra aprobada obtiene los planos de la estructura y junto con Carlos Tarditi realiza el proyecto. Varios son los problemas que se le plantean, el primordial la desproporción de la cúpula respecto a la estructura -toda vez que había sido proyectada para estar en el centro de un edificio-, una de las formas en que rompe esa desproporción es bajar cinco metros el nivel y con ello pierde la forma cúbica por una más esbelta, al tiempo



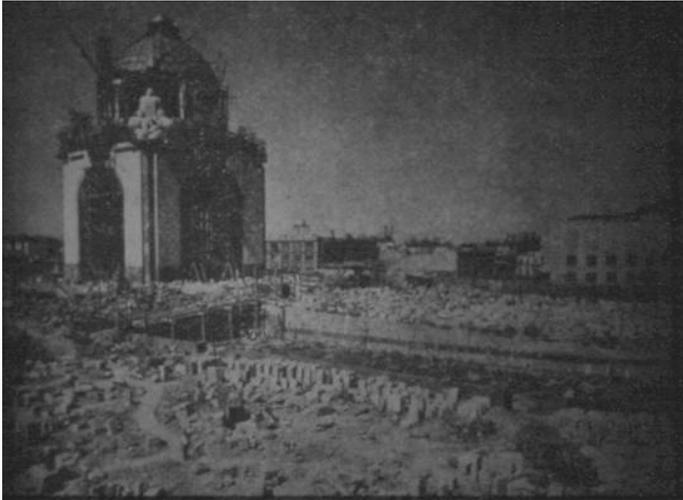
Monumento a la Revolución. 1938. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *El Monumento... Op. Cit.*, p. 18.

que hunde los espacios que le rodeaban generando plazas, de esa manera el monumento queda en un sitio elevado respecto al conjunto.

En su totalidad la enorme plaza cuenta con 30,000 metros cuadrados en la

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 84.



Monumento a la Revolución. Proceso de transformación. 1938. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 40.

cual enormes lampadarios de influencia *Déco* se levantan sobre la piedra chiluca, en la cual descansa el águila nacional, asimismo, coloca grandes fuentes que refieren al origen al surgir de entre la piedra volcánica.

Suprime pedestales a fin de regularizar los cuatro lados del edificio por lo cual queda simétrico y logra un gran arco de triunfo, recubre los frontones con piedra con lo cual hace de lado la imagen de origen académico de la construcción, al

tiempo que elimina elementos estructurales de amarre estructural horizontal y con ello peso, eso le permite cargar con piedra el edificio. La tarea titánica que realiza contó para su ejecución con más de tres mil obreros.

Las dimensiones y topografía del emplazamiento permitieron a Santacilia jugar con



Monumento a la Revolución. Detalle de las esculturas. 1938. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, Atlante, México, 1947, p. 99.

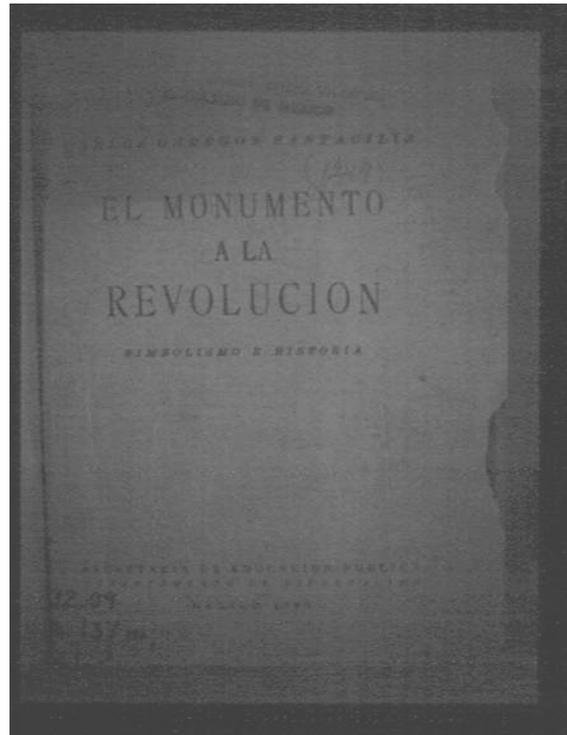
cambios de nivel solucionados con rampas y escalinatas que generan áreas aisladas de la amplia plazoleta. Las rampas del monumento a la revolución guardan relación de inspiración clásica al manejar el recurso de la perspectiva. Hay en el edificio toda una voluntad de integrar el lenguaje de la cultura *Déco* con la tradición, lenguaje con el cual se encuentra inmerso en la modernidad en una edificación en la que poco podía hacer puesto que la estructura era el elemento que normaba el resultado formal.

El croquis original nos permite darnos cuenta que su arco del triunfo cedía lugar al paso de los vehículos en uno de sus sentidos, al tiempo que un gran chorro de luz

saldría del edificio ya que la linternilla de la cúpula fue proyectada para albergar un haz luminoso que serviría para guiar a los aviones. En la parte superior la cúpula interna permite la circulación desde donde se podría observar la ciudad.

Cada machón en los cuales se sustenta la cúpula fue destinado a una función practica: uno para vestíbulo y dos para ascensores, otro las escaleras de hierro, otro hace las veces de cuarto de maquinas al alojar el sistema eléctrico y el de riego y uno más como almacén. El machón de elevadores cuenta con un elevador que sigue la forma curva de la cúpula el cual era un derroche de tecnología puesto que sólo existía el utilizado en el hangar de Orly para Zeppelines.

Pero la obra no estuvo exenta de problemas. En un principio se pensó en erigir el Monumento mediante la colaboración de toda la nación. Sin embargo, la suscripción no funcionó y la gran Comisión de Patronato del Monumento a la Revolución, formada el 15 de enero de 1933, e integrada por el Presidente de la Republica Abelardo L. Rodríguez, por el ex Presidente Plutarco Elías Calles, el Gabinete presidencial y los Gobernadores de los Estados tuvieron que solicitar la ayuda de la Secretaria de Hacienda que fue quien finalmente sufragara la mayoría de los gastos. Para esos momentos el ingeniero Alberto Pani había ya salido de dicha Secretaría por lo que -como ya se mencionó-, intentó quitarle las obras adjudicadas a Carlos Obregón Santacilia y el Monumento no fue la excepción. Sin



El Monumento a la Revolución. Portada.



Monumento a la Revolución. 1938. Carlos Obregón. Fuente: Fotografía del autor.

embargo, en este caso el Ing. Marte R. Gómez dio todo su apoyo a Obregón y, por tanto, pudo permanecer con las obras, aunque no contara con suficiente dinero para su rápida conclusión.

Más adelante al llegar como Ministro de Hacienda el Lic. Narciso Bassols -quien había sido compañero de preparatoria de Carlos Obregón-, recibe un gran apoyo económico y se suma con recursos el Partido Nacional Revolucionario (PNR) quien habría de asumirlo como símbolo del logro que se pregonaba.

Ya con los capitales suficientes para la conclusión, Carlos Obregón Santacilia, abre un concurso para la realización de las esculturas que debían representar la Independencia, las

Leyes de Reforma, las Leyes Obreras y las Leyes Agrarias, grupo en el cual descansa de manera clara el simbolismo que se pretendía para la edificación, con ellas se retoma: el momento de la emancipación de México, la transformación de una nueva nación y el surgimiento de nuevas relaciones con las clases participantes en el movimiento armado.

En el concurso se les entrega a los interesados un modelo en yeso del monumento donde realizarían sus propuestas, participan cuarenta proyectos y el ganador es Oliverio Martínez. Para Obregón fue el único que logró integrar el cubo del cuerpo principal con la cúpula puesto que esta se encontraba retraída de la estructura. La integración plástica se logra colocando de pie la figura central de cada machón y a sus lados el resto del grupo, de esa manera los pares sedentes permiten integrar el cubo inferior que se eleva con la figura de pie a la gran cúpula. Las figuras se encuentran estilizadas y resumen las raíces del México prehispánico con la talla geometrizada, los modelos fueron tomados de entre los

mismos trabajadores de la construcción y sus esposas, que les llevaban los alimentos, e incluso, el segundo de los hijos de Obregón -Leonardo-, posa para el grupo de la Independencia. El propio Obregón ordena que las figuras no sean labradas portando trajes, ni regionales, ni de moda, sino únicamente de líneas sencillas<sup>16</sup>, con la finalidad de trascender más allá en el tiempo.

Para Carlos Obregón la escultura y la pintura han de estar supeditadas a la arquitectura lejos de enfrentarse a ella, de esa manera se lograría la integración plástica que aún se encontraba en el discurso edilicio de esos años:



Monumento a la Revolución. 1938. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*

“Esta debe ser precisamente la misión de los escultores y pintores que colaboran en obras arquitectónicas, verdadera finalidad de la escultura y la pintura, y no luchar contra ella como muchas veces lo han hecho”<sup>17</sup>

Es de destacar el manejo que lleva a cabo de los materiales en todo su conjunto, materiales que le dan sobriedad y aumentan la pesadez contrastando fuertemente con la doble cúpula recubierta de cobre. Las bases de los macizos arcos están recubiertas de piedra volcánica llamada chiluca, lugar de origen que se eleva en las esquinas para servir de basamento a los conjuntos escultóricos que representan el sentir de la génesis del México visualizado por Obregón.

Sobre el Monumento es significativa la carta que le escribe el Dr. Atl, a Obregón Santacilia, en la cual da por hecho que tuvo que partir de una estructura que ya existía y que, sin embargo, logro una obra de primer nivel:

<sup>16</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *El Monumento... Op. Cit.*, p. 58.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 50.



Monumento a la Revolución. 1938. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*

“Querido Carlitos [...] Tu obra se enfrenta a la crítica bajo todos los aspectos [...] Por sus orígenes políticos y constructivos [...] Por el sentido de la adaptación ideológica y arquitectónica de la estructura primitiva [...] Por el resultado estético obtenido [...] cualquiera que sea su valor estético –muy grande para mí- debe juzgársele con la máxima seriedad y elevación [...] que la juzguen, que la pongan en relación con otras obras de su género y verán cómo les es superior. Claro, que si te hubieran dicho que proyectaras tú un Monumento a la Revolución, habrías hecho otra cosa; pero ésta es magnífica”.<sup>18</sup>

Tal vez sólo le haya faltado resaltar a Atl la incorporación de la obra al contexto urbano de la ciudad de México que igual es logrado con gran maestría y dominio del oficio.

No es Atl el único que opina sobre la obra, el historiador catalán José Pijoan resalta la impresión causada en Rafael Alberti así como la enorme tradición que

se capta en el edificio al ser resultado de diferentes tiempos:

“Ya antes de llegar a “La Capital” había oído hablar del Monumento con vacilación. Rafael Alberti, en Madrid, -enseñándome fotografías, y discípulos y colegas, en los Estados Unidos- al regresar, me decía: “No sé pero no me disgusta...” [...] A ellos no les disgusta; a mí rotundamente me gusta [...] Volvamos la vista al Monumento mexicano -¡qué mexicano es esto!- y a su crecimiento meditado -¡muy mexicano también!- [...] Los cuatro grupos escultóricos no sólo acaban de mexicanizar el Monumento, sino que empalman los soportes con la cúpula. Van escalonando el edificio para la cúspide [...] Así como queda, abstracto, el Monumento de México es más que el de la Revolución Mexicana: es la de todos y la de siempre”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> MURILLO, Gerardo. “Una Carta y un Comentario a manera de Prólogo”, en Carlos Obregón Santacilia. *El Monumento... Op. Cit.*, pp. 5-6.

<sup>19</sup> PIJOÁN, José. “Una Carta y un Comentario a manera de Prólogo”, en Carlos Obregón Santacilia. *El Monumento... Op. Cit.*, pp. 7-10.

No olvida Pijoan hacer algunas recomendaciones que no podían ser tomadas en cuenta - ante lo adelantado de la obra-, pero que nos muestran la percepción y evocaciones que provoca el edificio, ya que sugiere la probabilidad de realizar un gran volcán en su cúpula, que no dejara de arder “¡por si acaso!”<sup>20</sup>. Con ello nos damos cuenta que ya en esos años la imagen proyectada por el Monumento a la Revolución trasciende el tiempo y con sus elementos da la sensación de pesadez lograda a través de la escultura y la arquitectura, aspectos que lo ligan formalmente a un pasado prehispánico, le da, por tanto, historia a la revolución, la que será entendida como manifestación de un pueblo, como parte de su devenir histórico, que encuentra su proyecto en el derrumbe del porfirismo.

Para Obregón Santacilia es un proceso más amplio y tiene su arraigo con la lejana emancipación de México, es un símbolo que iría cobrando más fuerza con el tiempo:

“[...] es el Símbolo de la Revolución Social de México, que, entendida como un movimiento único, se inicia con la Independencia, continúa con la Reforma y culmina con la Revolución Social de 1910”.<sup>21</sup>

Es, por tanto, una nueva manera de apropiarse de la historia buscando más allá del mismo movimiento armado reciente la justificación a su quehacer, es sacar la obra de los intereses inmediatos de justificación histórica llevándolo al momento de la génesis política de existencia del mexicano. Atrás quedaron las mezclas de razas, atrás el criollismo, un intento más de plasmar un acontecer ligado a la lucha por la libertad y las reivindicaciones sociales. Tiene ya idea Obregón Santacilia del rol que jugará su obra en el tiempo, se busca en la propia historia y para ello hay que rehacerla:

“Si mi nombre perdura –que pocas esperanzas tengo de ello, ni me interesa- será unido al Monumento a la Revolución”.<sup>22</sup>

No es casual el peso de esta arquitectura y escultura, ni tampoco lo es el nexo con el México prehispánico, es primordialmente la apropiación del pasado, para con el construir un proyecto futuro, el propio Obregón Santacilia escribe muchos años después las razones que le movieron:

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>21</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *El Monumento... Op. Cit.*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 19.

