

# Bitácora 55

## Arquitectura

arquitectura + urbanismo + diseño + paisaje + arte

Revista de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

### Especial: 45 Aniversario del Espacio Escultórico

Dimensiones alternativas de la arquitectura y el diseño  
Entrevista con Paola Antonelli | Textos de Jimena Hogrebe, Vanessa Loya,  
Izaskun Díaz y Joaquín Díez-Canedo Novelo

Especial ASINEA 110: Reunión Nacional  
en la Facultad de Arquitectura de la UNAM



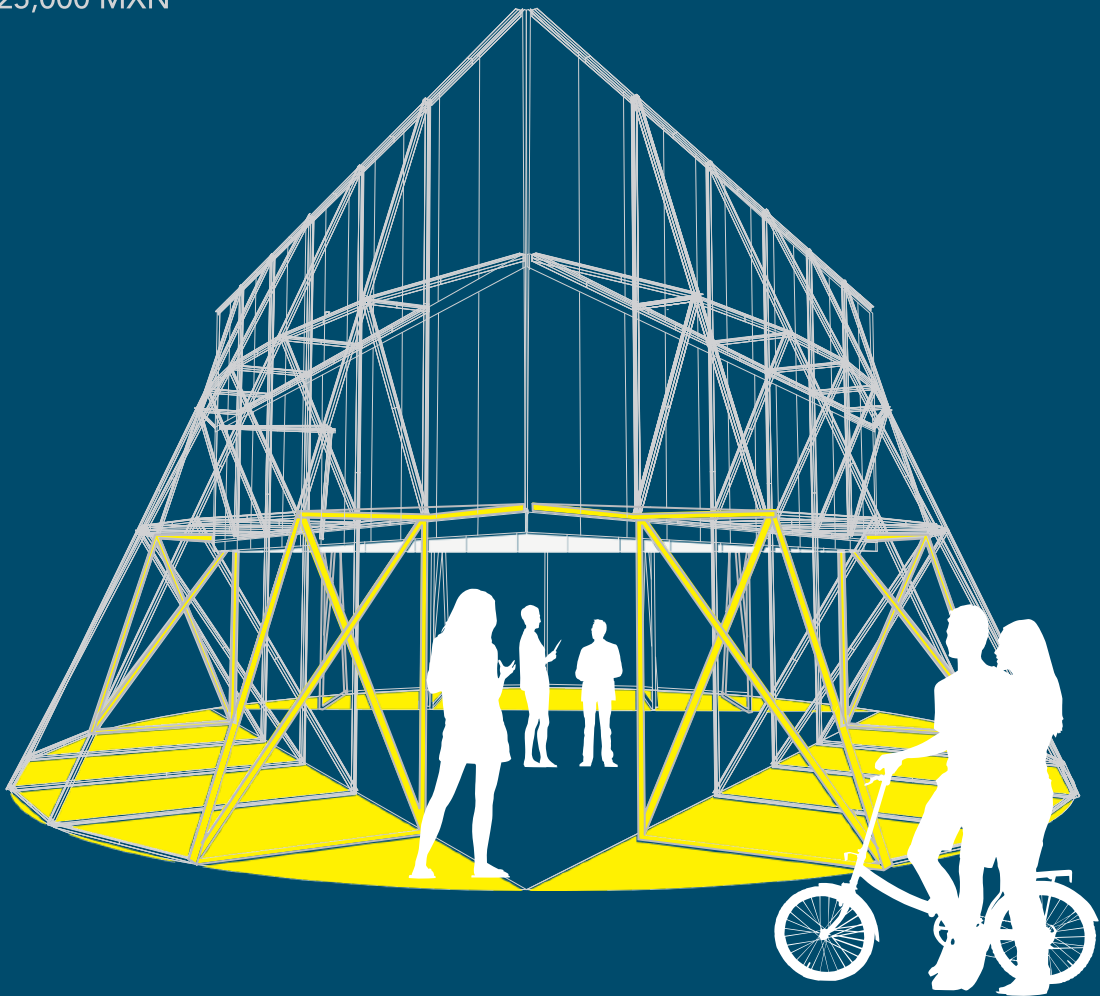
Arquine  
Convoca./

Concurso Arquine No.27  
Pabellón MEXTRÓPOLI 2025

Diseña y construye un pabellón en  
el corazón de la Ciudad de México.

Inscríbete a partir de octubre de 2024 en [www.arquine.com/concurso](http://www.arquine.com/concurso)

<b>Premios:</b>	
1er lugar	100,000 MXN + construcción
2do lugar	50,000 MXN
3er lugar	25,000 MXN



(después de) ESPECTACULARES | Pabellón MEXTRÓPOLI 2024  
Tobías Jimenez y Cory Mattheis. Seattle, Washington  
Construcción: La Invencible Org + ATM Espectaculares

*Dimensiones alternativas  
de la arquitectura y  
el diseño*

octubre 2024  
—enero  
2025



# REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM

NÚMERO 55 OCTUBRE 2024 – ENERO 2025

BA

ISSN: 1405-8901 | ISSN-E: 2594-0856

BITÁCORA ARQUITECTURA Número 55 octubre de 2024 – enero de 2025 es una publicación cuatrimestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Coordinación Editorial de la Facultad de Arquitectura, Circuito Escolar s/n, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, teléfono: 55 5622 0318. URL: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora>. Correo: editora.bitacora@fa.unam.mx. Editora responsable: Nadia Benavides Méndez. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título No. 04-2018-041915414800-203. ISSN-e: 2594-0856, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación Editorial de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Circuito Escolar s/n, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, teléfono: 55 5622 0318. Impresa en Impresos Vacha, C. Juan E. Hernández y Davalos 47, Algarín, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06880, CDMX.

Este número se terminó de imprimir en octubre de 2024, con un tiraje de 1000 ejemplares, impresión tipo offset, en papel bond de 90 g para los interiores y cartulina sulfatada de 14 pts. para los forros.

El contenido de los artículos es totalmente responsabilidad de sus autores y no refleja necesariamente el punto de vista del Comité Editorial o de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes) con la condición de que se cite la fuente y se respeten los derechos de autor. Para distribución de ejemplares impresos escribe a: editora.bitacora@fa.unam.mx

BITÁCORA ARQUITECTURA es una revista académica arbitrada publicada en la Facultad de Arquitectura de la UNAM desde 1999. Está especializada en el estudio crítico, teórico e histórico de la arquitectura, el diseño industrial, la arquitectura de paisaje, el urbanismo y el arte con una visión multidisciplinaria, interdisciplinaria, transdisciplinaria y transversal. Con tres números al año, su orientación es hacia la divulgación, por lo que está dirigida a un amplio público de personas que estudian o se dedican profesionalmente a la arquitectura, la filosofía, el urbanismo, la historia, la crítica y la teoría del arte y de la arquitectura, así como para quien tenga interés en las temáticas propuestas.

BITÁCORA ARQUITECTURA solicita artículos originales de investigación inéditos que se someterán a un arbitraje doble ciego. El comité revisará los artículos y los remitirá a dos expertos del campo específico del tema propuesto para ser evaluado.

Las propuestas podrán ser aceptadas, aceptadas con observaciones o rechazadas. Los criterios de evaluación se basan exclusivamente en la relevancia temática, la originalidad, la contribución, la claridad y la pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato de los evaluadores y de los autores.

BITÁCORA ARQUITECTURA convoca a participar con un tema de reflexión actual específico para cada número con fecha límite de entrega. El resto del contenido es plural, por lo que en todo momento recibe propuestas de cualquier tema relacionado con sus disciplinas de estudio. Además de artículos de investigación, la revista recibe propuestas de ensayos, reseñas, entrevistas y otros formatos cuya publicación depende de la aprobación de los editores y del comité editorial.

BITÁCORA ARQUITECTURA aparece en los siguientes índices: ARLA, AURA | Avery Index to Architectural | Periodicals | EBSCO | Latindex | MIAR | Periodica | Ulrichsweb. Se encuentra disponible en formato electrónico en el portal: [www.revistasunam.mx/index.php/bitacora](http://www.revistasunam.mx/index.php/bitacora)

## UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIA GENERAL

Patricia Dolores Dávila Aranda

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Tomás Humberto Rubio Pérez

## FACULTAD DE ARQUITECTURA

DIRECTOR

Juan Ignacio del Cueto Ruiz–Funes

SECRETARIO GENERAL

Enrique Soto Alva

SECRETARIA ACADÉMICA

Isaura González Gottdiener

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

Leda Duarte Lagunes

COORDINADOR EDITORIAL

Lorenzo Rocha Cito

ATENCIÓN A LA COMUNIDAD E IGUALDAD DE GÉNERO

Paola Alzati Bernal

COORDINACIÓN DE COMUNICACIÓN

Luis Enrique Salgado Valverde

BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS

Sandra Álvarez Hernández

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Hugo Castillo Huerta

VINCULACIÓN Y PROYECTOS ESPECIALES

Victor Manuel Ramírez Vázquez

## CONSEJO EDITORIAL

Luis Equihua Zamora

Emilio Canek Fernández Herrera

Isaura González Gottdiener

José Luis Salazar Maya

Valia Wright Sánchez

## ASESORÍA EN ESTA EDICIÓN

Sandra Álvarez Hernández

Laureana Martínez Figueroa

Miguel de Paz Ramírez

## PORTADA

Andrés Cedillo / E S P A C I O S

## BITÁCORA ARQUITECTURA

DIRECTOR FUNDADOR

Felipe Leal

EDITOR FUNDADOR

Juan Ignacio del Cueto

EDITORA

Nadia Benavides Méndez

GERENTE EDITORIAL

Armando López Carrillo

CORRECCIÓN DE ESTILO

Silvia Sánchez Flores

Ana Segovia Camelo

DISEÑO EDITORIAL

Heriberto Guerrero | Hg~Estudio

Paola Escamilla | Hg~Estudio

DISEÑO PUBLICITARIO

Leticia Moreno

GESTIÓN DE ÍNDICES

Mercedes Cortés Arriaga

FOTOGRAFÍA

Rafael Carlos Guerrero

TRADUCCIÓN

Leticia Peña Gómez Portugal

REDACCIÓN

Sebastián Gaytán Hernández

Carlos Emilio Zavala

REDES SOCIALES

Laura Angélica Guevara Burguett

VIDEO Y ASISTENTE DE DISEÑO

José Antonio Sánchez Jiménez

Diego Eduardo Leal Lara

SERVICIO SOCIAL

Marco Antonio Herrera Vazquez

Said Oswaldo Ojeda Salgado

APOYO EDITORIAL

Alicia Jardón Romero

DISTRIBUCIÓN

Jorge Luis Flores Nicasio

## COMITÉ EDITORIAL

Juan Ignacio del Cueto Ruiz–Funes

Gabriela Álvarez Hernández

Paolo Arámbula Ponte

Rebeca Julieta Barquera Guzmán

Elizabeth Caracheo Miguel

Eduardo Ceballos

Daniel Daou Ornelas

Yesica Escalera Matamoros

Sergio Flores Peña

Cecilia Martínez Leal

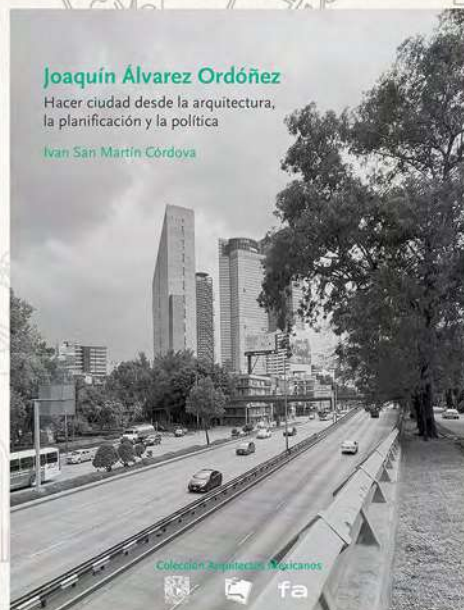
María del Carmen Meza Aguilar

Marlen Mendoza Villarreal

Adrián M. Moncada

Aldo Solano Rojas





RESTAURACIÓN DE LA ANTIGUA ESCUELA DE JURISPRUDENCIA

Xavier Cortés Rocha



Premio Internazionale  
Carlo Scarpa per il Giardino 2023-2024





## A 45 años del Espacio Escultórico

Sesenta y cuatro prismas de concreto que resguardan un mar de lava conforman el Espacio Escultórico, una obra excepcional que se levanta al interior de Ciudad Universitaria y que es, al mismo tiempo, escultura, emblema y patrimonio. Esta instalación, inaugurada en 1979, inspira esta edición y es un excelente ejemplo de lo que se logra cuando se fomenta la colaboración y la relación entre disciplinas.

Concebido por Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián, Federico Silva, Manuel Felguérez y Mathias Goeritz, el Espacio Escultórico contó con la participación de un nutrido número de personas, cuyos nombres no han sido lo suficientemente reconocidos. Un equipo de ingenieros, el geólogo Salvador Enciso de la Vega, el biólogo Víctor Corona Nava, el arquitecto Raúl Kobeh, funcionarios, administrativos, además de maestros albañiles, contribuyeron a la construcción de esta obra que recientemente fue galardonada con el Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, otorgado por la Fundación Benetton.

A 45 años de su inauguración, el Espacio Escultórico es el referente de la más reciente edición de *Bitácora Arquitectura*, no sólo por su cualidad de trabajo colaborativo y transdisciplinar, sino también porque nos muestra que las obras arquitectónicas generan experiencias, historicidad y sensaciones, elementos no necesariamente relacionados con la materialidad.

En este número —al igual que en todos— queremos reconocer la colaboración de quienes lo producen, sería imposible sin la participación de la comunidad de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA), la disposición de la Coordinación Editorial y todo su equipo, la generosidad del cuerpo docente y académico, el compañerismo de todas las coordinaciones y la valiosa contribución del personal administrativo, de limpieza, de todas y todos. A este gran equipo hoy, felizmente, se suma un comité editorial y un consejo de asesores, que estamos seguros contribuirán a la pluralidad y a la profesionalización de nuestra labor editorial.

Con respecto a nuestros contenidos, en esta edición dedicamos un «Especial» a la 110 Reunión de la ASINEA con sede en la FA, en la que participaron múltiples aliados. Incluimos las voces de Isaura González Gottdiener —secretaria académica de la FA y coordinadora de la reunión— y de Homero Hernández Tena —presidente del Consejo de la ASINEA—, pero también invitamos a participar a personas que estudian y trabajan en la FA.

Otra línea que orientó nuestra edición está basada en la idea de Juhani Pallasmaa, quien sostiene que la arquitectura es mucho más que construcciones; invitamos a Paola Antonelli y a Pablo Landa —curadora de arquitectura y diseño del MoMA de Nueva York y director del Museo Experimental El Eco, respectivamente— a platicarnos sobre el papel fundamental para difundir y construir narrativas sobre lo que se diseña y edifica. Además, autoras y autores exploran y reflexionan sobre temas como el aroma, el sonido, la representación y la memoria en relación con el espacio.

Así, impartir clases, estudiar, bordar, dibujar, reflexionar, documentar, investigar, publicar, escribir, editar, curar exposiciones... también son parte del diseño y de las diferentes disciplinas de la arquitectura.



07  
10  
  
14  
  
22  
  
  
30  
  
40  
  
50  
  
  
64  
  
74  
  
82  
  
  
96

Editorial

Colaboradores

Conversatorio

Entrevista a Paola Antonelli, curadora del MoMA de Nueva York  
—Aldo Solano Rojas

Entrevista con Pablo Landa, curador del Museo Experimental El Eco  
—Paolo Arámbula Ponte

Investigación

Cartografías íntimas  
La territorialidad en el espacio doméstico mexicano  
—Lucía Martín López y Rodrigo Durán López

Situarse frente a la metrópolis  
Tres lecturas «tecnográficas» del proyecto arquitectónico  
—Joaquín Díez-Canedo Novelo

Memorias del espacio doméstico  
Un acercamiento al habitar desde el cine, la literatura y el teatro  
—Vanessa Loya Piñera

Ensayo

El partido arquitectónico... bordado  
—Jimena Hoguebre Rodríguez

Toposmias. Aproximaciones olfativas del espacio  
—Izaskun Díaz Fernández

Urbanismo y eslabones perdidos  
—José Luis Carrasco Ledesma y Elisa Drago Quaglia

Especial | 45 años del Espacio Escultórico

Visual | Luz y materialidad  
Fotografías de Andrés Cedillo / E S P A C I O S

102  
  
108  
  
118  
  
122  
  
  
126  
  
130  
  
132  
  
  
136  
  
138  
  
140  
  
142  
  
144

Avance del libro  
*L'Espacio Escultórico e il paesaggio del Pedregal de San Ángel, Messico Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2023-2024*  
—Juan Ignacio del Cueto Ruiz–Funes e Isaura González Gottdiener

El Espacio Escultórico más allá del paisaje  
—Cristine Galindo Adler y Jerónimo Ortiz

Especial | ASINEA 110

Entrevista a Isaura González Gottdiener y a Homero Hernández  
—Carlos Emilio Zavala

Opiniones  
—Mariana MoAr  
—Pedro Bonilla Artigas

Galería

In memoriam | Raúl Gregorio Torres Maya  
—Renee Harari Masri y Miguel de Paz Ramírez

Homenaje | Roberto Eibenschutz  
—Pablo Tomás Benlliure Bilbao

Mujeres en la FA | Marta Ruiz | Diseñadora

Mujeres en la FA | Susana Martín Amaro | Arquitecta paisajista

Libros | *Meditaciones intemporales. Ensayos selectos de arquitectura*, de Alberto Pérez-Gómez  
—Fernando Noel Winfield Reyes

Libros | *Jiquilpan de Cárdenas*, de Catherine Ettinger  
—Xavier Guzmán Urbiola

Libros | *La Ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, de Guillermo Tovar de Teresa  
—Silvia Sánchez Flores

Libros | *Anuario* de la Facultad de Arquitectura UNAM  
—Jaqueline Reyes S.

Vinculación de Egresados de la Facultad de Arquitectura (VEFA)  
—Sebastián Gaytán Hernández



Paolo Arámbula Ponte

Es diseñador industrial del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) y maestro en Diseño Industrial por la UNAM. Ha sido académico en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela de Diseño del INBA. Actualmente es investigador/académico de tiempo completo en el CIDI, donde coordina el laboratorio creativo Narrativa Lab.

↪ @paolo.designer

Pablo Tomas Benlliure Bilbao

Es egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, con maestría en Urbanismo también en la UNAM. Es consultor independiente en proyectos urbanos, de vivienda, inmobiliarios y de análisis del mercado inmobiliario. Fue director general del Instituto de Planeación Democrática y Prospectiva de la Ciudad de México y director general de Ordenamiento Territorial en la Seduvi. También fue investigador en el Programa Universitario de Estudios Metropolitanos de la UAM-X (PUEM).

Pedro Bonilla Artigas

Es arquitecto por la Facultad de Arquitectura de la UNAM con Mención Honorífica con la tesis *Parque agro-botánico Cerro del Peñón: Nuevas perspectivas del paisaje resiliente en la periferia*. Actualmente se encuentra realizando una maestría Erasmus Mundus de cartografía. Fue coordinador de la Asinea 110.

↪ @pedbonart

José Luis Carrasco Ledesma

Es arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Se desempeña en el ámbito de la preservación y conservación del patrimonio. Ha participado en proyectos de obra pública en la Ciudad de México, así como en diversos proyectos de infraestructura y obra civil en Puerto Vallarta. Fue colaborador de diversos programas de mejoramiento para la infraestructura de la UNAM.

Juan Ignacio Del Cueto Ruíz-Funes

Es arquitecto por la UNAM y doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Cataluña. Especializado en historia de la arquitectura del siglo xx, desde 1993 es profesor e investigador de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde ha sido coordinador del Taller Max Cetto y del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP). Curador de las exposiciones *Félix Candela 1910-2010*, *Cascarones de Candela / Candela's Shells* y *Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana*. Entre sus libros destacan *Félix Candela 1910-2010* (2010), *Guía Candela* (2013) y *La estela de Félix Candela* (2021). Actualmente es director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Izaskun Díaz

Es perfumista mexicana con estudios en Química en la UNAM y en la Korea University en Seúl. Actualmente es directora creativa y perfumista en su propio estudio Izaskun Taller Olfativo. Su interés como perfumista es explorar el papel de los olores en la identidad personal y colectiva, tanto en individuos como en espacios.

↪ izaskun.mx

Joaquín Díez-Canedo Novelo

Es doctor en Historia del Arte por la UNAM, historiador de la arquitectura por la Universidad de Londres y arquitecto por la UNAM, donde es docente de Teoría e Historia de la Arquitectura y la Ciudad. Sus líneas de investigación abordan las relaciones diplomáticas y tipológicas entre las arquitecturas de Europa y las Américas, y la participación de los estados nacionales en el fomento y crecimiento de las urbes modernas.

↪ @joaquindecn

Rodrigo Durán López

Es arquitecto por la Universidad Anáhuac México y maestro en Arquitectura, Diseño y Construcción Sustentable por la Universidad del Medio Ambiente. Su trabajo de investigación ha sido recientemente exhibido en el Neighbourhood Index de la Trienal de Arquitectura de Oslo 2022. Es coeditor del libro *Ciudad Independencia Seguro Social* (Arquine, 2022). Actualmente es profesor e investigador asociado en la Universidad Anáhuac México.

↪ @roduranz | rodrigo.duranlo@anahuac.mx  
ORCID: 0000-0002-4542-5577

Cristine Galindo Adler

Es licenciada en Estudios Latinoamericanos y maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su investigación aborda la obra de Helen Escobedo en torno al Espacio Escultórico. Es miembro fundador de El Colegio de la Desextinción y forma parte de la colectiva Despatriarcalizar el Archivo. Actualmente es investigadora en el Centro de Documentación Arkheia (MUAC).

↪ @cristineosin

Isaura González Gottdiener

Es secretaria académica de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y arquitecta y maestra en Arquitectura por la misma facultad, donde también realizó la especialización en Cubiertas Ligeras. Ha cursado el diplomado en Administración y Finanzas de los Bienes Raíces en el ITAM, el diplomado en Diseño y Construcción Sostenibles en la Universidad Iberoamericana, el Máster en Edición en la Universidad de Salamanca y el XXXI Programa Iberoamericano de Formación Municipal de la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas en Madrid, España.

↪ @igottdiener

Xavier Guzmán Urbiola

Es doctor en Historia por la UNAM. Fue director de Arquitectura y subdirector general de Patrimonio del INBA. Es miembro honorario de la Academia Nacional de Arquitectura y fungió como coordinador editorial de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Entre sus libros destacan *La habitación interminable*, sobre Edward James y su obra en Xilitla (1986) y *Juan O'Gorman. Sus primeras casas funcionales* (2007).

Renee Harari Masri

Es licenciada en Diseño Industrial por la Universidad Iberoamericana y en Fotografía por el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Tiene una maestría en Arte, Arquitectura y Espacio Efímero por la Universidad Politécnica de Catalunya. Es docente en dos universidades, así como en el Taller Interuniversitario de Diseño, impartido para seis universidades con enfoque en Diseño para la Activación de lo Común.

↪ renee@maracadesign.com



38 MUESTRA ESTUDIANTIL-MARZO 2025

EFECTO MUTUO

COLABORADORES

@LAMUESTRA.FA / lamuestra@fa.unam.mx





### Sharon Hernández Whisnant

Es egresada de la Facultad de Arquitectura de la UNAM bajo la Línea de Interés Profesional de Cultura y Conservación del Patrimonio. En esta edición hizo la ilustración para el *in memoriam* que dedicamos al doctor Raúl Gregorio Torres Maya.

↪ @labitacoradesharon

### Jimena Hogrebe Rodríguez

Es arquitecta por la UNAM y estudió Architectural History en The Bartlett. Es profesora en la UAM, investigadora en la Universidad Anáhuac México y docente en la Especialidad en Bordado Aplicado a las Artes y al Diseño. Ha sido reconocida con el premio Mario Pani Difusión y Publicación, la residencia Art Omi: Architecture y es miembro de número de la Academia Nacional de Arquitectura.

↪ @jimenahogrebe

### Ximena Juárez

Es estudiante del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial de la Universidad Nacional Autónoma de México (CIDI). Actualmente colabora con la docencia en la asignatura de Presentación de Proyectos junto con la di Yesica Escalera, donde se busca comprender a las generaciones actuales, creando métodos y cambiando las prácticas tradicionales. Es parte del equipo de ramsesviazcan estudio.

### Vanessa Loya Piñera

Es arquitecta por la UNAM con maestría en Arquitectura, Arte y Espacio Efímero por la UPC de Barcelona. Docente y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Fue becaria para una residencia artística en el Banff Centre de Canadá. En 2007 fundó VETA, en donde desarrolla su práctica profesional; su proyecto Toma y Daca fue seleccionado para formar parte del archivo digital en la Bienal de Venecia 2016.

↪ vanessa.loya@fa.unam.mx | @vaneloya

### Lucía Martín López

Es doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid. Obtuvo el Premio Artículos de Investigación en la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo 2016-2017. Ha expuesto sus investigaciones en la Expo Milano 2015, en la Bienal de Venecia 2018 y en la Trienal de Arquitectura de Oslo 2022. Fue coordinadora del Centro de Investigación en Arquitectura de la Universidad Anáhuac México.

↪ @lucia\_martin\_lopez | lucia.martin.lopez@urjc.es  
ORCID: 0000-0002-4953-9619

### Nikté Medina Jaimés

Es interiorista. Participó en el taller Max Cetto durante nueve semestres. Su enfoque se centra en la expresión visual a través de *collages* que reflejan su visión con respecto a la estética, la cosmética y la arquitectura. Además es diseñadora en Colateral, una plataforma que conecta y fusiona las disciplinas creativas,

↪ @\_nikymj

### Mariana MoAr

Es el seudónimo que utiliza Jazmín Mariana Morales Arrieta para escribir. Es maestra de posgrado de la UNAM. Profesora de asignatura en Sistemas Ambientales, Historia de la Arquitectura y T.I.A V. Es coasesora y coordinadora de la participación de la UNAM en la Bienal Panamericana de Quito. Ha escrito para la revista *30-60 cuaderno latinoamericano de Arquitectura* en Argentina.

↪ @marianamoar

### Jerónimo Ortíz

Es licenciado en Música con especialidad en guitarra y maestro en Teoría del Arte por el INBA. Su trabajo se desarrolla en el vínculo entre estética y política a través de la música experimental, la improvisación no-idiomática y la teoría crítica. En 2023 curó el festival de improvisación Modos de Hacer, en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

### Miguel de Paz Ramírez

Es maestro en Diseño Industrial por la UNAM. Actualmente es el Coordinador de Investigación del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en donde también es profesor de tiempo completo. Es coautor entre otras publicaciones del libro *La evolución de los objetos*, con capítulo «El uso de las imágenes en la evolución de los objetos».

↪ @miqueldepaz

### Andrés Pérez Martínez

Es alumno de la UNAM, actualmente cursa el cuarto semestre la carrera de Arquitectura de Paisaje. Trabajó como dibujante en el despacho de ingeniería petrolera SIMCI. En este número participó en la sección «Mujeres en la FA».

↪ @and\_6012

### Jaqueline Reyes S.

Es arquitecta por la Facultad de Arquitectura, con orientación en vivienda enfocada en la redensificación urbana y la exploración de modelos habitacionales alternativos. Colabora en el Taller «dos nueve cinco», donde se enfoca en la difusión y el desarrollo de proyectos arquitectónicos innovadores. Es ensayista y poeta con una profunda pasión por la lectura y el entorno editorial.

↪ @letras\_y\_flores | @dosnuevecinco\_arq

### Aldo Solano Rojas

Es doctor en Historia del Arte por la UNAM. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones de Urbanismo, Arquitectura y Paisaje de la Facultad de Arquitectura. Es autor de los libros *Políticas del juego: arquitectura y diseño del espacio público en el México moderno* y *Playgrounds del México moderno*. Ha curado exposiciones de arquitectura y diseño en el Museo de Arte Moderno de México y en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

↪ @aldosolanorojas

### Fernando Noel Winfield Reyes

Es arquitecto por la Universidad Veracruzana, maestro en Artes en Diseño Urbano por la Oxford Brookes University y doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid. Es miembro de DOCOMOMO México, de la Academia Mexicana de Ciencias y de la Academia Nacional de Arquitectura. Ha publicado más de 60 artículos y es autor de los libros *Historia, teoría y práctica del urbanismo* y *Leer, viajar, pensar arquitectura*, entre otros.

