

ARQUITECTURA MEXICANA NACIONALISTA: un imaginario

Eloy Méndez Sáinz

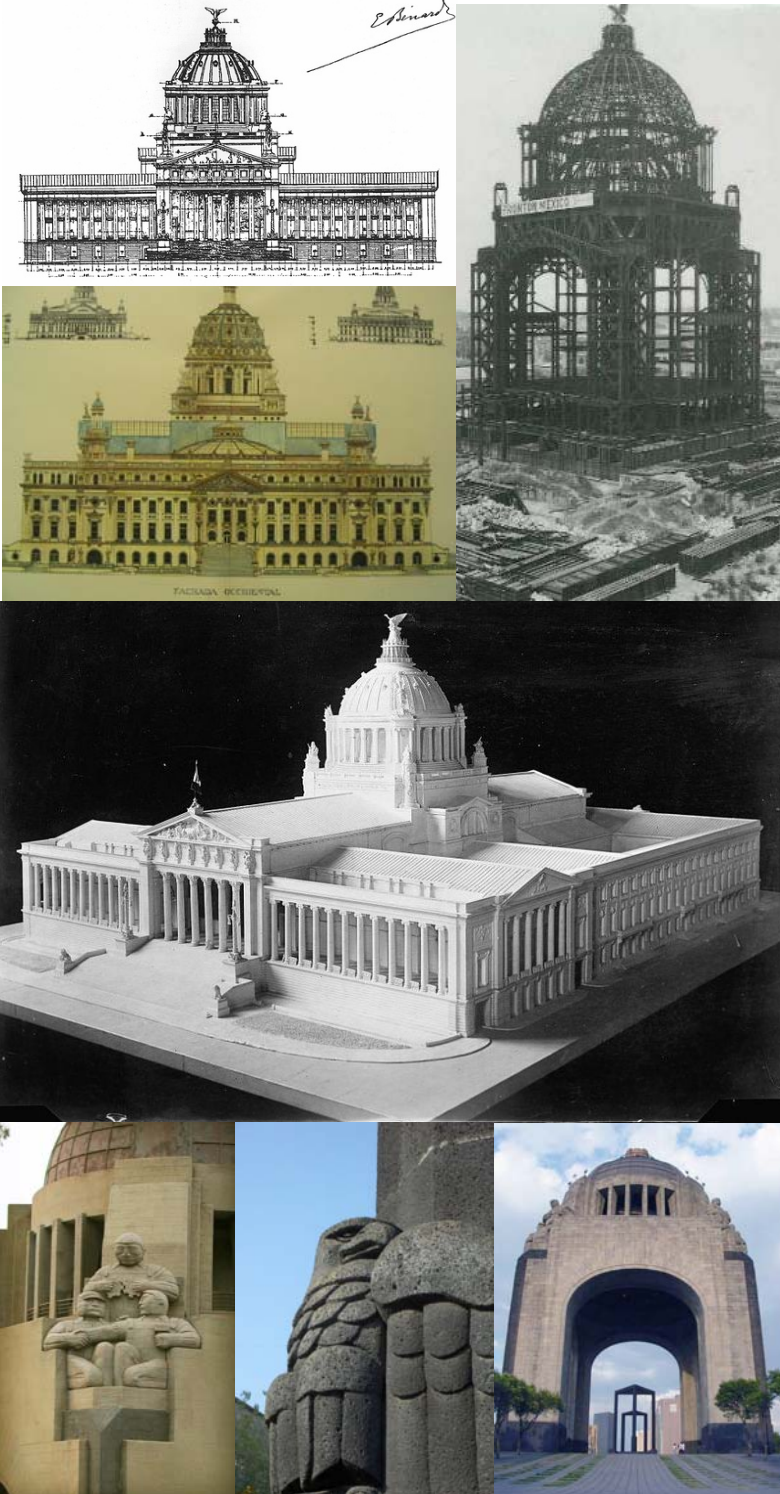


Figura. 14. Palacio Legislativo, Emile Bernard, 1910. Monumento a la Revolución, Carlos Obregón Santacilia, 1938. Imágenes libre circulación en la internet

Arquitectura desbordada y desbordante

Modernidad y nacionalismo fueron en México una conjunción oportuna y fructífera. Del mismo modo, en la Europa contemporánea era abordada la solución de la correspondencia del espacio social urbano con el proyecto de la arquitectura del movimiento moderno.

