

RESUMEN

Este artículo propone una revisión a la historia y al diseño de dos conjuntos habitacionales en la Ciudad de México, el Centro Urbano Presidente Alemán y Centro Urbano Presidente Juárez, a partir de su relación con el fenómeno de integración plástica y su importancia dentro de una narrativa que considera la noción modernista de arte público mientras discute los desarrollos, así como los desafíos y las limitaciones que enfrentaron dichos proyectos.

Palabras clave: Mario Pani
Carlos Mérida
Dirección General de Pensiones
Integración plástica
Multifamiliar
Arte público

Arte público

Integración plástica en el Centro Urbano

Presidente Alemán y Centro Urbano Presidente Juárez

RODRIGO TORRES RAMOS

La vivienda del futuro tendrá otro ambiente, proporcionará distintas emociones, plásticas a voluntad, la pintura cumplirá fielmente, dentro de su propia moderna expresión, su función social.¹

Carlos Mérida

Introducción

Durante la primera mitad del siglo xx, México inventaba su modernidad. Con el fin de subsanar las necesidades de la sociedad posrevolucionaria, particularmente las de la incipiente clase media. La Ciudad de México inauguró un paisaje edificado por nuevas tipologías urbano-arquitectónicas. Dada la escala de estos proyectos —tanto en sus dimensiones físicas como en sus atribuciones simbólicas—, su concreción requirió la invención y ejecución de una serie de políticas públicas que, de forma simultánea, representaron nuevas formas de habitar.

Tales innovaciones en el espacio construido serían acompañadas por formas inéditas de producción, presentación y activación de las diferentes disciplinas artísticas. Enunciado como *integración plástica* o *síntesis*

de las artes, el fenómeno de colaboración preconcebida entre arquitectos, urbanistas, artistas y diseñadores tomaría relevancia, presentándose como una posibilidad para reincorporar un sentido de inteligibilidad a una producción material que proyectaba con dificultad los valores pretendidos tanto por sus impulsores —representados por el Estado o por la iniciativa privada— como por sus artífices.

La revisión de dos proyectos de vivienda colectiva financiados por la Dirección de Pensiones Civiles, diseñados por el grupo de Mario Pani y que incorporaron obras artísticas desde su concepción, permite argumentar que el fenómeno de integración se planteó reincorporar imaginarios relegados de las representaciones hegemónicas de la modernidad arquitectónica, posicionándolo como una herramienta no limitada al servicio de una ideología, sino como un esfuerzo por articular un programa estético diverso en favor del ciudadano de a pie.

Los multifamiliares fueron la respuesta del grupo encabezado por Mario Pani a dos necesidades del México moderno: la construcción de viviendas dignas —en oposición a la “infección fraccionadora del urbanismo lucrativo”²— y la expansión urbana a partir de una pla-

¹ Antonio Rodríguez, “D. A. Siqueiros usa material nuevo para hacer pintura vieja: dice Carlos Mérida que duda si los plásticos líquidos de hoy sean mejores que los legendarios útiles”, *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, 5 de julio, 1947.

² Mauricio Gómez Mayorga, “El problema de la habitación en México: realidad de su solución”, *Arquitectura / México*, núm. 27, abril de 1949, pp. 67-75.

nificación racional, solucionada mediante la construcción de *supermanzanas*. Si bien Pani promovió una visión despolitizada de esta empresa —en comparación con proyectos como los de Hannes Meyer o los asociados con la Unión de Arquitectos Socialistas—, tales convicciones estuvieron enmarcadas por un mandato constitucional que obligaba al Estado a garantizar el acceso de sus empleados a casa-habitación mediante “préstamos hipotecarios, adquisición de terrenos y, finalmente, construcción de colonias y multifamiliares”.³

Testimonio vivo de la aplicación de las ideas del urbanismo moderno, esta última tipología habitacional se convirtió en el paradigma de vivienda colectiva desde su introducción en 1949 y hasta mediados de la década de los años sesenta. Se trató de una solución caracterizada por su alta densidad de habitantes por hectárea a partir de la construcción de edificios de gran altura, cuyas plantas libres favorecieron una circulación peatonal ininterrumpida —y por lo general diferenciada de la infraestructura vial—, al mismo tiempo de su aprovechamiento para dotación de servicios.

Este ordenamiento racional, convertido en ingeniería social, no estuvo limitado al entorno urbano-arquitectónico, y en el caso de Pani, se trató de un modelo que pretendió irrumpir en el espacio de las relaciones económicas, sociales y culturales de los nuevos colectivos urbanos a quienes atendieron. De esta manera, el llamado “hábitat del mexicano urbanizado que pregonaba el proyecto modernizador del gobierno alemanista”⁴ no sólo transformó la estructura tradicional de la manzana o la intimidad del interior doméstico, sino que se desbordó hacia los difusos límites del *exterior*, un entorno indeterminado cuyo aprovechamiento sería puesto a disposición tanto para los residentes como para la ciudadanía.

El Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA) es considerado como una obra paradigmática en la historia de la arquitectura mexicana. Si bien se trata de un proyecto que ha sido revisado exhaustivamente, un aspecto relevante de su concepción ha sido subestimado: el multifamiliar contó con dos proyectos pictóricos, hecho que materializó



Roberto Engelking, portada de la publicación *Centro Urbano Presidente Alemán*. Dirección de Pensiones Civiles, 1949.

parcialmente el anhelo de los agentes culturales del primer cuarto del siglo XX en torno a la posibilidad —si no necesidad— de llevar el arte al espacio público.