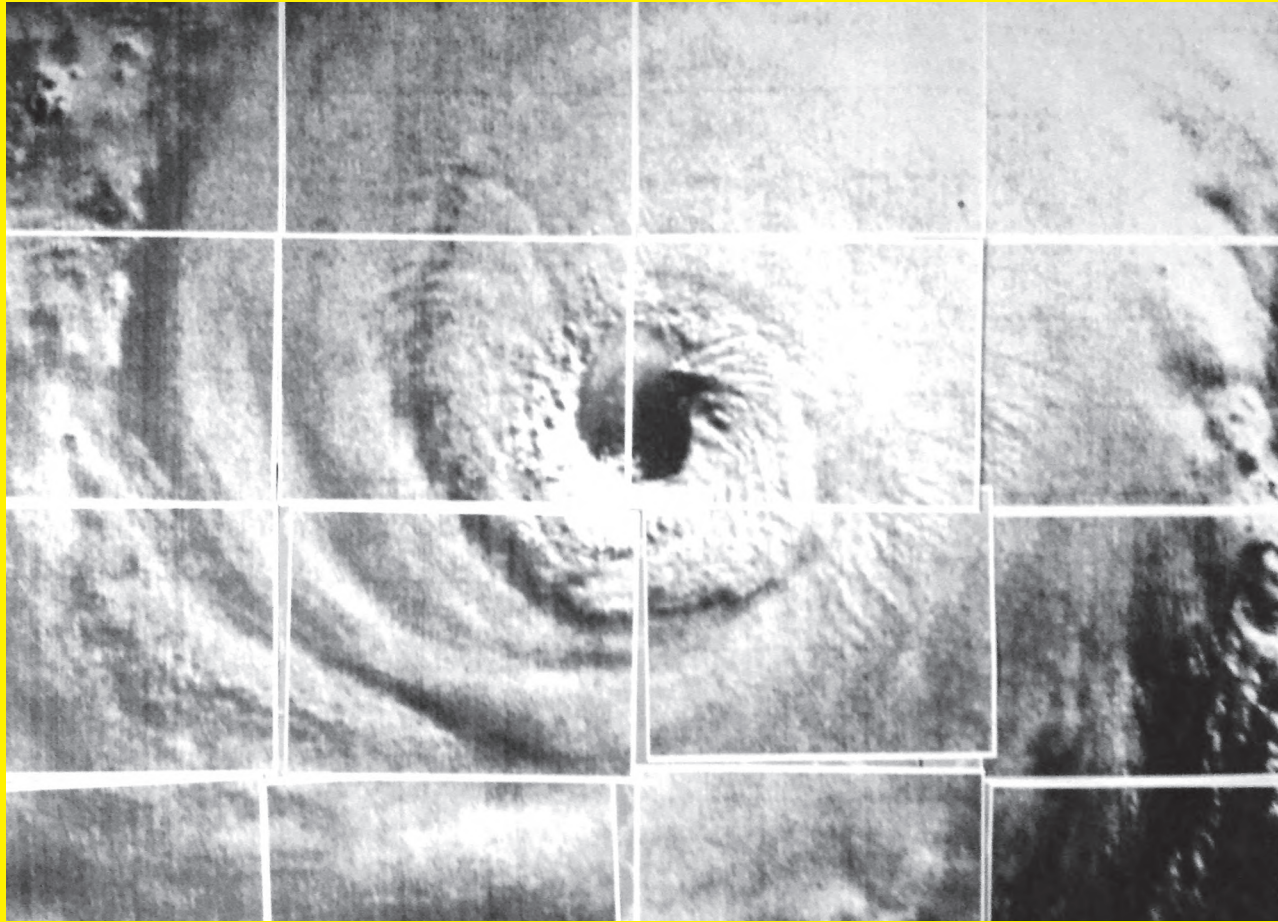
## EL CENTRO DE HURACANES DEL MUSEO UNIVERSITARIO

## DE CIENCIAS Y ARTE AFIRMA QUE NINGÚN DESASTRE

## ES NATURAL. ARTURO HERNÁNDEZ ALCÁZAR

## CURADURÍA ALEIDA PARDO

## DEL 5 DE OCTUBRE AL 7 DE DICIEMBRE



**MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE**

**MARTES A SÁBADO DE 10:00 A 18:00 HRS. ENTRADA LIBRE**

**CIRCUITO ESCOLAR S/N** (FRENTE A RECTORÍA A UN COSTADO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA)  
**CIUDAD UNIVERSITARIA, COYOACÁN, 04510 CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO**  
**MUCA.UNAM.MX**  
**TEL 55 5622 0212**

**MUCA@UNAM.MX**  
**FACEBOOK: @MUCA.CAMPUS**  
**TWITTER: @MUCA\_UNAM**  
**INSTAGRAM: @MUCA\_UNAM**  
**YOUTUBE: YOUTUBE.COM/MUCA.CAMPUS**





Entrevista a  
Paola Antonelli,  
curadora del  
MoMA de  
Nueva York



## Curaduría: otra dimensión del diseño

por Aldo Solano Rojas  
traducción: Leticia Gómez Peña Portugal

14

15

Conversatorio

RESUMEN En esta conversación, Paola Antonelli, actual curadora en jefe del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) nos comparte sus puntos de vista en torno al diseño y su perspectiva acerca de qué y cómo mostrar los objetos de la vida cotidiana en el museo.

ABSTRACT In this conversation, Paola Antonelli, current chief curator of the Department of Architecture and Design at the Museum of Modern Art in New York (MoMA), shares her views on design and her perspective on what and how to display objects of everyday life from the museum.

Página anterior  
Paola Antonelli  
© 2021 The Museum  
of Modern Art, Nueva  
York. Fotografía:  
Peter Ross.

Palabras clave  
Museo | Diseño | Curaduría | Estética | Públicos.



Paola Antonelli se formó como arquitecta en el Politécnico de Milán, en su natal Italia. Desde muy temprano, durante su carrera, fue colaboradora de las revistas de arquitectura *Domus* y *Abitare*. Fue profesora de Historia y Teoría del Diseño de la Universidad de California, en Los Ángeles. Desde 1994, es curadora en jefe del Departamento de Arquitectura y Diseño y directora fundadora del Departamento de Investigación y Desarrollo del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA). Su peculiar punto de vista le ha permitido curar exposiciones de diseño que rompen con las tradicionales limitaciones impuestas por las instituciones de manera histórica. Por esto, su opinión con respecto al trabajo de investigar y mostrar el diseño nos parece fundamental y útil desde el contexto mexicano, ya que las exposiciones de diseño y el estudio sistematizado de esta disciplina son algo relativamente reciente en nuestro país. Conversamos con ella.

**ALDO SOLANO ROJAS** *Es interesante que los y las estudiantes de arquitectura, y arquitectura de paisaje, urbanistas y diseño industrial, no estén muy interesados en la historia y en las exposiciones de diseño y arquitectura. Tal vez porque la educación universitaria pocas veces comprende el ejercicio curatorial. ¿Cómo empieza la carrera de un curador de diseño, sobre todo tomando en cuenta que los museos aún tienen cierto rechazo hacia mostrar el diseño como parte de sus programas?*

**PAOLA ANTONELLI** Mi inicio en el mundo de la curaduría de diseño fue totalmente accidental. Me ayudó mucho el hecho de que soy de Italia, de Milán. Yo no tenía como meta en la vida el convertirme en curadora de diseño, en absoluto, ni siquiera tenía la meta de ser arquitecta o de estudiar arquitectura. Para nada. Empecé cuando era adolescente. Mientras estaba en la escuela también estaba haciendo periodismo y entonces intenté estudiar economía, por dos años, pero lo odié. Luego me cambié a arquitectura. Entonces, realmente, pasé por todos los cambios y decisiones tumultuosas por las que pasan la mayoría de los jóvenes. Cuando estudiaba arquitectura en Milán, estaba en una universidad, de escala masiva. Éramos 15 000 estudiantes. Y, ya sabes, en cierto modo tenías que hacer tu propio camino. Cuando todavía estaba en la escuela, me contrataron como pasante para instalar una exposición en la Trienal de Milán, casi sin dinero. Básicamente era una mandadera, y el curador de la exposición era el editor adjunto de la revista de arquitectura *Domus*. Él me llevó a *Domus*... tenía un escritorio, pero no tenía un contrato. Ya sabes, lo usual, las cosas que todos hacemos. Y simplemente sucedió de esta forma, de manera muy orgánica.



Página anterior:  
Fernando Laposse. Totomoxtle.  
2017. © Fernando Laposse; de la  
exposición *Life Cycles: The Materials  
of Contemporary Design* en el MoMA.

Arriba:  
Adhi Nugraha. Cow Dung Lamps.  
2021. MoMA. Fotografía: Studio  
Periphery; de la exposición *Life  
Cycles: The Materials of Contemporary  
Design* en el MoMA.



Después alguien me pidió que le ayudara a curar una exposición. Y ahí empezaron a suceder cosas. De forma orgánica comencé a venir a Estados Unidos. Eventualmente obtuve un puesto como profesora en la Universidad de California, en Los Ángeles (UCLA). Y después, en algún momento, después de tres años de tener esta vida entre Milán, Los Ángeles y otras ciudades, vi un anuncio en una revista de un puesto de curador en diseño en el Museo de Arte Moderno en Nueva York (MoMA), así que apliqué y lo gané. Nunca había trabajado en un museo. Nunca tuve el sueño de venir a Nueva York, simplemente vi eso y pensé: vamos a intentarlo, y obtuve el puesto. Lo que siempre le digo a las personas es que nunca he tomado una decisión en mi vida, excepto la decisión de cambiarme de economía a arquitectura. Y a partir de ahí todo lo demás fue como surfear. Fue un proceso de mucho esfuerzo muscular, mucho trabajo, pero también tuve la suficiente suerte para atrapar la ola correcta. Así que, lo que sucede hoy en día es que eso pasó hace 30 años, y ahora las cosas son un poco más estructuradas, aunque no demasiado. En esa época no había muchos doctores en arquitectura o diseño. Yo no tengo un doctorado y fui contratada por el curador en jefe de ese entonces, Terry Riley, que era arquitecto. Él estaba menos interesado en los títulos académicos y más interesado en esta especie de actividades curatoriales, fue él quien me pidió que me encargara de las exposiciones de diseño. Para mí, la arquitectura y el diseño son exactamente la misma cosa. Creo que la arquitectura es una parte del diseño. Así que le dije sí, no hay problema. Pero es que para mí siempre todo va junto. E incluso ahora mucho más que hace 30 años. Quiero decir, en otras palabras, mi camino fue muy orgánico.

**ASR** *¿Qué pasos tomarías para convertirte en una curadora de diseño el día de hoy?*

**PA** Si fuera a convertirme en un curador de diseño hoy en día, quizá trataría de obtener un doctorado, simplemente para tener el nivel básico de entrada necesario para algunos administradores y también para que los curadores en jefe de varios museos te puedan considerar. Aunque no todos los directores de museos o curadores en jefe necesitan un doctorado. Es simplemente el tipo de ecosistema de la academia en el que ellos están tratando de sobrevivir. Se requieren ese tipo de credenciales para que de esta forma esos mismos títulos académicos puedan seguir teniendo validez. No hay un camino preciso. Por supuesto, hay caminos más definidos para los curadores de arte moderno o contemporáneo y también muchos más empleos. Cuando se trata





de curar diseño o curar arquitectura, es importante identificar a las instituciones que sí consideran estas disciplinas como objetos válidos de estudio y también comprender que no sólo existen los grandes museos.

También hay muchas otras instituciones que son increíblemente interesantes y que tienen una forma de trabajo de arquitectura mucho más híbrida. Estoy pensando en Nueva York, en lugares como Pioneer Works, que han tenido una o dos exposiciones sobre arquitectura. Por supuesto que hay espacios más pequeños e independientes en donde se pueden hacer cosas increíbles.

En Europa, incluso, hay más que en Estados Unidos y quizá también las haya en América Latina. Pero en Europa puedes ir a lugares que van desde, por ejemplo, el Instituto de Rotterdam o espacios como la Trienal de Milán. Son foros que están dedicados a la arquitectura y al diseño y en los que tú puedes hacer obras, trabajos experimentales realmente interesantes.

**ASR** Desde la historia del arte y la arquitectura, desde la academia, existe una percepción de que los curadores tienen esta magnífica plataforma para hablarle a audiencias más extensas. Pero ¿qué pasa con las exposiciones arquitectónicas que son tan difíciles? Porque la arquitectura es algo que tienes que transitar, caminar a través de ella, explorar, sentirla, tocarla. Por otra parte, las exposiciones de diseño son muy difíciles porque existe una delgada línea entre la galería de un museo y una tienda que los curadores fácilmente cruzan por error. ¿Qué consejo tendrías para las y los curadores de diseño al respecto?

**PA** Cuando haces exposiciones —y perdón porque use este tipo de palabra que detesto— tienes que ser un «contador de historias» y tienes que ser un diseñador de

—  
Vistas de la última exposición curada por Paola Antonelli. *Life Cycles: The Materials of Contemporary Design*, Museum of Modern Art. Fotografía: Robert Gerhardt. Cortesía del MoMA.

escenografías. Siempre comparo mi trabajo con el de un director y productor de una película, y el MoMA es el estudio. Es decir, tú tienes que configurar las cosas de tal forma que evites la tienda, de tal forma que evites crear una sala de exhibición.

He hecho muchas exposiciones que han mostrado productos comerciales de la vida cotidiana. Lo que hice es que traté de compensar el hecho de que éstos eran productos que podrías comprar en otro lado. En este caso se elimina el riesgo de parecer una tienda, pero siempre existe el peligro de convertir la sala de exhibición en algo muy escenográfico.

Como curador de diseño tienes que entender que realmente estás montando un espectáculo y te tienes que asegurar de no simplemente colocar objetos por ahí. Pero si el propósito de la exposición es, por ejemplo, mostrar que cada uno de los objetos tiene una historia sorprendente y que ha tenido un impacto muy grande en el mundo, entonces lo haces. Tienes que usar lo que necesites. Escribes una ficha técnica extendida, usas imágenes o videos.

En algunos casos, la galería y la exposición no son la forma adecuada de contar estas historias, por lo que en ocasiones he usado páginas web en vez de exposiciones. A veces la mejor opción es hacer un documental, por ejemplo. La curaduría no es solamente montar un espectáculo en una galería.

**ASR** En ese sentido, ¿cuál crees que sea la función social de una exposición de diseño, diferente de una exposición de arte tradicional?

**PA** Esto es muy importante: el diseño es parte de la vida cotidiana. Cuando daba clases en la UCLA, impartía un curso que era abierto para todo el campus y que se llamaba La naturaleza del diseño. Y trataba de explicar qué es el diseño. Y en la clase todo el tiempo me hacían la típica pregunta: ¿cuál es la diferencia entre arte y diseño? Yo solía decirles, «mira, no se trata de distinguir entre arte y diseño, se trata de la diferencia entre artistas y diseñadores». Y no está en la apariencia de un objeto, sino que tiene más que ver con la intención y el ecosistema al cual pertenece.

La diferencia entre un artista y un diseñador es que el artista puede elegir si desea trabajar para otra gente y ser responsable hacia los otros o no. En cambio, el diseñador y el arquitecto, por definición, trabajan para otros, sean dos clientes o dos mil millones. Por eso estoy un poco escéptica del tipo de diseño que se vende en las galerías de arte, porque es precisamente ese tipo de idea corrupta que a mí realmente no me funciona. Para mí ésa es la diferencia.

**ASR** Existe esa idea de que el buen diseño es un diseño hermoso, y yo creo que eso también es una imposición a la manera en que los museos están coleccionando el diseño. Así que el público se sorprende cuando ve que un museo está coleccionando algo que no solamente no es arte, sino que no es hermoso, comparado con otra cosa que ellos sí consideran arte. ¿Correcto?

**PA** La estética es importante pero la estética no significa lindeza. Es más importante la intención estética. Creo que el *punk* es algo estético, por supuesto.

Y siempre digo que lo opuesto a la belleza no es la fealdad, sino más bien la pereza o la indiferencia. En un museo de arte la forma importa y creo que la forma es una muestra de respeto y una manera de comunicar, así que sí importa. Pero siento que hoy en día hemos madurado y ya no es como solía ser. Ahora sabemos que hay muchos diferentes tipos de estética.

**ASR** Como sabes, el MUAC es parte de la UNAM y es considerado uno de los mejores museos de México. Recientemente ha empezado a coleccionar diseño. ¿Tienes algún consejo al respecto?

**PA** En realidad me encantan los museos que tienen un punto de vista bien definido. Por ejemplo, estoy pensando en un museo que amo, el Museo de Arte de Toledo, en Ohio. ¿Por qué digo esto? Porque el museo tiene un área específica dedicada al diseño

«Cuando se trata de curar diseño o curar arquitectura, es importante identificar a las instituciones que sí consideran estas disciplinas como objetos válidos de estudio».





- 5 exposiciones de Paola Antonelli**
- *SAFE: Design Takes on Risk* | MoMA | 2005  
Fue la primera gran exposición del MoMA en el siglo XXI. Presentaba diseños y prototipos creados para mitigar el miedo y las preocupaciones humanas, y responder a emergencias, proteger el cuerpo y brindar comodidad.
  - *Design and the Elastic Mind* | MoMA | 2008  
Este proyecto exploraba cómo el diseño, la tecnología y la ciencia trabajan en conjunto para crear soluciones que revolucionan la vida cotidiana. Nanodispositivos, prototipos de vehículos y electrodomésticos, entre otros objetos innovadores ayudan a nuestras mentes a adaptarse a los cambios.
  - *Designing Modern Women 1890-1990* | MoMA | 2013  
Su intención fue visibilizar el papel de la mujer en el diseño desde finales del siglo XIX, a finales del XX, como creadoras, mecenas, educadoras o gestoras.
  - *Items: Is Fashion Modern?* | MoMA | 2017-2018  
En colaboración con Michelle Millar Fisher. La exposición retomó piezas icónicas como los Levi's 501, el vestido negro y el sari, entre otras, para analizar su presente y pasado. Además invitaron a diseñadores e ingenieros ha proponer materiales, enfoques y técnicas innovadoras para repensar esos clásicos.
  - *Broken Nature: Design Takes on Human Survival* | Triennale Milano | 2019  
Investigó la relación de las personas con el entorno natural y para proponer proyectos regenerativos de diseño y arquitectura.

industrial. Justo en Toledo, durante el siglo XX, la industria se dedicó a la fabricación de máquinas de coser, básculas y otro tipo de maquinaria. Entonces, este museo tiene ese tipo de objetos del diseño industrial que lo vincula a su propia historia.

Otro ejemplo es el Wolfsonian Museum de la Universidad Internacional de Florida. Desde que abrió sus puertas, su colección y exposiciones se concentraron en la propaganda y publicidad. Ahora ha cambiado un poco, pero sigue siendo acerca de eso. Maravilloso, un ángulo hermoso. Yo amo los museos que tienen un punto de vista curatorial claro y constante, de tal forma que tú sepas que, si quieres ver diseño mexicano, vas a ir allí; no vas a ir a ese museo a ver otra obra de Eileen Gray.

El MoMA tiene una línea definida con criterios determinados en cuanto a temporalidad. Aunque no seamos enciclopédicos, como podría ser el Victoria & Albert Museum o el Metropolitan Museum of Art, nuestro punto de vista o personalidad sigue siendo muy amplio.



«La diferencia entre un artista y un diseñador es que el artista puede elegir si desea trabajar para otra gente y ser responsable hacia los otros o no. En cambio, el diseñador y el arquitecto, por definición, trabajan para otros».

**ASR** *Hablando de coleccionismo, ¿cuál sería tu adquisición soñada para una colección de diseño? Cualquier cosa en el mundo.*

**PA** Siempre he estado obsesionada con el 747.

**ASR** *¿El avión?*

**PA** ¡Sí!! Pero mi idea no era tener al 747 [en el MoMA], sino tener esta adquisición viva. Lo planeo todo. Se trataba de llegar a un acuerdo con una aerolínea y entonces sería como si se rentara la marca del MoMA para que parezca que le pertenece a la colección del MoMA; pero, en realidad, el avión todavía pertenecería a la aerolínea, aunque hubiera esta licencia para el museo. Después, ya había visto que puedes ponerle un número como parte de la colección del MoMA. Ya tenía todo planeado: los aviones estarían volando, pero si tú abordabas ese avión de la colección MoMA, te darían un pase de abordar especial que sería un objeto coleccionable. Pero encontré un poco de resistencia y algunos de los curadores no estaban felices con la idea, así que no se llevó a cabo. Pero ésa es la adquisición de mis sueños.

**ASR** *¿Y por qué el 747?*

**PA** El 747 hizo que —al menos en apariencia— los vuelos y el viajar fueran accesibles para las masas. Ahora ya sabemos que aún así viajar por avión sigue sin estar al alcance de todos, pero el 747 tenía esta cualidad de ensueño. No es sólo para las élites. Me encanta lo torpe que es, la extrañeza de sus proporciones, su joroba. Y entonces cuando lo observas y está ahí en la puerta, para mí ésa es la cosa más hermosa. Cuando ves su nariz, es un poco extraña. Así que siempre he soñado tener un fotógrafo que me haga un retrato. Yo en una escalera realmente muy, muy larga, abrazando la nariz del 747. Ésa sería la adquisición de mis sueños.

**ASR** *Mi última pregunta. ¿Cuál sería la exposición de tus sueños? Sin límites de presupuesto, sin burocracia.*

**PA** La exposición de mis sueños sería una muestra llamada *Criaturas (Creatures)*, en la que he estado trabajando por mucho tiempo. Se trata acerca de lo que significa «ser» hoy en día. Así, desde objetos hasta animales, avatares, humanos, lo que significa ser y cómo el diseño determina estas cosas, día a día, y muchas veces sin darnos cuenta.

Vistas de la última exposición curada por Paola Antonelli. *Life Cycles: The Materials of Contemporary Design*, Museum of Modern Art. Fotografía: Robert Gerhardt. Cortesía del MoMA.





## Museo, comunidad e interdisciplina

por Paolo Arámbula Ponte

**RESUMEN** Creado en la década de 1950, el Museo Experimental El Eco fue concebido como una escultura habitable por su creador Mathias Goeritz. Incorporado al patrimonio universitario en 2004, El Eco ha funcionado como un centro para la experimentación y la reflexión sobre el arte; y, más recientemente, se ha propuesto generar proyectos interdisciplinarios que hagan énfasis en la integración del arte, la arquitectura y el diseño. Platicamos con Pablo Landa, su director, sobre las directrices que guiarán las nuevas narrativas del espacio.

**ABSTRACT** Created in the 1950s, the Museo Experimental El Eco was conceived as a habitable sculpture by its creator Mathias Goeritz. Incorporated into the university heritage in 2004, the Eco has functioned as a center for experimentation and reflection on art and, more recently, it has proposed generating interdisciplinary projects that emphasize the integration of art, architecture and design. We spoke with Pablo Landa, its director, about the guidelines that will lead the way of the new narratives of the space.



En 1952, Mathias Goeritz conoció al empresario Daniel Mont en una exposición en la Ciudad de México. Mont le encargó crear un espacio que fusionara sus intereses comerciales con el espíritu vanguardista de la época, lo que resultó en la creación del Museo Experimental El Eco, una estructura poética diseñada para evocar una experiencia emocional en sus visitantes, desafiando el funcionalismo arquitectónico. Basado en el «Manifiesto de arquitectura emocional», este museo fue concebido como una escultura transitable. Sin embargo, ha tenido una vida errática: ha funcionado como restaurante, club nocturno, teatro, espacio político y desde 2004, forma parte de la oferta de museos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que lo rescató de la demolición.

El Museo Experimental El Eco depende de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM, que a su vez forma parte de la Coordinación de Difusión Cultural, por lo que es clave que brinde espacios que incluyan, además del arte, a la arquitectura y al diseño de manera explícita.

Pablo Landa, doctor en Antropología y Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Princeton es el actual director del museo y ha colaborado en la creación de diversos espacios expositivos. El principal enfoque, para llevar a cabo su labor, es considerar a la creación como un proceso de investigación y no sólo como una selección de elementos y obras. Esta postura será la que guíe su labor en El Eco.

Su intención como director es generar un espacio de creación y difusión de conocimiento que incorpore la colaboración de la comunidad universitaria en toda su extensión, desde el alumnado hasta los profesores e investigadores, incluyendo las extensas y únicas colecciones universitarias. Entre éstas podemos mencionar el archivo Clara Porset que es resguardado en el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA) especializado en el trabajo de esta diseñadora cubano-mexicana. A través de iniciativas como ésta se pretende narrar la historia del diseño de objetos.

En esta conversación es posible apreciar cómo la activación de diferentes grupos de la sociedad para incluir de forma explícita el diseño y la arquitectura es una parte medular de su trabajo, así como preservar los objetivos del museo y su propio carácter de espacio experimental.

**PAOLO ARÁMBULA PONTE** *Por favor, comparte con nosotros las líneas curatoriales u objetivos que propones como director del Museo Experimental El Eco.*

**PABLO LANDA** El cambio principal es la ampliación de la misión del museo para incluir arte, arquitectura y diseño en el marco de su carácter experimental. La arquitectura siempre ha sido parte [de la narrativa del museo]. Si retrocedemos a los inicios del museo,



«Tenemos que integrar el diseño y lograr que las exposiciones sean el resultado de investigaciones vinculadas con el entorno y con la universidad, para que permitan reflexionar sobre los límites entre arte, arquitectura y diseño».

cuando se inauguró en 1953, sabremos que este fue el primer museo de arte moderno en América Latina. El referente más cercano en México es el Museo de Arte Moderno, de 1964, once años después de que se inaugurara El Eco, en 1953; y el que, de inicio, buscaba borrar las fronteras entre las disciplinas artísticas. Mathias Goeritz lo diseñó y lo concibió como una escultura habitable que estaba relacionada con su «Manifiesto de la arquitectura emocional».

En las fotos de la inauguración están las mesas dispuestas como un restaurante; desde entonces era un espacio que buscaba romper las distinciones entre el arte y la arquitectura. Desde el inicio fue un museo de vanguardia.

**PAP** *De aquí surgió el cut [Centro Universitario de Teatro], por ejemplo.*

**PL** De aquí surgió el CUT. Fue un teatro, hubo conciertos, colectivos de artistas que tenían diversas actividades, fue cabaret, fue antro, fue mil cosas. Cuando en 2004 estaba por ser demolido, la UNAM lo adquirió e hizo una restauración científica con Víctor Jiménez; gracias a eso regresó a su estado de 1953. Se recuperan los colores, el tipo de enjarrado de los muros, la madera, el bar, y fue reinaugurado en 2005. David Miranda, el curador del museo, se debatía entre hacer un museo de sitio —que implicaba regresarlo a su estado de 1953—, o retomar su vocación experimental para albergar diversas expresiones que cuestionaran la distinción entre las disciplinas, que las pusieran a dialogar, y ésa fue la idea ganadora. Entonces hacen un museo experimental.

**PAP** *Y ahora que estamos a 20 años de su reinauguración, ¿cuál es la apuesta?*

**PL** Tenemos que integrar el diseño y lograr que las exposiciones sean el resultado de investigaciones vinculadas con el entorno y la universidad, para que permitan reflexionar sobre los límites entre arte, arquitectura y diseño.

Dentro de los programas se continuará con el Pabellón Eco, que está dirigido a arquitectos y se hace cada dos años. Este proyecto parte de una convocatoria para realizar una intervención en el patio —que dialoga con este sitio llamando la atención a ciertas cosas del espacio— y ponga la arquitectura al centro del debate, vinculándose con la historia de Goeritz y su legado de arquitectura emocional. Continuaremos con la Cátedra Extraordinaria Mathias Goeritz de Arte y Arquitectura, que nació del interés de pensar en las intersecciones entre esas disciplinas. A través de la cátedra hemos estado trabajando en esta vinculación con nuestro entorno inmediato. Este año planeamos un programa que tiene que ver con espacio y arte público, estamos preparando un libro sobre el



«Esta exposición partirá de pensar cómo el mobiliario contribuyó a dar forma al diseño de mobiliario como disciplina en México».

Monumento a la Madre y el Jardín del Arte, que habla de las distintas etapas de su historia

Además, vinculado a la Cátedra Extraordinaria Goeritz, hicimos el taller Nuevo Norte, dirigido a arquitectos, artistas y diseñadores para desarrollar colaboraciones con personas migrantes, por la presencia significativa de éstos en nuestro entorno. Dentro de este proyecto, poco después de las elecciones, reutilizamos las lonas que se usaron en la publicidad de los candidatos; las juntamos y ésa fue nuestra materia prima para hacer impermeables, sombreros y colchones, para quienes duermen en las calles; también hicimos juguetes para niños, porque hay muchas infancias en las calles que necesitan materiales didácticos y de juego.