Abarca la “*arquitectura mexicana nacionalista*” la realizada en el lapso 1915-1962. Es decir, la categoría enunciada se remite a un período y un territorio, si bien su concepción y productos proceden del último cuarto del siglo XIX y se extinguen en la novena década de la centuria siguiente. Pero la etapa más creativa y de interés central en estas notas se abre en 1915, con las prácticas experimentales del gobernador Plutarco Elías Calles en el intento de fusionar el propósito de la revolución mexicana en la arquitectura educativa para formar agentes sociales productivos y progresistas. Se cierra en 1962, con el lanzamiento del Programa Nacional Fronterizo y con él la arquitectura de pasos aduanales congruente con la apertura ante el vecino del Norte, luego de la anterior actitud defensiva y hasta desafiante.

Todo imaginario social tiene efectos espaciales. Por lo que en estas reflexiones el imaginario se refiere al conjunto de imágenes convenidas como guías en la realización del proyecto social de la época, a enfatizar en el amplio abanico casuístico de las versiones arquitectónica y urbanística.

Primero, lo imaginado. En simples términos contundentes se quería una sociedad nueva, de individuos a formar con un perfil innovado en el crisol de la institución educativa a construir; en sentido amplio, lo enunciado implicaría reconstruir el pasado prehispánico, colonial y universal dador de identidad (al que se le asignó un valor positivo), al tiempo que borrar los precedentes del régimen derrocado de

rasgos extranjerizantes (con designación negativa). A su vez, para el enfoque de estas líneas, se exigía reformular y resignificar el territorio, las ciudades y la arquitectura. Con tal condición se apostaba al futuro. Luego, lo logrado. Tras décadas de acercamientos se logró cantidad de representaciones ofrecidas al “otro”, la faz a ser vista desde el exterior, que debía ser congruente con la vista interior del sí mismo, ambas unidas por el monismo nacionalista. La tarea consistiría en dismantelar lo precedente y construir lo nuevo.

Con este breve escrito sólo se pretende argumentar una hipótesis: la arquitectura mexicana nacionalista de la postrevolución desgranó el imaginario tejido en torno a la unidad cultural, planteado e irresuelto en lo estético y funcional que, siempre impulsado por la tecnología, desbordó las prácticas vigentes y fue desbordada por la demanda social. Para decirlo rápido, el siguiente apartado aborda el ángulo de la arquitectura, el siguiente el urbanismo implementado y se concluye en la ruta a seguir –a entender como esquema de método- en la exploración de la hipótesis. La fuente básica de consulta empírica es un trabajo precedente sobre la experiencia de la posrevolución (Eloy Méndez 2000 y 2004), mientras el auxilio teórico corre a cuenta de Charles Taylor (2006), Georges Balandier (1994) y Walter Benjamin (2007).

Imaginario arquitectónico

(colonial barroco, prehispánico, californiano, moderno, racionalista social)

De partida interesa el significado de la arquitectura implementada en el periodo acotado. Si el imaginario da sentido a las prácticas sociales (Taylor 2006: 13), conviene aclarar cuál es el sentido y las prácticas del caso ¿dónde habría de apoyarse si se negaba el pasado reciente y el presente había de inventarlo mientras se engendraba futuro? Los siglos XVII y

XVIII parecían la alternativa, un largo período de mestizaje y apropiación del barroco.