Construido entre 1947 y 1949, el CUPA se estableció en la supermanzana delimitada por las avenidas Coyoacán y Félix Cuevas, y las calles Adolfo Prieto —antes Mayorazgo— y Parroquia. En contraste con las doscientas viviendas unifamiliares previstas por la Dirección de Pensiones Civiles para ocupar el terreno de 40,000 m², nueve edificios de trece niveles —siete enlazados en zigzag y dos como cabeceras independientes— y seis edificios de tres niveles fueron construidos, albergando así un total de mil ochenta departamentos distribuidos en 5 tipos de viviendas.

Desde el origen del proyecto hasta el fin de su trayectoria profesional,⁵ Pani sería enfático en declarar que, si

³ Dirección de Pensiones Civiles (DPC), *Memoria de 25 años de actividades*, México, 1950.

⁴ Graciela de Garay, “¿Quién pone el orden en la vivienda moderna? El Multifamiliar Miguel Alemán visto por sus habitantes y vecinos. Ciudad de México, 1949-1999”, en Graciela de Garay (coord.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán*, México, Instituto Mora, 2004, p. 41.

⁵ Destacan las entrevistas concedidas a Graciela de Garay y a Francisco Treviño, así como la publicación monográfica del Centro Urbano Presidente Alemán, la *Memoria de 25 años de actividades* de la Dirección de Pensiones Civiles, el número 30 de la revista *Arquitectura / México* y la publicación monográfica *Los multifamiliares de pensiones*.



Vista general del anteproyecto del CUPA. Centro Urbano Presidente Alemán, Dirección de Pensiones Civiles, 1949.

bien los principios generales para la solución urbano-arquitectónica del multifamiliar eran producto de una interpretación de la *Ville Radieuse* de Le Corbusier, su obra tenía el mérito de representar no sólo un proyecto realizado, sino uno que sobrepasaba en calidad y cantidad a la *Unité d'Habitation*, que se construía en Marsella:

Esta obra, por sus dimensiones y significación social, es sin duda alguna de las más grandes e importantes que se hayan emprendido en México. Prácticamente forma una pequeña ciudad, y su solución arquitectónica, aunque en sus lineamientos generales (gran densidad y gran altura de edificios) sigue las tendencias preconizadas desde hace algunos años por el arquitecto Le Corbusier y sus discípulos, es original en distribución, en sus tipos de habitaciones, en sus procedimientos constructivos y en sus resultados plásticos.

Dentro de la tendencia arquitectónico-urbanística señalada, resulta, por otra parte, una de

las obras de conjunto más grandes realizadas en el mundo hasta la fecha. Es, desde luego, mucho más importante que la obra que actualmente ejecuta el mismo arquitecto Le Corbusier en Marsella, con un conjunto de 300 departamentos –recuérdese que 1080 departamentos comprende éste, y existe además la circunstancia de que aquella obra fué (*sic*) iniciada poco más o menos al mismo tiempo que la nuestra, habiéndose realizado hasta ahora sólo una parte de su estructura.⁶

La fidelidad entre el objeto construido y su anteproyecto fue razonable y las pérdidas más significativas fueron balcones y terrazas previstos para los edificios altos, así como una serie de andadores cubiertos para los jardines. Prácticamente inalterado hasta la actualidad, es posible

⁶ Mario Pani, "Centro Urbano Presidente Alemán", *Arquitectura / México*, núm. 30, febrero de 1950, pp. 262-265.

detenerse en aquello que el arquitecto resumió como los *resultados plásticos*: una masa monumental cuya potencia formal reside en la repetición y alternancia de elementos sólidos y transparentes en su fachada; en el efecto cromático producido por el concreto martelinado y en el tabique de barro recocido; y en el contraste entre la materia y el vacío. Sin pintura, sin escultura, la arquitectura como vehículo de expresión de sí misma.

Aun cuando la introducción del movimiento moderno en México estuvo caracterizada por la abolición de todo aquello asociado con lo artístico, decorativo u ornamental en favor de una producción cuyas posibilidades comunicativas estuvieron reducidas a la representación de la eficiencia material, técnica y programática, para la década de los años cuarenta la revaloración de las *necesidades espirituales*⁷ —como las llamaría la joven generación en las *Pláticas de Arquitectura de 1933*— permitiría explorar otras dimensiones de la condición funcional de dicha arquitectura. Es el caso de la integración plástica.

Pani conjuntó su particular concepción de la disciplina —resumido en la frase pregonada hasta el fin de su vida, “el arquitecto es fundamentalmente un artista”⁸ con la convicción de que las obras artísticas cumplían con una función comunicativa de gran significado en el espacio arquitectónico. Con antecedentes como su colaboración con pintores y escultores en diferentes concursos para monumentos públicos y particularmente la realización de la Escuela Nacional de Maestros, Pani recurrió al muralista José Clemente Orozco y al pintor guatemalteco Carlos Mérida para su participación en el multifamiliar. Así lo resumió a Graciela de Garay:

[...] En el contrato se puso que podría haber economía en las compras, pero que las economías que se lograran serían en beneficio de la obra. Así que no sería más barata, pero se mejorarían las especificaciones. Además, se gastó dinero para que el pintor Clemente Orozco hiciera un mural y Carlos Mérida otras figuras en la guardería infantil.⁹

⁷ Carlos Ríos Garza; Víctor Arias y Gerardo Sánchez, “Pláticas Sobre Arquitectura, México, 1933”, *Raíces 1, Documentos para la historia de la arquitectura mexicana*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 53.