En el taller, transformamos las lonas en objetos útiles para estas personas, quienes también están profundamente ligadas a las transformaciones en el uso del espacio. De repente, las infancias refugiadas y migrantes pasan el día en las calles, jugando sobre un tapete; la banqueta se convierte en algo más.

**PAP** *Podemos apreciar ahí el aspecto del espacio, de la arquitectura, que estuvo considerado desde el inicio, pero se incluye ahora el diseño en otra escala desde un enfoque experimental.*

**PL** Claro, un poco el tema experimental es que no sabíamos qué iba a pasar en el taller. Teníamos una población, un contexto, participantes y nos pusimos a trabajar para ver qué generábamos. Los objetos son útiles, pero no van a cambiar la realidad. Pero, al igual que el arte y la arquitectura también amplían el impacto al generar vínculos entre los participantes y las personas migrantes. En este proyecto se partió de las preguntas: ¿qué saben las personas migrantes que no sepamos nosotros? Saben muchísimo por la manera en la que han viajado, han cruzado 20 fronteras, sobreviven con sus familias. Y, por otro lado, ¿qué sabemos nosotros que no sepan ellos, desde nuestra posición como diseñadores, arquitectos, antropólogos, etcétera? ¿Y cómo podemos hacer que esas dos circunstancias se encuentren? Entonces construimos un vínculo horizontal, en el que nos reconocemos cada uno a partir de lo que sabemos y lo que podemos aportar a un proceso de transformación del espacio público.

**PAP** *¿Entonces dirías que ésta es una forma de que haya una intersección entre el arte, la arquitectura y el diseño?*

**PL** Más bien lo estamos descubriendo y explorando. Aquí la intersección está clara porque tenemos objetos, transformamos la materia y el espacio público, sus usos y cómo los percibimos. Al reciclar el dinero público para un nuevo fin, se construye un poco el arte contemporáneo, al construir una narrativa de este tipo; no es simplemente la solución a un problema, sino la construcción de una narrativa. Hablamos de que en los proyectos —además de ser muy puntuales, pues el taller dura dos semanas— hay un gran empoderamiento de los participantes al descubrir que con muy poco tiempo se puede hacer algo muy significativo.



Este taller es un espacio experimental, pero es un poco lo que queremos hacer: que haya nuevas formas de imaginar qué se hace desde un museo público y universitario.

**PAP** *Me contabas que tienen otro taller de colaboración, ¿nos puedes hablar de él?*

**PL** Claro, es *El asunto urbano*, que trata de la exploración de la colonia San Rafael y su documentación. Participan arquitectos, artistas, antropólogos, diseñadores, historiadores y comunicólogos. Lo que buscamos es convertir al museo en un punto de partida para explorar el entorno, y que después eso regrese al museo. El taller acaba con varios productos posibles, pero uno de esos es que nuestro auditorio se convierta en una especie de escenario, en el que podrá hacerse un *talk show* con vecinos e historiadores, con los que haya un diálogo sobre nuestro entorno, y que podamos documentarlos y difundirlos. Van a trabajar desde la fotografía, desde el radio, desde el video y también en la cartografía.

**PAP** *Nos puedes compartir alguna de sus próximas exposiciones...*

**PL** Estamos preparando un Foro del diseño en México, ya que estamos a 70 años de que comenzó a utilizarse Ciudad Universitaria (cu), la dedicación de cu fue en 1952, pero eso fue porque Miguel Alemán acababa su sexenio. En realidad la construcción duró dos años más y los estudiantes llegaron en 1954.

**PAP** *... El Eco lleva más tiempo que Ciudad Universitaria.*

**PL** Sí, El Eco es de 1953, un año antes de que se empezara a usar cu, es que se tuvo que reinventar la idea de qué era un aula. Los arquitectos empezaron a diseñar laboratorios, talleres, aulas con profesor frente al grupo y para eso también se diseñó mobiliario. Se ha hablado mucho de arquitectura y poco del mobiliario. Esta exposición partirá de pensar cómo éste contribuyó a dar forma al diseño de mobiliario como disciplina en México. Surgió la silla de paleta de Ernesto Gómez Gallardo para cu, y después en las escuelas públicas del país reprodujeron e hicieron variaciones de ese diseño.



La Ciudad Universitaria es como un detonador para el mobiliario escolar y lo que estamos pensando es exhibir ese mobiliario histórico, pero también hacer una nueva propuesta. Han pasado 70 años, la idea de la educación, del mobiliario, de lo qué sucede en un aula ha cambiado. Entonces, ¿cómo puede ser el mobiliario escolar hoy? La exposición va a tener este mobiliario histórico, mobiliario nuevo y se va a usar también como espacio de trabajo. La idea es que ahí haya pláticas, yo voy a traer mi clase del CIDI para algunas sesiones, habrá debates, talleres, etcétera.

Partiremos de preguntas como, ¿por qué el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial de la UNAM está en la Facultad de Arquitectura?, ¿por qué el diseño gráfico se enseña en la Facultad de Artes y Diseño?, ¿por qué el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial está en la Facultad de Arquitectura y no en la Facultad de Ingeniería?, ¿cómo se constituyen estas disciplinas?, ¿cómo estos vínculos institucionales las transforman?

No tenemos un buen espacio para debatir sobre diseño en México, no se ha construido, entonces estamos buscando, de forma intuitiva, a partir de prueba y error y de involucrar a personas que han trabajado en estos temas, empezar a construir este espacio.



**PAP** ¿Cuál es la particularidad del El Eco ante los otros museos de la UNAM?

**PL** Su dimensión experimental, es la que la hace un espacio único.

**PAP** ... Además del proceso abierto y lo habitable.

**PL** Sí, la atención a los procesos sobre los productos. En el arte también es muy claro, aquí se exhibe principalmente arte de sitio específico, que es arte que responde a las condiciones del lugar, del edificio en el que está. Hay un circuito internacional de museos, en el que una pieza puede estar igual en uno que en otro, porque las condiciones son iguales en todos lados. Aquí no es así porque es un museo histórico con ciertas características, y que carga con toda esta historia, de ser la expresión física del manifiesto de arquitectura emocional. El arte que se hace aquí responde a eso, así como la arquitectura y el diseño.

Pensando en el Foro del diseño en México, ¿qué pasa si empezamos a pensar en el museo, en una galería de exhibición como un espacio pedagógico? Eso nos abre la puerta a pensar en dónde se da la educación en Ciudad Universitaria. ¿Se da en las aulas, en las islas, en la cafetería o en la biblioteca? Todos estos lugares tienen funciones muy específicas, pero también una dimensión pedagógica. Y, ¿cómo podemos pensar en un espacio que atienda esta complejidad de los procesos de formación de los estudiantes?

También nos interesa la formación de nuevos públicos. Para la exposición de Gerda Gruber —una intervención de sitio específico en la sala principal y en otros espacios del museo— nos interesaba [incluir] a la población migrante y refugiada. Entonces, trajimos a niñas y niños de un campamento de refugiados vecino a que conocieran el museo y tuvieran aquí una actividad en la que, a partir del trabajo de Gerda Gruber, hicieran un proceso artístico propio. Tuvimos después un cuentacuentos; para esa actividad tuvimos a 70 niños y niñas distribuidos en el patio, entonces parte del impacto implica abrirnos a otros públicos y crear puentes.

**PAP** ¿Quieres compartir algo más con nuestros lectores?

**PL** Sí, hay un proyecto grande, del que vale la pena hablar, y es que he estado construyendo un archivo, un fondo documental que cuente la historia de El Eco desde Goeritz hasta el presente, y que pueda ser un recurso para los investigadores. Estamos haciendo un compendio de documentos físicos y digitales, que es muy relevante, para narrar la historia del arte moderno y contemporáneo, y de la arquitectura contemporánea en México, en la que el museo es fundamental. Esperamos que el año que entra, que es cuando el museo cumple 20 años desde que lo recuperó la UNAM, pueda presentar ese fondo como parte de esta celebración de aniversario. Otra cosa relevante para los lectores de *Bitácora Arquitectura* es que pronto vamos a lanzar la convocatoria del Pabellón Eco.



# FORO ECOCODEDISEÑO

MUSEO  
EXPERIMENTAL  
EL ECO

PEDAGOGÍAS

05/10/2024  
08/12/2024

¿CÓMO  
IMPACTA EL  
DISEÑO A LA  
EDUCACIÓN  
EN MÉXICO?

PUNTOS  
CULTURA  
UNAM

culturaUNAM



UnAm  
La Universidad  
de la Nación



# Cartografías íntimas

La territorialidad  
en el espacio  
doméstico mexicano



B<sub>A</sub> 55

31

Investigación

RESUMEN Este texto analiza la territorialidad en el espacio doméstico mexicano a través del estudio de cuatro viviendas. Utilizando el concepto de apropiación simbólica del espacio, y empleando el dibujo como herramienta de investigación, examina los cambios que influyen en la organización territorial. El análisis gráfico identifica áreas conflictivas y propone cómo una adecuada gestión territorial puede mejorar la convivencia en el diseño de viviendas sociales.

ABSTRACT This text analyzes territoriality in the Mexican domestic space through the study of four homes. By utilizing the concept of symbolic appropriation of space, and using drawing as a research tool, it examines the way changes influence territorial organization. The graphic analysis identifies conflictive areas and proposes how adequate territorial management can improve coexistence in the design of social housing.

por Lucía Martín López  
Rodrigo Durán López

30

Página anterior  
Fotografía: demerzel21 | Getty Image  
vía Canva Pro.

Palabras clave  
Vivienda | Análisis gráfico | Territorio | Domesticidad | Vida cotidiana.



En la historia y la teoría arquitectónica, el espacio doméstico se ha abordado a menudo a través de una dicotomía simplificadora —espacio privado *vs.* espacio público—. Esta investigación aplica el concepto de territorialidad como una dimensión alternativa de análisis de la vivienda para explorar nuevas narrativas del espacio. Para ello, el método de trabajo utilizado se basa en el estudio de cuatro viviendas mexicanas, desde la modernidad hasta nuestros días, aplicando el dibujo como herramienta de investigación en la búsqueda de otras representaciones del espacio. Gracias a la comparación del mapeo de los distintos territorios y sus distintas expresiones en planta se pueden comprender las variaciones en la territorialidad de las viviendas ante variaciones familiares, siendo este el objetivo de esta investigación.

El territorio en el espacio doméstico

Según Guadalupe Salazar, el territorio se define como el espacio del que un ser vivo se apropia funcional y simbólicamente.<sup>1</sup> Pallasmaa indica que esta apropiación se basa en la construcción de mapas mentales en los que la experiencia y el entorno desempeñan un papel central y cuyo conocimiento silencioso reside más allá del umbral de la conciencia.<sup>2</sup> Apropriarse de un espacio implica entonces una transformación de éste, impactarlo, no únicamente usarlo.

En consecuencia, la territorialidad se entiende como el dominio de un espacio por un individuo o un grupo, constituyéndose un campo de poder. Sobre este se ejerce posesión y dominio como propiedad y se distingue de propiedades de otros.<sup>3</sup>

Según el texto «Hábitat, territorio y territorialidad» de Salazar, existen cinco estadios o actos fundacionales que construyen el territorio y permiten la territorialidad: el habitar; el apropiar, es decir, disponer de un espacio, no necesariamente de su propiedad; el explotar los recursos; el intercambiar (aspecto que responde a las necesidades de

socialización); y el gestionar (que implica coordinar los anteriores). El proceso de apropiación es por lo tanto consustancial al territorio; sin embargo, es importante destacar que este proceso está estrechamente vinculado a contiendas y acciones de negociación.<sup>4</sup> Estas acciones de negociación crean diversas gradaciones atendiendo a la cantidad de personas que habitan el espacio, de modo que al igual que los espacios públicos se vinculan con lo social, el espacio privado se asocia con el grupo familiar, y lo íntimo con lo personal.<sup>5</sup>

Se puede entender, según esto, que el territorio es un espacio distribuido por los distintos agentes que lo habitan y que por tanto está organizado y estructura la vida social. Esto conlleva a la existencia de distintos tipos de territorios según su naturaleza, su función, su tamaño, el grado y tiempo de dominio, e incluso su nivel o tipo de comunicación.<sup>6</sup> Estos principios se ejercen en la vida cotidiana de las personas de todo el mundo y en muchos casos adopta como escenario principal el espacio interior de la vivienda.

Existe, por un lado, el *territorio privado*, que es el área de la vivienda que ocupa únicamente una familia nuclear y que no se comparte con otros a no ser que sean invitados de manera temporal. Este se denomina *territorio privado familiar* cuando lo pueden ocupar varios miembros de la familia nuclear, y *territorio familiar íntimo* cuando únicamente una de las personas del núcleo familiar o la pareja de ésta lo disfrutan. Por otro lado, el *territorio compartido*, es «el conjunto de espacios, abiertos (patios) o construidos (cuartos), que están bajo el uso de dos o más unidades de convivencia

dentro de una misma vivienda»,<sup>7</sup> entendiendo por unidad de convivencia a sistemas complejos de agrupación de individuos que en numerosas ocasiones ni siquiera responden a lazos familiares. A su vez, dentro del territorio compartido se definen otros dos subtipos de territorios: el compartido familiar y el compartido no familiar. El *territorio compartido familiar*, es la superficie de la casa que utilizan dos familias con lazos de parentesco, y que puede variar desde compartir espacios de comunicación como el acceso, o la escalera, hasta participar de los mismos espacios de estancia como el patio o el estar. Mientras que, el *territorio compartido no familiar*, es el espacio usado por varias familias que no tienen lazos de parentesco, como el caso en el que se tienen inquilinos.<sup>8</sup>

Brown define el límite como una distinción.<sup>9</sup> Por lo que, para encontrar un límite, necesitamos que convivan dos espacios de distinta categoría (por ejemplo, el espacio privado y el espacio compartido) y que además existan dos tipos de personas (aquellas que pueden acceder al espacio y aquellas que no). Steiner y Veel completan esta definición, caracterizando el límite como una membrana permeable que puede contener o ceder, proteger o exponer, a medida que interactúa con su entorno y según el contexto,<sup>10</sup> de manera que su definición no es sólo material si no también cultural.

Tras esto, se asume como hipótesis, que el espacio de la vivienda, entendido como el conjunto de sus territorios, afecta las relaciones sociales de sus habitantes en su vida cotidiana y viceversa. Así, diseñar y ejecutar arquitectura desde esta nueva dimensión puede ser clave para facilitar una convivencia sin conflictos.

En la historia y la teoría arquitectónica, el espacio doméstico se ha abordado a menudo a través de una dicotomía trivial y simplificadora (espacio privado *vs.* espacio público) tomando los muros como única línea divisoria.<sup>11</sup> Esta investigación explora la evolución del territorio doméstico en México desde una dimensión alternativa explorando nuevas narrativas del espacio. Para ello, el método de trabajo utilizado se basa en el estudio

«El uso del dibujo como herramienta de investigación revela problemáticas existentes en la realidad territorial de las viviendas».

de cuatro viviendas mexicanas aplicando el dibujo como herramienta de investigación en la búsqueda de representaciones alternativas del espacio. Gracias a la comparación del mapeo de los distintos territorios y sus distintas expresiones en planta se pueden comprender las variaciones en la territorialidad de las viviendas ante variaciones familiares, siendo este el objetivo de este trabajo.

El análisis de la territorialidad en el espacio doméstico

Una vez definidos los tipos de territorios que pueden existir en una vivienda, se utiliza el dibujo como herramienta de investigación para revelar problemáticas existentes en esta realidad. Para ello se utiliza la metodología de análisis gráfico de Jorge Andrade<sup>12</sup> adaptada, quien delimita los territorios con distintos sombreados sobre las plantas de cada vivienda. Con esto se puede comprobar si los territorios de una vivienda evolucionan a lo largo del tiempo y se identifican las áreas conflictivas. Áreas que, una vez localizadas, serán más fácilmente solucionables, bien sea reduciéndolas o transformándolas para que interfieran lo menos posible en la vida cotidiana de las familias.

1. En su ensayo «Hábitat, territorio y territorialidad», Guadalupe Salazar González debate entre las múltiples definiciones de diversos autores en torno a los conceptos de *territorio* y *territorialidad*. Guadalupe Salazar González, «Hábitat, territorio y territorialidad», en *Lecturas del espacio habitable*, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2011, p. 27.

2. Juhani Pallasmaa, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 78.

3. Guadalupe Salazar González, *op. cit.*, p. 30.

4. *Ibid*, p. 24.

5. Lucía Martín López, «Las otras casas que crecen y sus territorios de conflicto potencial», en *Actas I Congreso Iberoamericano redfundamentos*, Madrid, Redfundamentos, 2017, pp. 168-178.

6. Guadalupe Salazar González, *op. cit.*, pp. 22-26.

7. Jorge Iván Andrade Narváez, «El territorio compartido en la vivienda popular», *Diseño y sociedad*, 10 (1999), pp. 60-70.

8. Para continuar ahondando en la definición de los distintos tipos de territorios, sus categorías de análisis y la metodología gráfica utilizada consultar el texto de Jorge Andrade Narváez, «El territorio compartido en la vivienda popular».

9. George Spencer Brown, *Laws of Form*, Londres, Allen and Unwin, 1969.

10. Henriette Steiner y Kristin Veel, «Negotiating the boundaries of the home: the making and breaking of lived and imagined walls», *Home Cultures*, 14 (2017), pp. 1-5. doi:10.1080/17406315.2017.1322742

11. *Ibid*, pp. 1-5.

12. Jorge Iván Andrade Narváez, *op. cit.*, pp. 60-70.



De este modo se mapean en cada vivienda el *territorio familiar privado*, el *territorio íntimo privado*, el *territorio compartido familiar* y el *territorio compartido familiar*. Computando como área del territorio toda aquella área pisable independiente de si está techada o no.

Para entender la evolución de los territorios en cada vivienda y a lo largo de la historia se analizarán dos momentos distintos en cada una de las plantas: El primero, en el que una familia nuclear de cinco miembros habita la casa;<sup>13</sup> y el segundo, en el que la familia nuclear pasa a ser una familia extendida al alojar a una sexta persona externa en la misma casa. A través del análisis de estos dos momentos en cada una de las viviendas se observa la evolución, tanto de la configuración de la casa, como de los espacios compartidos a lo largo del tiempo y la relación familiar que se produce en ellos.

Este trabajo es un estudio preliminar que se espera desarrollar con mayor profundidad y acrecentar el número de casos de estudio que permita incluir más variables y hacerlo generalizado. El universo de estudio se ha acotado a viviendas unifamiliares adosadas, que fueron construidas por arquitectos especialistas en vivienda social. Todos los casos son mexicanos y se han ubicado dentro de la horquilla temporal de 1930 y 1990. De modo que los casos de estudio para este trabajo son el conjunto de vivienda obrera en Balbuena de Juan Legarreta (1932-34); las viviendas unifamiliares adosadas del Conjunto Habitacional

## «El territorio es un espacio distribuido por los distintos agentes que lo habitan y que, por tanto, organiza y estructura la vida social».

Unidad Independencia de Alejandro Prieto Posadas, José María Gutiérrez Trujillo y Pedro F. Miret (1959-60), la vecindad de la calle Labradores 79 de Carlos González Lobo (1985-86); y uno de los prototipos de vivienda unifamiliar de periferia repetida de manera indefinida sobre el territorio mexicano que en cierta medida eliminó el diseño o esfuerzo arquitectónico de este tipo de proyectos (2000) (ver figura 1).

En cuanto a las limitaciones del estudio, cabe destacar que hasta el momento sólo se han estudiado cuatro ejemplos de arquitectura doméstica mexicana y sólo se han considerado viviendas unifamiliares, por lo que se hace necesario expandir el número de casos y ampliar el estudio a viviendas colectivas para obtener datos que puedan hablar del fenómeno de la territorialidad doméstica con la complejidad necesaria. Igualmente se han aplicado al análisis una familia nuclear de cinco miembros y una familia extendida de seis, esta suposición condiciona los datos de modo que sería interesante estudiar los casos desde la óptica de otros tipos de familia.



Figura 1. Plantas de los cuatro casos de estudio. Elaboración propia, 2024.

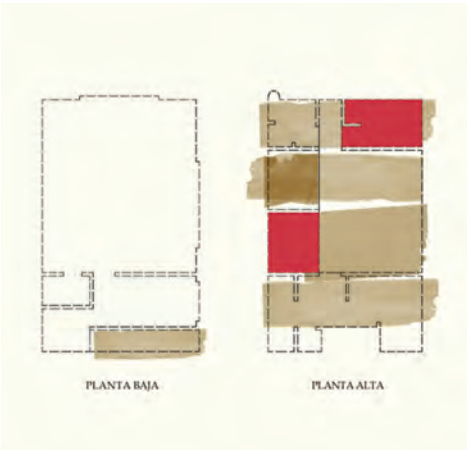
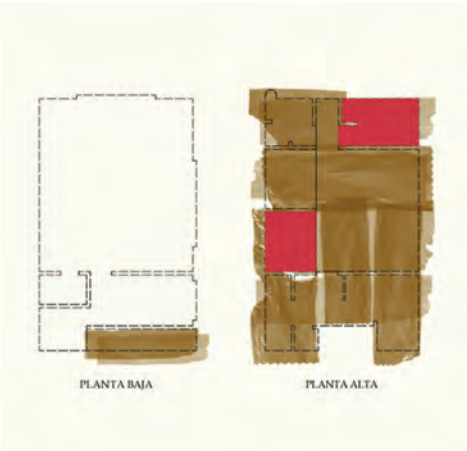
A continuación, se muestra el análisis gráfico de los territorios domésticos de cada uno de los cuatro casos de estudio.

### CASO 1 El conjunto de vivienda obrera en Balbuena

Este conjunto surge a raíz del concurso «La casa obrera mínima» convocado por Carlos Obregón Santacilia en 1932. Consta de 120 viviendas agrupadas en cuatro manzanas que se componen por tres tipos de casas: el tipo 1 de una sola planta; el tipo 2 —analizado a continuación— de dos plantas y un área para comercio; y el tipo 3 de dos niveles.<sup>14</sup> En este conjunto, Legarreta relaciona el pensamiento arquitectónico funcionalista con ideas sociales y con una dignificación de la arquitectura para la clase obrera del país.<sup>15</sup>

La vivienda tipo 2 consta de dos niveles independientes. En la planta baja un amplio vestíbulo lleva a un gran espacio que sirve para albergar un taller o comercio con una apertura en fachada que sirve para conectarse de manera directa con la calle. Apoyando a éste se encuentra un baño y una pequeña bodega. Las escaleras independientes, que sirven para subir a la planta alta, desembocan en la cocina de modo que la madre, según Vázquez, puede organizar y vigilar el acceso de la casa mientras prepara la comida y cuida a los niños.<sup>16</sup> El espacio central de la vivienda cumple las veces de estancia y tiene la mayor superficie de ésta, mientras que las alcobas, mucho más pequeñas, se dividen en tres (una para los hijos, otra para las hijas y otra para el matrimonio). En esta planta se puede encontrar también una ropería y un baño que permite su uso simultáneo e independiente gracias a la colocación de su puerta.

En lo referido a la territorialidad (ver figura 2), la vivienda se caracteriza por tener toda su planta baja como territorio compartido no familiar independientemente de si la familia es nuclear o extendida. Podría darse el caso de que este espacio lo utilizara la propia familia en vez de rentarlo, de forma que pasara a ser territorio familiar. En el caso de la familia nuclear, la mayoría de la vivienda es territorio privado familiar, salvo la recámara matrimonial y la que use un solo hijo. Según Vázquez, «la recámara de los padres, la más alejada de las otras y más cercana al baño, permite



la intimidad de la pareja y evita la promiscuidad».<sup>17</sup> En el caso de la familia extendida la mayoría de la vivienda pasa a ser territorio compartido familiar. Las recámaras siguen teniendo el mismo carácter que el caso anterior, pasando los tres hijos a dormir juntos en la misma alcoba y la sexta persona a ocupar la que era usada anteriormente solo por un hijo.

Figura 2. Análisis de los territorios de las viviendas del Conjunto de vivienda obrera en Balbuena para una familia nuclear (izquierda) y una familia extendida (derecha). Elaboración propia, 2024.

13. Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, la familia promedio mexicana está compuesta por 4.8 individuos. Inegi, *Las familias mexicanas*, Aguascalientes, Inegi, 1999.

14. Jorge Vázquez Ángeles, «A la caza de Juan Legarreta», *Revista Casa del Tipo*, vol. 53, 2012, pp. 45-48.

15. Jorge Oscar Yepes Rodríguez, «Juan Legarreta: vivienda obrera mexicana posrevolucionaria», *Bitácora Arquitectura*, núm. 32, 2015, pp. 26-33, doi:10.22201/fa.14058901p.2016.32.56189.

16. Jorge Vázquez Ángeles, *op. cit.*, pp. 45-48.

17. *Idem*.

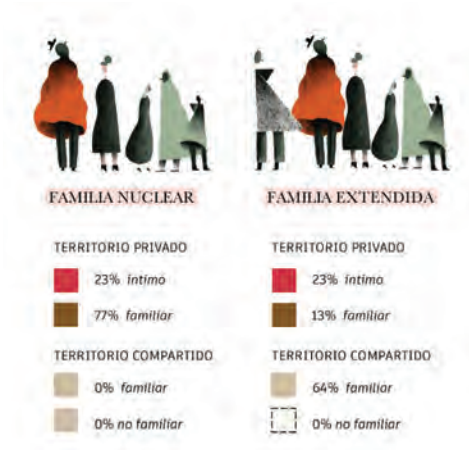




**CASO 2**  
**Las viviendas unifamiliares adosadas del**  
**Conjunto Habitacional Unidad Independencia**

Estas viviendas unifamiliares adosadas forman parte de las 33 hectáreas de la Unidad Independencia, un conjunto de 15 000 viviendas construido por el Seguro Social para obreros mexicanos.<sup>18</sup> De estas 15 000 viviendas, 827 casas son del tipo analizado y el resto se encuentran ubicadas en 39 edificios multifamiliares y torres con apartamentos de lujo. En la concepción de estas viviendas «se abandonó la tendencia a encerrar a la familia dentro de los cuatro muros de una casona individualizada, aislada y desencajada del vecindario, para adoptar la moderna doctrina de la convivencia basada en el empleo de servicios comunales [...] para arraigar al habitante e impedir la separación de las clases sociales».<sup>19</sup>

El programa de este ejemplo se divide en dos plantas. La baja con vestíbulo de entrada, cocina retirada al fondo de la casa con acceso a un patio, sala y comedor divididos por un pequeño murete. En la planta alta se dispone de un baño completo



y dos recámaras. La recámara matrimonial con armario dentro de esta y acceso privado a una pequeña terraza.

En este caso la variación de la territorialidad entre la aplicación de la familia nuclear y la familia extendida funciona igual que en el caso anterior. La familia nuclear se apropia de la vivienda definiendo el 77 por ciento de ésta como territorio privado familiar y dejando como territorio íntimo únicamente la recámara de los padres. En el momento en el que llega la sexta persona, la mayoría de la vivienda (64 por ciento) pasa a ser territorio compartido familiar quedando las recámaras con el mismo tipo de territorialidad que antes, ya que no varían al quedarse a dormir la sexta persona en la sala (ver figura 3).

**CASO 3**  
**La vecindad de la calle Labradores 79**

Esta vivienda es la variante VJR-2 del gran galpón y se realizó tras el sismo de 1985. Se considera uno de los casos atípicos que se ejecutaron dentro del marco del Plan de Renovación Habitacional Popular. Estos casos atípicos fueron realizados por profesionales que cuestionaron el reglamento de construcciones buscando viviendas más amplias y adecuadas.<sup>20</sup> El prototipo analizado propone una densificación eficiente por vivienda utilizando las medias alturas (tapancos) y la escalera mazorca de modo que en un desplante de 25m<sup>2</sup> consigue realizar una vivienda de más de 56m<sup>2</sup> que se amplía progresivamente hacia el interior con el paso del tiempo y en función de la modificación de la estructura familiar.<sup>21</sup>

A pesar de lo reducido de la superficie la vivienda consta de un patio de acceso con lavadero,

—  
**Figura 3.**  
Análisis de los territorios de las viviendas unifamiliares del Conjunto Habitacional Unidad Independencia para una familia nuclear (izquierda) y una familia extendida (derecha). Elaboración propia, 2024.