Luego de la independencia de la corona española vino el proceso de búsqueda o re-conocimiento. *Lo autóctono, en México, es una realidad; y lo autóctono no es solamente la raza indígena, con su formidable dominio sobre todas las actividades del país, la raza de Morelos y de Juárez, de Altamirano y de Ignacio Ramírez: autóctono es eso, pero lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o Tepotzotlán* (Pedro Henríquez Ureña 1979: 166). En otras palabras, se revaloró lo existente olvidado por la operación de sustitución operada en el afrancesamiento porfirista, se retomó un valor ya dado con potencial inexplorado. Se convalidó sustituir ahora lo impuesto por la recuperación de lo desplazado.

La sustitución debía repetirse. Ante el vacío que ofrecía la eliminación del antiguo régimen había de recuperar lo que éste había negado, una “esencia” enquistada en el limbo, o aún visible en las permanencias artísticas, o en las etnias en resistencia: idealismo y positivismo aún rendían réditos. *La arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante tres siglos en los que se constituyó el mexicano que después se ha desarrollado en vida independiente. Esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido de entonces acá la vida del mexicano. Desgraciadamente se detuvo esa evolución y por influencias exóticas (...) se ha ido perdiendo la Arquitectura Nacional (...) Aún es tiempo de hacer renacer nuestro propio arte arquitectónico* (Federico Mariscal 1913-1914, citado en Israel Katzman 1963: 80). En la hecatombe del cambio prevalecía la idea de recuperar lo incontaminado refractario al reciente impacto de la influencia

negativa. Nada de la experiencia desechada era recuperable, según la lógica de los ideólogos afines al nuevo régimen, con lo que se abonaba el terreno para otras semillas.

Pero la siguiente siembra –así se entendió– también requería de la eliminación de lo que se advertía como maleza. *Copiar como disciplina pedagógica los monumentos de la antigüedad, sean éstos aztecas, mayas, coloniales o más recientes, corresponde a imprimir y grabar en la mente de la juventud la forma que fue producto de otras necesidades y de otros métodos constructivos y que está tanto más lejos de nuestra vida y de nuestros medios cuanto mayores son los progresos materiales de la humanidad (...)* Esto también corresponde a volverse servil a una tradición y a la arqueología, que por el hecho de ser antigua no pudo equivocarse nunca y es buena a priori (Juan O’Gorman 1933, citado en I. Katzman, *op. cit.*). El giro hacia el cambio requería de la tradición, pero no de cualesquier tradición, había de ser selectivo o, en otras palabras, había de cifrar dudas sobre el pasado. Para pasar de ahí a la negación completa de éste sólo se necesitaba el apoyo del discurso alternativo coherente.

José Vasconcelos ofreció la pauta. El ideólogo del nuevo régimen es referencia conceptual obligada, quien detentaba una concepción alegórica de la arquitectura (José Vasconcelos 1925, citado en Leopoldo Zea 1979). Por ejemplo, en la prefiguración del Palacio de Educación Pública dio las instrucciones precisas de figuras-conceptos que harían del edificio un nicho de partes provenientes de diferentes culturas y funcionales a la fantasía de la raza que en ese momento se procreaba en el mestizaje mexicano y latinoamericano para bien de la humanidad, la de bronce, o cósmica. Concibió un ideograma traducido en esculturas y segmentos espaciales figurativos organizados en torno a un centro trifásico que incluiría desde la materia a la estética y de paso el intelecto.



Figura. 15. Mural Ciudad Universitaria. Juan O' Gorman. Fragmento.

Un mundo imaginado daría forma al espacio físico. O sea, las diferentes esferas del universo se compendiarían en el espacio simbólico cúspide de la revolución, una verdadera catedral laica. Para el pensador mexicano las ideas y postulados fomentaban valores sociales elevados indiscutibles, que las masas populares debían siempre tener presentes a manera de carburante impulsor de su vida cotidiana. Tales valores debían tomar cuerpo en figuras que serían captadas por el ojo no entrenado, por el observador de la calle, de modo que a la metáfora hecha piedra y estuco se le atribuía el rol de instrumento pedagógico que induciría a la educación ambiental mediante una suerte de contagio visual. Si la formación religiosa de los paganos indígenas se había resuelto en la Colonia española con la imaginería bíblica hecha representaciones antropomorfas y zoomorfas, era lícito inferir que el espíritu revolucionario, apenas un proyecto de sociedad, debía presentarse en versión de fácil comprensión.