“Y ahora veo la razón que tuve el proponerme desde un principio eso: el que nuestro Monumento no recordara para nada el pasado, que fuera una cosa única, nueva, como nuevo era lo que se trataba de glorificar, lo que creo haber logrado, pues, si así no fuera, no tendría el Monumento a la Revolución su inconfundible personalidad”.<sup>23</sup>

Es evidente que la ruptura con el pasado de la que habla se refiere a la visión política, al pasado porfirista, a la arquitectura ecléctica que ha sido derrumbada, al proceso de incursión a nuevas manifestaciones plásticas, hecho que queda de manifiesto al narrar como al derrumbar una escalinata fue hallada la piedra de inauguración del palacio porfirista:

“[...] cuando llegamos al lugar, todo había desaparecido; no encontré nada, desaparecía hasta el último vestigio del edificio porfiriano, como debía desaparecer para dejar paso a otra época, a lo que, sobre sus despojos, estábamos levantando. Me pareció un hecho fatal, que contribuía a fijar, de modo imperecedero, lo que llegaría a ser un símbolo”.<sup>24</sup>

## 5.12 Su primera reflexión teórica

Al tiempo que se encuentra involucrado en esas obras, se hace cargo de multitud de proyectos. En 1934 construye el Banco General de Capitalización y en ese mismo año concluye la residencia del ingeniero Alberto J. Pani -antes del pleito-, en el Paseo de la Reforma. Ahí se dan cita elementos de diferente origen en una clara búsqueda formal de síntesis. El discurso de la vivienda muestra sólidos cuerpos geométricos que subrayan la verticalidad y permanecen en ella rezagos del vocabulario de la arquitectura impulsada por los vieneses. Es una gran masa libre de decoración que sólo juega con sus volúmenes, que contienen una vivienda en tres niveles y zona de juegos en su parte posterior. Elementos que encuentran su antagónico en la residencia de la señora Pani de Covarrubias, donde el vocabulario sigue siendo de referentes formales neocoloniales, la única constante en ambas

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 59.

es el espacio de ingreso techado, pero el léxico es diferente: uno geométrico otro solucionado en neocolonial.

En 1935 remodela el lobby del ahora desaparecido Hotel Regís, en la ciudad de México eliminando cualquier rezago formal académico e introduciendo un lenguaje de líneas puras.

La cuestión urbana le preocupa y en el ámbito de las propuestas realiza, en 1937, estudios tendientes a la reglamentación de la edificación en la avenida Juárez y Paseo de la Reforma en la Ciudad de México.

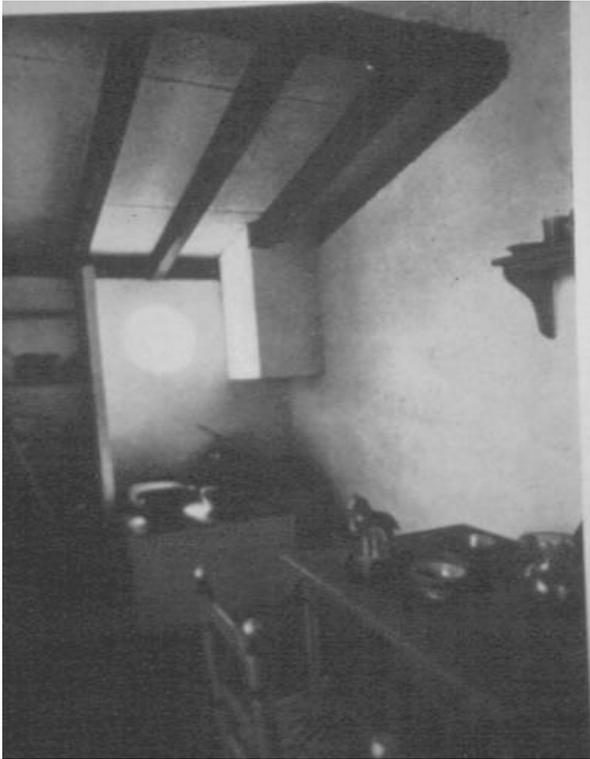
En la dinámica de su tiempo se encamina a tratar de brindar soluciones a la problemática de la vivienda y junto con Álvaro Aburto construye la Casa para Campesinos, que pretendía ser un modelo económico por sus materiales ligeros y prefabricados. Sin embargo, su propuesta no va ser escuchada por el Estado que en esos momentos tiene la prioridad de concentrar recursos humanos en las ciudades a fin de que se integren al desarrollo industrial, aunque Obregón sólo se de cuenta que su proyecto no fue



Edificio en Balderas 36. 1947. Carlos Obregón. Fuente: Katzman... *Op. Cit.*, p. 183.



Casa para Campesinos. Interior. 1938. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. México como... *Op. Cit.*, p. 86.



Casa para Campesinos. Interior. 1938. Carlos Obregón.  
Fuente: *Ib.*

reducidas dimensiones, fuera de ello es la función la que ha dominado el espacio. La vivienda para trabajadores es también elaborada en un sencillo lenguaje, los espacios son más generosos en sus dimensiones y claramente diferenciadas las habitaciones del resto de la vivienda. Tienen en común, los tres tipos propuestos, un eje central sobre el cual se distribuyen las funciones y el sitio elevado en que se desplantan, con lo cual se marca el



Residencia de Alberto Pani. 1934. Carlos Obregón. Fuente:  
De Anda Alanís, Enrique. *La arquitectura de la revolución mexicana*, UNAM-IIE, México, 1990, imagen 13.

comprendido<sup>25</sup>.

En el camino tomado se adentra en el año de 1936 y desarrolla los proyectos para la construcción económica de casas desarmables en base a un material por él denominado “Sillar Fibra”, de las que lleva a cabo una “con proyecto de Álvaro Aburto y mío para una familia campesina; la construimos en diez días, empleando cuatro hombres y con un costo de \$480.00”<sup>26</sup>. La vivienda campesina se desarrolla en un sólo bloque de planta cuadrada con dos pequeñas alcobas, una de ellas con muro bajo, y los servicios son concentrados en un punto, el único referente formal es la cubierta a dos aguas y un pórtico de

reducidas dimensiones, fuera de ello es la función la que ha dominado el espacio. La vivienda para trabajadores es también elaborada en un sencillo lenguaje, los espacios son más generosos en sus dimensiones y claramente diferenciadas las habitaciones del resto de la vivienda. Tienen en común, los tres tipos propuestos, un eje central sobre el cual se distribuyen las funciones y el sitio elevado en que se desplantan, con lo cual se marca el ingreso. En ambas los vanos son de proporción horizontal y se proponen al centro de un pequeño solar.

Pero no sólo se ocupa de esas actividades, sino que llega a colaborar en el diseño de escenografía teatral (1940), toda vez que ya se había acercado, con el proyecto del Cine Coliseo (1938), a esa actividad. Son muchos los proyectos que asume en esos años, desde proyectos urbanos y conjuntos residenciales así como

<sup>25</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 65.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 65.

los propios de oficina en los cuales ya venía participando.

En el transcurso de esas obras ha entrado en una nueva etapa de reflexión teórica que le llevan a publicar un ensayo, en él analiza las circunstancias por las que atraviesa la arquitectura y sin duda le llevaran a



Edificio Basurto. 1942. Francisco J. Serrano. Fuente: Jiménez, Víctor. *Catalogo... Op. Cit.*, p. 64.

lograr los siguientes proyectos, en los cuales incursiona de manera franca en un nuevo lenguaje de su quehacer profesional, actitud en la que ya había experimentado llevándola a su practica profesional, pero a la que le faltaba reflexionar sobre lo que venia haciendo.

En ese periodo, Carlos Obregón Santacilia publica *El Maquinismo, la Vida y la Arquitectura*<sup>27</sup>. En este libro invita a sumar la técnica a la expresión de la arquitectura, sin despreciar sus enormes posibilidades estéticas y sin olvidar que la maquina, al llevar a la homogeneización de productos, se extenderán por todo el mundo, respondiendo, por tanto - la arquitectura-, a influencias globales.

Para la publicación colaboraron la Universidad Nacional y la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, así como el apoyo de Richard Neutra quien envió imágenes de sus obras. Los subrayados en los cuales centra su obra son tres:

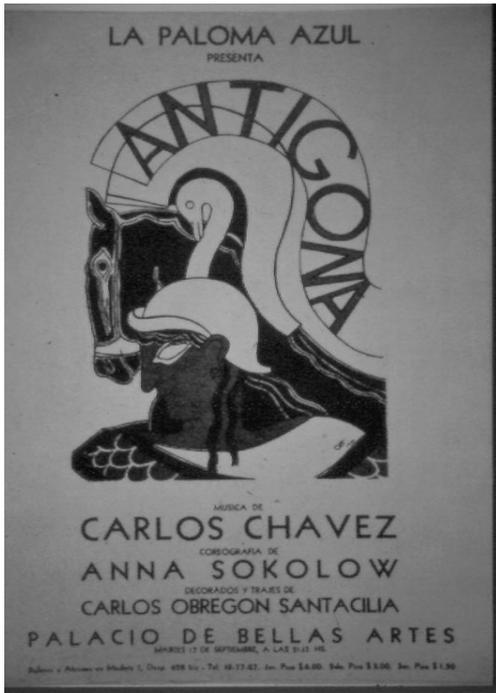
Factores de modernidad

Cambios en la vida y costumbres

La influencia de éstos sobre la arquitectura

---

<sup>27</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *El Maquinismo la Vida y la Arquitectura*, Letras de México, México, 1939, pp. 98.



Cartel para Carlos Chávez. Carlos Obregón.

En las conclusiones que se derivan advierte que son sólo temporales en tanto nuevos factores hagan su aparición y modifiquen la vida, lo cual modificara los resultados arquitectónicos. De lo anterior podemos deducir que por esos años, Carlos Obregón esta convencido de que la arquitectura ha de responder al tiempo en que se ejecuta y aún entiende que la arquitectura *Universal* tiende a influir el quehacer de todos los pueblos.

Mira la proliferación de los cambios a partir de la primera gran guerra, aunque no desdeña las situaciones previas como el maquinismo, el cual transforma todas las condiciones para la aparición de la Arquitectura Universal. Los medios de comunicación son el aporte primordial ya que permite un gran intercambio de ideas (prensa, cinematógrafo, radio) aunado a la aparición del avión y del automóvil, todos ellos factores de nuevas necesidades espaciales que afectan desde la vivienda hasta la propia ciudad a través de las construcciones demandadas por la nueva industria. Dentro de su discurso las condiciones generadas han elevado el nivel de ingresos lo cual demanda más servicios que han de resolverse utilizando los nuevos recursos:

“[...] todas estas creaciones Arquitectónicas provienen del cambio registrado que estudiamos, y tienen que resolverse con formas enteramente nuevas, sin precedentes. Resolverse con una visión nueva de las cosas, valiéndose de los nuevos elementos constructivos, instalaciones, materiales, etc., de que el mismo maquinismo nos ha dotado”.<sup>28</sup>

De esa manera el hombre ha transformado sus manifestaciones culturales incorporando la mecanización a la arquitectura y al arte “La mecanización no sólo en los sistemas de construcción, sino en la realización misma: elevadores, instalaciones, escaleras eléctricas, etc.”<sup>29</sup>. Pero no sólo la mecanización sino también la incorporación de los nuevos materiales como el hormigón armado y el cristal los cuales brindan nuevas facilidades

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 24.

expresivas cuya aplicación dan “una verdadera Arquitectura que responde en sus formas y en sus soluciones a los nuevos materiales y a las nuevas necesidades”<sup>30</sup>. No olvida la evolución de los sistemas constructivos así como la incorporación de las instalaciones en los edificios y señala su postura crítica en torno a dejarlas expuestas aunque no insiste en teorizar sobre de ello. Simplemente lo descalifica:

“Hay la tendencia a dejar aparentes las instalaciones en cualquier clase de edificios, esto es inadmisible, podrá hacerse en fábricas, lugares de servicio, casas económicas o edificios que por su especialización así lo requieran, pero no en todos”.<sup>31</sup>

Toca el tema de estandarizar los componentes de la edificación de la cual observa que se presenta de manera lógica a fin de suprimir todas aquellas variables con las cuales sólo se pierde tiempo y señala que eso no significa homogeneizar la vivienda puesto que hay características espaciales que parten de las necesidades que lograran la diferencia. No deja de preguntarse ¿dónde empieza la arquitectura en el caso de los trailer?, Sin embargo, no da respuesta alguna, era algo difícil aún de comprender.

El concepto de eternidad en la arquitectura es puesto a discusión ante lo cambiante de las necesidades por lo que indica que hacia allá caminara la arquitectura, la cual deberá permitir el cambio de uso en sus espacios.

Las formas pasadas son ya aquí desechadas puesto que lo cambiante de la sociedad no permite incursionar nuevamente en ellas, ve la tradición no como producto de una sociedad en particular sino como demanda de la sociedad global que encontrara un nuevo rumbo:

“[...] la Arquitectura que de aquí en adelante se produzca será más grande e importante que nunca, ya que será el producto, no de un pueblo aislado, sino del mundo entero”.<sup>32</sup>

El regionalismo en las ciudades será totalmente abandonado y sólo en los lugares apartados estará presente en tanto llegan los medios de comunicación, aunque en este punto no le queda muy claro ello, puesto que entiende que el clima es determinante y puede ser modificado en los interiores pero en los exteriores podrán tener un aspecto regional los volúmenes arquitectónicos, del mismo modo las rocas naturales se utilizaran en los exteriores. La confusión es evidente ya que su obra del Monumento a la Revolución -que

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 44.



Ciudad Universitaria. 1947-1952. Mario Pani. Fuente: *40 siglos...*  
*Op. Cit.*, p. 329.

acompaña a ese texto- es aún muy reciente y en ella se observan rasgos que simplemente no podían generarse en otras latitudes como ya hemos expuesto anteriormente. Trata de ir más allá indicando las diferencias formales de edificaciones de diferentes latitudes, que a pesar de ello se encuentran dentro del mismo quehacer mundial, sin embargo, regresa al postulado inicial: “Por tanto, el regionalismo en general, será muy relativo, no será más, como lo fue en la época en que los medios de comunicación no existían”<sup>33</sup>.

En ese esquema los estilos son censurados, la arquitectura moderna no llegara a ser sólo una moda pasajera, ahora será una constante evolución lo vaya a crear. El pasado es fuente de la tradición pero ya no será cuestión de

imitación “tratar de hacer estilos pasados, es un anacronismo imperdonable”<sup>34</sup>. Acto con el cual niega su pasada incursión en el neocolonial, con esa acción se ha criticado aunque no trata de profundizar más, simplemente niega ese momento de su vida, son sólo unas líneas en las cuales menciona -como ya vimos-, que a él le toco realizar la escuela Benito Juárez de la mano del ministro de educación, niega su pasado pero también se niega a atacar a los promotores intelectuales, fue -como se indica en el Barco- un pasado virtuoso que debía ser rescatado y sí se cometieron errores deben ser perdonados sólo así se podrá avanzar.