⁸ Augusto H. Álvarez y Graciela de Garay, *Historia oral de la Ciudad de México: testimonios de sus arquitectos: 1940-1990*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2000, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

Partícipes del ímpetu original del movimiento pictórico muralista en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, para 1949 ambos artistas habían experimentado los desafíos de la realización del arte público. El multifamiliar se presentaría como una oportunidad para explorar las preocupaciones expuestas en el *Manifiesto* del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de 1924, particularmente aquéllas que se referían a “socializar las manifestaciones artísticas” y a “exaltar las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública”.¹⁰

En el acceso central del perímetro oriente de la supermanzana se proyectó *ex profeso* un muro ondulante donde Orozco realizaría los trabajos para una obra titulada *La Primavera*. Si bien para entonces la pintura al exterior aún representaba un desafío técnico considerable, el artista habría de remontarse a la experiencia del mural *Alegoría Nacional*¹¹ para trabajar, a manera de arquitecto, dirigiendo un equipo de asistentes. Dos meses previos a la inauguración del multifamiliar ocurriría el desafortunado hecho que Manuel Larrosa relataría retrospectivamente en el número 118 de *Arquitectura / México*:

El 6 de septiembre de 1949 el maestro José Clemente Orozco se presentó a trabajar, como lo hiciera en días anteriores, en el mural “La Primavera”, que realizaba en el Multifamiliar, pero ese día el maestro encontró la textura del muro excedida de rugosidad y le dijo a Pani que si el muro no se cubría con un aplanado menos tosco no continuaría pintando, y para enfatizar su exigencia y dejar fe de su cólera, Orozco trazó sobre el muro una pincelada verde a guisa de protesta. [...] ¹²

Orozco moriría horas más tarde, en la madrugada del 7 de septiembre. Además de algunos trazos preliminares, en el muro sólo quedaría plasmada la inscripción “Martes, 5 1/2”. La composición final es desconocida en su mayoría, y sólo en el artículo *Viviendas para muchos*, de Mariano Picón Salas y en un anexo publicado en la

¹⁰ Redactado por David Alfaro Siqueiros y firmado por Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. El documento apareció en el periódico *El Machete*, 2^a quincena de junio de 1924, núm. 7, p. 4.

¹¹ El mural fue realizado en una superficie curva de 340 metros cuadrados.

¹² Manuel Larrosa “El primer multifamiliar cumple 30 años”, en *Arquitectura / México*, núm. 118, septiembre-octubre de 1978, pp. 92-103.



Resúmen de servicios del CUPA. Centro Urbano Presidente Alemán, Dirección de Pensiones Civiles, 1949.

Memoria de 25 años de actividades de la Dirección de Pensiones Civiles, existen una breve descripción y los únicos bocetos preparatorios de los que se tiene noticia:

Constituía el tema de la composición una alegoría a la Primavera. Esta aparecería en forma de mujer, recostada en actitud tranquila, rodeada de flores, muchas, muchas flores. Ella misma era un símbolo: una mujer en flor. Un canto plástico a la renovación, a la vida.¹³

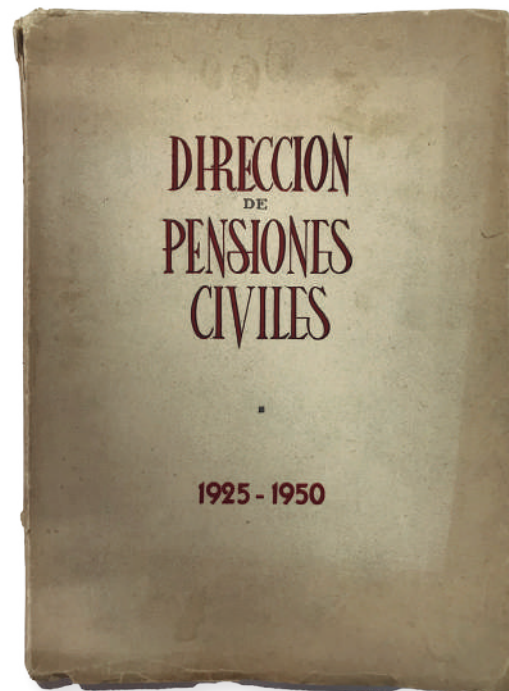
Aunque una escuela primaria con capacidad para 600 alumnos fue construida fuera de los límites del multifamiliar, la inclusión de una guardería en su interior permitía recibir a un número adecuado de infantes. En este edificio, Carlos Mérida llevó a cabo dos tipos de intervenciones: para el friso y los antepechos de las ventanas de las aulas, ubicadas frente al patio de juegos, se realizaron cuatro composiciones en vinelita con motivos animales y florales; mientras que, para el patio de descanso, tres esculturas de concreto policromadas fueron colocadas sobre un muro de piedra aparente.