—  
**Figura 4.**  
Página siguiente  
Análisis de los territorios de vivienda en Labradores 79 para una familia nuclear (izquierda) y una familia extendida (derecha). Elaboración propia, 2024.

una cocina independiente que controla el acceso desde la calle, una pequeña sala comedor y un baño. Bajando encontramos la recámara de los tres hijos y subiendo en el primer tapanco un estudio o salita de tv y por último la recámara matrimonial con armario propio. Todas las habitaciones se dividen entre sí por armarios lo que no sólo las aísla acústicamente entre sí, sino que aporta más espacio de almacenaje.

«El espacio de la vivienda, entendido como el conjunto de sus territorios, afecta las relaciones sociales de sus habitantes en su vida cotidiana».

En cuanto a la territorialidad de la vivienda (ver figura 4), al ser una casa pensada para la evolución del núcleo familiar de forma progresiva se observa que, al extenderse la familia, el territorio íntimo de la recámara de los padres permanece como tal y el estudio se transforma en el territorio privado íntimo de la recámara de la sexta persona mientras que el territorio compartido familiar se reduce a la recámara de los hijos y el resto se transforma en territorio compartido familiar. El aumento del territorio íntimo al extenderse la familia implica una reducción del territorio familiar acción que bien distribuida ayuda a evitar conflictos familiares.

**CASO 4**  
**Prototipos de vivienda unifamiliar de periferia**

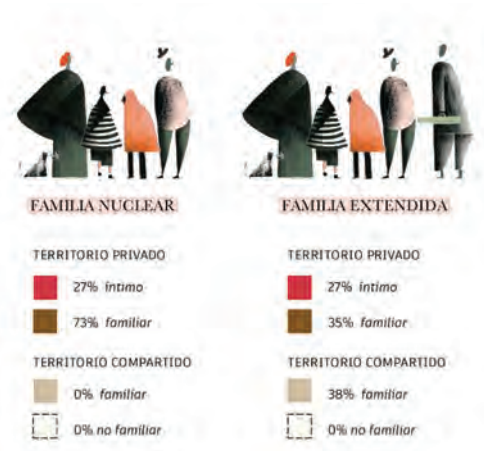
Este tipo de viviendas surgen a partir del 1992, año en el que la política de vivienda en México otorga «un apoyo pleno a la iniciativa privada

para participar en la producción de vivienda social».<sup>22</sup> A partir de este momento, las periferias de las grandes ciudades mexicanas se inundan de estos modelos extensivos construidos de forma masiva que repetidos hasta la saciedad crean grandes áreas de un único uso que con el tiempo en muchos casos llegaron a ser abandonados por sus habitantes.

En este caso la vivienda se desarrolla en un lote de 89m<sup>2</sup> donde se distribuye la vivienda, un patio trasero, un acceso a éste por el lateral y la plaza de estacionamiento. En la planta baja se encuentra la sala-comedor con acceso directo desde el estacionamiento y la cocina. En la planta alta se ubican dos recámaras de medidas similares y un baño completo. El hecho de que las recámaras sean de dimensiones similares permite utilizarlas de una manera más versátil intercambiando usos, pero dado sus tamaños no está asegurado el buen funcionamiento de éstas en cuanto a la apertura de la puerta y al amueblado, además, tres niños quedarían hacinados en una única recámara.

De nuevo la territorialidad funciona de manera semejante a lo mencionado con anterioridad. La mayoría del territorio privado familiar se transforma en territorio compartido familiar y las recámaras mantienen su carácter, ya que la sexta persona tendría que dormir en la sala. Este recurso utilizado en la mayoría de los casos permite que no se altere el funcionamiento de los territorios privados de la vivienda; sin embargo, este modo de gestión conlleva en numerosas ocasiones a conflictos internos en el núcleo familiar extendido cuando la estancia de la sexta persona se prolonga. Este caso de estudio es el único en el que un espacio al aire libre (el jardín) computa de una manera sustancial en el territorio familiar, ya que se añaden 37.9m<sup>2</sup> de una superficie de terreno aproximada de 89m<sup>2</sup> (ver figura 5).

4



18. Rodrigo Durán y Felipe Orensanz, *Ciudad Independencia. Seguro Social*, Ciudad de México, Arquine, 2023.  
19. IMSS, «Unidad de servicios sociales y de habitación Independencia», *Arquitectura México*, núm. 73, 1961, pp. 3-46.  
20. Humberto González Ortiz, *Carlos González Lobo... Caminos hacia lo alternativo dentro del ámbito conceptual, proyectual y contextual de la arquitectura*, España, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002. (Tesis doctoral).

21. Carlos González Lobo, *Vivienda y ciudad posible*, Colombia, Escala Colombia, 1998.  
22. Elvira Maycotte Pansza y Erick Sánchez Flores, «Ciudades dispersas, viviendas abandonadas: La política de vivienda y su impacto territorial y social en las ciudades mexicanas», en *Estrategias de Transformación y Gestión de la Ciudad: Perspectivas y Nuevas Tecnologías*, Barcelona, International Conference Virtual City and Territory, 2009, pp. 599-610.





Figura 5. Análisis de los territorios de la vivienda unifamiliar de periferia para una familia nuclear (izquierda) y una familia extendida (derecha). Elaboración propia, 2024.

Figura 6. Página siguiente Porcentajes de los territorios de cada caso de estudio. Elaboración propia, 2024.

«La territorialidad doméstica debe ser considerada en el diseño de viviendas sociales para evitar conflictos».

### Conclusiones

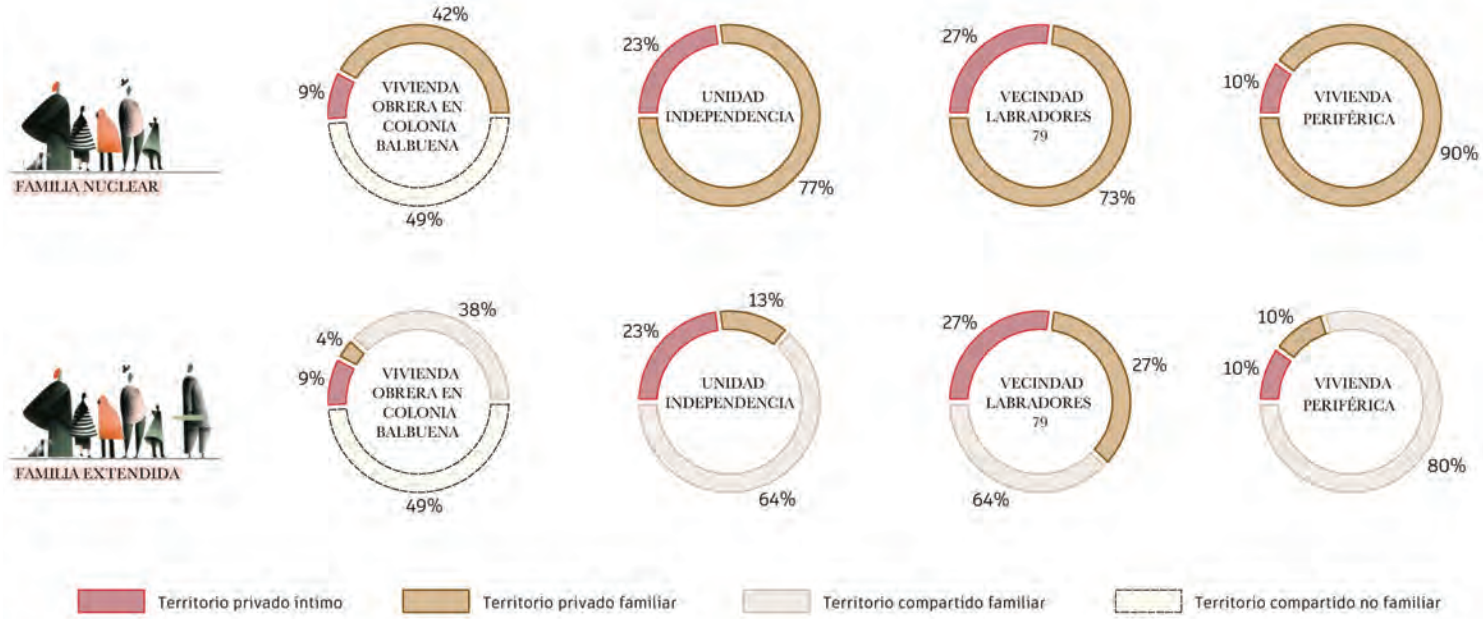
El análisis de las viviendas ha sido realizado por arquitectos desde una perspectiva contemporánea aplicando desde «gabinete» el método de análisis de Jorge Andrade, es por esto por lo que puede existir un sesgo en las interpretaciones del uso de las viviendas en sus distintas evoluciones. Dado que el trabajo busca la exploración de la vivienda desde una categoría arquitectónica alternativa, esta situación que afectaría a un trabajo con enfoque eminentemente sociológico, no implica un problema para esta investigación.

La estructura organizativa de la vivienda mexicana desde la modernidad hasta nuestros días no ha variado de manera sustancial y esto se traduce en que las posibilidades de que una misma familia gestione sus territorios de manera diferente se reduzcan. Como se puede ver en el resumen del estudio (ver figura 6), no hay un cambio representativo en la proporcionalidad de cada uno de los territorios a lo largo del tiempo.

El caso que muestra una mayor variabilidad en los porcentajes es el de las viviendas del Conjunto Balbuena ya que éste es el único caso en el que existe territorio compartido familiar. En cuanto al territorio íntimo, la vivienda del Conjunto Balbuena y las viviendas unifamiliares de periferia son las que tienen un menor porcentaje (9 y 10 por ciento), la mitad del resto de los casos, lo que hace que los conflictos que se dan en los territorios familiares puedan aumentar. En lo que toca al territorio compartido familiar son las viviendas de Unidad Independencia y las viviendas unifamiliares de periferia las que más porcentaje tienen cuando el núcleo familiar se expande, de modo que es donde podría aparecer un mayor número de conflictos entre los miembros del núcleo familiar y la sexta persona. Esto se debe en gran parte a que en estos dos casos la sexta persona pasa a dormir en la sala, mientras que en los otros ejemplos se tiene la posibilidad de que se quede en otro espacio.

Se puede concluir que, de los casos estudiados, el ejemplo que podría estimular un mayor número de conflictos de territorialidad en la vida cotidiana del núcleo familiar extendido sería la vivienda unifamiliar de periferia que en la actualidad se repite de manera extensiva en el territorio mexicano. Esto lleva a plantear si se debe considerar la dimensión de la territorialidad como un aspecto fundamental en el diseño de la vivienda social y de nivel bajo y medio, teniendo en cuenta la profusa existencia de la familia extendida en la cultura mexicana, para evitar futuros conflictos territoriales.

A partir de este estudio se han abierto nuevas vías de trabajo: Por un lado, una centrada en el dibujo como herramienta de análisis en la que se considera que se han de incorporar dibujos en tres dimensiones, secciones y añadir un mayor detalle y complejidad a los dibujos agregando mobiliario, personas, o utensilios de la vida cotidiana para explorar otras variables en los análisis. Y, por otro lado, analizar cómo afecta el hacinamiento en el espacio doméstico con relación a la variable de la territorialidad. En ambos casos, se considera relevante ampliar la muestra para aumentar la representatividad incrementando el número de casos, uno por década, hasta nuestros días.



6

### REFERENCIAS

Andrade Narváez, Jorge Iván  
1999 «El territorio compartido en la vivienda popular», *Diseño y sociedad*, 10, pp. 60-70.

Durán, Rodrigo y Felipe Orensanz  
2023 *Ciudad Independencia. Seguro Social*, Ciudad de México, Arquine.

González Lobo, Carlos  
1998 *Vivienda y ciudad posible*, Colombia, Escala Colombia.

González Ortiz, Humberto  
2002 *Carlos González Lobo... caminos hacia lo alternativo dentro del ámbito conceptual, proyectual y contextual de la arquitectura*, España, Universitat Politècnica de Catalunya (Tesis doctoral).

IMSS  
1961 «Unidad de servicios sociales y de habitación Independencia», *Arquitectura México*, 73, pp. 3-46.

Inegi  
1999 *Las familias mexicanas*, Aguascalientes, Inegi.

Martín López, Lucia  
2017 «Las otras casas que crecen y sus territorios de conflicto potencial», en *Actas I Congreso Iberoamericano redfundamentos*, Madrid, Redfundamentos, pp. 168-178.

Maycotte Pansza, Elvira y Erick Sánchez Flores  
2009 «Ciudades dispersas, viviendas abandonadas: la política de vivienda y su impacto territorial y social en las ciudades mexicanas», en *Estrategias de transformación y gestión de la ciudad: perspectivas y nuevas tecnologías*, Barcelona, International Conference Virtual City and Territory, pp. 599-610.

Pallasmaa, Juhani  
2016 *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili.

Salazar González, Guadalupe  
2011 «Hábitat, territorio y territorialidad», en Guadalupe Salazar González (coord.), *Lecturas del espacio habitable*, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, pp. 19-55.

Spencer Brown, George  
1969 *Laws of Form*, Londres, Allen and Unwin.

Steiner, Henriette y Kristin Veel  
2017 «Negotiating the boundaries of the home: the making and breaking of lived and imagined walls», *Home Cultures*, 14, pp. 1-5, doi:10.1080/17406315.2017.1322742.

Vázquez Ángeles, Jorge  
2012 «A la caza de Juan Legarreta», *Revista Casa del Tipo*, 53(V), pp. 45-48.

Yepes Rodríguez, Jorge Óscar  
2015 «Juan Legarreta: vivienda obrera mexicana pos-revolucionaria», *Bitácora Arquitectura*, 32, pp. 26-33, doi:10.22201/fa.14058901p.2016.32.56189.



# Situarse frente a la metrópolis

Ba 55



Tres lecturas  
«tecnográficas»  
del proyecto  
arquitectónico

por Joaquín Díez-Canedo Novelo  
fotografías: Pablo López Luz

40

41

Investigación

RESUMEN Este ensayo explora tres lecturas «tecnográficas» para situar a los objetos arquitectónicos en el espacio de la metrópolis. Inspiradas en pensadores como Pier Vittorio Aureli, Walter Benjamin y Beatriz Colomina, estas lecturas cuestionan la relación tradicional entre arquitectura y ciudad. Se analiza cómo la arquitectura moderna no sólo refleja, sino que también moldea y es moldeada por las dinámicas urbanas y tecnológicas actuales.

ABSTRACT This essay explores three “technographic” readings to situate architectural objects in the space of the metropolis. Inspired by thinkers such as Pier Vittorio Aureli, Walter Benjamin and Beatriz Colomina, these readings question the traditional relationship between architecture and the city. It analyzes how modern architecture not only reflects, but also shapes and is shaped by current urban and technological dynamics.

Página anterior  
Pablo López Luz,  
Colonia del Valle V. De la  
serie *Rejas*. Ciudad de  
México, 2013.

Palabras clave  
Teoría de la arquitectura | Urbanización | Imágenes | Arquitectura moderna | Industrialización.



[...] un intento desesperado por crear orden en el caos.  
Aby Warburg

Una lectura «tecnográfica» es un tipo de biografía técnica de una obra: una operación conceptual que, luego de introducirse en las entrañas de la materialidad de lo arquitectónico-en-sitio, busca arraigarlo al territorio y contemplarlo como una serie de gestos producidos de cara a la urbe. Aunque comparten sus premisas, las lecturas «tecnográficas» son críticas materialistas a la definición de «proyecto arquitectónico» que sugiere Pier Vittorio Aureli. Lejos de la arquitectura absoluta del italiano, se propone, siguiendo a Walter Benjamin, cuestionarla a partir de una «pregunta por los efectos que los cambios en las técnicas de (re)producción» suponen para las obras de la arquitectura moderna. Se sugieren marcos para interpretar el lugar que ocupa la arquitectura frente a la urbanización, la industrialización y el amplio espacio mediático en que circulan sus imágenes.

El paisaje urbano se despliega de muchas maneras. En una ciudad tan antiguamente metropolitana como la de México —antes lacustre pero hoy tecnificada y heterogénea—, éste consta de vialidades superpuestas, de maquinarias de toda naturaleza, de edificios de todos tamaños, programas, formas y tipos. La urbe es extensa, histórica y también está plagada de imágenes. Éstas hacen referencia a prácticas ya en desuso, a políticas públicas actuales, a imaginarios colectivos que son incomprensibles para muchos y que, por tanto, permanecen en parte ocultos. Muchas otras son anuncios publicitarios que pautan el tránsito cotidiano —algunos adosados a edificios— o bien, pantallas electrónicas que captan la atención de conductoras, autoridades y transeúntes. Como bien decía Denise Scott Brown, en el espacio fragmentado, suburbano y en tránsito de la me-

## «Al margen de decisiones autorales o estilísticas, cabe preguntar por el tipo de arquitecturas que conforman y dan sentido a estos territorios».

trópolis, lo que importa no son las formas de sus arquitecturas sino la comunicación a través de ellas.<sup>1</sup> Prueba de esto son los anuncios del Periférico, los interiores de los centros comerciales o el éxito de Tik Tok.

En el ámbito de la crítica proyectual, el ejercicio de voltear a ver a la ciudad contemporánea para nutrir los términos del debate formal frente a su plétora de tradiciones goza de una amplia tradición escrita. Con ejemplos que van desde la Ville Radieuse de Le Corbusier —quien articula una postura proyectual frente a la ciudad europea del primer tercio del siglo xx—, la automovilística e imaginaria Las Vegas de Scott Brown y Venturi,<sup>2</sup> de la década de 1960, o la Nueva York setentera y en bancarrota de Vriesendorp y Koolhaas,<sup>3</sup> es claro que, en el campo de la práctica arquitectónica, las urbes como paisajes-en-el-territorio han ofrecido

un campo fecundo para actualizar la pregunta por los límites de la disciplina. ¿Qué es la arquitectura de la metrópolis y de qué maneras se articula con su amplio espacio urbano? ¿De qué elementos se compone, cuáles son sus programas, qué procesos políticos y materiales se articulan en sus formas? ¿Qué es lo que éstas representan?

La arquitectura se desplanta «para» la ciudad, se desplanta «en» la ciudad: eso es lo que nos muestran los textos mencionados. Sin embargo, dentro del campo de la historiografía arquitectónica nacional, la ciudad parece muda. Un vistazo a la



—  
En esta página  
Pablo López Luz,  
Tecamachalco XVII. De  
la serie *Rejas*. Ciudad  
de México, 2013.

lista de títulos recientes publicados por la Facultad de Arquitectura muestra una marcada preferencia por discutir las contribuciones de autores y estilos.<sup>4</sup> Sin embargo, todo alrededor es metrópolis: hasta aquellos edificios historiados forman parte de sus paisajes urbanos. Frente a esta condición de urbanización constante y siempre expansiva, ¿no es labor de la teoría arquitectónica hacer legibles sus formas e imaginarios? ¿No toca ocuparse de «pensar arquitectónicamente» la ciudad? A continuación se proponen tres lecturas «tecnográficas» que, allende los estilos, autores o tipologías —pues tampoco se busca negar su importancia—, permiten cuestionar las formas arquitectónicas a partir de

la posición que ocupan en la metrópolis. A partir del trabajo de Beatriz Colomina, Walter Benjamin y Pier Vittorio Aureli, se sugieren algunos marcos para interpretar el lugar que ocupa la arquitectura de la era moderna frente a: 1) la urbanización que la posibilita, 2) la industrialización que la materializa, y 3) el amplio espacio mediático en que circulan sus imágenes.

### Tres lecturas tecnográficas del proyecto arquitectónico

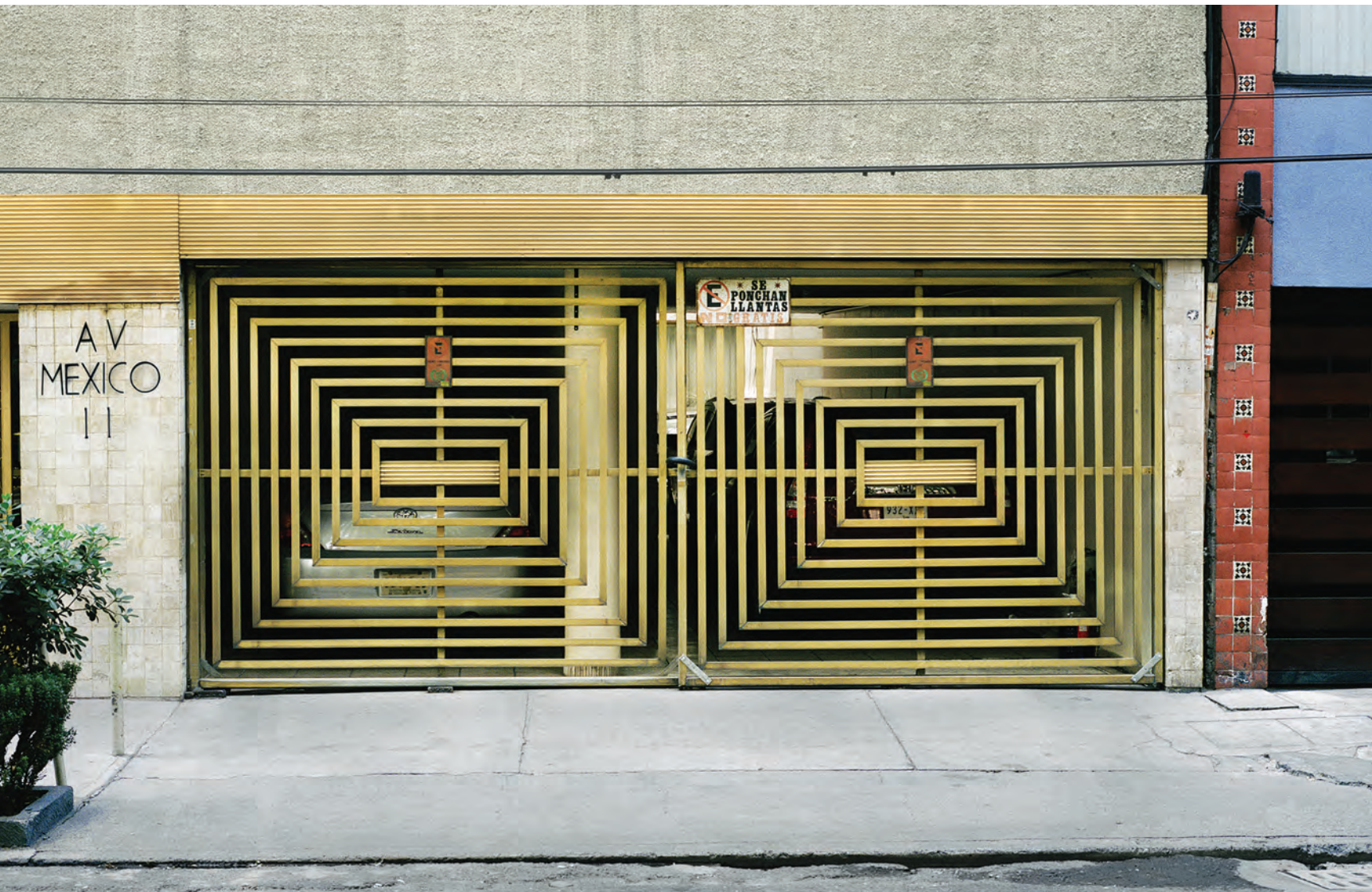
Una lectura tecnográfica es una suerte de biografía técnica de una obra; una operación conceptual que, a través de introducirse en las entrañas de la materialidad de lo arquitectónico-en-sitio, busca arraigarlo al territorio y contemplarlo como una serie de gestos que se producen de cara a la urbe que ya siempre lo rodea. Las preguntas que alzan tales lecturas son: ¿Cómo «arriba» la arquitectura al sitio que ocupa? ¿De qué pulsiones está compuesta, qué territorios sustituye y cómo se articula tecnológicamente con las infraestructuras de la urbe frente a la que se desplanta?

1. Denise Scott Brown, «Learning from Pop», en Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000 [1971], pp. 62-66.  
2. Denise Scott Brown, Steven Izenour y Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972.  
3. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Nueva York, The Monacelli Press, 1994.

4. Algunos de estos títulos son: Xavier Guzmán Urbiola, *Juan O’Gorman y la formación de sus ideas 1936*, Ciudad de México, FA-UNAM, 2023; Alejandro Leal Menegus, *La otra vivienda colectiva moderna en México. Los edificios de departamentos de Boris Albin (1950-1980)*, Ciudad de México, FA-UNAM, 2019; y Elisa Drago Quaglia, *Alberto Pallares: sembrador de ideas*, Ciudad de México, FA-UNAM, 2016. Por su parte, Ross Exo Adams hace una crítica a este tipo de interpretación arquitectónica. Según él, una visión de la arquitectura desde la historia del arte ha considerado lo urbano como «una condición “ahí afuera” [*condition “out there”*], cuyas reglas y tecnologías son descritas en términos que comúnmente se aproximan a los utilizados para hablar de la naturaleza». Ésta es una postura que tiende a considerar los efectos de la urbanización como un «trasfondo vago y opaco de la condición humana» y no como un problema en sí mismo (Ross Exo Adams, *Circulation & Urbanization*, Londres, Sage, 2019, pp. 6-13).



«Los nuevos medios técnicos de producción, reproducción y circulación de las imágenes implicarán un desplazamiento del sitio en el que se produce la imagen de la arquitectura».



—  
Página anterior  
Pablo López Luz,  
Colonia Condesa II. De  
la serie *Rejas*. Ciudad  
de México, 2013.

En esta página  
Pablo López Luz,  
Colonia del Valle IX. De  
la serie *Rejas*. Ciudad  
de México, 2013.



Las lecturas tecnográficas son críticas materialistas al proyecto arquitectónico que sugiere Pier Vittorio Aureli, aunque comparten con él la mayoría de sus posturas.<sup>5</sup> Según Aureli, más que la mera disposición económica implícita en la noción de «diseño», la más activa idea de «proyecto» implica leer las formas arquitectónicas como un conjunto de estrategias contingentes para el posicionamiento del objeto-en-la-ciudad. Para el italiano, dadas las descomunales diferencias de escala entre el objeto arquitectónico y el espacio urbano, el primero sólo puede participar de la ciudad en tanto una manifestación «aislada», al mismo tiempo contingente y sincrónica, de la espacialidad que le es contemporánea. Esta condición de ser pedazo-de-una-ciudad-dada-y-determinada-por-su-tiempo-histórico lleva a que la forma arquitectónica pueda ser interpretada como un índice para comprender el proyecto general del espacio urbano en el que se desplanta. La arquitectura materializa sus condiciones de producción. Esto se debe a que, ya sea por analogía, por metonimia o de manera simbólica, en su existencia en el sitio se halla manifiesta una «postura proyectual» hacia la metrópolis; una que implica pensarla como un conjunto de estrategias formales y materiales que buscan (re) configurar los entornos para las que están dispuestas, al mismo tiempo en que dialogan con ellos y los incorporan. A esta autorrealización poética de la arquitectura frente a la ciudad, Aureli la llama «arquitectura absoluta».

Para problematizar la formulación inicial del «proyecto-para-la-urbe» del italiano, se propone, siguiendo a Walter Benjamin, cuestionarla a partir de una «pregunta por los efectos que los cambios en las técnicas de (re)producción» suponen para las obras de la arquitectura moderna.<sup>6</sup> De ahí también que se le asigne el nombre de «tecnografía». Aunque no se agota en ellas, ésta hace uso de tres líneas de investigación de carácter técnico para abordar los proyectos arquitectónicos en la metrópolis. La primera de las preguntas tecnográficas busca ubicar al proyecto en el amplio espacio de la urbanización; dotar a la obra de un «dónde». Como documenta Ross Exo Adams,<sup>7</sup> a partir del siglo xix se produce en el mundo un fenómeno de transformación territorial que conducirá al universo pastoral anterior —producido manualmente con procesos artesanales— a una condición de metropolitanización industrial constante. A decir del estadounidense (y en contra de la ciudad clásica),

la realidad material de este espacio, el de la urbanización, resulta en la reproducción constante de una vasta red de infraestructuras anónimas, descentradas y fluidas, con las que se administran la circulación de vehículos mecánicos y la disposición de los aparatos de domesticidad a través de los espacios ahora-metropolitanos en los que se desplantan. Estos paisajes, del tipo Ruta 66, Calzada Ignacio Zaragoza o la Autopista del Sol son producto de una lógica administrativa y poco más: como dice el mismo Aureli, la urbanización no tiene una imagen predeterminada sino que «es lo que hace»: (re)producir las condiciones actuales de la ciudad (pos)moderna, industrializada y en tránsito. ¿Qué es la metrópolis actual y qué edificios produce? Al margen de decisiones autorales o estilísticas, cabe preguntar por el tipo de arquitecturas que conforman y dan sentido a estos territorios.<sup>8</sup>

La segunda lectura tecnográfica busca preguntar por la naturaleza material de la obra arquitectónica frente a la ciudad moderna. Ésta es una lectura bipartita que problematiza los medios de producción del objeto en la urbe. Del lado teórico, se propone pensar a la obra según lo que postula Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Según Benjamin, la posibilidad de multiplicar la presencia del objeto-en-el-espacio a partir de su producción y reproducción con medios técnicos —derivado de la industrialización de sus procesos de fabricación— modificaba radicalmente la relación primigenia que existía entre éste y su entorno cuando el mundo era manufacturado artesanalmente. Esta pérdida de aura de lo técnico, que en lo arquitectónico significa que ya no son las manos del artesano ni el «aquí y ahora» de la obra (talladores de piedra, ciudad procesional) las que producen el objeto-en-sitio, sino una lógica

mecanicista y en tránsito (el cálculo estructural y la ciudad del auto) que presupone un cambio en la naturaleza del objeto-técnico-en-el-espacio.