La ornamentación es también desechada:

“La vida agitada, de velocidad en que vivimos, no nos deja tiempo para la contemplación, sobre todo para la contemplación del detalle. Preferimos apreciar la masa, el conjunto”,<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 55.

para él la ornamentación tuvo una justificación en el pasado, tenía fines de comunicación y los artesanos de expresión plástica, obedecía a un objeto preciso. Aún las manifestaciones de los vecinos del norte no están exentas de decoración y toda su arquitectura de rascacielos es una gran decoración y no arquitectura. La meta es llegar a la pureza de líneas de un avión, del automóvil, “Nueva belleza emanada del maquinismo. ¡Sin precedente!”<sup>36</sup>.

Los anuncios no son dejados de lado, considera que se ha de estudiar su disposición hasta llegar a ser parte del mismo edificio, llegar a ser un elemento más de la arquitectura, nada debe llevar a la falsedad en la construcción.

Lejos ya del discurso de sus primeros años considera que la arquitectura debe mostrar las formas como resultado de los sistemas constructivos “Para que seguir mintiendo”<sup>37</sup>, la verdad ha de mostrarse en el funcionamiento de los elementos.

La iluminación ha de ser tomada en cuenta puesto que es resultado de nuestro tiempo y un edificio en nuestro siglo puede ser observado tanto de día como de noche, por tanto, se ha de tomar en cuenta al proyectar el edificio.

Arremete contra los autodenominados funcionalistas por querer desprender de belleza a las construcciones, aunque no puedan lograrlo:

“Dentro del funcionalismo puede lograrse belleza, debe lograrse belleza, una belleza muy de nuestro tiempo. Y ellos, son los primeros que sin confesarlo la busca”.<sup>38</sup>

La belleza es entendida aún en términos clásicos y se liga de manera directa a la estética, como esplendor de la verdad, una verdad que ha de ser congruente con el cuerpo humano “No porque tenemos estómago vamos a traerlo de fuera”<sup>39</sup>. Sin embargo, insiste en que la postura de los funcionalistas de la izquierda mexicana es equivocada pero, pese a ello, observa que logran construcciones de gran belleza.

La arquitectura ha rebasado ya la postura de la ingeniería y utiliza la técnica de su lado para lograr construcciones que responden a su tiempo, no así la postura de los ingenieros que continúan cubriendo de ornamentación sus edificios.

El urbanismo es observado como un gran fenómeno que altera las relaciones existentes, aunque no se atreve a dar opiniones del camino a seguir. Reduce su comentario a la necesaria transformación de las ciudades que ha de responder al nuevo modo de vivir sin

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 70.

olvidar que en ello se ha de cuidar la economía, fuerza que llevara a cuidar el suelo urbano y su rentabilidad con la consiguiente transformación de la ciudad.

Tras de todo esto comprende a la arquitectura como reflejo de su tiempo “con sus defectos y cualidades”, arquitectura que para él rompe con la tradición ya que es extraña, por lo que no vacila en afirmar el nacimiento de una nueva arquitectura sin tradición, pero propia de todos los países, es, por tanto, una arquitectura Universal que se impondrá en todas las latitudes. Aquí es necesario destacar que para Carlos Obregón la tradición es sólo la ornamentación y la repetición de formas del pasado, no se alcanza a percatar que él mismo se encuentra en el camino de reinterpretar la tradición y reformarla día tras día en su propia tradición.

### 5.13 La actividad en favor de los profesionales



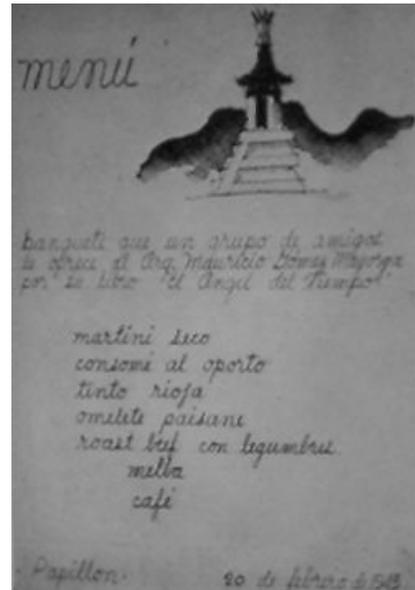
*Arquitectura y lo Demás*, núm. 1. Portada

Su actividad no se ve detenida y entre 1942 y 1944 realiza la Embajada de Brasil en México a la que seguirá, en el año de 1943, la realización de los Laboratorios Squibb and Sons, construcción que se remete con una pequeña franja, en los cuerpos laterales, del paño de la calle, dando lugar a una cinta ajardinada al frente, en el remate de la construcción coloca un letrero, de hormigón, con el nombre de los laboratorios.

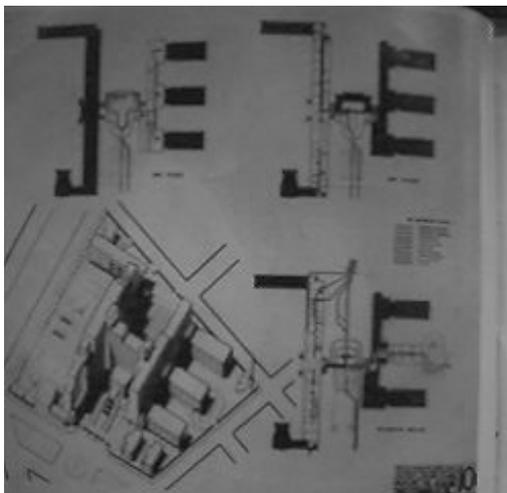
En 1945 aparece la revista *Arquitectura y lo Demás*, la cual cuenta como subdirector a Mauricio Gómez Mayorga. En su primer número se anuncia la presentación del libro del subdirector titulado *El Ángel del Tiempo*,

evento para el cual Obregón Santacilia propone el menú<sup>40</sup> para el banquete, situación nada extraña que nos demuestra el ambiente elitista, que en esos años se vive, dentro del gremio de arquitectos, destaca la viñeta que elabora para el menú, la cual muestra un basamento troncopiramidal como clara referencia al origen mexicano de la actividad construida.

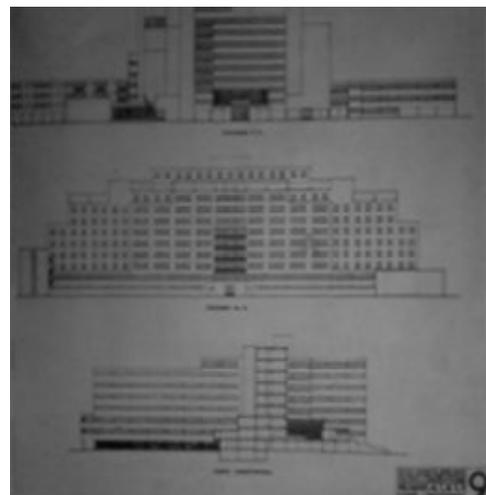
Este primer número muestra en su portada el anteproyecto de Enrique Yáñez para la Unidad Hospitalaria La Raza, en cual Yáñez había obtenido el triunfo en el concurso de proyectos. También participaron Raúl Cacho y Alberto T. Arai. Los comentarios vertidos destacan que la preocupación principal del proyecto fue que tuvo que ceñirse al programa arquitectónico y a la función. El proyecto de Arai aún muestra reminiscencias de origen indigenistas en su remate, el cual es coronado con grecas, no así el de Cacho que se asemeja al de Yáñez y tienen como constante el desplante del edificio sobre un marcado pedestal.



Menú para la presentación del Ángel del tiempo. Carlos Obregón. Fuente: *Arquitectura y lo demás* (México, D.F.). Núm 1, mayo de 1945, p. 7.



Hospital la Raza. Plantas. 1945. Enrique Yáñez. Fuente: *Ibid.*, p. 42.



Hospital la Raza. Elevaciones. 1945. Enrique Yáñez. Fuente: *Ibid.*, p. 39.

<sup>40</sup> El menú fue el siguiente: martini seco, consomé al oporto, tinto rioja, omelet paisane, roast belf con legumbre, melba, café. *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, p. 7.



Hospital la Raza. Croquis. 1945. Enrique Yáñez. Fuente: *Ibid.*, p. 40.

más Ministro de Gobierno de la República española<sup>41</sup>.

La amplia actividad de Carlos Obregón Santacilia -con su gabinete-, no le impide desempeñarse entre 1943 y 1947 como presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, organismo que había nacido en el año de 1919. Desde ese cargo Obregón desempeña y promueve diferentes acciones que nos muestran su pensamiento gremial.



Hospital la Raza. Proyecto. 1945. Croquis. Raúl Cacho. Fuente: *Ibid.*, p. 53.

La actividad de arquitecto para esos momentos se ha visto enriquecida con la presencia de diversos actores llegados de España. De entre de ellos sobresale Félix Candela, pero desde luego que no es el único. Se habla de invitarlos a participar en la revista y se menciona que uno fue decano del Colegio Vasco de Arquitectos, otro cónsul de España en Francia y uno

En el mes de junio de 1945 el gremio de arquitectos realiza una encuesta<sup>42</sup> en torno a lo que venía siendo la preocupación principal de esta agrupación: el marco jurídico en el cual se mueven. A efecto de conocer la opinión de los arquitectos la encuesta se divulga a través de la revista *Arquitectura y lo Demás*, sitio donde se recibirían

<sup>41</sup> Por resultar de interés para futuras investigaciones en torno al rol jugado por los arquitectos españoles en México transcribo la lista de los residentes en el país en esas fechas, así como su origen y año que aparece en la publicación, referido seguramente a su llegada a México: Miguel Beltrán de Quintana, Barcelona (1899), Tomas Bilbao, Madrid (1920), Mariano Bonllire, Madrid, José Caridad, Barcelona (1931), Félix Candela, Madrid, Roberto Fernández Balbuena, Madrid (1913), Arturo Sáenz Calzada, Madrid (1933), Cayetano de la Jara, Madrid (1924), Eduardo Robles Piquer, Madrid (1935), Jesús Martí, Madrid (1927), Enrique Sagarra, Madrid, Ovidio Botello, Madrid (1935), Juan Rivaud, Madrid (1934), Juan Madariaga, Madrid (1920), Emilio Blanch Roig, Barcelona (1925), Jorge Tell, Barcelona (1931), Esteban Marco, Barcelona (1933), Francisco Detrell, Barcelona (1934), Bernardo Giner de los Ríos, Madrid (1915), José Ramonell, Barcelona, Francisco Azorin, Madrid (1911). Ver: *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Junio de 1945, Núm. 1, p. 6.

<sup>42</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Junio de 1945, Núm. 2, p. 13.



Hospital la Raza. Proyecto. Elevaciones. 1945. Raúl Cacho.  
Fuente: *Ibid.*, p. 51.

las respuestas. Las preguntas fueron cinco:

1. ¿Qué opina usted de la Ley reglamentaria de los artículos 4° y 5° constitucionales relativos al ejercicio de las profesiones en el distrito y territorio federales? ¿En lo general? ¿En lo particular?
2. ¿En qué forma afectará a la arquitectura y a los arquitectos en el ejercicio de su profesión?
3. ¿En qué forma afectara a la asociación de los mismos profesionales?
4. ¿De qué nueva manera los sitúa ante las autoridades y el público?
5. ¿Qué sugiere usted para el reglamento correspondiente, que delimitará el campo de acción de los Arquitectos, sea más completo, eficaz y justo?

La reglamentación del ejercicio profesional aparecía como una necesidad de los profesionales modernos que pretendían cerrar filas y proteger sus intereses. El corporativismo que implicaba les daba presencia en el nuevo Estado, que había ya aglutinado a los diversos sectores productivos en sindicatos, cámaras, confederaciones, etc. Sólo restaba aglutinar a los profesionales en colegios que de manera indirecta se afiliaban a los grupos y partidos en el poder, a cambio reclamaban un espacio de participación dentro de la misma estructura del Estado. La encuesta es, por consiguiente, sólo el catalizador de la postura individual y el espaldarazo democrático que el nuevo México tenía que observar a los ojos de las mayorías.

Las respuestas publicadas fueron únicamente las del presidente de la SAM y la de Mauricio Gómez Mayorga. A las cuestiones planteadas señala Carlos Obregón la importancia de reglamentar el ejercicio profesional recurriendo a los artículos 4° y 5° de la Constitución mexicana ya que:

“[...] era urgente para terminar en nuestro medio con el caos, la audacia de los usurpadores de títulos y el entronizamiento de los impreparados”.<sup>43</sup>

En lo general considera que es “un principio o base indispensable”<sup>44</sup> y, por tanto, la reglamentación es “un gran primer paso”<sup>45</sup>. En lo particular indica que ha de apegarse a la realidad sin perder los postulados básicos sólo modificando los detalles. Sobre la segunda pregunta considera que la actividad de arquitecto se vera afectada pero favorablemente ya que los arquitectos son:

“[...] uno de los mas invadidos por toda clase de gentes sin título o con título, pero no de arquitecto”.<sup>46</sup>

Propiciará un mayor empleo entre los profesionales y, por tanto: “Más trabajos al alcance del Arquitecto, mejores oportunidades de hacer buena Arquitectura.”<sup>47</sup>

Considera para la tercera pregunta que los colegios serán más fuertes al contar con mayor número de profesionales y eso redundara en mayores recursos, pero opina que es una:

“Lástima que la colegiación no fué obligatoria; me parece una falla de la reglamentación”.<sup>48</sup>

En lo concerniente a la tercer pregunta ve en la reglamentación una oportunidad de aglutinar más a los arquitectos puesto que la colegiación les permitirá defender de manera conjunta sus intereses y con ello las asociaciones de profesionales se fortalecerán. Por último sugiere medidas rápidas para aplicar todo y exige que se delimiten las áreas de acción de los profesionales ya que el reglamento lo omitió ya que no sólo es quitar de en medio a quienes no tenían título para ejercerlo, opinión última en la que trata de decir que existen otras gentes que realizan arquitectura sin tener noción de ella, se refiere desde luego, a los ingenieros, querella que se introduce al cruce de actividades entre los ingenieros civiles y el gremio que se esta expresando. Sin embargo, no todos los profesionales pensaban lo mismo. Mauricio Gómez Mayorga ve con pesimismo el desarrollo de tales medidas y opina que no llevara a nada<sup>49</sup>.

---

<sup>43</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, p. 15.

<sup>44</sup> *Ib.*

<sup>45</sup> *Ib.*

<sup>46</sup> *Ib.*

<sup>47</sup> *Ib.*

<sup>48</sup> *Ib.*

<sup>49</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, p. 14.