Estos trabajos –en apariencia excéntricos dentro de un cuerpo de obra caracterizado por mesuradas composiciones geométricas– guardaban una estrecha relación temática y estilística con la faceta de ilustrador del guatemalteco, como los realizados para los libros infantiles: *The Hungry Moon: Mexican Nursery Tales* (1946),

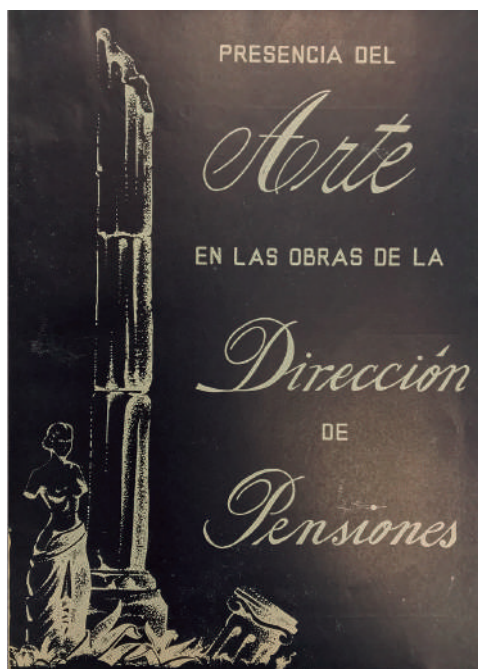
¹³ Mauricio Picón Salas, "Viviendas para muchos", en *Arquitectura / México*, núm. 31, mayo de 1951, pp. 53-57.



Portada de la revista *Arquitectura / México* con trazos del mural "La Primavera" de José Clemente Orozco. Revista *Arquitectura / México*, núm. 30, febrero, 1950. Colección Raíces Digital, Fuentes para la historia de la Arquitectura Mexicana, Facultad de Arquitectura, UNAM.



Portada de la publicación "Memoria de 25 años de actividades, 1925-1950 de la Dirección de Pensiones Civiles". Dirección de Pensiones Civiles, 1950.



"Presencia del arte en las obras de la Dirección de Pensiones". Memoria de 25 años de actividades, 1925-1950 de la Dirección de Pensiones Civiles, Dirección de Pensiones Civiles, 1950.

o *The Magic Forest* (1948). Así, los motivos estilizados traducidos a la obra mural —y sumados a la utilización de colores primarios en puertas, ventanas o celosías— propiciaban un ambiente lúdico que el rígido diseño arquitectónico no favorecía.

Anticipando el éxito del CUPA, el antiguo Estadio Nacional sería demolido para continuar con las labores emprendidas para la dotación de vivienda colectiva con la construcción, entre 1949 y 1952, del Centro Urbano Presidente Juárez. Delimitado por avenida Cuauhtémoc —antes Calzada de La Piedad— y las calles Antonio M. Anza, Jalapa y Huatabampo, el nuevo multifamiliar ocuparía una superficie de 40,000 m² —propiedad de la Dirección de Pensiones Civiles— inscrita en un espacio arbolado compartido con el Centro Escolar Benito Juárez y el Club Deportivo Hacienda.

Originalmente llamado Centro Urbano Estadio, el proyecto estuvo compuesto por 19 edificios¹⁴ —de 4, 7, 10 y 13 niveles— para albergar un total aproximado de

¹⁴ La distribución de los diecinueve edificios fue la siguiente: un edificio tipo "A" de 13 pisos y 190 departamentos; cinco edificios tipo "B", de 10 pisos y 72 departamentos cada uno; cuatro edificios tipo "C", de siete pisos con 36 departamentos cada uno; y finalmente nueve edificios tipo "D", de cuatro pisos y 32 departamentos cada uno.



Desconocido, Orozco trabajando [en] la víspera de su muerte. Memoria de 25 años de actividades, 1925-1950 de la Dirección de Pensiones Civiles, Dirección de Pensiones Civiles, 1950.

982 departamentos.¹⁵ Esta distribución por tipos permitió generar un espacio urbano-arquitectónico dinámico —en comparación con la presencia monolítica del CUPA— y posibilitó que diferentes núcleos familiares —desde una persona soltera hasta un grupo de 6 integrantes— pudieran habitar un espacio óptimo para sus necesidades.

Si para la Dirección de Pensiones Civiles la planeación del CUPJ representó una oportunidad de mejora en el sentido operativo y administrativo, el equipo de Pani reconoció la posibilidad de experimentar con mayor libertad en el diseño y composición tanto de los volúmenes arquitectónicos como del generoso espacio exterior en el que sería emplazado. De forma inédita, el anteproyecto sería aprobado para ocupar los 250,000 m² del antiguo Panteón General de La Piedad, hecho que transformaría la experiencia del entorno cerrado de su antecesor en un original modelo de parque urbano:

Tal disposición se pudo lograr mediante un procedimiento que por fortuna aceptaron las autoridades de la ciudad, o sea que el proyecto no se hizo dentro del terreno exclusivo de la Dirección de Pensiones, sino que se procedió con cierta libertad, y una vez proyectado en la forma

¹⁵ El número de departamentos por edificio varía en los datos presentados originalmente en la *Memoria de 25 años de actividades* de la Dirección General de Pensiones y el número 40 de la revista *Arquitectura / México*. Sin considerar los datos de los edificios no construidos, en la primera publicación la cifra total sería de 968 departamentos, mientras que en la segunda se estiman 984 habitaciones. De ser realizado acorde al anteproyecto, cuatro edificios y 78 casas habrían sido incluidas y la infraestructura escolar y deportiva preexistentes habrían sido reemplazadas por nuevos equipamientos.