Del viacrucis al triunfo del pueblo. El dramático sacrificio ritual condensa la historia y valores capitales de la religión cristiana. Una metáfora sinóptica ha sido desagregada en trayecto lineal espaciado en “caídas”, principio y fin de una secuencia conocida atan una narración cuya enseñanza lo mismo es útil para descifrar la historia de la humanidad que para verbalizar la vivencia de cualquier vecino. Así el discurrir de la vida adquiere sentido y se convierte en un “saber” socializado aplicable tanto a la experiencia recurrente como a la excepcional. En tiempo y espacio se ubica el tránsito del infierno al paraíso sobre un camino accidentado. El verbo encarnado luego se transfiere en oscuridad hecha luz. El relato crístico brinda la certidumbre del mito cíclico, cuya persistencia figurativa en los muros templarios ilustra el dogma. Por analogía, el movimiento revolucionario se configuró en rito. Los libros de texto se encargaron de testimoniarlo para transmitirlo en la formación

básica de huérfanos y herederos de la lucha exitosa en seguida instituida.

El dolor de la guerra fratricida se sublimó en valores. Éstos cristalizaron en episodios –hechos de actores en tiempo y espacio concreto- y por ende en personajes del bien y el mal, la traición y la lealtad, honestidad y corrupción, dictadura y democracia y una serie interminable de dualismos que etiquetaron la historia y sus protagonistas. Los pintores muralistas lo narraron en los nuevos templos-instituciones, donde todo espacio admitía la vocación educativa, ¿por qué no hacer que la arquitectura corriera la misma suerte? Más todavía, ¿por qué no convertirla en el arte compendio de las otras artes, en particular la escultura y la pintura, para obtener una narrativa más acabada, más “integral”?

En la Academia de las artes se asumió el reto. De inmediato los vanguardistas de ruptura integraron las filas oficiales del poder instituido e ilustraron la continuidad de la historia toda, desde el aguerrido imperio azteca a la potente figura del mestizaje presente, dotaron de raíces de orgullo a los antes vencidos, el indio triste fue investido con máscara guerrera, en analogía con los mitos laicos actuados en el teatro griego, venero inagotable de la cultura de Occidente. Tanto los espacios heredados como los emergentes fueron recubiertos con la nueva visión de la historia, donde los desposeídos personificaban protagonistas privilegiados.

Transcurrieron años en el tránsito del muro “arrebatao” a Palacio Nacional al arte total de la Universidad Nacional. Mientras tanto, el fenómeno invasivo de los edificios públicos de la ciudad de México de inmediato se difundió en las capitales provincianas y de ahí a todo pueblo o caserío congregado en torno a una escuela primaria.



Figura 16. Nuestra imagen actual, de David Alfaro Siqueiros

Para los arquitectos, el desafío era el montaje. El intangible espesor de la imagen pictórica o textual debía transmitirse en sensaciones espacio temporales, cuya expresión auxiliada por las otras disciplinas le facilitaban ser más explícita, vale decir, más pedagógica. Pero en cierta forma el pintor reclamaba para sí su lienzo, del que el muro era extensión apropiable, el escultor requería disponer de su nicho, no ser pieza accesoria, el arquitecto quería regir autónomo su espacio.