Es indiscutible que a partir de la reglamentación los colegios se fortalecieron y convirtieron en espacios que acercarían aún más a los profesionales a las estructuras de poder, pero también es cierto que el Estado no se pretendía generar una fuerza que después no pudiera ser controlada y, por tanto, los vacíos contenidos así como la carencia de una mano dura para su aplicación fueron aprovechados por diversos grupos que ganaban reivindicaciones al seno del Estado populista. Grandes intereses inmobiliarios aprovecharon los huecos y se dieron a la tarea de rentabilizar sus capitales, para ello sólo necesitaban la firma de un ingeniero o de un arquitecto y ellos sacaban adelante la especulación inmobiliaria.

El jueves 15 de febrero del año 1945 Obregón Santacilia es elegido presidente del SAM por tercera ocasión consecutiva siendo su décimo-séptimo presidente. Poco antes, el día 12, había renunciado a ser parte de la Comisión de Planificación del Departamento del Distrito Federal, Comisión que funcionaba desde 1933 y de la que había sido miembro desde su inicio.

Como parte de las acciones tendientes a ganar espacios de poder desde los cuales organizar y representar su visión del mundo la SAM retira, el 6 de enero de 1945 y el 9 de febrero del mismo año, a sus representantes del Consejo Consultivo de Arquitectura y a la Comisión de Planificación del Departamento del Distrito Federal.

Estos actos tienen su origen en el “divorcio con las autoridades de la ciudad”<sup>50</sup>, puesto que no eran tomados en cuenta por el Gobierno en las actividades propias de los arquitectos. Las acciones dan inicio con el retiro de los representantes y el día 7 de febrero de ese año lanzan un manifiesto dirigido al Presidente de la República Manuel Avila Camacho -quien pronto dejaría el poder en manos de Miguel Alemán-, y al Regente de la Ciudad de México. Los puntos primordiales del manifiesto firmado por Carlos Obregón declaran enfáticamente que:

- 1° La arquitectura es función de los arquitectos y piden apoyo para su actividad.
- 2° Se debe frenar la construcción por los no profesionales del área.
- 3° Mientras el mundo elabora planes técnicos para organizarse México pierde tiempo al olvidar la importancia de la ciudad realizando planes caducos hechos por gente no preparada que sólo buscan su provecho económico.
- 4° Se hace un llamado urgente al Presidente a fin de salvar la ciudad:

---

<sup>50</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, p. 76.



Edificios de departamentos. 1940. Juan Sordo, Luis Barragán, Max Cetto. Fuente: Jiménez, Víctor. *Catalogo... Op. Cit.*, p. 100.

“[...] por medio de la planeación arquitectónica y urbanística; por medio de la ingerencia y vigilancia de los arquitectos en las obras de arquitectura; por medio finalmente de una reorganización de aquellas oficinas de la ciudad que deban intervenir en el ejercicio y desenvolvimiento de la arquitectura de nuestra capital”<sup>51</sup>

5º Solicitan vigilancia y participación:

“[...] técnica y no burocrática de los arquitectos en los puestos directivos de la Dirección de Obras Publicas del Departamento del Distrito [...] en todas aquellas dependencias del Gobierno cuya misión sea proyectar y llevar a cabo arquitectura”.<sup>52</sup>

Pero ello no significa que renunciaran a participar en la problemática nacional ya que lo harían desde fuera -como sociedad civil- a través de una constante crítica, por lo cual nombran una comisión.

Carlos Obregón envía una misiva<sup>53</sup> al gobernador de Veracruz, Adolfo Ruiz Cortines, por el nombramiento del arquitecto Álvaro Aburto, como Director de Obras Publicas - recordemos que Aburto había sido colaborador de Carlos Obregón en las viviendas de trabajadores y campesinos-, y con la finalidad de apoyar a este último crearían una filial en de la SAM en dicho Estado. La carta es contestada por el gobernador del Estado y se pone a disposición de la SAM a fin de servir a México y a Veracruz<sup>54</sup>.

La querrela llegará a su fin tras la aparición de la reglamentación profesional mencionada. Para el mes de junio la SAM propone un Reglamento General de funcionamiento del Consejo de la Ciudad de México, el cual no pretende “que sea una fórmula para resolver la belleza plástica de la ciudad, sino que constituya un valladar a la mediocridad y mal gusto decidido”<sup>55</sup>. Sin embargo, buscaba lograr el control absoluto de la actividad constructiva, sea en edificaciones nuevas o remodelaciones e, incluso, las

<sup>51</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, pp. 78-79.

<sup>52</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, pp. 78-79.

<sup>53</sup> La carta esta fechada el día 15 de febrero de 1945, ver: *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, p. 80.

<sup>54</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, pp. 80-81.

<sup>55</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Junio de 1945, Núm. 2, p. 18.

provisionales: “De carácter francamente decorativo, ornamental, feérico o de anuncio”<sup>56</sup>, tanto los anuncios simples como los luminosos eran contemplados y, desde luego, “los monumentos, motivos arquitectónicos y arreglo de jardines dentro de plazas, parques”<sup>57</sup>.

A efecto del correcto proceso de la edificación se pedían una serie de requisitos a presentar a fin de aprobar la obra en cuestión, estos eran: plantas, cortes, alzados y detalles, los planos se presentarían en copias heliográficas, recordemos que fue Villagrán quien introdujo su uso con la presentación de su proyecto de final de carrera. También había que indicar las características de los materiales y en el caso de las edificaciones en centros históricos se pedían perspectivas que mostraran su inserción.

Los juicios sobre los que se basaría el dictamen tenían que ver con el “aspecto visible desde la vía pública” ya que bajo las ideas dominantes el resultado formal era expresión del contenido, por tanto, si este no era el adecuado propiciaría las modificaciones aunque las plantas se encontraran apegadas a reglamento. De lo anterior nos damos cuenta que la normativa gira en torno primordialmente a dos aspectos:

1. Involucrar a los arquitectos en el desarrollo de las propuestas.
2. Auspiciar el desarrollo de propuestas arquitectónicas conforme a las ideas prevalecientes de la modernidad arquitectónica sujetas a la consideración del jurado.

Conforme a esa visión el racionalismo arquitectónico encontraría un campo fértil donde desarrollarse y por si alguna duda quedara de lo que se pretendía, en los aspectos arquitectónicos, veamos algunas citas de la misma propuesta:

“Las fachadas serán la expresión lógica del destino de los edificios, de los sistemas constructivos y de los materiales empleados [...] la forma de los elementos arquitectónicos debe estar de acuerdo con su función y la técnica apropiada del material usado [...] el material que se adopte deberá usarse y revelarse con sinceridad [...] En lo que respecta a la textura de los acabados se desearán aquellos rayados con formas caprichosas [y] los aplanados rugosos que impidan la conservación de la limpieza”<sup>58</sup>

Pero también había lugar para el rescate de elementos regionales que se apegaran a la tradición sin realizar copias simiescas del pasado, puesto que el edificio no sería visto como un elemento aislado, sino como parte de un conjunto:

---

<sup>56</sup> *Ib.*

<sup>57</sup> *Ib.*

<sup>58</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Junio de 1945, Núm. 2, p. 19.



Mario Pani mostrándole a S. Giedon el proyecto de la Ciudad Universitaria. Fuente: Larrosa... *Op. Cit.*, p. 114.

“Si la armonía se busca en la analogía de formas, en este caso se respetará lo verdaderamente típico o genuino del estilo (*sic*) cuya tradición se trata de guardar, conservando o cuidando cuando menos que los materiales y colores, así como la forma, proporciones y dimensiones, reconozcan el patrón de origen, rechazando las fantasías o interpretaciones falsas y mezquinas.”<sup>59</sup>

aunque:

“Podrán admitirse soluciones cuyos lineamientos generales tengan arraigo en nuestra tradición arquitectónica”.<sup>60</sup>

Una propuesta que trata de llevar al país hacia nuevas representaciones, atrás ha quedado la imitación burda de las formas del pasado, el proyecto de modernidad tiene ya bases sólidas en el campo de la arquitectura y sólo espera al Presidente que llevara a la nación a su pleno desarrollo industrial. Los ojos de los profesionales miran hacia latitudes

---

<sup>59</sup> *Ib.*

<sup>60</sup> *Ib.*



Casa de Max Cetto. 1952. Fuente: Myers, I. E. *México's modern architecture*, Architectural Book Publishing, New York, 1952, p. 70.

lejanas, es el momento de enriquecerse con la óptica de los *Contemporáneos*, con la sólida visión de los transterrados de la España franquista.

En el mes de julio de 1945 aparecen unas frases -a manera de extracto- del libro *Can Our Cities Survive?* De José Luis Sert, traducido por Mauricio Gómez Mayorga<sup>61</sup>. De ellas resalta la pregunta: “¿Por qué no ve usted espacio abierto, árboles y cielo desde sus ventanas?”, frase que si bien es parte del problema habitacional de la ciudad de México es un tanto ajena al quehacer, en ese momento, de los arquitectos mexicanos, que, sin embargo, rápidamente irán incursionando en nuevos lenguajes. Por otro lado Gómez Mayorga omite hacer comentario alguno sobre la obra traducida y sólo muestra al propio gremio las preguntas del arquitecto catalán. Es un cuestionamiento que persigue sacudir las conciencias.

Con la finalidad de propiciar el auge en la industria de la construcción es promovida en 1945 -durante la gestión de Carlos Obregón Santacilia-, la creación de un Fondo de Impulso a la Construcción<sup>62</sup>, a través de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. Para tal fin se firma un convenio con el Banco de México. Es la SAM la que da a conocer los términos y criterios que propiciaron el convenio bajo el cual se generarían los apoyos. En primer

<sup>61</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3.

<sup>62</sup> Para mayor información ver: *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Mayo de 1945, Núm. 1, p. 77.

lugar aclaran que no fue posible la creación de un Banco de la Construcción en virtud de que la Secretaría de Hacienda requería seis millones de pesos para su aprobación y reconocen que carecen de experiencia en este tipo de asuntos, por lo cual es mejor obtener el conocimiento en el manejo bancario aprovechando la estructura del actual Banco de México, institución que se mostró interesada en colaborar. El Banco considera que la mejor opción es la creación de un fideicomiso a partir de los fondos aportados por los socios, de los cuales se generarían los apoyos con descuentos atractivos para los constructores. Para ese momento se han ya recabado las primeras aportaciones que suman dos millones y medio de pesos, encontrándose los contratos en poder de Obregón Santacilia quien autorizaría con su firma la suscripción para la cual el Banco daría facilidades.

#### 5.14 El proyecto de la Aseguradora Mexicana



Proyecto "AM". Croquis. 1945. Carlos Obregón.  
Fuente: *The Architectural Forum* (New York). Febrero de 1946, p. 116.

El concurso para la Aseguradora Mexicana había despertado el interés de los principales protagonistas de la arquitectura de esos años y la portada de la revista *Arquitectura y lo Demás* cede su espacio a una composición realizada por Carlos Obregón Santacilia<sup>63</sup>. En ella y dado que el concurso ya se había llevado a cabo Obregón Santacilia aprovecha para señalar -al pie de la editorial-, que los errores que a juicio del jurado estaban presentes en su propuesta se encontraban también en otros trabajos. Su crítica es fuerte y apunta que el acaparamiento es una lacra nacional puesto que no da lugar a la ejecución de otros proyectos. Su frase nos orienta de manera precisa sobre el sentir del gremio sobre los

<sup>63</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3.

resultados de la convocatoria: “*Todo para mí, todo para mí*”, y da la pauta para una respuesta magistral por parte del considerado toda una autoridad intelectual dentro de los arquitectos y que veremos más adelante.

Las diferentes propuestas muestran las inquietudes de los arquitectos que caminan ya en un nuevo lenguaje, acorde a los tiempos que se viven. Como miembro del jurado -por parte de la aseguradora-, funge el arquitecto Luis Barragán, por los concursantes José Villagrán García y por la SAM Mauricio Gómez Mayorga.

La convocatoria al concurso de anteproyectos para el edificio propiedad de Aseguradora Mexicana contemplaba un edificio comercial y espacio de encuentro y recreación en planta baja, en los pisos superiores despachos para su venta o alquiler y estacionamiento en los sótanos, considerando que dicho espacio podría fungir como restaurante o cabaret. No olvidan señalar los espacios para las instalaciones mecánicas y desde luego el aprovechamiento de la vista que por la altura se tendría: “Deberá proyectarse el lugar para alojar la maquinaria necesaria” y “se preverá la posibilidad de construir un apartamento rentable en el último piso”<sup>64</sup>, pero no sólo eso, ya que se habla también de utilizar al edificio como imagen corporativa de la empresa:

“Se desea igualmente que este edificio sirva como anuncio a la compañía que lanza la convocatoria”<sup>65</sup>.

A efecto de estimular la participación se entregaría a los perdedores la cantidad de 1,000 pesos como compensación<sup>66</sup> y el premio mayor sería de 4,000 y el segundo dos mil adicionales a los primeros mil. El plazo para la entrega fue fijado para el 30 de abril y la



Proyecto “Omega”. Croquis. 1945. Martínez Negrete. Fuente: *Arquitectura y ... Op. Cit.*, núm. 3, p. 28.

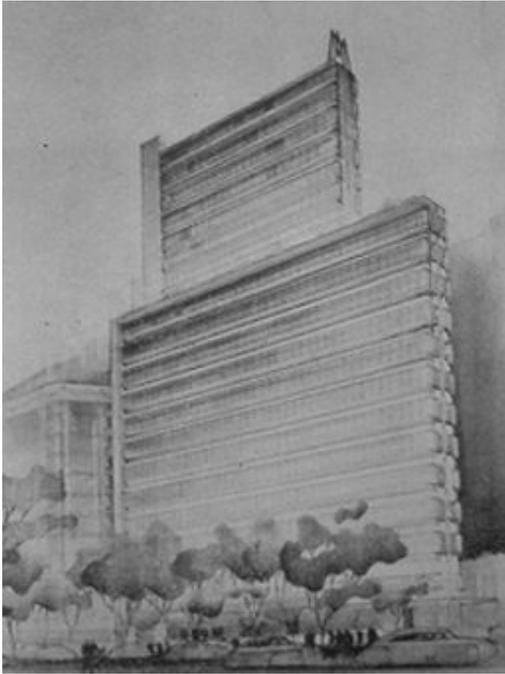


Proyecto “EJHA”. Croquis. 1945. Enrique del Moral. Fuente: *Ibid.*, p. 30.