más conveniente para los edificios y para la ciudad, se cambiaron los terrenos ocupados por los edificios por terrenos de calles o jardines. Las relaciones fueron las mismas: la Dirección de Pensiones conservó la misma superficie y la ciudad la suya; sólo se cambiaron los trazos de los terrenos para que los edificios se colocaran del modo más adecuado. En el Presidente Alemán los jardines son de Pensiones; en el Presidente Juárez, son de la ciudad.¹⁶

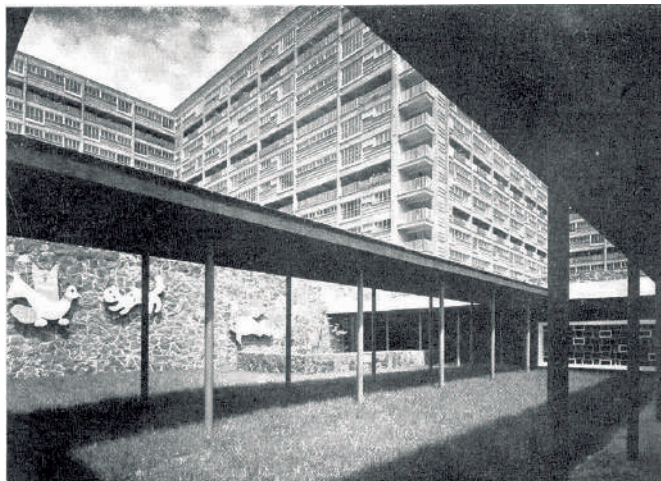
Así, donde Esteban García de Alba —director de la Dirección de Pensiones Civiles— veía la construcción de una “excelente escuela de formación social y de educación cívica”,¹⁷ Carlos Mérida formularía su propio ideario en torno a la integración plástica, hecho relevante por tratarse de un fenómeno caracterizado por la disociación entre su concepción teórica y su aplicación práctica. Enunciado como *funcionalismo pictórico* y fundamentado en el goce emocional, el objetivo de Mérida fue desarrollar una experiencia de educación estética en la cual el encuentro de un individuo con la obra artística en el espacio público activaría una sensibilidad latente.

Experimentado en diferentes técnicas y materiales para la ejecución de obras en edificios como el de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, el de la Embajada de Estados Unidos, el Museo Experimental El Eco o el Bar Los Eloínes, además de diferentes comisiones para residencias particulares, el acuerdo con Pani para conservar la *relación plástica* entre arte y arquitectura contempló la utilización exclusiva de las superficies de concreto en el multifamiliar, produciendo las composiciones mediante la talla directa.

Tanto por su emplazamiento urbano como por su relación con el resto de los elementos del conjunto, el edificio A —de trece niveles— fue el más importante del Centro Urbano Presidente Juárez. Quizá por el cuidado al diseño de las fachadas diferenciadas —con ventanales al sur y parteluces a modo de dientes de sierra hacia el norte—, la intervención del pintor estuvo limitada a ocho remates horizontales de 40 m² con el tema “*Diosas del Olimpo Mexicano*.” Representadas como figuras reposantes, éstas composiciones fueron previstas para ser miradas desde una plaza pública que articulaba la torre de departamentos y sus comercios en planta baja con el

¹⁶ Mario Pani, “Centro Urbano Presidente Juárez”, *Arquitectura / México*, núm. 40, octubre de 1952, pp. 375-395.

¹⁷ *Idem*.



Héctor Zamora, vista hacia el patio de descanso del CUPA. Memoria de 25 años de actividades, 1925-1950 de la Dirección de Pensiones Civiles, Dirección de Pensiones Civiles, 1950.

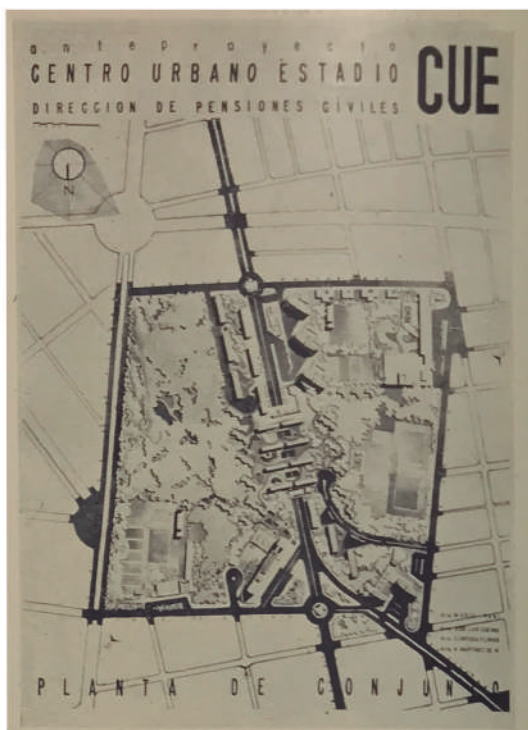
edificio de administración —centro neurálgico del multifamiliar— y con otro espacio de encuentro y uso común: la concha acústica.¹⁸