Esto sugiere preguntas interesantes si se busca colocar al proyecto en la urbe. ¿De qué manera se modifica la relación entre arquitectura y metrópolis con la llegada de la industria? ¿Qué territorios se ocupan con ellas y cómo se modifican? ¿De qué modo se organizan sus programas y cuáles son sus formas? ¿Cómo es diferente de la ciudad clásica?

Para ilustrar el problema que supone el cambio en la naturaleza del objeto arquitectónico de cara a la producción técnica de sus partes, esta propuesta recupera de manera crítica el trabajo de Le Corbusier. Más que sus obras, el interés está en sus proyectos. Expuestos sobre todo en la década de 1930 en una serie de publicaciones, conferencias y dibujos,<sup>9</sup> éstos permiten reconstruir la lógica constructiva y proyectual del sistema de losas y apoyos puntuales del modelo Dom-ino, reproducible *ad infinitum*, y la disposición para el tránsito urbano automovilístico que presupone la Ville Radieuse. Entre ambos —uno opera a nivel arquitectónico y el otro a nivel urbano—, el proyecto lecorbusiano presenta una versión idealizada de las condiciones verificables en el espacio metropolitano de hoy. A la ciudad histórica de entonces, centralizada, densa

## «Los objetos arquitectónicos sirven también de índices técnicos para comprender la historicidad y plasticidad de los paisajes urbanos que nos rodean».



9. Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2020.

5. Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2012.

6. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin anota: «dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente». (Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 28.

7. Ross Exo Adams, *op. cit.*

8. En este sentido, podría incluso plantearse preguntas «situadas» por las obras de autores específicos. ¿En qué territorios construyen los arquitectos; delante de qué se desplantan sus «proyectos»? ¿Qué es del Pedregal de Juan O’Gorman, el suburbio de Mario Pani o la ciudad diplomática de Ramírez Vázquez?

En esta página  
Pablo López Luz,  
*Tecamachalco VIII*. De la  
serie *Rejas*. Ciudad de  
México, 2013.



«A la ciudad histórica [...] centralizada, densa y de aspecto pétreo, el proyecto lecorbusiano anteponía edificios modulares de apoyos puntuales, materiales industrializados y dispuestos urbanísticamente en torno a grandes avenidas para el tránsito metropolitano».

y de aspecto pétreo, el proyecto lecorbusiano anteponía edificios modulares de apoyos puntuales, materiales industrializados y dispuestos urbanísticamente en torno a grandes avenidas para el tránsito metropolitano. (Basta con mirar a la metrópolis para comprobar que esto fue lo que sucedió con el paisaje que nos rodea.)

Mucho más que un mero estilo arquitectónico, tanto el modelo Dom-ino como la Ville Radieuse presentaban una nueva forma de concebir la relación entre la arquitectura, la ciudad y las nuevas condiciones tecnológicas de (re) producción. Si las conferencias de Le Corbusier muestran las posibilidades que ofrece su modelo para (re)producir una arquitectura-urbana industrializada y en tránsito, que es «en todo distinta» a la que era posible concebir a partir de las técnicas artesanales anteriores (la mampostería y sus formas geométricas), ¿no es ésta una clave para profundizar en la pregunta acerca de los cambios en las formas arquitectónicas que posibilitaban las nuevas técnicas modernas? ¿No es la posibilidad de intercambiar una volumetría de mampostería —acotada a las formas clásicas que permiten su estructuración y apariencia armónica— por una estructura de apoyos puntuales independientes de la forma (e imagen) final del edificio, un «cambio en la naturaleza del objeto arquitectónico» en la era de su reproducción técnica?

La última de las lecturas tecnográficas propuesta, sigue el camino delineado por Beatriz

Colomina,<sup>10</sup> de integrar las lecturas benjaminianas<sup>11</sup> concernientes a la imagen moderna para pensar la relación entre las obras arquitectónicas y los medios de (re)producción masiva que hicieron circular sus imágenes alrededor del mundo. Según la española, los nuevos medios técnicos de producción, reproducción y circulación de las imágenes —como la fotografía, las exposiciones como *Brazil Builds* (1943) o publicaciones impresas como las revistas mexicanas *Espacios* o *Arquitectura México*— implicarán un desplazamiento del sitio en el que se produce la imagen de la arquitectura. Con este movimiento, ésta dejará de estar ubicada exclusivamente en su lugar de origen —el espacio de la urbe para la que fue proyectada; su presencia aurática en el espacio del aquí y el ahora de la ciudad, siguiendo a Benjamin— para pasar a ocupar los cada vez más inmateriales circuitos del espacio multimediático, donde más que como formas operan en tanto imágenes.

A decir de la española, la ubicuidad de la presencia de la imagen en la era moderna (posibilitada por los medios de su reproducción técnica) implicó una reconfiguración del espacio de lo público pues, a medida que los medios permitían la reproducción de imágenes en el espacio doméstico, el espacio privado se encontraba cada vez más conectado con un exterior mediático: un espacio doméstico mediado por imágenes<sup>12</sup> y aparatos tecnológicos que negaba enteramente lo urbano.<sup>13</sup> Para Colomina, la ubicuidad de la imagen/desplazada en la difusión de la arquitectura moderna

obligará a pensar en la disciplina no sólo a través de los edificios-mismos-en-su-lugar, como propone Aureli, sino también a partir de una pregunta por los medios en los que más comúnmente nos encontramos con ellos; es decir, los dibujos, las fotografías, los textos, las películas y los anuncios publicitarios. De manera contradictoria, parecería que la naturaleza frugal y mediática de esta forma de producción técnica de la imagen de la arquitectura la aleja del ámbito de lo urbano, pero una postura de tal naturaleza obviaría que a la circulación de las imágenes también la animan políticas concretas y ejercicios de poder que dan amplia forma al espacio metropolitano. ¿Qué imágenes buscan los edificios? ¿En dónde se encuentran y cuáles son sus programas?

Las tres lecturas tecnográficas aquí presentadas buscan abordar a los proyectos arquitectónicos a partir de las formas en las que éstos se relacionan con la urbanización, la industrialización y la

circulación multimediática de sus imágenes. A partir de preguntar por sus posibilidades y articulaciones materiales, estas lecturas devuelven a las obras de arquitectura una serie de mecanismos complejos y técnicos que ocupan el amplio territorio del espacio metropolitano. En conjunto, y al margen de clasificaciones autorales o tipológicas, ellas permiten revelar que los objetos arquitectónicos sirven también de índices técnicos para comprender la historicidad y plasticidad de los paisajes urbanos que nos rodean.

Lejos de ser una mera construcción de edificios, los proyectos de arquitectura se revelan como complejos entramados de estrategias técnicas que permiten desentrañar los mecanismos subyacentes en la configuración del espacio urbano contemporáneo. Las lecturas aquí propuestas no sólo demuestran la inextricable relación entre los edificios y las fuerzas de urbanización, industrialización y mediación, sino que también ofrecen una perspectiva crítica para entender cómo estas fuerzas dan forma a los paisajes que habitamos. En última instancia, estas lecturas nos invitan a reflexionar sobre la capacidad de la arquitectura para ser un testigo, e incluso un agente, en la constante transformación de la metrópolis. ¿Qué nos revelan los edificios sobre la naturaleza de lo urbano? O, dicho de otra manera, ¿qué dice la arquitectura de la Ciudad de México sobre la ciudad misma?

REFERENCIAS

Aureli, Pier Vittorio  
2012 *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Benjamin, Walter  
[1936] 1989 «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus.

Colomina, Beatriz  
1994 *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Exo Adams, Ross  
2019 *Circulation and Urbanization*, Londres, Sage.

Koolhaas, Rem  
[1978] 1994 *Delirious New York*, Nueva York, The Monacelli Press.

Le Corbusier  
[1930] 2020 *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

Preciado, Paul  
2010 *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*, Ciudad de México, Anagrama.

Scott Brown, Denise  
[1971] 2000 «Learning from Pop», en Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 62-66.

Scott Brown, Denise, Steven Izenour y Robert Venturi  
1972 *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., MIT Press.

10. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.

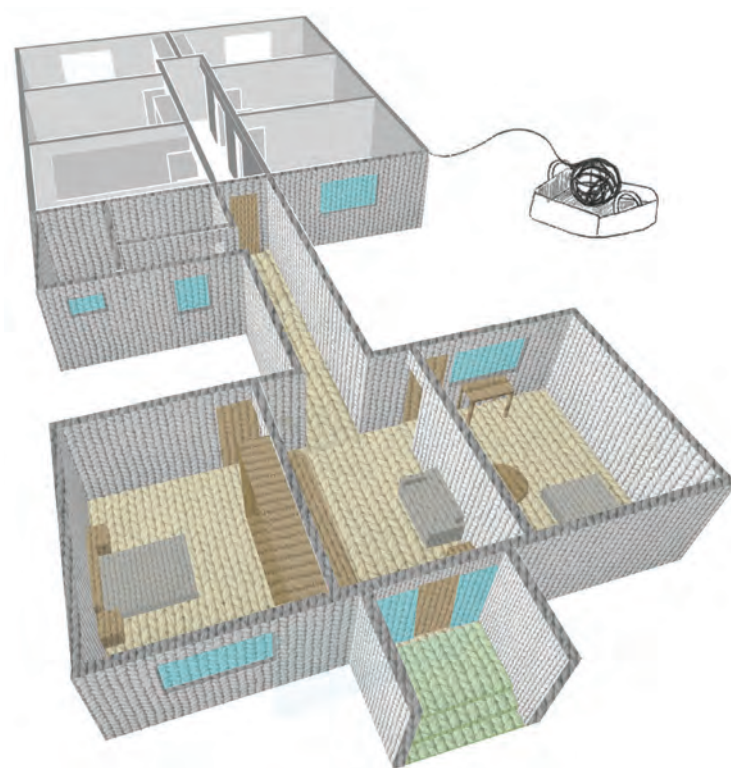
11. Para Benjamin, el arribo de la fotografía implica un cambio en la naturaleza de la percepción. Según el alemán: «en una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se veía claro sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas [...] Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente» (Benjamin, *op. cit.*, p. 48).

12. En la exposición del modelo Dom-ino en Brasil, Le Corbusier ya adelanta las conclusiones de Colomina con respecto al hecho de que, en la arquitectura moderna y gracias a las estructuras de losas y apoyos puntuales, las fachadas y muros divisorios de la obra arquitectónica podrán ser tratados como «imágenes». En ella, el suizo usa un proyecto para una villa en Suiza como ejemplo para describir las ventajas de la ventana apaisajada de la era moderna (en contraposición a la disposición vertical de la ventana clásica). Le Corbusier clama que en la primera, la suya, cada panel de cristal enmarca una porción del paisaje de lago y montaña, por lo que desde el interior se permite observarlo como si fueran «imágenes dispuestas en una galería» (Le Corbusier, *op. cit.*, p. 58).

13. Estos temas fueron retomados por Paul Preciado, alumno de Colomina, en Paul Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría* (Ciudad de México, Anagrama, 2010), donde el filósofo nacido en Burgos discute sobre los efectos que tuvieron estos cambios en la (re)producción de los roles de género dentro del espacio doméstico de la suburbanización norteamericana, motor económico de la principal potencia militar durante la época abordada.



# Memorias en el espacio doméstico



Un acercamiento al habitar desde el cine, la literatura y el teatro

por Vanessa Loya Piñera

RESUMEN *Memorias en el espacio do-*

*méstico* es un proyecto apoyado por el Sistema Nacional de Creadores de Arte el cual invita a profundizar en los conceptos de *espacio doméstico* y *memoria* a través de un enfoque que traspasa los límites autoimpuestos del *corsé* disciplinario de la arquitectura. Una ventana a través de la cual mirar, desde la realidad y el arte, nuestras costumbres en relación al espacio en el que vivimos, atendiendo a las emociones y los aspectos más sublimes de nuestra existencia y no únicamente al pragmatismo funcional.

ABSTRACT Memories of domestic space

is a project supported by the National System of Art Creators, which invites a deeper exploration of the concepts of *domestic space* and *memory* through an approach that transcends the self-imposed boundaries of the architecture *disciplinary corset*. A window through which to observe, from both reality and art, our customs in relation to the space we inhabit, paying attention to the emotions and the most sublime aspects of our existence, rather than focusing on functional pragmatism.



El proyecto *Memorias en el espacio doméstico* abre algunos horizontes de conocimiento a partir de otras perspectivas que se vinculan con nuestra existencia, ya que el tema del habitar nos es común e innato. Este proyecto me permitió investigar los conceptos de «espacio doméstico» y «memoria» a partir del análisis de 80 obras que comprenden: 29 películas, 15 obras literarias, 20 obras dramáticas, 13 bibliografías relacionadas con dichos conceptos, 2 óperas y 1 espectáculo circense, y de éstas abordaré algunas cuantas en este artículo. Además, exploré otras expresiones artísticas, como el grabado, que me sirvió como una expresión alternativa de representar lo arquitectónico. Posteriormente, sintetice el resultado de este proyecto en seis videos para compartir el material de una manera más inmediata, los cuales están disponibles en Youtube.

Para hablar de espacio doméstico y memoria tendríamos que estudiar los acontecimientos recientes, ya que se han presentado diversos fenómenos que están directamente relacionados con la manera en que habitamos. Por una parte, encontramos el confinamiento vivido durante 2020 —ante el riesgo de contagio por COVID-19—, cuando las viviendas se vieron forzadas a convertirse en espacios de trabajo, escuelas e incluso en áreas de cuidados aislados para quienes estaban enfermos. Estas transformaciones se llevaron a cabo de manera improvisada y en la mayoría de los casos con resultados poco satisfactorios: «queda en evidencia que la arquitectura doméstica no está preparada para articularse a un ser humano o a una familia con múltiples actividades y en constante cambio y tránsito de acciones, sentimientos y pensamientos».<sup>1</sup> Por otra parte, observamos la reivindicación de los derechos de la mujer y la lucha contra la violencia, hecho que se hizo más visible a partir del movimiento feminista de 1848 en la ciudad de Nueva York, y que se ha potenciado en la última década en muchos países, incluyendo el nuestro. De aquí que ambas condiciones tengan un especial impacto en el entorno doméstico contemporáneo.

Tomando en cuenta este contexto, considero que el enfoque artístico e interdisciplinar de este proyecto resulta importante, no sólo porque revalora las experiencias al interior de las viviendas, sino porque permite hacer énfasis en los límites físicos y en las espacialidades generadas, pues, como se demostró durante la pandemia, tales espacios debieron ser más que nunca multifacéticos.

La exploración del espacio doméstico me llevó a distinguir la memoria<sup>2</sup> como un elemento esencial de lo arquitectónico, donde ambos conceptos se reconocen como piezas imprescindibles de la experiencia del «habitar». Considerando estos conceptos, podemos acercarnos a la memoria mediante representaciones narrativas de la domesticidad,

1



—

1. Vanessa Loya, dibujo que representa la fusión de Oxford y Cambridge (*Oxbridge*), inspirado en *Una habitación propia*, 2022.

Los conceptos de espacio doméstico y memoria

Utilicé el concepto de espacio doméstico para centrarme en la experiencia más que en la espacialidad, dado que ésta es una condición pluridimensional que abarca lo arquitectónico, pero con escenarios relacionados con la percepción íntima de las personas.

Es importante reconocer también que, aunque por muchos años se ha estudiado la vivienda con respecto a las transformaciones históricas, la función y lo estético, se ha ignorado lo determinantes que pueden ser para perpetuar roles de género. Hoy en día se hace más visible la necesidad de repensar el diseño de las viviendas desde una mirada femenina. Esto es evidente no sólo desde nuestras propias experiencias, sino que también adquiere sentido cuando se revisa la historia de la arquitectura y los movimientos sociales, como en la serie de relatos inéditos que Zaida Muxí nos comparte en su libro *Mujeres, casas y ciudades*, todos ellos desde la visión de la mujer y cuestionando los roles que históricamente se le han asignado: «La vivienda de jerarquía patriarcal, organizada en función de los roles de género, que ha dividido el

2



«Los espacios habitables por sí mismos no tienen una valoración universal, somos las personas quienes se la otorgamos basados en nuestra experiencia».

1. Marco Aresta y Nikos Salingeros, *La importancia del espacio doméstico en tiempos de COVID-19*, México, ArchDaily, 2020, p. 1.

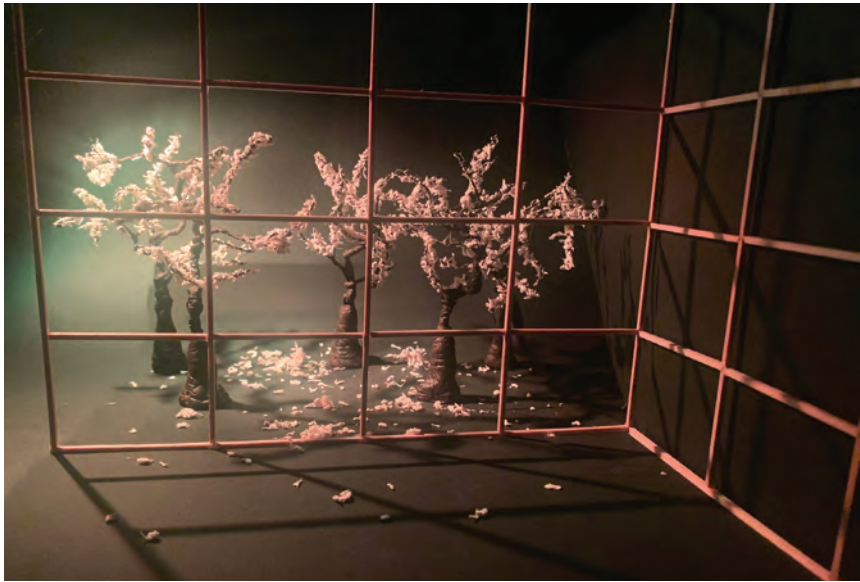
2. «La memoria es el diario que todos llevamos dentro», frase del escritor irlandés Oscar Wilde.



trabajo productivo para el hombre y reproductivo para la mujer, no responde a una organización natural. Es una construcción cultural».<sup>3</sup>

Durante muchas décadas, el espacio doméstico ha representado para la mujer un espacio de obligaciones: «lo que vemos de las tareas domésticas, sobre todo, es que son un trabajo largo, repetitivo, cansador, sucio; un trabajo poco gratificante, en la medida en que no puede singularizarse».<sup>4</sup> Sin embargo, las dinámicas empiezan a visibilizarse y por lo mismo resulta útil entenderlas a través de obras literarias como las de Virginia Woolf. En su ensayo *Una habitación propia*, considerado uno de los textos fundacionales del feminismo, cuestiona las pocas oportunidades que tenían las mujeres por estar atadas a la estructura familiar: «una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir una novela».<sup>5</sup> De ahí la importancia de la independencia económica y habitacional para «poder ser». Es una obra que también nos regala imágenes mentales sobre el espacio doméstico y cómo los recuerdos generan ciertos vínculos afectivos. También nos habla de cómo las actividades

«El enfoque artístico e interdisciplinar de este proyecto resulta importante, no sólo porque revalora las experiencias al interior de las viviendas, sino porque permite hacer énfasis en los límites físicos y en las espacialidades generadas».



3. Zaida Muxí Martínez, *Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral*, Barcelona, DPR-Barcelona, 2018, p. 48.

4. Mona Chollet, *En casa. Una odisea del espacio doméstico*, Buenos Aires, Hekht (Colección Acá y Ahora), 2017.

5. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, México, Planeta, 2017, p. 10.

6. Adriana Mucillo, «Carl Jung y los arquetipos: su historia y cuatro frases para entender al psicólogo que explicó la mente», *Periódico Clarín*, 2021, <[https://www.clarin.com/cultura/universo-mistico-carl-jung-60-anos-muerte\\_0\\_DtB6WxIsb.html?srsltid=AfmBOoodrHc5VDRFu2LJMktWw4RP\\_nUbQkOA9AGthvpJEU7g4cVSaWqB](https://www.clarin.com/cultura/universo-mistico-carl-jung-60-anos-muerte_0_DtB6WxIsb.html?srsltid=AfmBOoodrHc5VDRFu2LJMktWw4RP_nUbQkOA9AGthvpJEU7g4cVSaWqB)>.

cotidianas más elementales, como la alimentación, se ligan a nuestras emociones; aspecto plasmado también en el clímax de la película animada *Ratatouille* (Pixar, 2007), dirigida por Brad Bird, en el momento en que Antoine Ego es transportado a su niñez por medio del gusto. En su obra, Woolf menciona lugares fantásticos que provienen de referencias reales, como Oxbridge, una posible fusión entre Oxford y Cambridge, lo que nos permite construir nuevos mundos con base en la reflexión y la crítica de nuestro entorno.

También los textos de Ítalo Calvino son acercamientos a lugares fantásticos, ya que contienen descripciones evocativas que nos hacen «sentir», mediante la palabra escrita, la construcción de ciudades mágicas que son susceptibles de ser habitadas, como en su libro *Las ciudades invisibles* de 1972. Sin duda, las palabras tienen el poder de la imagen para evocar diversos lugares y permitirnos habitar simultáneamente dos espacios: el físico (donde leemos) y el mental (donde la lectura nos transporta).

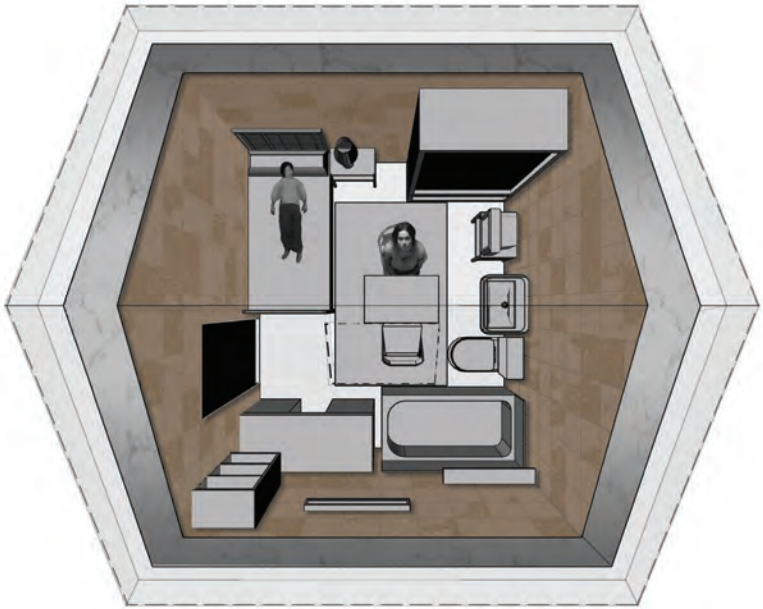
A propósito del segundo concepto, la memoria, tenemos a autores que han destacado la casa como un espacio cargado de recuerdos, como lo describe Gaston Bachelard en el primer capítulo de su libro *La poética del espacio*, publicado en 1957, dedicado al análisis de la casa donde pasamos la niñez, sitio en el que aprendemos a asociar sensaciones con espacialidades y generamos recuerdos que muchas veces idealizamos a lo largo de nuestras vidas. Esto último se retrata asimismo en las tres animaciones que aparecen en *La casa* (Netflix, 2022), cuyas historias giran en torno a la necesidad de poseerla, recuperarla y vivirla. Circunstancia retratada a la vez en *El jardín de los cerezos*, la última obra dramática de Antón Chéjov, escrita en 1903. Se trata de una tragicomedia que muestra a una familia que tiene apego al lugar que alguna vez habitó; y, por lo mismo, tiene interés en mantener la propiedad porque las memorias de ese sitio los siguen nutriendo, a pesar de sus problemas financieros y a que ya no se utiliza con la misma frecuencia.

La memoria es un fenómeno que se vive de manera individual y se torna colectivo, otorga identidad a un grupo específico por medio de sucesos que marcan su historia. Para Carl Gustav Jung existen ciertos elementos que compartimos en forma de arquetipos: «De una manera u otra somos partes de una sola mente que todo lo abarca, un único gran ser humano».<sup>6</sup> De tal manera que podemos hacer una distinción entre lo que forma parte de nuestra memoria como individuos y lo que como comunidad va marcando nuestras experiencias habitables.



4. Vanessa Loya, foto-montaje utilizando un fotograma de la película *Hierro 3*, con objetos y dimensiones superpuestos de la película *La habitación*, 2021.

5. Vanessa Loya, imagen inspirada en la película *La habitación*, 2021.



7. Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, Barcelona, LaOficina, 2015, p. 9.

8. Juhani Pallasmaa, *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 19.

La memoria individual es selectiva, puede ser descrita como una discriminación de experiencias en la que el olvido es igualmente relevante, situación que plasmó Borges en su cuento «Funes el memorioso» en 1942 en el diario *La Nación*. Una noche que no podía dormir, pensó en lo terrible que sería no poder olvidar. Su personaje central, Ireneo Funes, tiene hipermnesia, lo que hace que recuerde hasta el más mínimo detalle. La memoria es un elemento de reafirmación y construcción de nuestras vidas. En este sentido, se vuelve importante relacionarla con nuestro habitar y con el modo de vincularnos con el medio ambiente, la arquitectura y los demás.

El habitar analizado desde otras disciplinas

Del pensamiento moderno heredamos el enfoque segmentado del conocimiento y considero que cuando hablamos de temas centrales de nuestra experiencia, como son habitar y construir, debemos hacer el esfuerzo de enriquecer el discurso con saberes de otras disciplinas: «El habitar sería en cada caso, el fin que persigue todo construir. Habitar y construir están, el uno con respecto al otro, en la relación de fin a medio».<sup>7</sup> Al analizarlo desde el cine, el teatro y la literatura, se generan preguntas como la que planteaba el cineasta holandés Jan Vrijman: «¿Por qué la arquitectura y los arquitectos, a diferencia del cine y los cineastas, muestran tan poco interés en la gente durante el proceso del proyecto? ¿Por qué son tan teóricos, tan distantes de la vida en general?»<sup>8</sup> Esto es muy evidente en las imágenes de arquitectura impolutas que aparecen



6



7



6. Vanessa Loya, dibujos inspirados en algunas de las viviendas que habitó Paul Auster en *Diario de invierno*, *Línea de vida*, 2022.

7. Vanessa Loya, *El ático de Ana*, inspirado en *El diario de Ana Frank*, 2022.

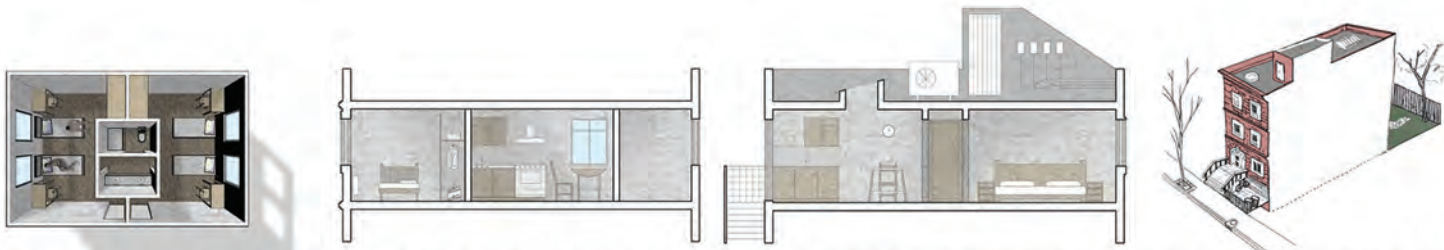
en las publicaciones especializadas, allí todo está ordenado y casi nunca se incluye a sus habitantes.