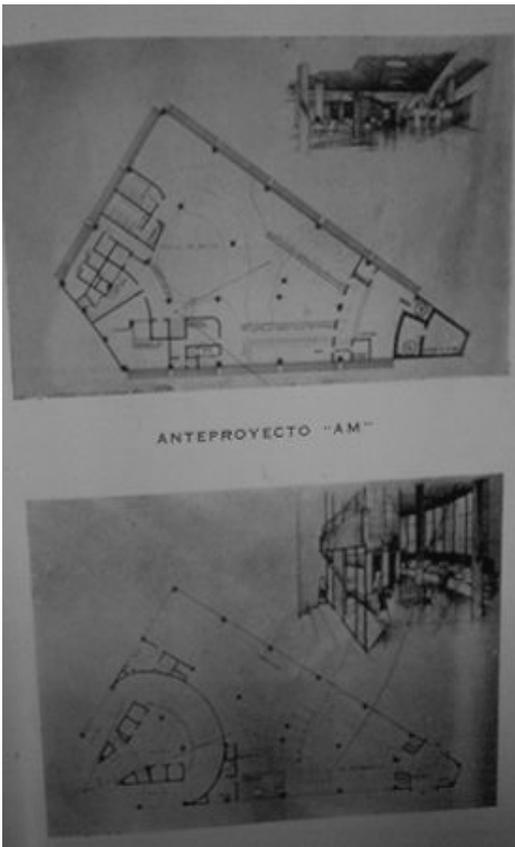
<sup>64</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, 1

<sup>65</sup> *Ib.*

<sup>66</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, p. 27.



Proyecto "AM". Croquis. 1945. Carlos Obregón.  
Fuente: *Ibid.*, p. 41.



Proyecto "AM". Plantas y croquis. 1945. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 39.

convocatoria se lanza el 27 de febrero, es decir, contarían los concursantes con dos meses para realizar los anteproyectos.

Participaron nueve talleres en el concurso, entre los que destacan "Omega", "Escuadra", "Café Colon", "Cacto", "Tres", "EJHA", "Guanahaní" y "AM", en ellos se resumían los mejores protagonistas de la arquitectura de esos años: Café Colon era Mario Pani; EJHA, Enrique del Moral; Omega, Luis y Francisco Martínez Negrete y finalmente AM, Carlos Obregón Santacilia.

Respecto al concurso para la Aseguradora Mexicana el dictamen es emitido y en señala el jurado la importancia de este tipo de eventos, que son vistos como una gran experiencia para el gremio:

"Es opinión de los Miembros de este Jurado que el verdadero valor de un certamen de arquitectura radica justamente en ese conjunto de experimentos a que da lugar y en el caudal de ideas, técnicas y plásticas que suscita".<sup>67</sup>

Da cuenta del problema señalando las características del programa y del terreno. Para ellos la solución ideal debe propiciar un ambiente agradable en el cual los factores de higiene juegan un rol decisivo:

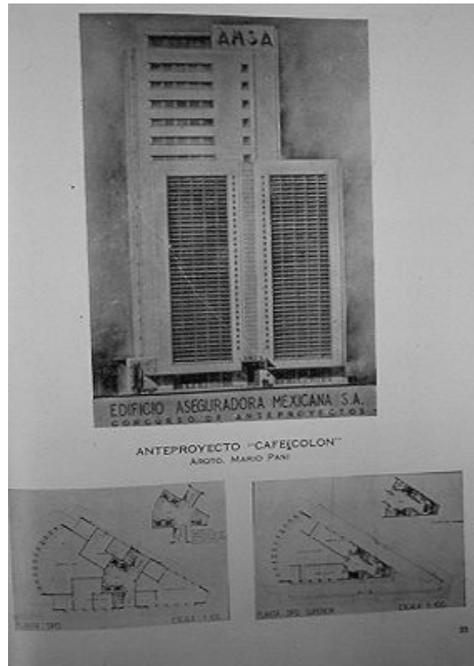
"El edificio deberá tener luz natural en todas las crujias rentables sin recurrir a patios o pozos de luz enteramente innecesarios"<sup>68</sup>

<sup>67</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, p. 52.

<sup>68</sup> *Ib.*

Al llegar el momento de analizar el proyecto “AM” se indica que pese a observarse en la propuesta una clara conciencia del sentido urbano se recurre al eje-bisectriz (el cual también estaba presente en otros proyectos), lo que genera una composición simétrica, ejes que, al decir de ellos, tropieza con grandes dificultades dada la forma del terreno. Del mismo modo es fuertemente criticada la inserción de un patio en la solución de partido que, según el jurado, era totalmente inútil desde la óptica de un “partido ideal”:

“El concursante recurre a un patio de luz que el partido ideal excluye como innecesario, que se encontraría fuera de reglamento por la altura del edificio; que sería enteramente inútil en doce o quince de los pisos inferiores; que provoca una desafortunada colocación de los elevadores, de las escaleras y de los halls”.<sup>69</sup>



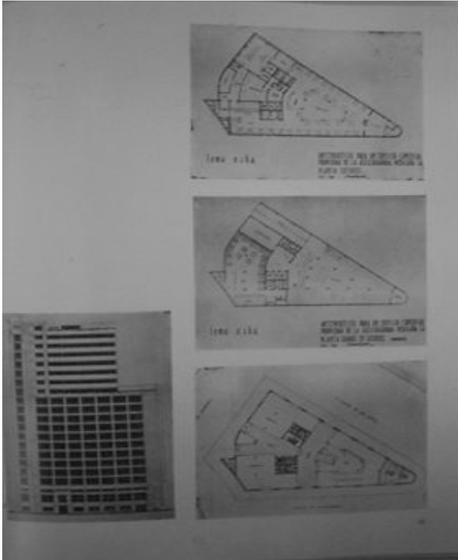
Proyecto “Café Colón”. Plantas y croquis. 1945. Mario Pani. Fuente: *Ibid.*, p. 33.

Es decir, la opinión se centra en descartar al proyecto porque es simétrico, tiene un patio y, primordialmente, el problema funcional no es resuelto. De esa manera se critican las rampas del estacionamiento, ya que los vehículos no podrían dar vuelta, aunque de manera irónica se señala que gracias a haber utilizado grandes entre-ejes logra espacios muy amplios, con un mínimo de columnas, lo que permite que cuente con mayor espacio en el estacionamiento.

El uso del patio, por otro lado, destruiría todo el corazón del edificio en detrimento de las áreas rentables y, desde luego, que señalan que Obregón omite concentrar los servicios: “Para este concursante no existe lo que hemos llamado “block” de servicios”. Esto es, la crítica se abocó a diversos aspectos, destacando la colocación de dicho block en la parte central del edificio, área rentable según el criterio aplicado. Igual se dice que cuenta:

“[...] con un balcón en el vestíbulo que da al estacionamiento ofreciendo una vista que desgraciadamente carece de interés”,

<sup>69</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, p. 56.



Proyecto "EJHA". Plantas y elevaciones. 1945.  
 Enrique del Moral. Fuente: *Ibid.*, p. 40.

más adelante:

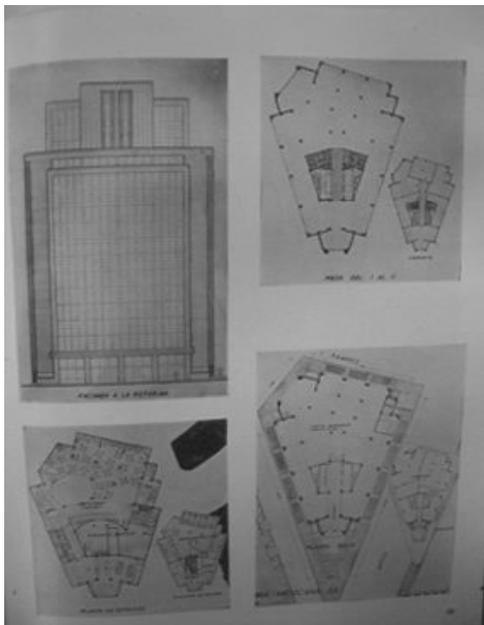
“En su aspecto y expresión volumétrica el anteproyecto exhibe virtudes de uniformidad, de decoro, de monumentalidad, de un claro carácter de oficinas y de conciencia de la importancia del edificio y de la compañía convocante. Lástima que la nobleza y la seriedad de los alzados no correspondan como fuera de esperarse a una planta con las virtudes necesarias”<sup>70</sup>.

A fin de tratar de evitar conflictos se presenta un cuadro de los criterios analizados

confrontados contra una solución ideal<sup>71</sup>, esquema que les permite emitir un veredicto.

La solución ideal debía seguir la forma del terreno, debía excluirse el patio de luz y aprovechar la externa, el frente norte -por ser considerado de menores vistas atractivas- era el menos rentable y por ello se consideraba

que ahí debían colocarse los servicios, la altura no podría ser mayor a 48 metros, altura permisible sobre el Paseo de la Reforma y tras de 4 metros se podría remeter y alcanzar los 70 metros de altura. Es evidente, por lo visto, que “AM” rebasaba la altura y que concentraba los servicios al centro, a fin de lograr un espacio que, desde luego, se apegaba a la tradición vivida por Obregón, aunque lejos ya de ese discurso.



Proyecto "Omega". Plantas y elevaciones. 1945.  
 Martínez Negrete. Fuente: *Ibid.*, p. 29.

El resultado del concurso fue declarado desierto para el primer y segundo lugar y el premio se reparte entre los proyectos firmados bajo el seudónimo de “Omega”, “EJHA” y “Café Colon” por mostrar mayores ventajas sobre los demás proyectos<sup>72</sup>, esto es, ha ganado el cenáculo encabezado por Pani, el de

<sup>70</sup> *Ib.*

<sup>71</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 4, pp. 56-57.

<sup>72</sup> *Arquitectura y lo Demás.* (México D. F.), Julio de 1945, Núm. 3, p. 25.

Obregón ha quedado fuera.

El fallo propicio múltiples inconformidades por lo que la máxima autoridad intelectual de esos momentos. José Villagrán García da respuesta desde la misma portada al concurso realizado<sup>73</sup>, en un artículo titulado *Poco para Muchos y no Mucho para Pocos*, en clara alusión a la frase que Carlos Obregón había vertido.

José Villagrán García opina que la profesión liberal de arquitecto ha entrado con el paso del tiempo en una “cruda prueba”<sup>74</sup> presentada por la oposición entre el arquitecto que busca la obra de arte y los ciudadanos que tienen diferentes demandas:

“Los conceptos doctrinarios del **arquitecto liberal**, como los de todo pequeño burgués, gravitan sobre todo hacia su saber profesional, sobreponiéndose a toda otra orientación que no sea la que conduce a su obra, a la unidad cerrada del edificio en sí mismo (el Arte por el Arte -como se llegó a decir-), procurando por todos los medios la pura proyección y realización perfectas del mismo”,<sup>75</sup>

sin embargo, el ciudadano dueño de la construcción tiene ideas claras sobre lo que desea, por tanto, el mundo del arquitecto liberal camina hacia un nuevo esquema: el **arquitecto comunal**, profesionalista que entiende el enfrentamiento con el cliente y en su rol progresista ha de colaborar para “desempeñar su tarea creadora sacrificando el orgullo y la vanidad que nacen al amparo de la celebración del fin de una obra emprendida”<sup>76</sup>, ya que:

“Para el nuevo arquitecto la obra no tiene fin, porque los grandes problemas sociales tampoco lo tienen”,<sup>77</sup>

por tanto:

“[...] ha llegado el momento de valorar con justeza lo que debe sacrificar cada uno de ellos en beneficio de la legítima colaboración”.<sup>78</sup>

El nuevo arquitecto tendrá que colaborar en esos cambios y no verá como enemigo a su cliente, tiene ya otra función, una función social, que con el tiempo se transformará, en la teoría de Villagrán, en el valor social de la arquitectura:

---

<sup>73</sup> *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Agosto de 1945, Núm. 4.

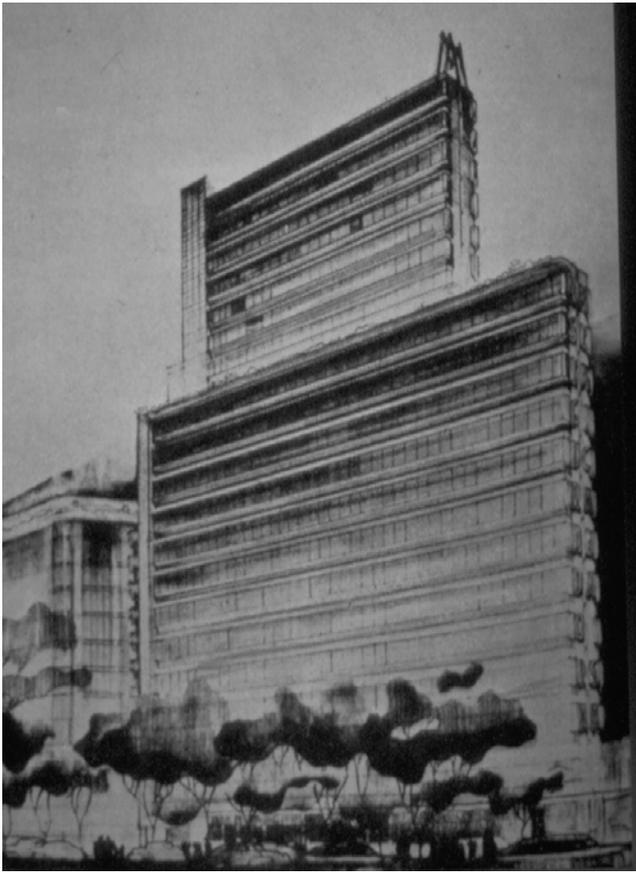
<sup>74</sup> VILLAGRÁN GARCÍA, José. “Poco para Todos y no Todo para Pocos” en *Arquitectura y lo Demás*. (México D. F.), Agosto de 1945, Núm. 4, p. 18.

<sup>75</sup> *Ib.*

<sup>76</sup> *Ib.*

<sup>77</sup> *Ib.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 19.



Proyecto "AM". Croquis. 1945. Carlos Obregón. Fuente: *The architectural... Op. Cit.*, p. 116.