En consecuencia la alegoría debía dejarse de lado por la geometría compositiva. El discurso filosófico vasconcelista fue entonces coronado y distanciado del arquitectónico por José Villagrán. Del mismo modo que la maduración de la práctica arquitectónica



Figura 17. Autoretrato múltiple de Juan O'Gorman,

posrevolucionaria acompaña las largas contingencias del periodo histórico, el pensamiento de Villagrán afina sus aristas a finales del mismo, cuando esgrime la doctrina axiológica, de los valores de la disciplina. Actualiza a Vitrubio y ancla su hacer en las dimensiones –valores– de la estética y la utilidad, ahora arropados por la matriz social. Vincula con ésta la adscripción a la vorágine dominante en todos los campos para colar la vigencia de una perspectiva aun rescatable y que daría cobertura a un híbrido cultural, el racionalismo social (E. Méndez 2004: 20 y 21). Ingeniaba así la validez del funcionalismo que debía prescindir de artilugios ajenos, pues la pertenencia social del objeto arquitectónico desechaba de entrada toda clase de agregados. Pero con ello se adscribía al problema contraído con el racionalismo moderno,

cómo transmitir significados sin artificios retóricos, con la sola desnudez de la fábrica del espacio útil, la arquitectura sería de suyo campo de soluciones sociales. Era, en el fondo, el mismo imaginario que alternaba entre dos representaciones: la alegoría y la geometría abstracta.

Imaginario urbanístico

Entonces el montaje se excluía del interior de la arquitectura. La escenografía como dispositivo de adoctrinamiento quedaría en la envolvente edilicia y su enlace con la ciudad, el ámbito del vaivén de los poderes públicos y las manifestaciones populares. “En tales circunstancias –dirá Georges Balandier (1994: 40)-, la ciudad se hace pedagoga colectiva y educa al soberano para requerir de él fidelidad. Lo hace mediante metáforas, alegorías o espectáculos.” Ya se mencionó el empleo de los dos primeros recursos, falta incorporar el tercero.

Sí, el espectáculo. El urbanismo como instrumento del poder establecido y la ciudad como espacio de encuentro y mediación debían reordenar el entorno construido. Tras las marchas triunfales y luego los desfiles rituales, fue necesario petrificar la gesta, edificar la ciudad según el nuevo relato que sustituiría de una vez la herencia de la cuadrícula colonial que magnificaba los palacios civil y eclesiástico, o al menos matizarla con el giro del moderno siglo XX. En la ciudad *y, con equívoca ambición, la imagen también tiende a convertirse en sustituta del pensamiento: los agentes de publicidad la constituyen como portadora de una “filosofía” y transfiguran las cosas en “conceptos”* (G. Balandier, *op. cit.*: 157). El entramado peatonal y estático durante siglos ya no era funcional al tráfico vehicular ni a los “conceptos” emergentes, lo cual alimentaba nuevas expectativas ante el fenómeno urbano.

Era insuficiente el espectáculo *en* la ciudad, debía prevalecer ahora el espectáculo *de* la ciudad. Y para

lograrlo se introdujo un dispositivo propio de la tecnología industrial y la producción capitalista, la novedad. *La clave de la forma alegórica en Baudelaire es solidaria de la específica significación que adquiere la mercancía debido a su precio. Al envilecimiento singular de las cosas a causa de su significación, característica de la alegoría del siglo XVII, le corresponde el envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía. Este envilecimiento que sufren las cosas debido a que pueden ser tasadas como mercancías se contrapesa en Baudelaire con el valor inestimable de la novedad. La novedad representa aquel absoluto que ya no es accesible a ninguna interpretación ni a ninguna comparación. Ella se convierte en el último atrincheramiento del arte* (W. Benjamin 2007: 58 y 59). Ambas condiciones presentes en la Europa del siglo XVII una y en el XIX la otra, coexisten en el México posrevolucionario del siglo XX. Por sí mismo, el país urbano en expansión inusitada fue novedoso en la ciudad de México, primero, en seguida en las capitales regionales Guadalajara, Monterrey y Puebla, por último difundida en las capitales provinciales y en la frontera norte. Las sucesivas innovaciones tecnológicas de la modernidad de la bombilla eléctrica y luego de las redes de comunicación, el cine y los aparatos electrodomésticos dieron otra faz al hogar y al espacio público. La altura creciente de los nuevos edificios, la iluminación nocturna de espacios bulliciosos que prologaban su actividad y el boulevard fijaron la novedad que el cine difundía en imágenes móviles.