El habitar está asociado a cómo percibimos, razón por la que es siempre diferente: «Nuestra percepción del espacio es dinámica porque está relacionada con la acción —lo que puede hacerse en un espacio dado— y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente».<sup>9</sup> Esta diversidad en la forma de percibir se manifiesta incluso en el mismo habitante debido a que somos seres cambiantes. Me parece relevante subrayar aquí que dependiendo de la manera en que cada individuo percibe, es que se vincula con la arquitectura. Una misma espacialidad se puede experimentar incluso de maneras opuestas. Por tanto, la arquitectura es objetiva, pero la experiencia es subjetiva.

Un ejemplo de lo anterior se puede ver en la película *La habitación* (*The room*), dirigida en 2015 por Lenny Abrahamson. En ella presenta el encierro de una joven durante siete años, en un espacio de aproximadamente nueve m<sup>2</sup>, estando prisionera de un abusador. Ella vivía allí un confinamiento forzado y por lo mismo su percepción de la habitación era muy negativa. En contraste, su hijo de cinco años —producto de los abusos— experimentaba el mismo lugar de otra manera. Para él era su mundo: un lugar que le aportaba seguridad y refugio, puesto que era la única espacialidad que conocía y con la que se vinculaba afectivamente. Esta película tiene un paralelismo con un texto dramático, también inspirado en un confinamiento forzado real que conmocionó a la sociedad hace ya varias décadas. Me refiero a la obra de teatro *Los motivos del lobo*, de Sergio Magaña, publicada por la revista *Tramoya* en 1965.<sup>10</sup> Estos tipos de reclusiones recuerdan también al relato publicado en 1947 sobre la historia de una adolescente de origen judío encerrada por dos años con su familia: *El diario de Ana Frank*.

9. Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, 20a ed., México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 141.

10. Ahí se relatan las últimas horas de vida de un padre, el señor Guolfe, que había decidido que todos los miembros de la familia vivieran encerrados en el interior de su hogar con la finalidad de protegerlos. El cautiverio duró 17 años. Los hijos conocían poco del mundo exterior y el espacio doméstico era su universo; mientras que, al igual que en *La habitación*, ese mismo espacio representaba una prisión para la madre.



«Aunque por muchos años se ha estudiado la vivienda con respecto a las transformaciones históricas, la función y lo estético, se ha ignorado lo determinantes que pueden ser para perpetuar roles de género».

En estos tres casos el encierro puede parecerse al que experimenta un preso en una cárcel; sin embargo, cada uno tiene una vivencia distinta. Podemos decir entonces que los espacios habitables por sí mismos no tienen una valoración universal, somos las personas quienes se la otorgamos basados en nuestra experiencia. A pesar del encierro, para Ana el interior de ese espacio también representaba un refugio ante un exterior lleno de peligros. Durante su confinamiento, comienza a descubrir intereses personales y crea asimismo una relación cercana con los pocos objetos de los que disponía. Su diario, los zapatos y libros representaban esa ventana a través de la cual mirar el mundo exterior negado.

La falta de libertad puede tener una vertiente física y otra emocional, como se expresa en la obra teatral *Casa de muñecas* del dramaturgo Henrik Ibsen, publicada en 1879 y considerada una gran obra feminista. En ésta, Nora, la protagonista, se visualiza dentro de un hogar/cárcel, del cual inevitablemente escapa. Ella recurre a una medida drástica, pues deja atrás a sus hijos. No obstante, resulta muy contundente e ilustrativo el extremo al que puede llegar una persona que es llevada hasta el límite de la opresión doméstica.

La relación del ser humano con los objetos comúnmente pasa inadvertida, a pesar de que son elementos fundamentales en la configuración de nuestra identidad. A través de ellos se determinan muchos de los aspectos que moldean nuestra vida, como se muestra en la cinta surcoreana *Hierro 3*, dirigida por Kim Ki-duk en 2004, donde Tae-suk quiere hacer suyas las viviendas en las que irrum-

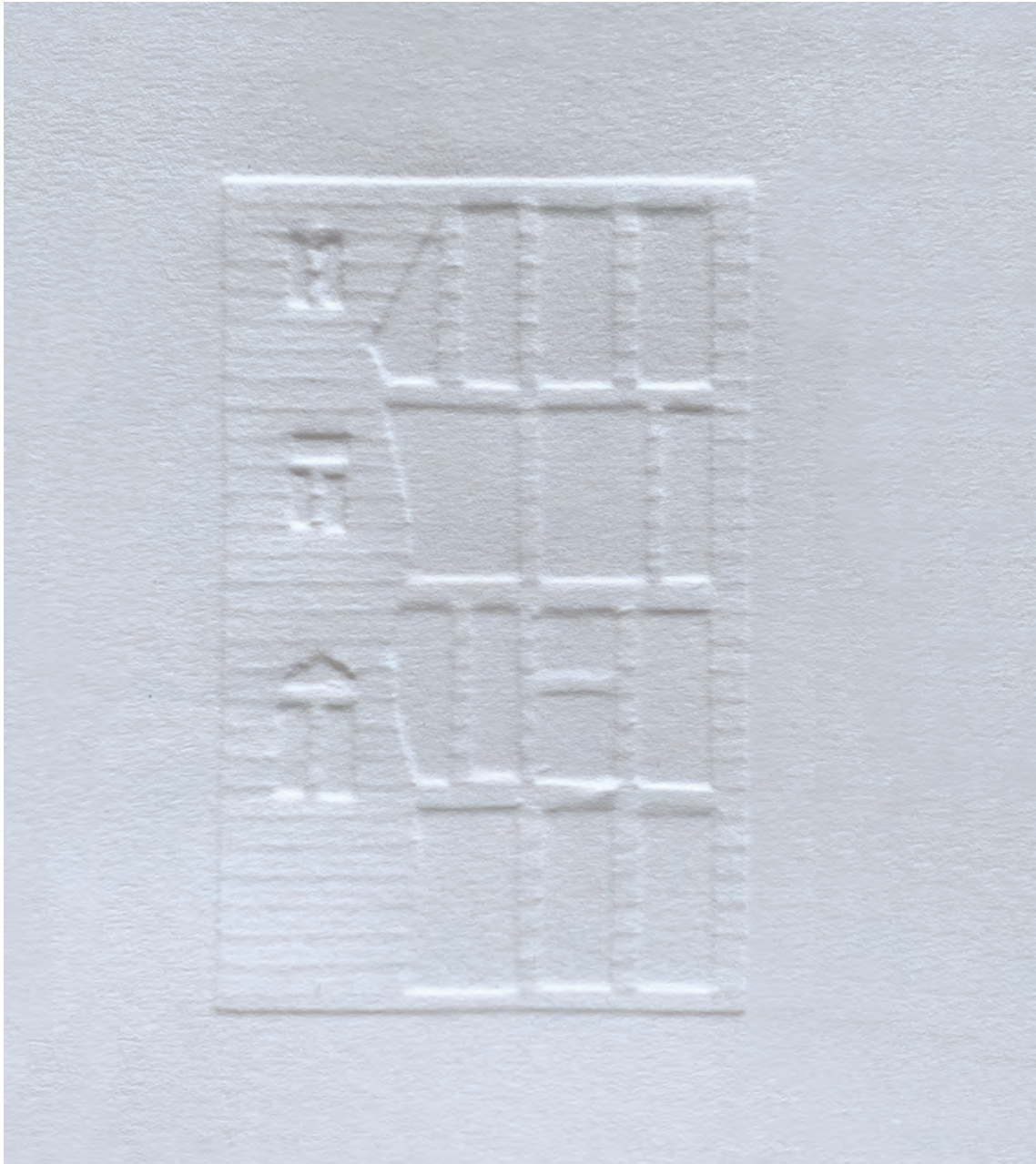
pe a lo largo del filme fotografiándose con los objetos que encuentra.

Por su parte, el cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar, publicado en 1946, describe la manera en que Irene y su hermano cohabitan en una casa familiar en Buenos Aires. El autor hace énfasis en las actividades que llevan a cabo, así como en los objetos fundamentales para su vida, como son el tejido de Irene, los libros de su hermano o el mate. La historia se desarrolla en una residencia espaciosa donde conviven diaria y monótonamente, hasta el día en que unos extraños «toman» la casa y ellos paulatinamente se van quedando sin nada.

Con estos ejemplos podemos advertir que los objetos son parte de la experiencia del habitar y curiosamente muchas veces quedan fuera del proyecto arquitectónico. No se trata de crear contenedores que sean capaces de almacenar objetos, sino de entender que ellos conforman la experiencia habitable de la misma manera que lo hace una ventana, la cual tendría un paralelismo con lo que significaban los libros para Ana Frank.

La capacidad de las artes para captar lo que los alemanes llaman el *Zeitgeist* (el espíritu de una época) es inmediata. El cine y el teatro requieren de una espacialidad, un tiempo determinado, objetos y un habitador como base expresiva, elementos que los hacen afines a la arquitectura. La literatura, por su parte, representa la manera de perpetuar la memoria mediante el ejercicio de la imaginación, logrando así transmitir la verdad esencial de la experiencia habitable. Tal como lo expresó Paul Auster en *Diario de invierno*, una novela autobiográfica publicada en 2012 que narra las vivencias des-





8. Vanessa Loya, grabado en relieve inspirado en el dibujo *Doubling Up* de Saul Steinberg y la lectura de la novela *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec, 2022.

9. Vanessa Loya, sección del piso 10 del rascacielos mencionado en el texto *High rise* donde muere ahogado un perro, 2022.

«Durante muchas décadas, el espacio doméstico ha representado para la mujer un espacio de obligaciones».

de su juventud hasta que cumple 60 años. Auster comparte sus experiencias de las 21 viviendas que habitó a partir de lo que recuerda sobre cada una de ellas. Propicia la reflexión alrededor de cómo las espacialidades se «cargan» de memoria con el paso del tiempo, a pesar de que las personas ya no estén presentes. Tema que aborda también la cinta estadounidense *A Ghost Story* de 2017, mostrando que lo experimentado en los lugares que habitamos nos marca, así como nosotros también imprimimos nuestra huella en ellos. Incluso sugiere la posibilidad metafórica de hacerlo después de la muerte. En la película, el esposo fallecido regresa a su casa como un fantasma para seguir habitando ese espacio.

Alfonso Cuarón también trae a la luz lo que pudo rescatar de su memoria y de la de Livo, la mujer que lo inspiró para dar vida a la protagonista de la película *Roma*.<sup>11</sup> Esta cinta es una invitación a ponernos en contacto con nuestra propia memoria cuando queremos rescatar un tiempo extinto. Mientras la observamos, podemos reconocer los espacios domésticos que de alguna manera nos han acompañado y desde los que nos relacionamos

10



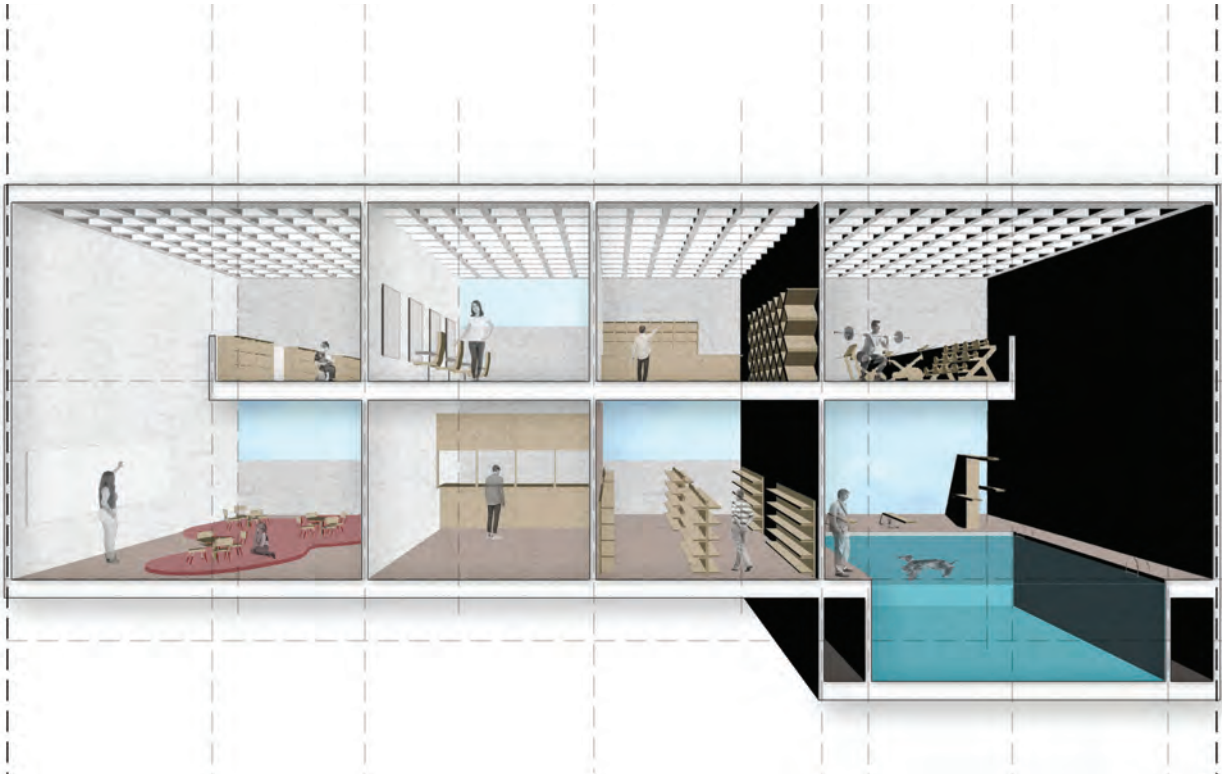
10. Vanessa Loya, maqueta de la ciudad de Nueva York hecha con luz, inspirada en *Birdman*, 2022.

también con la ciudad. Esta película tuvo un proceso creativo muy particular. Cuarón no compartió el guion con su equipo, les pidió que indagaran en sus propias memorias para sumergirse en el México de la década de 1970. Curiosamente, al haber mucha gente joven en el equipo, el punto de encuentro entre las distintas generaciones fueron los sonidos tan característicos de las calles de la Ciudad de México —ya que muchos de ellos han prevalecido desde entonces—, resultando muy significativa tal memoria auditiva en común.

En este punto es importante retomar la relevancia de la percepción individual y cómo afecta al entendimiento espacial. Cuando hablamos de narrativa, no podemos dejar de mencionar el «efecto Rashomon», nombre que se le dio a este fenómeno perceptivo en honor a la película del mismo nombre del director japonés Akira Kurosawa. En esta cinta, estrenada en 1950, cada personaje recuerda de una manera distinta un suceso específico, presentándose cada historia dentro de otras historias. Se muestra cómo todas las visiones, desde cada perspectiva, son algo que se puede tomar como verdadero, ya que la realidad descrita depende de los antecedentes y condicionantes de cada personaje. Aplicado al espacio doméstico, podríamos decir que no existen espacios que garanticen la felicidad o el sentimiento de protección, sino que es más bien el sujeto

quien les puede dar ese valor. No existe una forma de ocupación óptima, todas, de alguna manera, pueden ofrecerlo.

Es un hecho que la arquitectura ha tenido siempre un papel fundamental en la narrativa, pero, además, en estas disciplinas se utilizan recursos de otras, estableciéndose así un diálogo donde se intersectan puntos de interés. Como sucede en



9

11. Película con la que ganó el Premio Óscar al mejor director en 2018.



# «El cine y el teatro requieren de una espacialidad, un tiempo determinado, objetos y un habitador como base expresiva, elementos que los hacen afines a la arquitectura».

las películas *Dogville* de 2003; y, de otro modo, pero igualmente fascinante, en *Birdman*, estrenada en 2014. La primera es una visión radical en cuanto al espacio y los objetos; allí su director, Lars von Trier, logró representar contundentemente las espacialidades e ir más allá, pues los límites físicos que impone la arquitectura son suprimidos. Por su parte, *Birdman* (o la inesperada virtud de la ignorancia), cinta dirigida por Alejandro González Iñárritu, brinda una mirada desde las entrañas del teatro. En ella presenciamos cómo el límite de la historia del personaje y la del actor se mezclan teniendo como fondo los entretelones del St. James Theatre en la Gran Manzana. El filme hace evidente cómo las vivencias pasadas pueden perdurar hasta el punto de imposibilitar el presente. Se vive la ficción como parte de la realidad y viceversa. Los límites del recinto teatral representan la morada, pero a la vez simbolizan una jaula que no permite que vuele el personaje principal.

Las complejidades planteadas por lo arquitectónico muchas veces son difíciles de reconocer desde la propia disciplina. Se perciben más fácilmente desde el arte, como puede suceder con la literatura, particularmente con el *thriller* de la novela de ciencia ficción *High Rise*, escrita por James G. Ballard en 1975, y en la que narra los conflictos de una sociedad estratificada. Siempre se ha dicho que el espacio donde vivimos nos influye, pero en el relato de Ballard esto es categórico. Ballard muestra un rascacielos, emblema de la modernidad, reducido a la barbarie. Expone una sociedad distópica, absurda, y hace una crítica a sus valores sociales organizados en capas verticales. Esta historia tiene su paralelo real en Venezuela, en la Torre Confianzas, renombrada como la Torre de David. Un rascacielos que se empezó a construir en los noventa y que quedó inconcluso y abandonado en 1994; en consecuencia, fue ocupado por cerca de 3 000 personas sin hogar, convirtiéndose en el asentamiento irregular vertical más grande del mundo: otra distopía moderna.

Por otra parte, y hablando de este sistema de organización social representado en forma vertical, la película coreana *Parásitos* de 2019, dirigida por Bong Joon-ho, relata de manera impecable la realidad y las diferencias sociales en el contexto de Seúl. En ella se presenta el espacio doméstico como metáfora, donde las circulaciones verticales, particu-

larmente las escaleras de las viviendas, se vuelven elementos que expresan la organización social.

## Espacio doméstico y voyerismo a través del arte

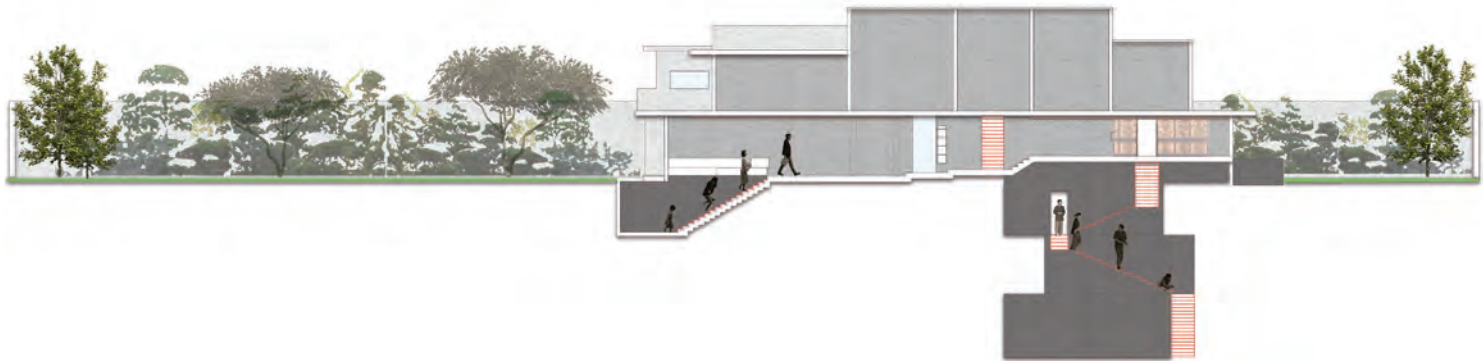
Otra vía para acercarse al habitar es desde el voyerismo, el cual permite desplegar una mirada analítica al interior de las viviendas. Esta narrativa puede darse a partir de la realidad o de la ficción. En cuanto a la primera tenemos los casos atípicos en los que las fachadas se desprenden de los edificios dejando al descubierto el espacio más íntimo de las personas, tal como sucedió con los sismos de la Ciudad de México. Las imágenes de esa cotidianeidad describen el espacio doméstico y el de sus objetos de modo que el observador pareciera irrumpir en lo personal debido a que el muro, esa cuarta pared — como se diría en teatro— ha desaparecido.

En cambio, la narrativa del voyerismo fundamentado en la ficción la encontramos expresada en novelas como *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec, publicada en 1978, e influida por el dibujo *Doubling Up* de Saul Steinberg (quien se definía a sí mismo como un «escritor que dibuja»)

que apareció en el libro *The Art of Living* en 1949. Fue uno de los cuatro dibujos animados realizados en lápiz y tinta, publicados en el *Architectural Forum* de febrero a mayo de 1946, e incluidos en la exposición: «An Exhibition for Modern Living» del Instituto de Artes de Detroit. En el dibujo, la habitabilidad se aprecia desde la calle, en la parte de un edificio que está desprovista de fachada, y que evidencia la pequeña dimensión de las viviendas, en contraste con la gran cantidad de objetos acumulados, característica del estilo de la vida de los norteamericanos. Este dibujo sirvió a Perec como escenario para su novela, con historias que acontecen a más de 1 500 personajes, dentro de las 23 habitaciones puestas al descubierto, y que exhiben los objetos y las actividades llevadas a cabo en el

número 11 de la ficticia calle de Simon-Crubellier, del barrio de la Plaine Monceau, en París.

En correspondencia con esta manera de expresar lo que sucede al interior, el director Àlex Rigola estrenó, en 2007, la obra dramática de su autoría: *European House*, en el Teatro Lliure. Una versión de *Hamlet* sin texto, enmarcada en nueve habitaciones distribuidas en los tres niveles de una edificación, pero sin una de sus fachadas. En ellas transcurre la vida de una familia acaudalada; y, mediante escenas simultáneas, el público llega a completar toda la historia. Este involucramiento de quien observa propicia una reflexión sobre cómo actuamos dentro de nuestras viviendas, a diferencia de lo que expresa la «fachada» que construimos hacia el exterior.



12

Otra propuesta en esta línea es el clásico cinematográfico *La ventana indiscreta*, realizada por Alfred Hitchcock en 1954, donde presenta fragmentos de la vida cotidiana de la gente que habita los edificios contiguos al de Jeff, el protagonista, y quien termina involucrándose en esas historias ajenas que ve desde su ventana. La cinta expone de manera magistral lo que puede significar una ventana para la vivienda y el habitar. Por un lado, genera la relación entre el interior y el exterior; pero, junto con el sol y el aire, entran también las miradas indiscretas. Es un elemento que, como expone Hitchcock, nos permite mirar afuera, pero también ser vistos. Tal exposición, a la que nos somete la arquitectura, es tratada asimismo en el libro *Thank you for the view Mr. Mies*, publicado en 2012. Contiene fotografías y testimonios de los ocupantes de las viviendas/vitrinas de Lafayette Park, diseñadas por Mies. Sus departamentos se caracterizan por tener una estructura espacial rígida, las zonas públicas y privadas cuentan con un muro/cortina de vidrio que da al exterior, lo cual ocasiona diversos conflictos de privacidad. Se percibe que, a pesar de ser entornos repetitivos y homogéneos —habituales en los proyectos modernos—, los usuarios son capaces de personalizarlos por medio de los objetos y el mobiliario que emplean.



11

11. Vanessa Loya, fotografía de *European House* en la sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, escenografía de Bibiana Puigdefàbregas y Sebastià Brosa. Fotografía de Josep Ros Ribas. En <https://arxiu.teatrelliure.com>, 2007.

12. Vanessa Loya, ilustración de la sección longitudinal de la casa de la familia Park que aparece en *Parásitos*, Vanessa Loya, 2021.



Con estos ejemplos podemos «observar» la vida íntima de quienes habitan estos espacios sin arriesgar nada a cambio. Nos da licencia para mirar vidas ficticias, a excepción del caso de las viviendas de *Lafayette Park*, cuyos habitantes resultan ser personajes involuntarios de una obra donde no pidieron estar. Allí, uno de los límites del contenedor arquitectónico se ha desmaterializado, como vimos que sucede de manera dramática en la película *Dogville*. La vivienda es el escenario donde acaece el drama. Contemplamos cómo, a través del arte, podemos llegar hasta estos espacios privados que nos han sido negados. Por ejemplo, en la pandemia, fuimos testigos de cómo las reuniones virtuales significaron esa otra manera de irrumpir en la domesticidad, provocando muchas veces situaciones de conflicto que rayaban en lo cómico, precisamente por el rompimiento de la lógica de lo público *versus* lo privado.

Aprendizaje interdisciplinario

A nivel general, considero que la arquitectura sigue teniendo una factura pendiente tanto en el reconocimiento de la diversidad como en la inclusión del espacio doméstico. Una virtud que podemos reconocer, a partir de las obras aquí analizadas, es la importancia de tener flexibilidad, con el fin de que los habitantes puedan expresar libremente su individualidad en los espacios. Por ello, este principio debería constituir una

pauta a seguir desde el diseño proyectual. En las últimas décadas, y con el auge del pensamiento posmoderno, se ha reconocido que las personas tenemos orígenes y preferencias muy diversas. Las llamadas minorías han ganado terreno ante el reduccionismo de los grupos hegemónicos. Lo que antes era señalado como diferente, ahora ha ganado un margen de tolerancia, lo cual podría ser también aplicado a la vivienda.

Otro de los aspectos que pude observar al analizar el habitar desde otras disciplinas, es la importancia de trabajar el proyecto arquitectónico de la mano de los futuros habitantes, a niveles que van más allá de las prácticas convencionales. Por ejemplo, haciendo el ejercicio de ponerse en contacto con sus propias memorias, para entender de dónde vienen y comprender la relación intrínseca que existe entre las espacialidades y las formas de vivir (como lo era el teatro para el protagonista de *Birdman*). O también, invitándolos a que nos hablen de los objetos que atesoran, ya que éstos son piezas clave de su experiencia (como lo era el tejido para Irene en *Casa tomada*).

En pocas palabras, la experiencia de habitar conlleva que cada vida en sí misma sea una obra potencial digna de representarse. Revalorar la importancia de nuestras memorias y del espacio doméstico es reconocernos a nosotros mismos, encontrarnos en el escenario de nuestra propia historia en el momento en que se anuncia: ésta es la tercera llamada, tercera.



13

REFERENCIAS

Alcocer, Atxu Amann  
2011 *El espacio doméstico: la mujer y la casa*, Buenos Aires, Nobuko.

Aresta, Marco y Nikos Salingaros  
2020 *La importancia del espacio doméstico en tiempos de COVID-19*, México, ArchDaily.

Aubert, Danielle, Lana Cavar y Natasha Chandani  
2019 *Thanks for the View Mr. Mies: Lafayette Park, Detroit*, Nueva York, Metropolis Books.

Auster, Paul  
2013 *Diario de invierno*, Barcelona, Seix Barral.

Bachelard, Gaston  
2002 *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ballard, James G.  
2014 *High Rise*, Londres, Fourth State.

Borges, Jorge Luis  
1944 «Funes el memorioso», en *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sur.

Calvino, Italo  
1997 *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela.

Cassigoli, Rossana  
2010 *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*, Barcelona, Gedisa/UNAM.

Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol  
2010 *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana.

Chollet, Mona  
2017 *En casa. Una odisea del espacio doméstico*, Buenos Aires, Hekht (Colección Acá y Ahora).

Cortázar, Julio  
2014 *Casa tomada*, Buenos Aires, Alfaguara.

Giglia, Ángela  
2012 *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*, España, Anthropos/UAM, Siglo XXI Editores.

Hall, Edward T.  
2001 *La dimensión oculta*, 20a ed., México, Siglo XXI Editores.

Havik, Klaske, Jorge Mejía Hernández, Susana Oliveira, Mark Proosten y Mike Schafer (eds.)  
2016 *Writing Place. Investigations in Architecture and Literature*, Amsterdam, Nai Publishers.

Heidegger, Martin  
2015 *Construir, habitar, pensar*, Barcelona, LaOficina.

Heller, Agnes  
2019 *¿Revoluciones en la vida cotidiana? 50 años después*, México, Siglo XXI Editores.

Lleó, Blanca  
2006 *Sueño de habitar*, Barcelona, Gustavo Gili.

Merleau-Ponty, Maurice  
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Montaner, Josep Maria  
2004 *Traumats urbanos: la pérdida de la memoria*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (cccbb).

Monteys, Xavier  
2014 *Casa Collage. Un ensayo sobre arquitectura de la casa*, Barcelona, Gustavo Gili.

Mucillo, Adriana  
2021 «Carl Jung y los arquetipos: su historia y cuatro frases para entender al psicólogo que explicó la mente», *Periódico Clarín*, <[https://www.clarin.com/cultura/universo-mistico-carl-jung-60-anos-muerte\\_0\\_DtB-6WxIsb.html?srsltid=AfmBOodrHc5VDRFu2LJMk-tWw4RP\\_nUbQkOA9AGthvpJEU7g4cVSaWqB](https://www.clarin.com/cultura/universo-mistico-carl-jung-60-anos-muerte_0_DtB-6WxIsb.html?srsltid=AfmBOodrHc5VDRFu2LJMk-tWw4RP_nUbQkOA9AGthvpJEU7g4cVSaWqB)>.