"[...] para el que presente la llegada irremediable del futuro, el cliente de hoy se le presenta transfigurado en la comunidad de mañana",<sup>79</sup>

la necesidad de cambiar actitudes es irremediable, una posición liberal no es sinónimo de honradez sino todo lo contrario:

"Negar el progreso de las formas de convivencia humana, no es afirmarse en el sentido del orden y de la honradez frente al caos y la audacia, sino que es clasificarse uno mismo entre los enemigos del orden".<sup>80</sup>

Villagrán sabe perfectamente hacia donde camina su discurso. Ve en Obregón Santacilia a un arquitecto volcado en sí, no ha quedado en el

olvido su rencilla y continua con su amplio discurso que muestra el dominio del oficio, siempre como respuesta a las necesidades colectivas y, en el fondo, oculta que se está haciendo de lado la opinión del propietario del edificio, el cliente, con eso confronta a una parte del gremio, los descalifica por no saber responder a las necesidades impuestas por estos, la máscara es la comunidad y el discurso social en una construcción para la iniciativa privada. La comunidad es lo importante para Villagrán y el arquitecto ha de trabajar para esas necesidades, no se puede ser ciego ante esa realidad, pugna por el sacrificio de la obra de arte en pro del universo colectivo ya que, pese a todo, esa necesidad satisfecha reflejara el tiempo:

"Problemas humanos más que problemas artísticos. Nacerá una arquitectura pobre y servirá, sin esplendor ni brillo, sacrificando siempre la unidad acabada y perfecta de la obra de arte en beneficio de la satisfacción frecuentemente imperfecta de las necesidades de las multitudes".<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> *Ib.*

<sup>80</sup> *Ib.*

<sup>81</sup> *Ib.*

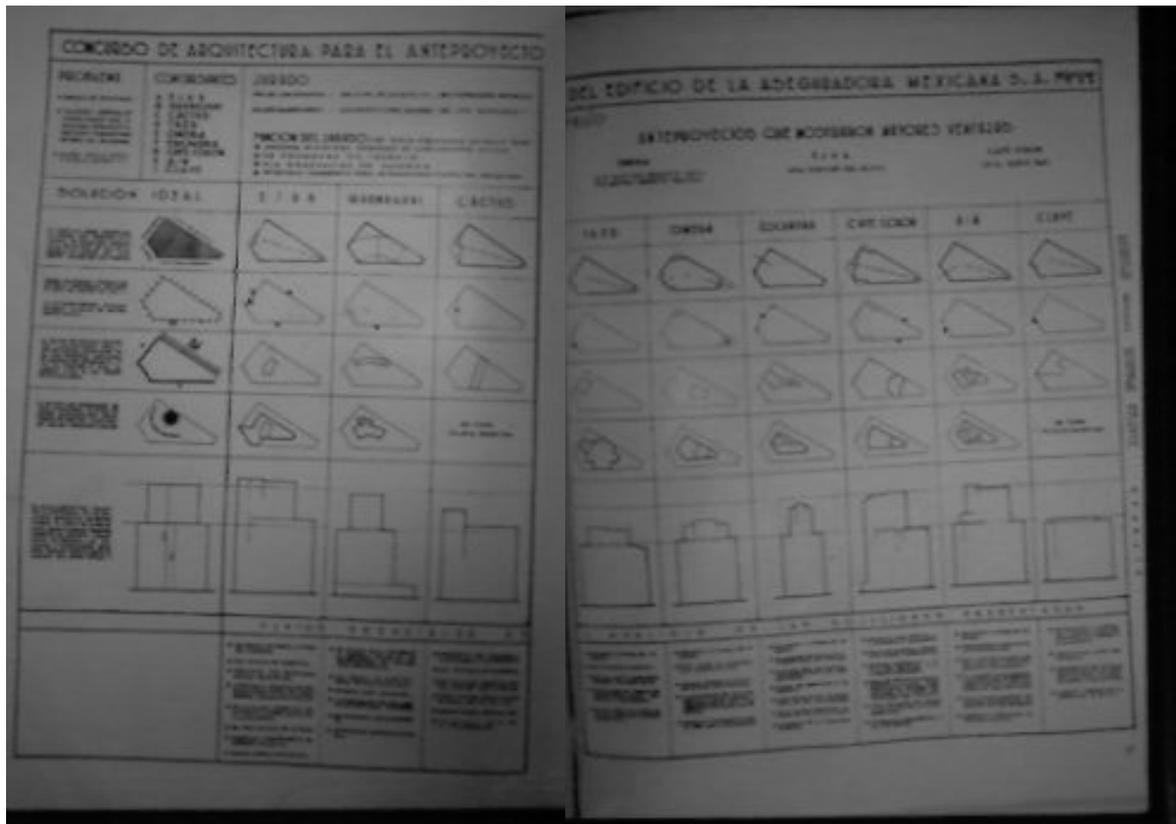


Tabla valorativa del concurso para la Aseguradora Mexicana. Fuente: *Arquitectura... Op. Cit.*, agosto de 1945, núm. 4, pp. 56-57.

No podemos olvidar que José Villagrán cuenta ya en esos años con todo un prestigio académico e intelectual y que su ascendencia sobre los profesionales es enorme, pese a ello, en esos momentos, sus apuntes teóricos no se encuentran totalmente maduros y esta generando el punto de mayor importancia en su suma axiológica, cuenta ya con el valor lógico, ético y estético, le faltaba sólo uno para entender la arquitectura: el valor social. Con esa premisa se da cuenta que el espíritu colectivo prefiere la satisfacción de las mayorías en detrimento de las minorías y por ello el fin social deberá prevalecer, de esa manera el dilema es: “O se es arquitecto para la gloria de la obra de arte o se es ciudadano para la salvación del pueblo”<sup>82</sup>.

Analiza su propia actividad construida y señala que él más de una vez ha sacrificado sus propias necesidades de representación artística, por tanto, toda su obra se encuentra inacabada, a cambio ha cubierto siempre la función para la que fueron proyectados y eso es lo que debe hacerse:

<sup>82</sup> *Ib.*

“[...] hay que adoptar una actitud de emergencia frente a la magnitud de los problemas [...] hay que afrontarlos con la energía moral propia de un verdadero estado de guerra”,<sup>83</sup>

niega a los que copian los estilos de moda en el panorama internacional y con ello regresa a su ataque contra Carlos Obregón, quien para ese momento se adhiere sin más cuestionamientos al panorama internacional. Pregona -Villagrán-, que sólo a partir del conocimiento de la realidad se puede solucionar el problema planteado. Ante ello la actividad del arquitecto tendrá que ser tomada como una “misión”<sup>84</sup>, encaminada a salvar al pueblo.

La lucha se resume en una frase: “Poco para Todos y no Todo para Pocos”, no es sólo para un grupo por quien trabaja es primordialmente ayudar a solventar el problema nacional.

De esa manera Villagrán sale al paso del cuestionamiento inicial hecho por Obregón, es claro que ha descalificado el proyecto por no apegarse a lo que entiende por realidad económica y su afán no es acaparar sino dar oportunidad a quienes coinciden con su manera de ver la arquitectura.

Con el paso de los años va a ser Mario Pani quien intervenga en el edificio final de la mano de Enrique del Moral, toda vez que son invitados a realizar un nuevo proyecto, que ejecutan para la misma Compañía Aseguradora Mexicana, edificio que finalmente se convertirá en sede de la Secretaría de Recursos Hidráulicos y por ello no es de extrañar lo que opina Carlos Obregón de esa construcción:

“[...] no tiene por tanto, carácter de Secretaría de Estado, carece de amplitud en su vestíbulo de elevadores [...] Su arquitectura y color son extraños, parece más la realización de un capricho que la solución de un problema arquitectónico”.<sup>85</sup>

Pese a ese tropiezo en 1946 realiza el Banco del Ahorro Nacional en la ciudad de México y, en ese mismo año, va a recibir el Premio de la Exposición de Arquitectura en Estocolmo, Suecia concedido por el Hotel del Prado.

Paralelo a esa últimas obras realiza varios edificios y acciones de su quehacer profesional, una de ellas el Banco de Industria y Comercio, en la avenida Balderas, realizada en colaboración con el ingeniero Federico Ramos. La obra se desarrolla entre

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>85</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 110.

1947 y 1949, y su fin era contener el Banco de Industria y Comercio de la ciudad de México, contaría el edificio con 17 pisos para oficinas más estacionamiento.

En 1947 obtiene el primer premio en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, en Lima, Perú, por su proyecto de una casa-habitación, es decir, por su casa en Acapulco, obra en la cual transforma su lenguaje y demuestra el dominio del vocabulario de la vanguardia internacional, es ese viaje a Lima el que dará pie a su segunda reflexión teórica.

### 5.15 Su segunda reflexión teórica

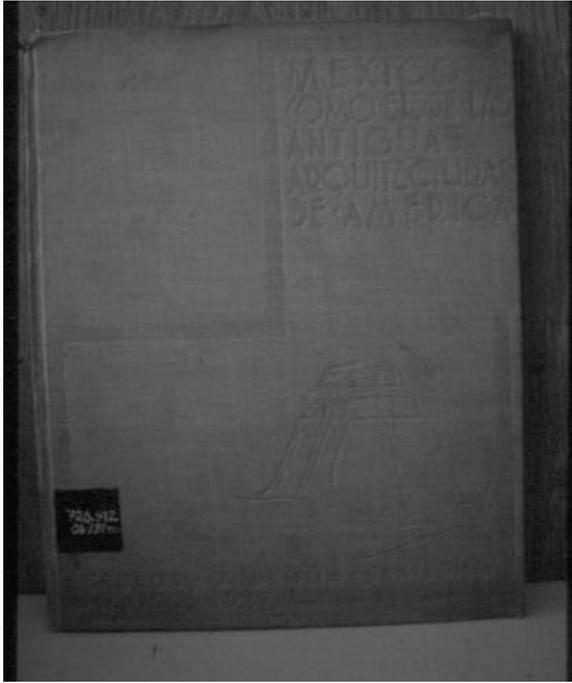
En 1947 publica *México como Eje de las Antiguas Arquitecturas de América*<sup>86</sup>, trabajo realizado para exponerlo en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Lima, entre el 15 y el 25 de octubre de ese año. A dicho Congreso asistieron más de 360 arquitectos y un público total de 600 personas<sup>87</sup>, todos con el apoyo de sus correspondientes gobiernos. Con ese ensayo Carlos Obregón busca ahora una justificación en el pasado para la producción arquitectónica de esos años. Empieza afirmando la imposibilidad de buscar funciones válidas para todos los tiempos, en virtud de ser totalmente diferentes los



Casa en Acapulco. 1947. Carlos Obregón. Fuente: Jiménez, Víctor. *Carlos Obregón... Op. Cit.*, p. 180.

<sup>86</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *México como Eje de las Antiguas Arquitecturas de América*, Atlante, México, 1947, pp. 109.

<sup>87</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Itinerario. Impresiones por correo aéreo de un viaje por Centro y Sud América*, Atlante, México, 1947, p. 53.



*México como eje de las antiguas arquitecturas de América.*  
Portada.

materiales, las costumbres, los sistemas constructivos, los programas de vida y desde luego las necesidades del hombre, sin embargo, en las expresiones plásticas del pasado se puede beber el conocimiento de las diferentes culturas y ahí se encuentra la tradición de los pueblos<sup>88</sup>, son referentes que no pueden ser dejados al olvido. Encuentra la base de la tradición en el medio ambiente que ira conformando la cultura de un pueblo, de esa manera las culturas precolombinas aportan al futuro formas y conceptos que no pueden ser destruidas por el conquistador ibérico y a lo sumo se alteraban generando una nueva manifestación cultural. Las primeras representaciones fusionan las dos herencias en un mismo elemento: ménsulas en forma de caballeros águila y diferentes jeroglíficos son los ejemplos con los que ilustra esos hechos. Para él la nueva cultura se impone por medio de las armas y utiliza a la religión como medio de penetración pero al cabo de unos cuantos años ya existe una “nacionalidad con carácter inconfundible”<sup>89</sup>, que brinda nuevas soluciones a nuevas necesidades, como las capillas abiertas y las capillas posas<sup>90</sup> así como la utilización de cubiertas planas, que si bien existieron en Europa desde tiempos inmemoriales eran también una costumbre indígena. Aparecen también las bardas almenadas y la policromía en los estucos.

Diversos son los puntos que considera de contacto entre ambos continentes hispanos que dan vida a la amalgama de culturas: paisaje variado, luz brillante, casas con patios, empleo de materiales naturales, el sentido artístico en las artes populares, la aplicación de decoración, religiones fuertes y un toque oriental en ambos pueblos. A partir de la mezcla las supervivencias indígenas desaparecen y ya hay una nueva cultura<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *México como Eje...Op. Cit.*, p. 9.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>90</sup> Las capillas posas fueron llamadas así puesto que era el sitio donde se posaba el santísimo dentro de las procesiones efectuadas en los atrios de los conventos mexicanos del siglo XVI. Generalmente se localizan en las esquinas de éstos.

<sup>91</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *México como Eje...Op. Cit.*, pp. 71-74.

Hasta aquí podemos darnos cuenta que el discurso no ha cambiado en lo esencial respecto al nacimiento del mexicano, son los mismos elementos que los ensayos de Acevedo atribuían a la nueva arquitectura, es fundamentalmente un discurso ateneísta puesto que en él se ha formado. El siglo XIX es también para él una centuria perdida, a causa de los conflictos armados que detienen la evolución de la tradición que queda rota. Continúa señalando que la penetración francesa trae modelos extraños y pese a ello son imitados. Es con el maquinismo que todo cambia, maquinismo que introduce transformaciones sin precedentes, con esas palabras el discurso evoluciona, ahora es capaz de ver que no todo fue imitación aunque ese fuese el intento:

“[...] el fuerte carácter mexicano deforma a su manera las nuevas formas francesas importadas, resultando que todo lo que se construye no es una copia exacta de lo europeo, aunque el intento fuera ese”,<sup>92</sup>

pero no sólo ello, es necesario para él sacar al pueblo de esa vorágine, por lo cual afirma que el pueblo se mantuvo al margen, fueron modelos importados pero sólo para una clase social, el pueblo pierde la tradición pero no la sencillez y realiza entonces una arquitectura graciosa. Hay obras de la alta cultura que tratan de volver a lo autóctono, pero son sólo intentos puesto que se desconoce el alma de las culturas pasadas, todo queda en



Casa en Tlacopac. 1931. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México... Op. Cit.*, p. 87.



Casa en Tlacopac. 1931. Carlos Obregón. Fuente: *De Garay... Op. Cit.*, p. 48.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 76, y en Carlos Obregón Santacilia. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 37.

decoración.