Las fachadas de los cinco edificios B —de diez niveles— fueron igualmente diferenciadas, utilizando las del lado norte como andadores protegidos por celosías que comunicaban el núcleo de la circulación vertical con el acceso a las viviendas, y las opuestas como muros-cortina y un balcón para cada habitación. En estos edificios, las escaleras fueron utilizadas para acentuar la verticalidad, y su ubicación extruida y ubicada al centro de la fachada norte las convirtió en el espacio de intervención pictórica idónea para el tema “*Leyendas mexicanas*”.¹⁹

Los relatos elegidos por Mérida —basados en los códices ilustrados por Miguel Covarrubias y publicados en *El Pueblo del Sol* de Alfonso Caso— fueron materializados en los diez tramos de escalera de cada torre, produciendo una forma inédita de participación en la cual los habitantes del edificio acompañaban el desarrollo de cada narración a partir de su desplazamiento vertical por el espacio arquitectónico.

¹⁸ Más cercano al paseante, una escultura de varilla fue comisionada por Mario Pani a Germán Cueto y suspendida sobre el eje de simetría axial del edificio, aunque su solución formal es desconocida en su mayoría. El panel horizontal sobre los elevadores del edificio igualmente contó con una intervención pictórica, un mural de composición igualmente desconocida a cargo del muralista Xavier Guerrero, colaborador artístico de Pani para una residencia particular en Cuernavaca.

¹⁹ Escalera 1: Principio del Mundo, tomado de la Relación de Texcoco. Escalera 2: Leyenda del Quinto Sol. Escalera 3: Principio del mundo, tomado del *Popol-Vuh*. Escalera 4: Destrucción de Tula. Escalera 5: La leyenda del sacrificio de Ixtlilxochitl y de su hijo Acatlotzin.



Anteproyecto del Centro Urbano Estadio. Memoria de 25 años de actividades, 1925-1950 de la Dirección de Pensiones Civiles, Dirección de Pensiones Civiles, 1950.

Resultado del osado diseño y emplazamiento de los edificios C —de siete niveles—, la solución de su cimentación conformaba dos sótanos en los módulos laterales, permitiendo construir un paso a desnivel que atravesaba al conjunto como eje norte-sur. Interesado en los efectos ópticos de la pintura vista desde un automóvil a alta velocidad, los muros del desnivel fueron igualmente tallados y policromados, aprovechando los vacíos entre los bloques de vivienda para acentuar zonas de diferentes cualidades lumínicas.

Simultáneamente, la distribución de los interiores de estos edificios permitió agrupar los armarios en grupos de dos departamentos, formando doce volúmenes en voladizo cuyo efecto era acentuado al estar suspendidos sobre la vía rápida. Cuarenta y ocho tableros de 21 m² cada uno fueron distribuidos entre los cuatro edificios C para desarrollar el tema de "Los cuatro soles", asignando un color diferente a cada uno: verde óxido, rojo óxido, ocre tierra y azul ultramar.²⁰

Finalmente, como en su antecesor, el programa del nuevo multifamiliar contempló la construcción de una

²⁰Sol 1: Tigre (rojo). Sol 2: Viento (verde). Sol 3: Fuego (amarillo). Sol 4: Agua (azul).

guardería al interior del conjunto. En oposición a la rigidez formal de la primera, el proyecto fue resuelto mediante una sinuosa planta arquitectónica en la cual jardines, patios y aulas fueron separados mediante pórticos y celosías, mientras que los motivos animales y vegetales fueron remplazados por una colorida composición mural abstracta y una estela de concreto igualmente policromada al exterior.

Los trabajos de Mérida iniciaron en 1951 y fueron terminados poco antes de la inauguración del multifamiliar en septiembre de 1952. Su realización requirió —además del diálogo con Mario Pani, Salvador Ortega y Jesús García Collantes—, la dirección de un extenso equipo de albañiles, carpinteros, pintores y canteros, así como del apoyo de sus asistentes Alfonso Soto Soria y Humberto Ortega. En conjunto, las obras sobrepasaron los 4,000 m² y según las declaraciones del artista, se trató de la realización más ambiciosa de su trayectoria profesional.

Si bien, en sintonía con los códigos y políticas visuales de la época, articulados por la idea del mestizaje —el mexicano como resultado de la unión entre el pasado prehispánico con la fe en la modernidad—, las intervenciones en el multifamiliar se alejaban en su forma y contenido del nuevo realismo promovido en importantes obras públicas como la Ciudad Universitaria o el sucesivo Centro SCOP. Resultado de una depuración formal iniciada tan pronto como en 1920 y de un alejamiento con la carga ideológica del muralismo oficial —atribuido no sólo a la distancia crítica con los temas representados sino a su ausencia física en la lucha armada—²¹ la abstracción y solución del conjunto polarizó tanto a críticos como colegas.

Pese a que los trabajos fueron celebrados en el contexto del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos y por una facción de la crítica asociada con la pintura no figurativa —encabezada particularmente por Margarita Nelken— el proyecto que fuera descrito como "una paciente artesanía al servicio de la colectividad"²² también concentró una serie de polémicas expresadas en titulares como "¿Ha empezado a torcerse el rumbo del muralismo?"²³ De esta

²¹ Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura de hoy*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 125.

²² Mario Monforte Toledo, "Nueva Dimensión de la Pintura", *Novedades*, 6 de julio de 1952.