La piedra angular sería la ambivalencia mencionada de alegorías y abstracciones. Por su cuenta, el urbanismo operativo echó mano de dos estrategias complementarias: a) intervino en la ciudad concebida como maqueta contenedora (desbordada) de los procesos sociales, y b) también la manejó como escenario (desbordante) del poder. A la larga, ambas fueron insuficientes, ya que los procesos sociales se

mostraron imparables y los escenarios fueron subvertidos. Pero mientras la nueva elite ordenó y usufructuó las ciudades, contaron con el tiempo suficiente para crear avenidas en las que montaron los álbumes de los héroes regionales, barrios de residencias californianas y modernas, colonias obreras de casas seriadas, casas del pueblo, escuelas de instrucción básica y técnica, centros universitarios y cantidad de equipamientos de la salud, el deporte y el ocio. La ciudad ordenada de acuerdo a las normas modernas se nucleaba según la narrativa urbana del régimen que, incapaz de seguir el pulso a los flujos demográficos, se reconoció incompetente en el último tercio del siglo XX, cuando los anillos periféricos revelaron la ingenuidad de envolver al tejido urbano y la difusión dispersase ajustó a la especulación antes que a las normas.

Acotado en sus limitaciones conceptuales e históricas, el imaginario urbanístico de la posrevolución cohesionó prácticas y saberes del hacer ciudad. Se urdió en torno a la previsión, orden y control de estado que imaginaba un fenómeno manejable como un plano, por lo mismo la lección de historia que sujetaba al espacio fue una fantasía alegórica que propició políticas urbanas coherentes hasta bien entrado el siglo XX.

Conclusión: contradicciones irresueltas

El discurso arquitectónico nacionalista unitario se desdibujó en la provincia. La distancia entre las formulaciones centrales y las dinámicas e intereses locales no sólo era física, los mismos axiomas valían para medir una pequeña escuela rural remota y para la universidad nacional, cada estado tuvo su versión de la historia reciente y por ende los proyectos regionales divergían del central totalizador. La permanencia y relativa homogeneidad de las prácticas locales se debió, sobre todo, al imaginario compartido por arquitectos y constructores formados en la ciudad de México, en la matriz ideológica y conceptual.

Aún así, las prácticas implicadas en la arquitectura mexicana nacionalista apilaron logros y contradicciones. El estudio de la hipótesis planteada ha de partir, desde luego, de los productos concretos, pero la evaluación e interpretación de los mismos no ha de referirse tanto al grado de satisfacción de las demandas sociales, o la respuesta estética a los lineamientos establecidos, sino al imaginario desplegado y, en ese sentido, calibrar el grado de cohesión y congruencia de las experiencias concretas. Debe atenderse el texto: la palabra es figura y ésta es relato, es el supuesto básico de la intervención urbanística.

Fuentes consultadas

BALANDIER, Georges 1994 *El poder en escena: De la representación del poder al poder de la representación*

BENJAMIN, Walter 2007(1982) *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro 1979(1925) La utopía de América, en *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, de Leopoldo Zea, México, D.F.: SEPSetentas-Diana, pp. 164-172

KATZMAN, Israel 1963 *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, Memorias VIII, México, D.F.: INAH-SEP

MÉNDEZ, Eloy 2004. *Arquitectura nacionalista: el proyecto de la Revolución Mexicana en el Noroeste (1915-1962)*, México, D.F.: Plaza y Valdés-Universidad de Sonora-El Colegio de Sonora.

MÉNDEZ, Eloy 2000. *Hermosillo en el siglo XX: urbanismos incompletos y arquitecturas inacabadas*, Hermosillo: El Colegio de Sonora.

TAYLOR, Charles 2006 *Imaginario sociales modernos*, Barcelona: Paidós

VASCONCELOS, José 1925 *La raza cósmica*, en *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, de Leopoldo Zea, México, D.F.: INAH-SEP, pp. 119-140