La búsqueda nacionalista -de la que él es parte-, fue resultado del afán de encontrar las raíces de la tradición:

“Pero al tratar de revivir las formas o las soluciones tradicionales nos dimos cuenta de que estaban completamente muertas y que era imposible su aplicación en nuestra arquitectura, que naturalmente la deseábamos hecha para las nuevas necesidades”.<sup>93</sup>

Con esas palabras niega su propio pasado, es necesario destruirse a sí mismo a fin de avanzar, aunque no es capaz de dar el salto que lo libere, ya que considera que su pabellón en Río tiene la atenuante de haber sido hecho para mostrar la arquitectura mexicana en el exterior y la escuela Benito Juárez sintetizaba el esfuerzo de “hacer una arquitectura moderna tradicional”<sup>94</sup>. Su residencia en Tlacopac es parte de una tendencia moderna donde se aprecia “una evolución y una proyección del pasado”<sup>95</sup>. Se niega pues a ser crítico con su propia obra aunque la crítica mayor sea con sus propias construcciones que destruyen



Casa en Tlacopac. 1931. Carlos Obregón. Fuente: Obregón Santacilia, Carlos. *México... Op. Cit.*, p. 87.

---

<sup>93</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *México como... Op. Cit.*, p. 83.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 91.

conceptos aprendidos en el tiempo.

La reflexión crítica es canalizada a lo que él entiende como sólo imitaciones. Su arquitectura es vista como síntesis de la tradición que incursiona en la contemporaneidad al rescatar elementos del pasado. Un pasado que no puede negar y al que vuelve con la utilización de materiales y referentes formales que a su vez muestran el carácter de un pueblo,



Casa en Tlacopac. Interior. 1931. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 88.

“no en formas decorativas aplicadas sin simbolismo y sin razón”<sup>96</sup>, palabras en las que deja claro que los ornamentos se han de traer al presente con un sentido, tratando siempre de mostrar una idea del origen. Pasará todavía un poco de tiempo a fin de mostrarnos en proyectos y en obra su enorme capacidad de transformación.

Con motivo del viaje a Suramérica se ocupa de escribir sus impresiones del viaje que envía al periódico *Excélsior*, más tarde esas notas serán compiladas y aparecen bajo el título *Itinerario. Impresiones por correo aéreo de un viaje por Centro y Sud América*<sup>97</sup>. La V mesa es coordinada por Carlos Obregón Santacilia y llevó por nombre “La Arquitectura Contemporánea, su expresión estética y los nuevos métodos y materiales de construcción”.

El motivo del viaje -como ya se menciono-, fue la asistencia al VI Congreso Panamericano de Arquitectos. Para el evento llevó la representación de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) y de la Secretaria de Salubridad y Asistencia (SSA) del gobierno mexicano, eso le da la oportunidad de conocer gran cantidad de ciudades del cono sur así como a los arquitectos de mayor renombre en esos años como Carlos Raúl Villanueva, Oscar Niemeyer y Rino Levi, simultáneamente en sus apuntes de viaje dio sus impresiones acerca de temas urbanísticos y arquitectónicos.

El tono de las notas es bastante descriptivo y breve, ya que se dirige a un público amplio, son como, su título lo indica, notas de viaje que no tratan de ser eruditas. Simplemente describe sus impresiones destacando lo referente a la arquitectura, aunque la omisión de algunos lugares deja ver la temática que le preocupaba, que le impresiona,

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>97</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Itinerario. Impresiones... Op. Cit.*



Carlos Obregón Santacilia. Fuente: *Arquitecto* (México, D.F.), 1961, p. 6.

como el barrio de El Silencio y la Ciudad Universitaria en Venezuela, de la que destaca el logrado conjunto con ejes que casi no se ven<sup>98</sup>.

Con el paso de los años su percepción ha madurado, ahora se da cuenta que la belleza natural esta siendo aplastada por el capital que destruye el contexto, el progreso es visto con otra óptica, si bien no reniega de él ya que afirma las ciudades no han de permanecer estáticas, también considera que debe normarse el crecimiento a fin de impedir que el valor del capital destruya la armonía con el medio. Esta situación voraz de las inmobiliarias es atacada una y otra vez por él y trata de desmadejar los mecanismos en los

cuales se mueven.

Percibe -en Río de Janeiro-, que las propuestas de un grupo de jóvenes arquitectos se encuentran de lleno dentro de las ideas del racionalismo y con gran acierto, ya que se consideran al hombre como la preocupación principal y categóricamente afirma “en México y otros países seguiremos luchando por imponer también una arquitectura basada en una amplia comprensión de las ciudades y de los derechos más elementales del hombre que hacen agradable y fructífera la vida y que los constituye el goce del aire, de la luz y de la belleza”<sup>99</sup>.

No omite señalar con orgullo que el proyecto de la *Cidade dos Motores* de Josep Lluís Sert, ha sido tomado como modelo en México, las ideas de este arquitecto fueron tomadas y en esos momentos ha sido ya concursado un proyecto bajo esos pensamientos y tiene posibilidades de construirse antes que la ciudad brasileña. Ello demuestra que se mantiene al tanto de la producción de éste arquitecto, lo cual no es de extrañar puesto que como hemos visto las actividades del G.A.T.C.P.A.C recibieron difusión en México y la obra de Sert había ya sido traducida. En Buenos Aires se da cuenta que hay poco de arquitectura actual y considera a la arquitectura contemporánea aquella que se realiza en México, Brasil

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 21.

y Estados Unidos<sup>100</sup> y la ve como un movimiento general a diferencia de la Argentina en la cual hay sólo brotes aislados.

En Chile la casa de Nacho Tagle -con la incorporación de materiales regionales y naturales-, le asombra, ya que logra un espacio armónico que, con la incorporación del cristal, permite la fusión del espacio interior con el exterior. Ya en Santiago Pablo Neruda es una visita obligada, ahí, su amigo, ha logrado hacer sentir al arquitecto las necesidades de él y de su esposa Delia, que hacen una vida natural propicio a la manera de ser de sus moradores<sup>101</sup>.

La enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile ha dejado de lado ya, en esos momentos, el estudio de los ordenes y se basa en lo que llaman la Bio Arquitectura, cátedra que imparte un Médico, asesorado por arquitectos partiendo con esos antecedentes al estudio antropométrico de las medidas del hombre; cuerpo teórico que se incorpora al quehacer del proyecto arquitectónico. Es de destacar la plena conciencia que tiene de que se ha de hacer de lado la enseñanza basada en los estudios de los clásicos que “no tiene nada que ver con las creaciones y necesidades de nuestro tiempo”<sup>102</sup>, la nota que lanza a los profesores mexicanos al indicar que en esa universidad la crítica al alumno ya no “la hace el profesor con tachaduras ni líneas cruzadas sobre el dibujo del alumno indicando que algo está mal [...] la forma de hacer la crítica debe ser siempre alentadora, no destructiva”<sup>103</sup>, se adelanta a su tiempo, a programas que sólo en tiempos recientes se incorporaron al quehacer de la enseñanza y sólo en algunas escuelas de México.

En el desarrollo del congreso se rodea de jóvenes estudiantes a los que señala que pese a ser México el país con mayor peso de la tradición en América, se habían ya superado ya esas experiencias tradicional-formalistas y que ha ese día estaban ya entregados a realizar una arquitectura francamente contemporánea<sup>104</sup>. Es evidente que omite mencionar que él fue uno de los principales impulsores de ese movimiento tradicionalista,



50 Años de Arquitectura Mexicana. Portada.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 56.

pero también resulta claro que el termino experiencia que utiliza define su visión de ese momento con respecto a un pasado ya superado.

## 5.16 El Instituto Mexicano del Seguro Social



IMSS. 1945-1950. Carlos Obregón. Fuente: González Gortázar... *Op. Cit.*, p. 70.

En el sexenio de Miguel Alemán Velasco se inicia una de las etapas de mayor significación para la consolidación de sistema político mexicano, a partir de ahí se hacen a un lado las medidas de rostro socialista que toman ahora un carisma populista, será con el cuando el movimiento moderno sea completamente implementado bajo el auspicio y mecenazgo del Estado mexicano. Es en ese periodo, entre 1946 y 1952, cuando Santacilia ejecuta una de sus obras más paradigmáticas: el edificio para las oficinas del recién fundado Instituto Mexicano del Seguro Social<sup>105</sup>, en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México, con murales y escultura de Jorge González

Camarena.

La convocatoria para el proyecto fue lanzada en 1946 y una vez ganada por Obregón se inician las obras que duraran 42 meses. El edificio se ubica en el amplio Paseo de la Reforma y direcciona el crecimiento y vocacionamiento de esta parte de la ciudad conforme a los intereses de los capitales inmobiliarios. La Institución surge como consecuencia de las reivindicaciones de la Constitución de 1917, aunque en el fondo

---

<sup>105</sup> La Ley del Seguro Social es aprobada el 19 de enero de 1943 y unos cuantos días después cuenta ya con un edificio en renta. Debido al rápido crecimiento de la Institución el licenciado Ignacio García Téllez logra adquirir una manzana completa sobre el Paseo de la Reforma y en 1946 esta ya en posición de convocar para la construcción del edificio.

constituye la suma de los esfuerzos de la nueva burguesía y el dinero de los trabajadores, a los que se les ofertan los servicios de salud que de manera aislada los empresarios no podrían sufragar ni tampoco el Gobierno, consolidando con ello la vocación burguesa del Estado con un discurso populista.

En éste apareció por vez primera, en el contexto mexicano, el uso del cristal a todo lo largo y alto de la construcción, constituyendo la cortina de cristal más grande del país. En la parte posterior de la construcción genero amplios espacios verdes que aíslan un espacio ideal de la gran metrópoli. La planta tiene una disposición simétrica que se retrae con dos volúmenes a sus



IMSS. Exterior. 1945-1950. Carlos Obregón. Fuente: Fotografía del autor.

costados, Obregón levanta el edificio sobre columnas aplicando la planta libre sobre dos ejes compositivos, en el principal coloca el ingreso y las circulaciones verticales, el

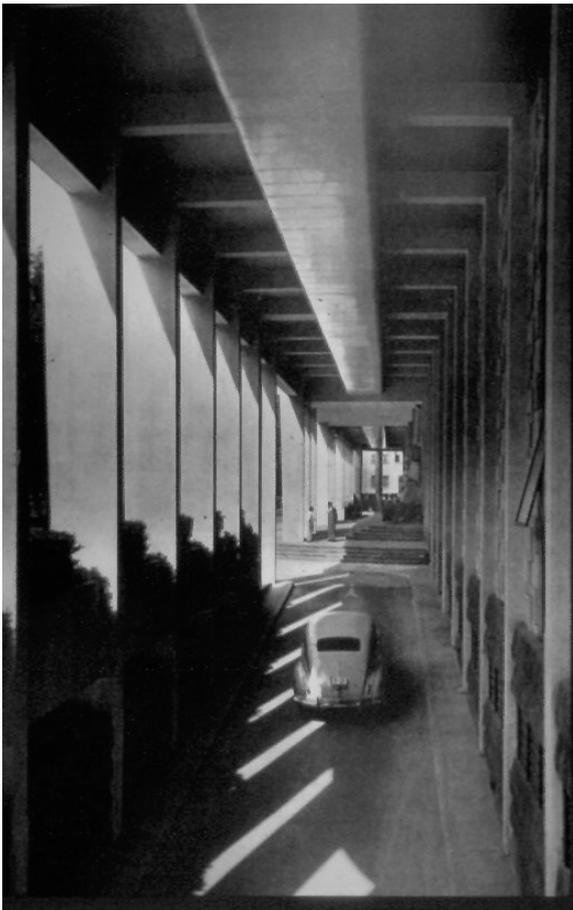


Terreno para el IMSS. Fuente: Reforma 476: símbolo de la seguridad social mexicana, IMSS, México, 1999, p. 13.

longitudinal distribuye a las oficinas, los muros divisorios se encuentran en el eje de las columnas. Consta de nueve niveles de oficinas y uno de vestíbulo así como un sótano utilizado como estacionamiento. La azotea fue aprovechada como zona de descanso y en la parte posterior del gran conjunto propone una guarderías y enfermería para los hijos de los empleados, así como un comedor y aulas. A un costado del edificio construye un auditorio con aforo para 700 personas con cubierta de fibra de amianto incombustible, material novedoso para el momento y de alto coeficiente acústico. En el edificio los ejes compositivos son fácilmente observables así como la intención de mostrar las ambiciones modernistas de las instituciones de la revolución.

La problemática que se le presenta a Carlos Obregón es solucionar un edificio de oficinas con orientación hacia el Paseo de la Reforma, es decir, noroeste, por ser esta la arteria de mayor importancia de la ciudad de México pero con una orientación pésima, por

los asoleamientos, y por los ruidos que ahí se generan. A su decir debía contar con grandes ventanales por ser destinado a oficinas y, por tanto, decide colocar ventanales dobles:



IMSS. Salida del estacionamiento. 1945-1950. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*, p. 8.

“[...] la fachada principal del edificio tenía que colocarse hacia dicha avenida y seguir su alineamiento, quedando por lo tanto con orientación noroeste que es mala, y expuesto al ruido del gran tráfico; esto se agravaba, porque tratándose de un edificio de oficinas requería grandes ventanales”,<sup>106</sup>

considerar la opinión de Carlos Obregón es quedarnos tan sólo con la impresión de que ha resuelto un problema del programa planteado, es evidente que se ha expresado en el edificio con muchísima libertad y logra un magnífico trabajo que busca ante todo mostrar el dominio de un lenguaje que no había tenido la oportunidad de ensayar. La gran cortina de cristal busca eliminar

<sup>106</sup> OBREGÓN SANTACILIA, Carlos. *Cincuenta Años... Op. Cit.*, p. 112.

cualquier rezago de la tradición académica y diluir el muro a su mínima manifestación, es sólo eso: una cortina, elemento que trata de diluir la existencia del muro y que si ello no es totalmente logrado es porque el desarrollo industrial del país se lo impide, de tal modo que se ve forzado a utilizar la manguetería, este elemento recibe un tratamiento con diseños de cuadros, que contienen los cristales en una clara lógica geométrica cubista. La elevación principal busca la pureza de líneas y por ello retrae la estructura que en apariencia se muestra como una pequeña losa de diez centímetros que si bien existe esta nunca llega al paño de cristales, es sólo el antepecho de las ventanas que al exterior oculta, con cristales, la trabe longitudinal:



IMSS. 1945-1950. Escultura de El Padre. Jorge González Camarena. Fuente: *Ibid.*



IMSS. 1945-1950. Vista lateral. Carlos Obregón. Fuente: Fotografía del autor.