Muxí Martínez, Zaida  
2018 *Mujeres, casas y ciudades: más allá del umbral*, Barcelona, DPR-Barcelona.

Pallasma, Juhani.  
2016 *Habitar*, Barcelona, Gustavo Gili.

Pals, Andrea  
2016 *Espacios habitados. Una mirada diferente hacia el espacio doméstico de la casa*, tesis de maestría, Barcelona, MBArch ETSAB–UPC.

Perec, Georges  
2019 *La vida instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama.

Ramírez Kuri, Patricia, y Miguel Aguilar Díaz (coords.)  
2006 *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, España, Anthropos.

Ramonedá, Josep  
2001 *La ciutat dels cineastes*, Barcelona, Diputació Barcelona.

Rybczyński, Witold  
1986 *La casa. Historia de una idea*, España, Nerea.

Sarquis, Jorge (comp.)  
2006 *Arquitectura y modos de habitar*, Argentina, Nobuko.

Woolf, Virginia  
2017 *Una habitación propia*, México, Planeta.



# El partido arquitectónico... bordado

Un ejercicio del Taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura de la UNAM

por Jimena Hogrebe Rodríguez



RESUMEN Este ensayo presenta «El partido arquitectónico... bordado», un ejercicio realizado durante el otoño de 2023 en el Taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA) para profundizar en el entendimiento de lo que es el partido arquitectónico de un proyecto, y para explorar el bordado como técnica para representar y narrar la arquitectura. Además de exponer el contexto en el que se desarrolló el ejercicio, el texto expone el proceso, los resultados y las reflexiones posteriores.

ABSTRACT This article presents «The Architectural Parti... Embroidered», an exercise carried out in the fall of 2023 at the Max Cetto Studio of the UNAM (FA) Faculty of Architecture to deepen the understanding of what the architectural parti of a project is, and to explore embroidery as a technique to represent and narrate architecture. In addition to exposing the context in which the exercise was developed, the text exposes the process, the results, and the subsequent reflections.



*The beginning of building coincides  
with the beginning of textiles¹.*  
—Gottfried Semper

1. Jimena Hogrebe Rodríguez, con-  
junto de cuatro piezas de la serie  
*Arquitectas*, 2020. Bordados en tela  
de distintas dimensiones impresas  
con cianotipia.  
Fotografía: Zaickz Moz.

Fue durante Documenta 14, en 2017, cuando me  
encontré con *Historjá*, de Britta Marakatt-Labba, un  
lienzo bordado de 24 metros de largo que muestra  
escenas de la historia, la mitología y la vida coti-  
diana de la cultura sami. La pieza llamó mi aten-  
ción por su poderosa narrativa y sus diferentes  
escalas; había que recorrer la habitación para ver-  
la en su totalidad, pues al mismo tiempo contenía  
una serie de paisajes escandinavos conectados por  
la tela blanca. También me atrajo lo que los hilos  
y la tela lograban en conjunto, una estructura en  
tensión que a la vez generaba texturas y profundi-  
dades. Salí de la exposición inspirada y con ganas  
de incorporar el bordado a mi práctica arquitectó-  
nica. Meses después llegué al estudio de la artista  
mexicana Gimena Romero para aprender el oficio,  
y así empezó la experimentación.

*El partido arquitectónico... bordado* es un pro-  
yecto íntimo que propone la arquitectura como  
una actividad múltiple y diversa. Es la exploración  
de una técnica milenaria para investigar, repre-  
sentar, crear y narrar la arquitectura a través de  
medios alternativos. El bordado pide tiempo y  
paciencia para dar lugar a que la mente divague  
mientras vincula la reflexión con la memoria y

la arquitectura con su registro físico. Su cadencia  
ofrece espacio para la contemplación y la tranqui-  
lidad frente a una profesión y un mundo cada vez  
más voraces. Implica tomar una postura serena  
ante la prisa y la explotación.

Las piezas bordadas que he realizado en los  
últimos años son parte de diversas series temá-  
ticas. Inicié con *Obras famosas*, una serie creada  
utilizando principalmente el bordado tradicional  
mexicano. Por medio de ella he revisado la vida  
de arquitectos icónicos y he recorrido sus traba-  
jos, notando detalles y características principales.  
En las piezas de *Volumen y vacío* he jugado con el  
dibujo técnico y las perspectivas paralelas para  
explorar temas como la escala, la proporción, el  
ritmo, la profundidad y la combinación cromática.



1. El inicio de la construcción coincide con el inicio de la industria textil.



2

«El partido arquitectónico... bordado»  
es un proyecto íntimo que propone la  
arquitectura como una actividad múltiple y  
diversa. Es la exploración de una técnica  
milenaria para investigar, representar,  
crear y narrar la arquitectura a través de  
medios alternativos».

Para resaltar a mujeres cuya vida y trabajo dentro  
de la arquitectura admiro, realicé la serie *Arquitectas*  
(*impresiones en cianotipia bordadas con proyección  
de puntos ópticos*). En cambio, *Especies de espacios* es  
una serie que comencé durante el confinamiento  
por COVID-19, en honor a los espacios domésticos  
y basada en las ideas que Georges Perec presenta  
en su libro (obra de la que tomé prestado el título)  
[véase imagen 1].

Por otro lado, he desarrollado proyectos para  
explorar con mayor profundidad a personajes  
específicos, como *Burle Marx bordado*, para la expo-  
sición *El futuro es hoy*, compuesto por un conjunto  
de bordados realizados a partir de sus paisajes  
y pinturas, y un video en el que cuento un poco  
sobre su vida. Durante mi residencia en Art Omi:  
Architecture propuse *Juaçaba & Zegers bordadas* para  
hacer algo similar, inspirada en estas arquitectas  
sudamericanas [véase imagen 2].

En 2023 fui seleccionada como parte del  
Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) para  
llevar a cabo el proyecto *El hilo que construye*. *Bordar  
como técnica para las prácticas arquitectónicas*, en el que  
planteé examinar la vida y obra de distintas archi-  
tectas del mundo y exponerlas a través del borda-  
do, el texto y la ilustración. En paralelo formulé  
una serie de investigaciones para profundizar acer-  
ca del mundo de la arquitectura y el textil, labor  
que comencé a explorar hace siete años.

Este preámbulo es solamente para sentar el  
contexto de la siguiente historia...

Ejercicios de oficio

Desde 2011 formo parte del grupo docente de  
tercer año (etapa de profundización) del Taller

Max Cetto de la Facultad de Arquitectura de la  
UNAM (FA) —hoy llamado Taller Integral de Arqui-  
tectura III y IV—, específicamente en el área de  
Proyectos. Según el momento, hemos ido y veni-  
do de quinto a sexto semestre. De haber llegado  
a ser trece asesores (durante los primeros años),  
hoy solamente somos cinco: Daniel Bronfman,  
Héctor Guayaquil, Sebastián Navarro, Carmen  
Rodríguez y yo. Nuestros caminos profesionales  
son diferentes, pero coinciden en que, de una u  
otra manera, hemos decidido conjugar la labor  
académica con el resto de nuestras actividades.  
Estar con un pie adentro y otro afuera nos per-  
mite tener una perspectiva sobre el punto de  
encuentro de ambos dominios, al igual que un  
interés en que se complementen.

La diferencia de perfiles nos lleva a mante-  
ner un ojo crítico tanto ante nuestro quehacer  
docente y los procesos de enseñanza-aprendizaje  
que guiamos, como ante la disciplina arquitecto-  
nónica y la creación del ambiente construido en  
general. Las reflexiones que nos han acompa-  
ñado a lo largo de estos años provocan que nos  
cuestionemos sobre el papel de la universidad, al  
igual que la manera en la que la arquitectura se  
comparte y se ejerce. Fomentamos este constante  
pensar porque nos parece indispensable para se-  
guir creciendo, además de que tenemos que estar  
atentos porque el mundo no deja de cambiar, la  
disciplina no deja de modificarse y las personas  
no dejamos de transformarnos.

La pregunta acerca de qué es lo que hay que  
indagar sobre lo que los jóvenes estudiantes deben  
aprender en el taller de arquitectura nos acom-  
paña siempre. Para esto contamos con el Plan de  
Estudios 2017. Licenciatura de Arquitectura, que es

2. Jimena Hogrebe Rodríguez, con-  
junto de piezas realizadas a partir  
de la obra de las arquitectas Carla  
Juaçaba y Cazú Zegers, 2023. Foto-  
grafía: Jimena Hogrebe Rodríguez.

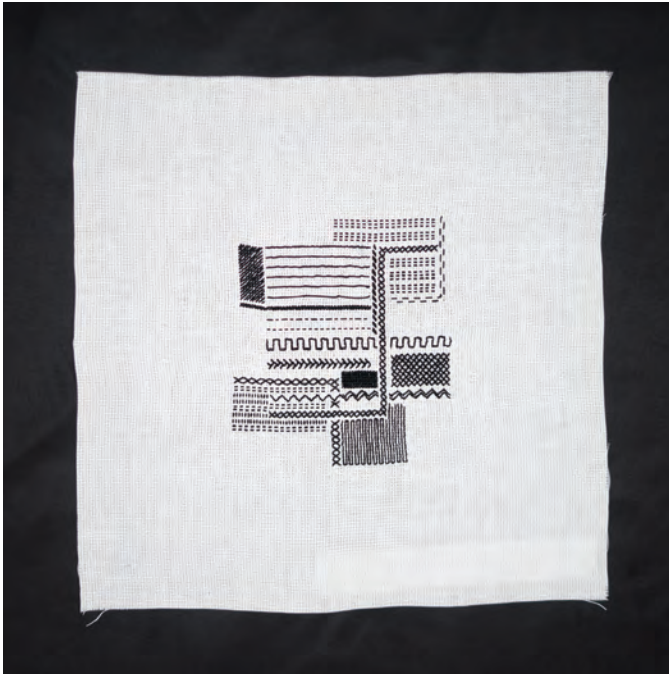


el documento que nos guía. Sin embargo, hay todo un universo afuera, al igual que un compendio de experiencias que nos parece importante integrar a lo que sucede en el aula. Por lo tanto, con el tiempo —y cada vez más— hemos introducido diversidad en los ejercicios que organizamos, teniendo en cuenta los cuatro ejes temáticos que el plan estipula: habitabilidad, sostenibilidad, factibilidad e inclusión. Además, buscamos el fortalecimiento de las distintas competencias para que sean aplicables en circunstancias diferentes y que el aprendizaje sea significativo. En conjunto, tanto las fuentes documentales como la realidad empírica nos han convencido de que es esencial no sólo enfocarnos en el aprendizaje técnico de la profesión, sino en habilidades como: la observación; el análisis y la síntesis; el pensamiento reflexivo, crítico y complejo; el enfoque sistémico; la construcción de ideas; la toma de posturas; la argumentación; el trabajo consciente; la comunicación efectiva; la colaboración y el acercamiento multidisciplinario, entre otras.

En cada semestre escolar los grupos que enaminamos realizan en promedio dos o tres ejercicios, esto significa que hemos ideado más de 50 de ellos a lo largo del tiempo. Al terminar cada uno hacemos una valoración desde la reacción del grupo, al igual que desde los resultados alcanzados. Este mecanismo nos lleva a procurar mejoras para responder a las generaciones cambiantes, y atender la realidad del momento y de la profesión. El Taller de Proyectos sigue siendo el eje de la carrera de arquitectura en la FA, pero el mundo profesional muestra otra cosa, por lo que mantenemos una perspectiva flexible ante lo arquitectónico. La diversificación de los caminos de la arquitectura es tan amplia, que nos parece esencial asumirla para que los estudiantes conozcan sus opciones y se encuentren preparados para adaptarse a éstas e incluso inventar otras nuevas.

Ante esta circunstancia, desde hace unos semestres, hemos explorado dividir nuestro plan de trabajo en dos partes. Durante la primera etapa del semestre planteamos lo que denominamos ejercicios de oficio, para culminar con proyectos de arquitectura más convencionales. Lo que intentamos con los primeros es fortalecer y profundizar algún tema que consideramos importante para el entendimiento y la construcción de un ambiente más crítico y atinado; puede ser desde un concepto, una técnica o una metodología.

Cada uno de estos ejercicios implica una labor que termina exhibida en una exposición colectiva que comentamos en una sesión plenaria. De esta manera se completa un ciclo de práctica y reflexión. En conjunto, esta serie ofrece una cartera de herramientas proyectuales y de pensamiento que el grupo de estudiantes puede aplicar en distintas circunstancias de resolución de ejercicios de arquitectura u otro tipo de tareas con las que se enfrenten en el futuro. Herramientas que se suman al enriquecimiento de un oficio en formación.



El partido arquitectónico

Uno de los temas que hemos abordado en los ejercicios de oficio de quinto semestre ha sido el concepto de *partido arquitectónico*, ya que consideramos que permite ejercitar la gráfica y el pensamiento sintéticos, al igual que la comunicación eficiente de intenciones y argumentos. Dice Matthew Frederick:

Un *partido* es la idea central o el concepto de un edificio. Un partido puede ser expresado de múltiples maneras pero con mayor frecuencia consiste en la realización de un diagrama que representa en un plano la organización general de la planta de un edificio y, por consiguiente, su sensibilidad experiencial y estética. Un diagrama de partido puede describir la masa, entrada, jerarquía espacial, relación con el sitio, ubicación central, circulación interna, zonificación pública/ privada, solidez/transparencia, entre muchos otros conceptos. La proporción de atención que se le dé a cada factor varía dependiendo del proyecto.

- 3. Valentina Maya Martínez, Muestrario bordado, 2023. Fotografía: Autor no identificado.
- 4. Abigail Bonilla Cid, Muestrario bordado, 2023. Fotografía: Autor no identificado.
- 5. Vista general de la exposición de piezas bordadas por el grupo de estudiantes del Taller Max Cetto, 2023. Fotografía: Sebastián Navarro.

Por lo tanto, profundizar en la concepción del partido arquitectónico se relaciona con objetivos como entender un lugar de manera integral, analizar condicionantes, identificar características del entorno y sus relaciones con el objeto arquitectónico-urbano, su situación ambiental, su materialidad y su conceptualización.

Un intento inicial por acometer este tema se hizo a través del cine, en específico con la película *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), donde abstraer el partido arquitectónico de la plaza principal no fue del todo exitoso debido a que otros factores resaltaron y alejaron la mirada del punto principal. Sin embargo, no desistimos y decidimos darle una oportunidad a este asunto.

Uno de los colegas, que conocía mi proyecto *Bordado arquitectónico*, insistió en que lo integráramos de algún modo a nuestro programa de trabajo, así que consideramos que el partido arquitectónico era un camino viable, puesto que podría conducir a un ejercicio de síntesis mientras se aprendía a bordar una pieza sencilla. Esta estrategia, además, permitiría ampliar los límites de la práctica arquitectónica y fomentar el trabajo multidisciplinario.

El partido arquitectónico... bordado

Fue entonces que planteamos *El partido arquitectónico... bordado*, durante el semestre del otoño de 2023, teniendo en mente objetivos específicos como entender este concepto y su importancia

en el planteamiento de los proyectos; analizar una obra y abstraer su conceptualización; representar gráficamente un partido, al igual que explicarlo con palabras; aprender una nueva técnica, y reflexionar sobre los alcances de la disciplina arquitectónica [véase imagen 3].

La primera actividad fue entablar una conversación en grupo sobre el partido arquitectónico y la manera de representarlo con diagramas. Considerando que era probable que pocos estudiantes supieran bordar, planteamos impartir un taller para enseñar puntadas básicas y que pudieran realizar una primera pieza de prueba (un dechado o muestrario). Ésta funcionó como referencia de puntadas a utilizar en la pieza final, ya que permitió evaluar las calidades de línea, las texturas formadas con el hilo en la tela y el tiempo de su elaboración [véase imagen 4].

Después, a cada estudiante del grupo —más de 80— le asignamos una obra arquitectónica para analizarla, abstraer su partido y expresarlo en un diagrama en planta. Ya definido el diagrama comenzaron a bordarlo de manera individual en lienzo blanco y con hilo negro. Asimismo, para explicar el partido de la obra, escribieron un texto de 500 palabras. Cuando terminaron las dos semanas durante las que se realizó el ejercicio, los estudiantes colgaron sus piezas en la pared del fondo del salón, conformando así un mural textil con más de 160 piezas. Además de la discusión colectiva, algunos de los presentes se animaron a leer sus escritos en voz alta [véase imagen 5].





Como método de evaluación del ejercicio, planteamos los siguientes criterios: 1) la profundidad del análisis de la obra asignada, 2) la síntesis y la precisión logradas en el diagrama en planta, 3) la limpieza de las piezas y 4) la claridad y el contenido de la explicación escrita sobre el partido arquitectónico de la obra asignada. Dejamos fuera la calidad del bordado, ya que para muchas personas era una técnica completamente nueva.

El proceso, las piezas y las reflexiones

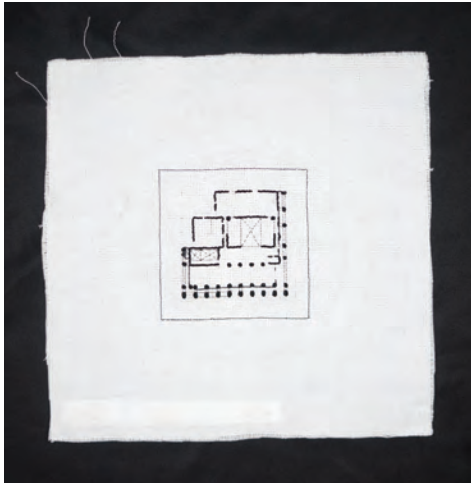
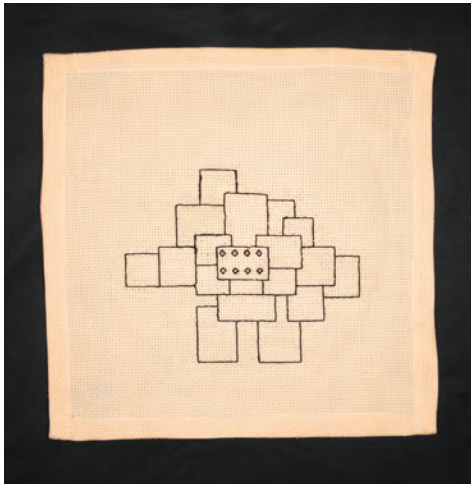
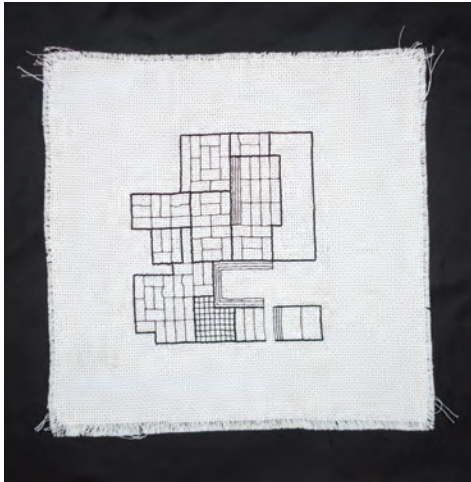
Al momento de planear *El partido arquitectónico... bordado* habíamos previsto algunos de los resultados alcanzados: como el aprendizaje de una nueva técnica de expresión y de representación, o la ampliación del bagaje de referencias del grupo. También que lograrían abstraer la información esencial de las obras para poder explicarlas de manera sintética. Valeria Janet Méndez López, por ejemplo, fue capaz de descifrar la Casa de Sugimoto (Kyoto, 1743) a partir del conocimiento del tatami japonés para así exponerlo. Otro resultado esperado fue la realización de diagramas precisos que mostraran los partidos arquitectónicos. Mariana Venegas Bravo comentó que su pieza bordada no era una traducción literal de la planta arquitectónica del Edificio Turín (Guadalajara, 2020), diseñado por el Estudio Macías Peredo, sino una muestra de su genética [véase imagen 6].

«El bordado pide tiempo y paciencia para dar lugar a que la mente divague mientras vincula la reflexión con la memoria y la arquitectura con su registro físico».

A estos resultados supuestos, se sumaron otros imprevistos. Fue sorprendente la disposición del grupo a aventurarse en el bordado; lo que, en consecuencia, suscitó en el aula un ambiente comunitario durante las sesiones del taller, al trabajar en conjunto y simultáneamente con tela y aguja, moviendo el cuerpo y compartiendo el presente. Asombró también advertir a los estudiantes alejados de las pantallas, dejándose llevar por la experiencia háptica de materiales inusuales para ese espacio. «Esta actividad de bordado fue muy interesante, inclusive meditativa, te encierras en tu mundo, concentrado en la costura», comentó Ricardo Valdez Cruz en su texto sobre la LEGO House (Dinamarca, 2017), creada por BIG [véase imagen 7].

Varios de los escritos, además de explicar los partidos arquitectónicos de las obras asignadas, incluyeron reflexiones que también llamaron nuestra atención. Algunos estudiantes decidieron

- 6. Valeria Janet Méndez López, Pieza realizada por a partir de la Casa de Sugimoto (Kyoto, 1743), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.
- 7. Ricardo Valdez Cruz, Pieza realizada a partir de LEGO House (Dinamarca, 2017), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.
- 8. Karla Fernanda Guerrero Hernández, Pieza realizada a partir de la Town House (Londres, 2019), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.



Por su parte, Jorge Eduardo Manzano Navarrete, a quien se le asignó la obra Las Termas de Vals (Suiza, 1996), proyectado por Peter Zumthor, tituló a su pieza *Bordagua* [véase imagen 9], y explicó que para realizarla se enfocó en lo contenido más que en el contenedor, por lo que:

[...] el agua es primordial en el lienzo, resalta con su tonalidad azul pese a que se establece que la actividad se debe desarrollar en blanco y negro; pero, creo que es justificada esta excepción en beneficio del entendimiento del ejercicio. El agua es protagonista, es el corazón de este proyecto y por eso su jerarquía de textura es notoria.

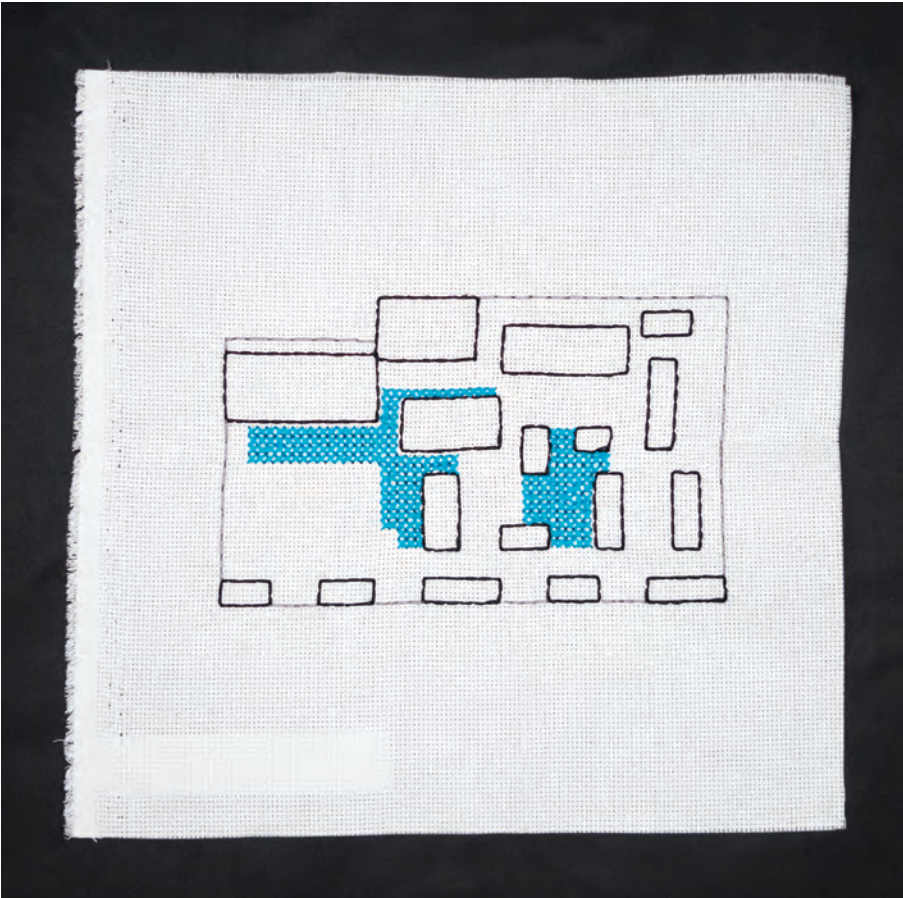
A partir de la pieza que Luis de la Vega de la Mora realizó sobre la Biblioteca Exeter (Estados Unidos, 1972), proyectada por Louis Kahn, identificó que:

[...] los hilos que en la parte de enfrente aparentan ser perfectamente ordenados, en la parte de atrás se muestran enredados, desordenados y con una falta de cuidado; aunque no intencionalmente, esto acaba haciendo un guiño a la dicotomía de la vida de Khan, entre su vida profesional: prolija, cuidada y ordenada, y su vida como padre y marido, que está llena de bemoles de descuido, irresponsabilidad y enredos.

Esta interpretación del revés de su pieza muestra la posibilidad de integrar otras narrativas a los bordados realizados [véase imagen 10].

Los ensayos de dos alumnas mostraron también otra capa de sentido: la idea de las prácticas textiles como prácticas femeninas. Zarah Vanessa Zúñiga Orozco [véase imagen 11], quien elaboró una pieza inspirada en la Casa Guna (Chile, 2014), diseñada por Pezo von Ellrichshausen, comentó:

Yo aprendí a bordar gracias a mi madre, que a su vez aprendió a bordar gracias a su madre, que aprendió a bordar gracias a mi bisabuela, y estoy segura de que a ella también le enseñó su madre. Por eso para mí este trabajo no es algo superfluo, es una forma de mantener presentes a estas mujeres que me preceden y que han sido pilares para mantener a mi familia. Y sé que mi familia no es la única así, sé que varios de nosotros tenemos una abuela, tía o madre que borda formas en las telas, que remienda las ropas, que hace arte que es útil; tenemos conocidas que tejen o que confeccionan su ropa.



- 9. Jorge Eduardo Manzano, Pieza realizada a partir de las Las Termas de Vals (Suiza, 1996), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.

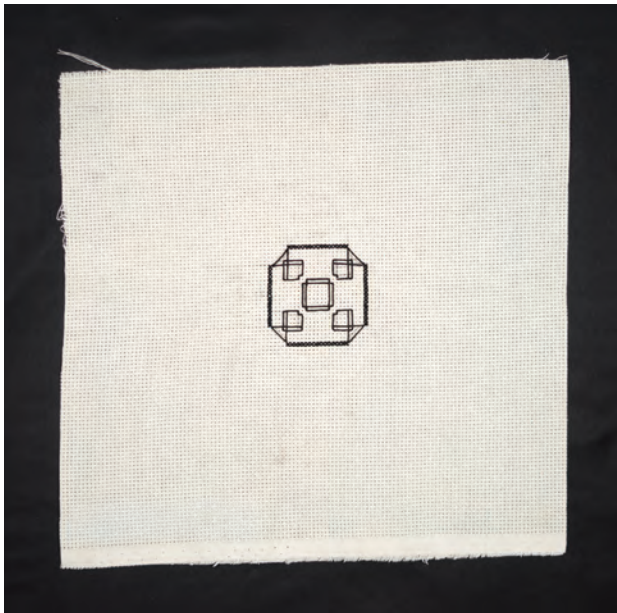
explicar las decisiones técnicas que tuvieron que tomar para obtener el resultado esperado, revelando así un proceso de reflexión y planeación. Un ejemplo son las palabras de Karla Fernanda Guerrero Hernández acerca de su pieza inspirada en Town House (Londres, 2019), proyecto comisionado a Grafton Architects [véase imagen 8]:

Todo lo mencionado se puso a consideración a la hora de realizar el bordado. Se decidió bordar la planta baja, ya que se considera la más representativa de las intenciones del proyecto. Las columnas se expresaron mediante un punto de cruz y un borde extra para demostrar su importancia tanto estructural como visual. Por otro lado, los muros se representaron con una puntada simple y densa, ya que no tienen una presencia tan dominante como las columnas. De forma similar, las ventanas se representaron con puntadas simples pero sueltas, ya que son las que permiten esa transparencia. Finalmente, las dobles alturas y proyecciones se representaron con línea punteada para demostrar la presencia de los pasillos y terrazas, elementos que le dan carácter al proyecto².