²³ José Rogelio Álvarez, "¿Ha empezado a torcerse el rumbo del muralismo?", *Mañana*, 1952.

naturaleza, posiblemente las declaraciones más reaccionarias hayan sido las expuestas en el efímero esfuerzo editorial *Arte público*, en la cual su director, David Alfaro Siqueiros, declararía con respecto a “*La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura*”:

La otra corriente, la de los importadores, la de los que están creando un neo-porfirismo intelectual es más grave, más mortal y merece por lo mismo nuestros más violentos, sistemáticos y amplios ataques. Están haciendo volver a nuestro país hacia las decadentes influencias cosmopolitas. Un ejemplo de importancia: el Multifamiliar Benito Juárez. A nombre de una “arquitectura moderna” y una “pintura moderna” producen obras de tipo semi-figurativo, de la más palpable superficialidad. Tienen la cachaza de decir que no necesitan (*sic*) expresarle cosas útiles al pueblo [...]²⁴

Conclusiones

Aun cuando fuera uno de los primeros arquitectos en solicitar y coordinar las aportaciones de artistas en sus obras, Mario Pani no desarrollaría extensivamente su postura en torno a la integración. En una serie de conversaciones cuyo tema central fue “*La integración plástica: una nueva fisonomía a la ciudad*”, el arquitecto señaló los trabajos de la Escuela Nacional de Maestros, el Centro Urbano Presidente Juárez o la sucesiva Torre Insignia del Centro Urbano Presidente López Mateos como ejemplos del fenómeno, mientras que sobre el CUPA aseguraría que “en el multifamiliar no hubo intento de integración, sino una participación [...]”²⁵ Tales afirmaciones revela una actitud consciente durante el proceso de diseño de Pani en el que existe una auténtica diferenciación entre la *participación* —entendida como un acto que alude a la decoración— y la *integración plástica* asumida como una estrategia que buscó ampliar la inteligibilidad y significación del espacio y objeto arquitectónico.

²⁴ David Alfaro Siqueiros, “La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura”, *Arte público: Tribuna de pintores, escultores, grabadores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos, camarógrafos y críticos de arte*, núm. 2 (noviembre 1954-febrero 1955), p. 36.

²⁵ Mauricio Carrera, “La integración plástica, una nueva fisonomía a la ciudad”, en Conversaciones con Mario Pani, *Radio UNAM*, Radio: FNR0014626. 6 de enero de 1981.



Héctor Zamora, vista hacia la Administración y los edificios tipo C. Revista *Arquitectura / México* Núm. 40, diciembre 1952, Colección Raíces Digital, Fuentes para la historia de la Arquitectura Mexicana, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Por el contrario, Carlos Mérida sería uno de los agentes que con mayor énfasis promovería los debates sobre la posibilidad de renovación del arte público. Adoptando una postura crítica y antagónica con respecto al programa pictórico iniciado al interior de los edificios coloniales treinta años antes, el guatemalteco apuntaría una serie de diferencias fundamentales entre su obra y el muralismo viejo, romántico e incluso decadente, representado por artistas como Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros. Más allá de señalar sus limitaciones como una producción estética politizada y politizante, Mérida acusaría su incompatibilidad con la nueva arquitectura como su mayor deficiencia, declarando tan pronto como en 1947:

La decadencia de la pintura actual se deriva de su falta de vertebración funcional; mientras la arquitectura la mantiene, la pintura la ha olvidado: de ahí el retraso de ésta. En consecuencia, yo me he planteado el problema de otro modo: a nuevos materiales, nueva estética. [...] Las especulaciones más van aparejadas a un nuevo concepto de lo que será la pintura del futuro —sin brochas, sin paleta, y sí manejada con herramienta moderna—, pintura que será funcional dentro de la arquitectura, no como mera ornamentación como la conciben hasta ahora nuestros pintores. [...]²⁶

²⁶ Rodríguez, Antonio. “D. A. Siqueiros usa material nuevo para hacer pintura vieja: dice Carlos Mérida que duda si los plásticos líquidos de hoy sean mejores que los legendarios útiles”, *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, julio de 1947.

Desafortunadamente las obras artísticas de ambos multifamiliares han sufrido daños y se encuentran en condiciones muy diferentes a las de mediados del siglo xx. En el CUPA, el edificio de la guardería ha sido objeto de diferentes alteraciones, por lo que las obras de Mérida están casi completamente desaparecidas: el friso y los antepechos fueron destruidos, mientras que de los relieves escultóricos sobrevive uno. Por su parte, el espacio en el que está emplazado el boceto de La Primavera –descrito por Pani con desafortunada equivocación como uno que “[...] se convertirá, al paso de los años, en un sitio de peregrinación para los estudiosos del arte” [...]—²⁷ es en la actualidad un estacionamiento, y aunque fue sometido a un proceso de restauración en 2010, su ubicación le confiere una condición de riesgo latente.