IMSS. 1945-1950. Vestíbulo de ingreso. Carlos Obregón. Fuente: Jiménez, Víctor. *Carlos... Op. Cit.*, p. 172.



IMSS. 1945-1950. Escultura de La Madre. Jorge González Camarena.



IMSS. 1945-1950. Carlos Obregón. Fuente: *Ibid.*

“ Me pareció interesante lograr fachadas que fueran verdaderos tableros de cristal con la sola subdivisión de pisos por una losa de concreto de diez centímetros de grueso, pero sin caer en el error en un edificio de oficinas, de colocar los cristales hasta el piso”.<sup>107</sup>

El ingreso está marcado por un pórtico de varios niveles que forma un gran marco, el vestíbulo es un espacio de doble altura y recibe un tratamiento diferente al resto del edificio, es el basamento de la mole y manifiesta la estructura a base de columnas al exterior, no se atreve a dejar el espacio vacío y lo aprovecha para la distribución y ventilación, pero es clara la intención de mostrar que la construcción cuenta con una distribución que puede ser alterada con total libertad:

“Dada la forma rápida –sin precedentes antes de este siglo– como están cambiando las necesidades del hombre, el ensanchamiento y complicación de actividades, etc., deben hacerse edificios con posibilidades de cambios en su distribución interior [...] situando las circulaciones horizontales y verticales al margen del cuerpo principal de los edificios para que, quedando su parte principal libre, pueda dársele la distribución que las nuevas necesidades requieran”<sup>108</sup>

Las esquinas del volumen principal al nivel del basamento se encuentran redondeadas lo que nos sugiere las formas ensayadas en la casa Gómez Morín, el comedor de su casa en Tlacopac, el Hotel del Prado, el proyecto para el Edificio Seguros de México S. A., y su casa en Acapulco, todos dentro de su propia tradición que no abandona. Por lo que no es de extrañar que a ambos costados del ingreso deje espacio para que el escultor Jorge Gonzáles Camarena colocara dos esculturas y elaborara el mural sobre el paño superior de los elevadores. Las esculturas representan a un hombre y a una mujer con familia, respectivamente, el hombre sedente se encuentra en actitud de levantarse y por la indumentaria es un trabajador, sobre de él unas manos sujetan una plomada, símbolo de rectitud pero también con otras connotaciones. La mujer, sedente, con sus cuatro pequeños

---

<sup>107</sup> *Ib.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 112-114.

asume una actitud amoratoria, en su parte superior una mazorca se encuentra sujeta por unas manos y una de ellas con la semilla del maíz, símbolo del origen del mexicano. Ambas con rasgos geometrizados que sintetizan el pasado prehispánico y la modernidad. En el mural una gigantesca águila devorando a la serpiente surge con fuerza de la tierra a cuyos costados yace un guerrero águila y un guerrero español, nuevamente el origen del mexicano es el tema que se muestra, todo dentro de un edificio que hace alarde de modernidad.



IMSS. 1945-1950. Vista del conjunto. Carlos Obregón. Fuente: Myers... *Op. Cit.*, p. 160.

Una obra de esa naturaleza no podía pasar desapercibida en el panorama internacional y en 1952 Myers menciona sobre la sede del IMSS:

“This building has great significance apart from its structural beauty: it stands as symbol of hope for the entire nation and speaks for social security. Since its completion, it has been the scene of many important world congresses in science, the arts and letters”,<sup>109</sup>

continúa con datos de su construcción, capacidad y programa en general, sin olvidar el costo de la edificación que no rebasa los \$ 22'500,000 pesos, lo cual era una cantidad que mostraba que se podía hacer mucho con capitales no tan fuertes como sería construyendo con técnicas tradicionales.

Ello sugiere conexión entre los bajos costos de la construcción y las formas de esta construcción, así como el uso de materiales identificados como producto de la arquitectura moderna.

Carlos Obregón Santacilia no supera la simetría en sus proyectos pero tenemos que



IMSS. 1945-1950. Vista posterior. Carlos Obregón. Fuente: Fotografía del autor.

<sup>109</sup> MYERS, E. I. *México's modern arc*

recordar que para el Estilo Internacional ese no es un problema, va a ser la historiografía posterior la que condene ese elemento, en esos años Hitchcock asume que ello ocurre en los arquitectos modernos ya que ante todo se ha de buscar un diseño claro y coherente<sup>110</sup>.

## Su última década



Edificio de departamentos. Abraham Zabludovsky. Fuente: *Arquitectos de México* (México, D.F.). Núm. 11, p. 59.

Poco antes de la terminación del edificio del Seguro Social, en 1949, es premiado su proyecto para un aeropuerto en la ciudad de México dentro del VII Congreso Panamericano de Arquitectos.

La concentración de capitales en la ciudad de México genera la posibilidad ya planteada antes de la revolución: la especulación inmobiliaria. A partir del movimiento armado las ciudades del país están ya en condiciones de generar un nuevo tipo de capitalista. Una de las propuestas que mayor impacto tuvo en la generación de vivienda surge en 1949 y se da paralelo al crecimiento de la ciudad de México.

En la ciudad de Monterrey aparecen grandes inversiones en el campo de la construcción que, a través del Banco Inmobiliario de Monterrey genera el ahorro y canaliza esos recursos al préstamo para la vivienda mediante el sistema de autofinanciamiento. La institución funcionaba como una caja de ahorros y prestaba hasta tres tantos más de lo ahorrado cobrando un 8% anual, del monto del ahorro pagaba un 4%, que sería capitalizado. Tal empresa ha de darse a conocer a un público amplio para que numerosos grupos conozcan las expectativas de la industria de la construcción y para ello editan la revista *Casa y Familia*.

---

<sup>110</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell; Philip Johnson. *El Estilo... Op. Cit.*, p. 78.

En su primer número señala datos interesantes en torno al problema de la vivienda, destaca la crítica situación que se vive. Se señala que para ese año en México existen 4 millones de casas<sup>111</sup> de las cuales el 41% son de adobe, el 16 de vara o carrizo, el 15% de madera, el 14% de ladrillo o sillar, el 7% de hormigón armado, un 2% de piedra y el resto de diferentes materiales. En esas condiciones es claro que la vivienda popular se iría convirtiendo en una fácil propuesta para paliar, de manera ágil, la grave situación que se vive, al tiempo que constituye un atractivo e inacabable negocio. En octubre de 1951 la citada revista señala la incorporación reciente a la modernidad de la ciudad de Guadalajara,



*Arquitectos de México*, núm. 1. 1956. Portada.



Residencia en el Pedregal. Francisco Artigas.  
Fuente: *Arquitectos... Op. Cit.*, núm. 9-10, p. 40.

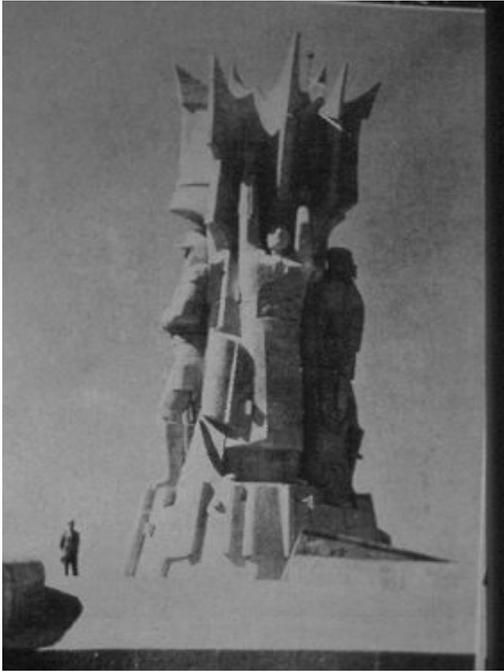


Capilla en el rancho La Herradura. Vista general. Juan Sordo.  
Fuente: *Arquitectos... Op. Cit.*, núm. 7, 1957, p. 60.



Monumento en Pachuca, Hgo. Carlos Obregón.  
Fuente: Fotografía del autor.

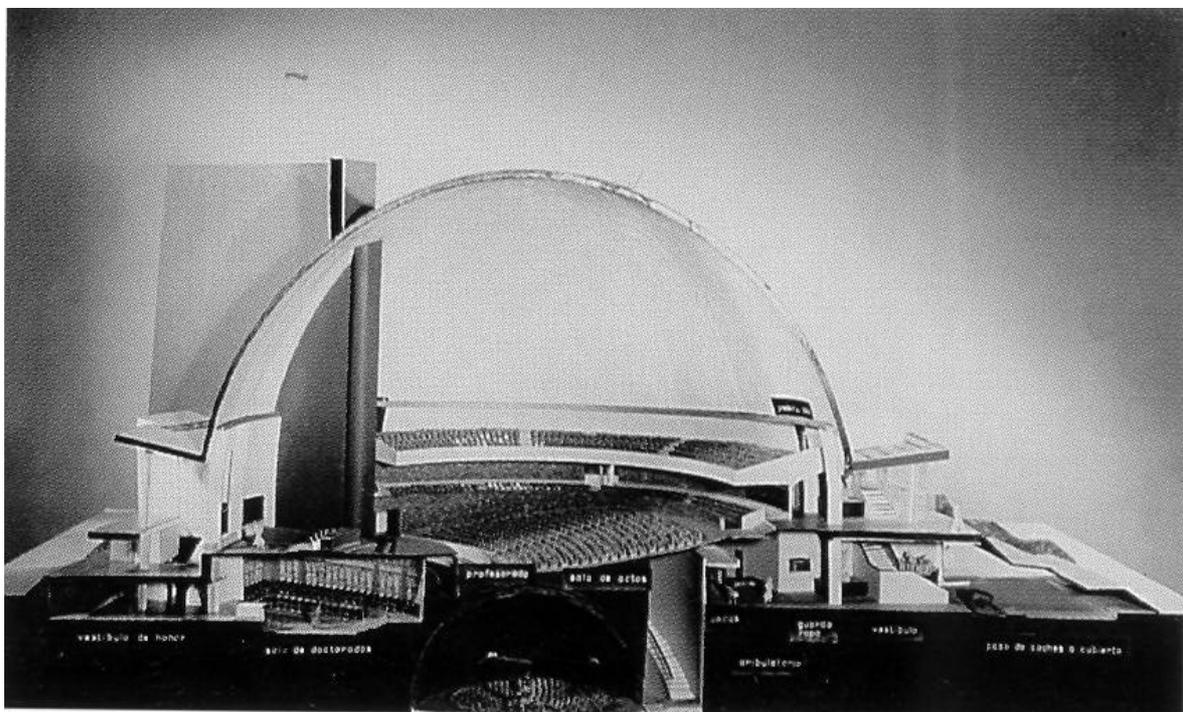
<sup>111</sup> *Casa y Familia*. (Monterrey, Nuevo León), Octubre de 1951, núm. 1. La revista se publica hasta 1953.



Monumento a la Independencia. 1961. Carlos Obregón. Fuente: Katzman... *Op. Cit.*, p. 197.

por lo que se mostraba su incorporación a los nuevos tiempos. Sin embargo, en ese año es evidente que aún quedan posiciones académicas en la enseñanza de la arquitectura como en la Columbia University en Nueva York (Talbot Hamlin) y aún en Paris (Georges Gromort: *Essai Sur La Théorie de L' Architecture*. 1946), lo que mantiene aún el quehacer arquitectónico con serias dudas en cuanto a su incorporación al movimiento moderno.

La revista *Arquitectos de México* aparece en 1956 como necesidad del gremio de arquitectos de contar con un foro donde mostrar su producción, el número de colaboradores es extenso y entre ellos se cita a Carlos Obregón Santacilia que, sin embargo, no participa con ningún artículo y su obra no es dada a conocer. Bajo la dirección del arquitecto Manuel González Rul y con



Proyecto para auditorio en Ciudad Universitaria. Carlos Obregón. Fuente: Jiménez, Víctor. Carlos... *Op. Cit.*, p. 201.

Mathias Goeritz en la supervisión técnica surge su primer número<sup>112</sup> que se avoca a mostrar todo un catalogo de obras de diversa índole y diferentes autores de la cual esta ausente la crítica. Dicha situación se sostiene durante los primeros números donde la arquitectura moderna se muestra profusamente, es tiempos de una gran actividad constructiva en que aparecen los



Residencia en el Pedregal. Francisco Artigas. Fuente: *Arquitectos... Op. Cit.*, núm. 9-10, p. 57.

laboratorios CIBA<sup>113</sup> y nuevos profesionistas como Abraham Zabludovsky<sup>114</sup>, así como la construcción de los nacientes departamentos y conjuntos habitacionales populares<sup>115</sup>. Mas adelante muestra la construcción de templos católicos y conceptos sobre la restauración<sup>116</sup>, el pabellón de México en Bruselas de Ramírez Vásquez<sup>117</sup>, y posteriormente dan a conocer el pensamiento teórico de Richard Neutra junto a las nuevas viviendas de Ciudad Satélite<sup>118</sup>, así como las del pedregal, en las cuales dominan los grandes claros y las superficies acristaladas.

En 1957 Carlos Obregón realiza el basamento para el Monumento a Juárez en Pachuca, Hidalgo, en colaboración con el escultor Juan Leonardo Cordero. En esa obra regresa a la utilización de materiales de origen volcánico. La estructura está resuelta con tres cuerpos de base troncocónica con motivos zoomorfos. En el primero de ellos, los segmentos curvos cierran la visual generando un limite al espacio publico que genera a su vez una plaza que lo liga al Teatro Hidalgo. En general se advierte la utilización de referentes prehispánicos en los cuerpos escalonados que forman tableros.



Capilla en el rancho La Herradura. Detalle. Juan Sordo. Fuente: *Ibid.*, núm. 7, 1957, p. 60.

<sup>112</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Julio de 1956, Núm. 1.

<sup>113</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Noviembre de 1956, Núm. 2.

<sup>114</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Abril de 1957, Núm. 3.

<sup>115</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Noviembre de 1957, Núm. 4 y 5.

<sup>116</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Diciembre de 1958, Núm. 7.

<sup>117</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Junio de 1959, Núm. 8.

<sup>118</sup> *Arquitectos de México*. (México D. F.), Septiembre de 1960, Núm. 11.



Monumento a la Independencia en Dolores Hgo. Carlos Obregón. Fuente: *Arquitectos... Op. Cit.*, núm. 14, enero de 1962, p. 24.

Durante 1960 es premiado su proyecto para levantar el Monumento a la Independencia Nacional en Dolores Hidalgo, Guanajuato, con esculturas de Jorge González Camarena el cual constituye su último proyecto.