El sismo del 19 de septiembre de 1985 terminaría con aquel esfuerzo de vivienda multifamiliar y “pintura funcional” —como lo llamaría Mérida—²⁸ en el CUPJ. Si bien en la actualidad sobreviven los nueve edificios de menor altura, dadas las severas afectaciones estructurales, los edificios tipo A, B y C fueron demolidos en su totalidad, mientras que el paso a desnivel fue rellenado para dar pie a la actual calle Toluca. Las intervenciones fueron retiradas entre los escombros.²⁹

El Centro Presidente Alemán y el Centro Urbano Presidente Juárez inauguraron el interés por desarrollar diferentes estrategias encaminadas a la integración plástica en las nuevas unidades de vivienda. A partir de entonces y hasta la década de los años setenta, autores de proyectos como la Unidad Independencia, la Unidad Adolfo López Mateos, la Unidad Habitacional Morelos o la Unidad Habitacional Doctores incorporarían a personajes como Mathias Goertiz, Francisco Eppens, Federico Cantú, Luis Ortiz Monasterio y José Chávez Morado, entre otros, para producir obras pictóricas y escultóricas que convivirían de manera cotidiana con los habitantes.

Plataforma para un debate de índole teórico en el que detractores y promotores denunciaban circunstancias como la incompatibilidad ideológica entre obras artísticas y arquitectónicas, la autosuficiencia de las disciplinas o las oscilaciones del gusto, el fenómeno de integración plástica fue clave en la transición de la Ciudad de México como una metrópoli cosmopolita en donde la posibilidad de la experiencia estética se presentaba a todo aquel dispuesto a encontrarla.

²⁷ Mario Pani, “Homenaje a Orozco, Notas y Noticias”, en *Arquitectura / México*, núm. 32, octubre de 1950.

²⁸ Carlos Mérida, “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”, en *Pachacamac*, Buenos Aires, Argentina, julio de 1953 y en Xavier Guzmán (comp.), *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*, México, INBA-Cenidiap-DIDA (Colección Artes Plásticas, 1), p. 30.

²⁹ Dado que algunos de los bocetos originales de los elementos intervenidos habían sido resguardados por Alfonso Soto Soria y Dalila Gálvez —esposa del pintor— el arquitecto Enrique Reinking Whittemore diseñaría en 1988 un proyecto escultórico a partir de *Los cuatro soles* para ser construido en el Conjunto Habitacional Fuentes Brotantes. Aunque es loable la oportunidad de apreciar una faceta de los trabajos del Centro Urbano Presidente Juárez, su solución formal, emplazamiento y particular conceptualización poco favorecen a una aproximación a los trabajos originales de 1952.

Hemerografía

ALFARO SIQUEIROS, DAVID

1954 "La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura", *Arte público: Tribuna de pintores, escultores, grabadores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos, camarógrafos y críticos de arte*, núm. 2, (noviembre 1954-febrero 1955), p. 36.

ÁLVAREZ, JOSÉ ROGELIO

1952 "¿Ha empezado a torcerse el rumbo del muralismo?", *Mañana*.

GÓMEZ MAYORGA, MAURICIO

1949 "El problema de la habitación en México: realidad de su solución", *Arquitectura / México*, núm. 27, abril, pp. 67-75.

LARROSA, MANUEL

1978 "El primer multifamiliar cumple 30 años", *Arquitectura / México*, núm. 118, septiembre-octubre, pp. 92-103.

MÉRIDA, CARLOS

1953 "Los nuevos rumbos del muralismo mexicano", en *Pachacamac*, Argentina, julio.

MONFORTE TOLEDO, MARIO

1952 "Nueva Dimensión de la Pintura", *Novedades*, 6 de julio.

PANI, MARIO

1952 "Centro Urbano Presidente Juárez", *Arquitectura / México*, núm. 40, octubre, pp. 375-395.

1978 "Centro Urbano Presidente Alemán", *Arquitectura / México*, núm. 30, febrero, pp. 262-265.

PICÓN SALAS, MARIANO

1951 "Viviendas para muchos", *Arquitectura México*, núm. 31, mayo, pp.53-57.

RODRÍGUEZ, ANTONIO

1947 "D. A. Siqueiros usa material nuevo para hacer pintura vieja: dice Carlos Mérida que duda si los plásticos líquidos de hoy sean mejores que los legendarios útiles", *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, 5 de julio.

Bibliografía

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS

1964 *México: pintura de hoy*, México, Fondo de Cultura Económica.

DE GARAY, GRACIELA (COORD.)

2004 *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán*, México, Instituto Mora.

2004 "¿Quién pone el orden en la vivienda moderna? El Multifamiliar Miguel Alemán visto por sus habitantes y vecinos. Ciudad de México, 1949-1999", en Graciela de Garay (coord.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán*, México, Instituto Mora.

GUZMÁN, XAVIER (COMP.)

1987 *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*, México, INBA-Cendiap-DIDA (Colección Artes Plásticas, 1)

RÍOS GARZA, CARLOS; VÍCTOR ARIAS Y GERARDO SÁNCHEZ

2001 *Pláticas sobre Arquitectura, México 1933, Raíces 1*. Documentos para la historia de la arquitectura Mexicana, Universidad Autónoma Metropolitana.

Instituciones

DIRECCIÓN GENERAL DE PENSIONES

Centro Urbano Presidente Alemán, México.

DIRECCIÓN DE PENSIONES CIVILES

Memoria de 25 años de actividades, México, DPG.

Otras fuentes

CARRERA, MAURICIO

1981 "La integración plástica, una nueva fisonomía a la ciudad", en *Conversaciones con Mario Pani, Radio UNAM*, Radio: FNR0014626, 6 de enero.