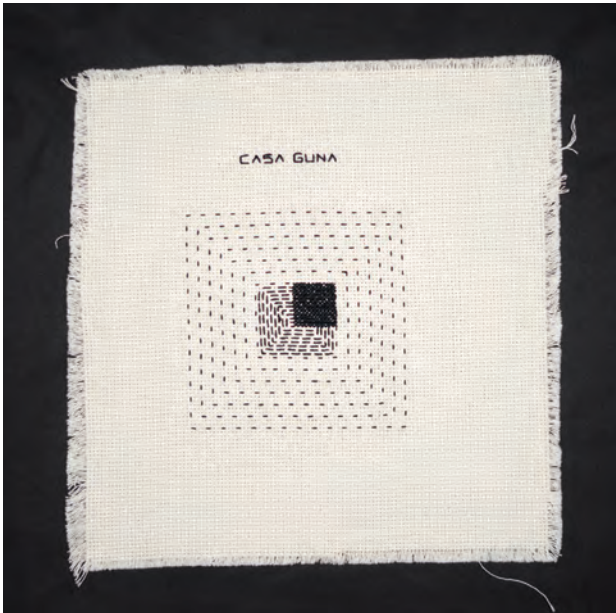
2. Matthew Frederick (2007), *101 Things I Learned in Architecture School*, Cambridge, The MIT Press, p.15.



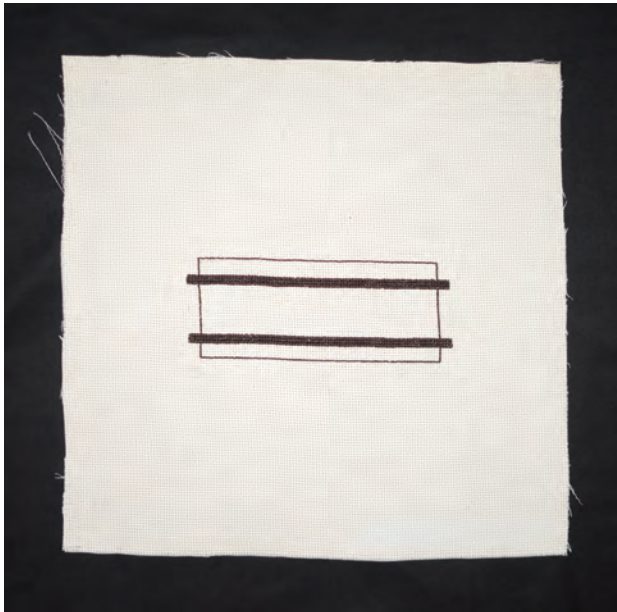
10



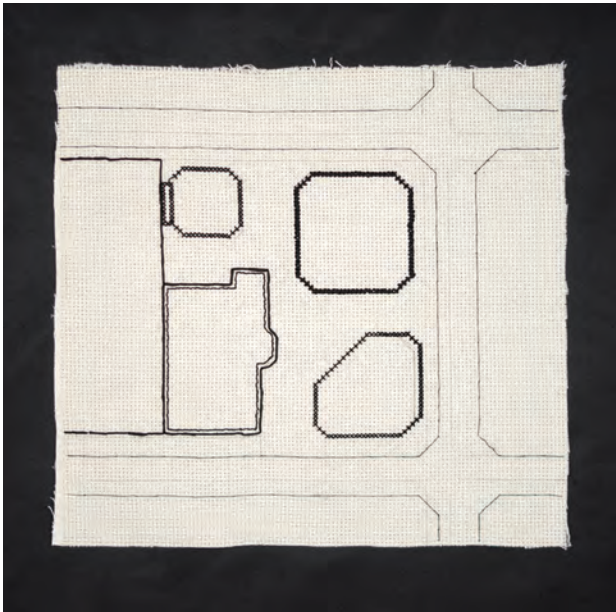
11



12



13



10. Luis de la Vega de la Mora, Pieza realizada a partir de la Biblioteca Exeter (Estados Unidos, 1972), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.

12. Samantha Michelle Esquivel Mejía, Pieza realizada a partir del Museo de Arte de São Paulo (Brasil, 1968), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.

13. Samantha Michelle Esquivel Mejía, pieza realizada a partir del Museo de Arte de São Paulo (Brasil, 1968), 2023. Fotografía: Emilia Alatorre Seidel.

Y a Samantha Michelle Esquivel Mejía —quien escribió que en esta profesión es importante mantener la sensibilidad— le parece positivo «reivindicar una actividad que ha sido considerada sólo para mujeres y con temáticas “banales” y visibilizar que puede ser un método de experimentación muy interesante, y que lleva a otro tipo de reflexión». Ella trabajó con el Museo de Arte de São Paulo (Brasil, 1968), proyectado por Lina Bo Bardi [véase imagen 12].

Ya la cita de Gottfried Semper al inicio de este ensayo insinúa un vínculo histórico que ha existido de distintas maneras entre el tejido y la arquitectura. A esa relación llegó también el alumno Julio Mauricio González Quintero, quien desarrolló un bordado basado en el proyecto de Alison y Peter Smithson para The Economist Building (Londres, 1964):

«Bordar al mismo tiempo y en el mismo lugar demostró cómo ciertas actividades fortalecen la colectividad; patente también en la potencia del mural textil constituido por todas las piezas».

Tejer parecería que es un verbo muy aparte del quehacer arquitectónico, después del ejercicio caigo en cuenta que se transforma en un adjetivo: “tejido”. Tejer en una retícula preexistente llamada ciudad, es una pauta sobre la que tomas decisiones y te aproximas a soluciones; sin embargo, el lienzo siempre será alterado y es una gran responsabilidad intervenirlo con la premisa de favorecer a ese tejido vivo, cambiante y sensible.

Esta reflexión evidencia cómo en los discursos arquitectónicos suelen utilizarse muchos conceptos y metáforas alrededor del universo textil.

*El partido arquitectónico... bordado*, aunque tiene áreas de oportunidad para pulirse, superó nuestras expectativas. La apertura y la disposición del grupo nos impresionaron, al igual que las reflexiones que nos compartieron en los escritos y en la sesión plenaria. Su bordar, al mismo tiempo y en el mismo lugar, demostró cómo ciertas actividades fortalecen la colectividad; patente también en la potencia del mural textil constituido por todas las piezas. Cada una fue importante en sí misma, pero se convirtieron en parte de un formidable ensamble que perdurará en nuestra memoria.

En lo personal, el resultado me conmovió profundamente. Una vez más viví el aula universitaria como espacio de crecimiento y de disfrute, volví a sentir el potencial de la flexibilidad y la experimentación. Confirmé, además, lo que en algún momento fue sólo una intuición, que el bordado es una posibilidad para explorar lo arquitectónico desde la suavidad y que es una actividad que sensibiliza. Por lo tanto, este resultado es una inspiración para seguir compartiendo el bordar y para continuar profundizando en la relación entre la arquitectura y el textil.

REFERENCIAS

Ekici, Didem, Patricia Blessing y Basile Baudez (eds.)  
2023 «Introduction», en *Architecture. From the Middle Ages to Modernism*, Oxon, Routledge.

Frederick, Matthew  
2007 *101 Things I Learned in Architecture School*, Cambridge, The MIT Press.

Hogrebe Rodríguez, Jimena  
2020 «Bordado arquitectónico. Bordar arquitectura», *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, núm. 16, pp. 253-260.

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)  
2017 *Plan de estudios 2017. Licenciatura de Arquitectura*, México, UNAM.



# Toposmias

Aproximaciones olfativas del espacio

por Izaskun Díaz Fernández



RESUMEN Este ensayo explora la dimensión olfativa del espacio y sus relaciones con la arquitectura y el urbanismo. A través del concepto de *toposmia* se examina la influencia de los olores en la identidad y la memoria de los lugares, y se propone desarrollar una «arquitectura de los sentidos» que permita una percepción multisensorial de los espacios, enriqueciendo nuestra experiencia y comprensión del entorno construido.

ABSTRACT This essay explores the olfactory dimension of space and its relationships with architecture and urban planning. Through the concept of *toposmia*, we examine the way in which smells influence the identity and memory of places, and at the same time propose to develop an «architecture of the senses» that will allow a multisensory perception of spaces, enriching our experience and understanding of the built environment.

Página anterior  
Sissel Tolaas, Vista  
de la exposición  
RE \_\_\_\_\_, en  
el Astrup Fearnley  
Museum of Modern  
Art. 2022. Fotografía:  
Cortesía Sissel Tolaas.

Palabras clave

Toposmia | Dimensión olfativa | Arquitectura de los sentidos | Urbanismo | Memoria olfativa | Paisaje olfativo | Mapeos olfativos.



El nuevo enfoque de los estudios de las ciencias sociales se ha tornado completamente hacia los sentidos, permeando y entremezclándose con otras disciplinas como la arquitectura y el urbanismo, y por lo tanto, con el espacio en todas sus dimensiones. La dimensión olfativa del espacio (*smell of space*) resalta conexiones afectivas, identitarias y socioculturales entre el sentido del olfato y el espacio.

Conforme vayamos integrando los conocimientos de la aproximación sensorial al estudio del espacio, nos será posible desarrollar una «arquitectura de los sentidos», la cual nos permitirá experimentar los paisajes, atmósferas y espacios-tiempos de una manera más holística e íntima.

En las últimas décadas se ha visto un cambio creciente de paradigma respecto de los sentidos. Dentro de la jerarquización y el desplazamiento de los sentidos «inferiores» de los pensadores de la Ilustración —y también, en el caso del olfato, en lo que corresponde a la revolución sanitaria de los siglos XVIII y XIX— persiste y continúa habiendo procesos de desodorización y homogeneización olfativa, sobre todo en las grandes urbes de los países desarrollados. Sin embargo, poco a poco ha habido un despertar sensorial, pues varios sectores están reconsiderando y volviendo a poner en el mapa sentidos olvidados como el olfato, el gusto y el tacto. La restauración del papel primordial de éstos en la vida cotidiana ha permeado distintas disciplinas hasta convertirse en líneas de investigación complejas y pertinentes en la actualidad.

El nuevo enfoque de los estudios de las ciencias sociales se ha orientado completamente hacia los sentidos, traspasando y combinándose con disciplinas como la arquitectura y el urbanismo, ocupándose así del espacio en todas sus dimensiones. La dimensión olfativa del espacio (*smell of space*) manifiesta conexiones afectivas, identitarias y socioculturales entre el olfato y el espacio.

La arquitecta Victoria Henshaw hace notar que muy pocos urbanistas consideran el aspecto olfativo de la vida citadina como un elemento que pueda tener una contribución positiva a la salud y a la satisfacción estética de la ciudad.<sup>1</sup> Pero, ¿cómo pueden ser utilizadas las nuevas aproximaciones sensoriales de las ciencias sociales y del espacio por los arquitectos y urbanistas?. ¿cómo pueden éstos inspirar una arquitectura de los sentidos?

Muchos teóricos de la experiencia espacial expresan la necesidad de entender los lugares a través de los sentidos, haciendo referencia a la necesidad de una especie de sinestesia o percepción simultánea. En el plano olfativo, a este nuevo campo de estudio Jim Drobnick lo denominó *toposmia* (topos, ‘lugar’; y *osmos* ‘olfato’), el cual describe la locación espacial de los olores y su relación con las nociones de lugar.<sup>2</sup>



«Victoria Henshaw hace notar que muy pocos urbanistas consideran el aspecto olfativo de la vida citadina como un elemento que pueda tener una contribución positiva a la salud y a la satisfacción estética de la ciudad».

El primer paso para el entendimiento topós-mico planteado por Drobnick es comprender las nuevas aproximaciones sensoriales de las ciencias sociales hacia disciplinas como la geografía, la historia cultural, la sociología y los estudios urbanos, todos ellos enfocados al espacio.

De esta manera, en las últimas décadas, dicha aproximación sensorial se ha convertido en una tendencia cada vez más predominante, ya que ha logrado extender el conocimiento acerca de la relación de nuestro cuerpo, sentidos y afectos en cuanto a su influencia tanto en el modo como percibimos y entendemos el mundo, como en los significados asignados por la sociedad, la cultura y el entorno. Entender tales significados nos hace concientizarnos de que el lenguaje verbal no es la única vía para interpretar lo que nos rodea.

Lo perceptual ha evolucionado de ser solamente considerado —por psicólogos y neurocientíficos— como una serie de procesos cognitivos y mecanismos neurológicos localizados en un sujeto individual, a una interrelación de estos con procesos culturales y políticos en un contexto colectivo.

En la década de 1980 ocurrió un «giro pictórico» con el surgimiento de los estudios de la cultura visual que enfatizaban el rol del imaginario visual en la comunicación humana. Esto fue cambiando cuando en los 90 surgieron dos nuevas maneras de abordar el entorno: el «giro corporal», que aporta un nuevo paradigma en el análisis cultural, llamado «encarnación» (*embodiment*), y que está centrado en el cuerpo; y el «giro material», centrado en la infraestructura física del mundo social.

A partir de estas nuevas perspectivas, un grupo de académicos quiso llevarlo más allá, ya que consideraba que no incluían la multisensorialidad de los objetos y los espacios, por lo que plantearon una revolución sensorial basada en la naturaleza dinámica y relacional —intersensorial y multimedia— de nuestra relación cotidiana con el mundo: el «giro sensorial».<sup>3</sup>

La geografía sensorial ha sido una de las disciplinas clave en esta nueva propuesta, considerando que el carácter holístico de la experiencia ambiental debe interpretarse desde la multisensorialidad hacia una percepción íntima, no remota, como es el caso de utilizar solamente la vista y dejar de lado el resto de los sentidos. Nuestro sentido del espacio y el lugar está condicionado por el desarrollo y la interacción de todos los sentidos.<sup>4</sup>

Por su parte, Yi-fu Tuan complementa esta idea diciendo que lo que empieza como un es-

pacio no diferenciado se convierte en un lugar conforme lo conocemos a través de nuestros sentidos, dotándolo de valor y significado.<sup>5</sup>

Esta multisensorialidad llevó a cuestionar la definición de paisaje (*landscape*), la cual está enraizada en la visión pictórica y literaria de la cultura occidental y por lo tanto es «oculocentrista». Por esta razón, en las últimas décadas se ha sustituido por el término «paisaje sensorial» (*sensescape*), subdividido subsecuentemente en paisaje sonoro, olfativo, afectivo, etcétera, ya que cada uno de los sentidos contribuye, según su propia manera, a que las personas reconozcan y se orienten en el espacio, determinando así cómo perciben las relaciones espaciales, y también su apreciación del micro y macro espacio ambiental.<sup>6</sup>

En este sentido, proponemos que el nuevo giro sensorial hacia el estudio del espacio se subdivide en las siguientes aproximaciones (de las cuales estaremos hablando a continuación principalmente desde su dimensión olfativa):

- Los paisajes sensoriales.
- El análisis rítmico: la relación entre espacio y tiempo, el lugar temporalizado.
- Las atmósferas o *ambiance*, definidas como la experiencia y el carácter multisensorial del espacio que se habita, reduciendo la importancia de los aspectos formales del ambiente.

Douglas Porteus fue el primero en acuñar el término de «paisaje olfativo» (*smellscape*) para describir la totalidad de los olores de un lugar. Paul Rodaway lo complementó al puntualizar que el ambiente olfativo no es continuo, integrado y tan claro como puede ser un espacio visual, auditivo o táctil; por tanto, un humano no es capaz de detectar todos los olores presentes en un área en un punto en el tiempo.<sup>7</sup> De aquí que se clasifiquen como olores de fondo, propios de las características físicas y tangibles del lugar, provenientes de la existencia de vegetación, de los materiales de las construcciones y la fauna de la zona, entre otros; tales elementos se pueden considerar constantes y son factores olfativos «materiales». Por otro lado, se tienen los olores propios de las actividades humanas, posibles de ser notados específicamente en el lugar mismo: comida, hábitos, rituales, actividades recreativas, etcétera, denominados factores olfativos «episódicos». Es importante recalcar que éstos no pueden aislarse de las construcciones sociales del espacio que los producen.

—  
Sissel Tolaas, Vista de la exposición RE\_\_\_\_\_, en el Institute of Contemporary Art de la Universidad de Pensilvania. 2022. Fotografía: Cortesía Sissel Tolaas.

1. Victoria Henshaw, *Urban Smellscapes*, Reino Unido, Routledge, 2014.

2. Jim Drobnick, «Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 7, núm.1, 2002.

3. David Howes, «Architecture of the Senses», en *Sense of the City Exhibition Catalogue*, Montreal, Canadá, Canadian Centre for Architecture, 2005.

4. J. Douglas Porteous, *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, Canadá, University of Toronto Press, 1990.

5. Yi-fu Tuan, *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Estados Unidos, Prentice-Hall, 1974.

6. David Howes, «On the Geography and Anthropology of the Senses», en *The Sensory Studies Manifesto*, Estados Unidos, University of Toronto Press, 2022.

7. Victoria Henshaw, *op. cit.*





Drobnick considera que los paisajes olfativos son una variante aromática de lo pintoresco (*pintoresque*), por lo que lo denomina odoresco (*odoresque*). A este término lo define como las respuestas afectivas a olores específicos de lugares que se extienden más allá del hecho de identificarlo y reconocerlo en una locación. Lo odoresco se relaciona con el espectro de las experiencias emocionales estéticas.

Una alternativa para estudiar los paisajes olfativos es mediante la tecnología o las caminatas y mapeos colectivos en los que se busca sumar la memoria y la afectividad individual para lograr un consenso colectivo acerca de las características del recorrido y así definir de forma parcial la identidad del lugar, su olor, es decir, el llamado *smell of place*.

El inicio de los mapeos olfativos surge en el siglo XVIII con la revolución sanitaria. Estos mapas tenían la finalidad de realizar observancias olfativas para ubicar la emanaciones pútridas o miasmas en las ciudades, hecho que generó intolerancia a los olores y reorganizó el ambiente urbano en su totalidad; fenómeno que persiste hasta nuestros días y que influye actualmente en las políticas acerca del espacio.

Posteriormente, Constant —el arquitecto situacionista— imaginó las posibilidades de una arquitectura lúdica y participativa, donde las variaciones de luz, humedad, temperatura y olores permitirían experimentar diferentes tipos de sen-

saciones, con la invención de nuevas condiciones materiales y del *ambiance*, facilitando así la deriva de sus habitantes.<sup>8</sup>

Kate McLean se ha destacado por hacer de las caminatas y mapeos olfativos su línea de investigación. Para ella, un mapeo olfativo es una forma de comunicar un mundo ordenado espacialmente, a partir de un sentido que no es continuo, que está fragmentando y es episódico. Ella ha desarrollado una técnica con la que ha mapeado decenas de ciudades en el mundo. Ha llevado grupos de personas —tanto locales como externos— a mapear olfativamente y registrar los datos encontrados. Y con esa información ha configurado mapas de visualización de datos que ya son referencia a nivel mundial.<sup>9</sup>

En cambio Sissel Tolaas ha tenido como inquietud documentar y estudiar los olores de las ciudades. Su trabajo se puede ver reflejado en los siguientes ejemplos. De 2002 a 2004 estudió los olores de los diferentes cuadrantes de la ciudad de Berlín, resultados que publicó en *Without Borders NOSOEAW*, el cual consta también de cuatro envases similares a los de un perfume y donde concentró una mezcla de olores reproducidos en laboratorio de cada una de las zonas (NE, NW, SE, SW). Cada uno refleja la mezcla económica y étnica de cada una de las demarcaciones de la ciudad, recalcando las divisiones y prejuicios existentes, revelados en el olor.<sup>10</sup>

—  
Para la exposición *Sleeping Beauties: Reawakening Fashion*, Metropolitan Museum of Art de 2024, Sissel Tolaas investigó los aromas de las prendas y sus portadores y los integró a salas y objetos. Vista de la exposición. Fotografía: Cortesía Sissel Tolaas.

Otro ejemplo del trabajo de investigación de Tolaas es *Talking NOSE\_ Ciudad de México*, una serie de mapeos olfativos que hizo de la Ciudad de México a lo largo de doce años. Ella identificó 200 barrios en los que recolectó moléculas olfativas con la tecnología *headspace* (cromatografía *in situ*), con el fin de documentar el paisaje olfativo de cada uno de esos lugares y así poder reproducirlos en el laboratorio y tenerlos registrados en el archivo en el que ha trabajado durante muchos años.<sup>11</sup>

## «[La] multisensorialidad llevó a cuestionar la definición de paisaje (*landscape*), la cual está enraizada en la visión pictórica y literaria de la cultura occidental y por lo tanto es “oculocentrista”».

Existe, además, otra perspectiva sobre el estudio del espacio desde las ciencias sociales, que sostiene que un mismo espacio puede tener varios significados para diferentes comunidades que conviven en una misma ciudad. Tal es el caso de la migración y de la multiculturalidad de las grandes urbes que, aunque pueden causar conflictos entre distintos grupos étnicos y sociales, enriquecen la cultura sensorial que conforma el tejido urbano.

Un ejemplo a resaltar es el centro de Hong Kong, que entre semana se convierte en el monumento a una vibrante cultura financiera, como símbolo de uno de los líderes económicos de Asia. Se trata de un núcleo cosmopolita que florece con intercambios financieros internacionales y eventos de élite para cerrar negocios de millones de dólares, pero que los domingos se transforma completamente en otro lugar. La fuerza trabajadora de la ciudad, predominantemente filipinos, se apropia de la zona y la convierte en un espacio de ocio y recreación. Se establecen tianguis que inundan las calles de olores que remiten a las islas de donde son originarios, aunado a la venta de comida y especias, y a actividades que los llevan, por unas cuantas horas, de vuelta a casa. Este mercado es conocido como Little Manila.<sup>12</sup>

James Scott considera, por su parte, que la herencia del urbanismo modernista nos trajo ciudades con simplicidad geométrica y eficiencia funcional; sin embargo, ambos marginan cualquier acción humana espontánea para, en teoría, crear un orden y un sentido específico de ciudad. Él ha observado que los espacios con múltiples usos representan una opción más efectiva para promover

el orden social informal, debido al tráfico peatonal que generan. Es ahí donde hay intercambio corporal y sensorial, los reforzadores indudables de la identidad colectiva de un lugar.

El ejemplo que pone para demostrar su postura frente al urbanismo modernista es la ciudad de Brasilia, planeada para ser completamente geométrica y con un orden funcional que promueve un ambiente monótono y estéril sensorialmente. Es una ciudad que no tiene «sentido de lugar» y resulta totalmente anónima y sin identidad. Los locales denominan a esta sensación como «brasilitis», debido al rechazo que sienten por los espacios «sin vida».<sup>13</sup>

De igual modo, Richard Sennett expresa su incomodidad frente al orden sensorial que plantea la modernidad. Lo describe como una privación sensorial que condena a los edificios modernos a una monotonía y esterilidad que afectan tanto al ambiente urbano como a sus habitantes; quienes, además, se mueven a través de la ciudad en cápsulas de transporte que aíslan al cuerpo de estímulos físicos, privándolos de una vida social pública, de la construcción de identidades y memorias colectivas, y de la apropiación de espacios comunes.<sup>14</sup>

Siguiendo esta línea, Juhani Pallasmaa considera que la arquitectura es el arte que nos reconcilia con el mundo y que el factor que media esta reconciliación son los sentidos. Menciona que Alvar Aalto basa su obra en un «realismo sensorial» que se expresa a través de la textura y la acústica, razón por la que fungió como un precursor de la arquitectura háptica. Este tipo de arquitectura aspira a la plasticidad, tactilidad e intimidad con sus edificios, contrario a la claridad, transparencia y ligereza de la arquitectura modernista.<sup>15</sup>

La idea del conocimiento corporal del espacio, adoptada por arquitectos y teóricos como Pallasmaa y Steven Holl fue desarrollada por el filósofo Maurice Merleau-Ponty, quien creó el concepto del «espacio-tiempo habitable», el punto de partida de toda una línea de reflexiones filosóficas que son fundamento de lo que posteriormente varios pensadores utilizaron para definir las atmósferas.

Gernot Böhme es uno de ellos y sostiene que el espacio-tiempo habitable es clave para entender la arquitectura: «la arquitectura produce atmósferas en todo lo que crea». Su noción acerca de las atmósferas afirma que éstas son por naturaleza multisensoriales y se experimentan holísticamente, en términos de un cierto sentimiento o estado de ánimo (*mood*). Puntualiza que los olores son elementos esenciales de la atmósfera citadina, ya que su propia naturaleza es atmosférica: envuelven, no se pueden evitar, y nos permiten entender

8. Jim Drobnick, *op. cit.*  
9. Victoria Henshaw, *op. cit.*  
10. Jim Drobnick, *op. cit.*  
11. Sissel Tolaas, «La ciudad desde el olfato», en *Urbanismo ecológico: sentir*, España, Editorial Gustavo Gili, 2014.  
12. David Howes, *op. cit.*  
13. James Scott, *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Estados Unidos, Yale University Press, 1998.  
14. Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, Estados Unidos, Norton, 1994.  
15. Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Reino Unido, Wiley and Sons, 2012.



dónde estamos, identificar los lugares e incluso a identificarnos nosotros con los espacios.<sup>16</sup>

En cambio, la filósofa Madalina Diaconu busca reemplazar la aproximación oculoctrista de la arquitectura, que trata al espacio como un objeto abstracto, por un espacio habitable que sea sensible al olfato y al tacto (los sentidos olvidados). Plantea que una teoría arquitectónica basada en el pensamiento corpóreo puede reemplazar las perspectivas del espacio visual con la direccionalidad del espacio olfativo y así poder dejar atrás al espacio como una idea abstracta de «orden» y conducirlo hacia la cualidad que llamamos «atmósfera».<sup>17</sup>

Por otro lado, Jennifer Robinson sostiene que, conforme vaya avanzando la perspectiva multisensorial del mundo, no nos bastará con apreciar las obras arquitectónicas con sólo mirarlal, como si fueran volúmenes vacíos. Infiere que habrá que aprender a caminar a través de ellas con todos nuestros sentidos alerta, haciendo notar sonidos, texturas, olores, temperaturas, etcétera, además de considerar cómo afectan a nuestros sentidos de balance, orientación y proximidad.<sup>18</sup> Esta combinación de aspectos es a lo que Peter Zumthor se refiere cuando habla de crear una «sensación» o «atmósfera» en una edificación, la cual emplea en todo su trabajo arquitectónico.

Oteiro-Pailos utiliza, junto con Rosendo Mateu, los fundamentos de las atmósferas para reconstruir los tiempos en distintos espacios. Ellos reconstruyeron olfativamente la Casa de Cristal de Philip Johnson en tres épocas distintas. Tomaron en cuenta tres factores principales para lograrlo: el factor «material» que traducen como el olor a “casa nueva”, considerando los olores de los materiales utilizados en su construcción; el factor «estético», que considera los componentes humanos y sociales de la época en que habitó la casa; y el factor «cotidiano», en el que se observaron las evidencias del uso, el desgaste y el deterioro de los materiales. Tres paisajes olfativos y sus atmósferas, en tres puntos en el tiempo, en un mismo espacio.<sup>19</sup>

Como vemos, los sentidos funcionan como un puente entre la sociedad y el espacio, aportan información, significado, memoria e identidad de manera recíproca. Al momento de concebir el espacio de una manera íntegra, es indispensable tomar en cuenta los aspectos sensoriales, entre los que destaca el visual, pero no por ello se deben dejar de lado componentes intangibles como el olfativo. Esta condición olfativa intangible aporta

al espacio la capacidad de identificar experiencias, de poder registrarse en la memoria, y resignificar y dar «sentido de lugar» u «olor de lugar».

Le Corbusier decía que «una casa debe de ser construida de sensación y memoria y no solamente funcionar como una máquina para vivir». Esto puede lograrse integrando los conocimientos de la aproximación sensorial de las ciencias sociales al estudio del espacio que llevan a cabo la arquitectura y el urbanismo, para así desarrollar una «arquitectura de los sentidos» que nos permita experimentar los paisajes, atmósferas y espacios-tiempos con una visión más íntima y holística.



Páginas 86-87  
Para la exposición *Sleeping Beauties: Reawakening Fashion*. Metropolitan Museum of Art de 2024, Sissel Tolaas investigó los aromas de las prendas y sus portadores y los integró a salas y a los objetos. Vista de la exposición. Fotografía: Cortesía Sissel Tolaas.



REFERENCIAS:

Henshaw, Victoria  
2014 *Urban Smellscapes*, Reino Unido, Routledge.

Drobnick, Jim  
2002 «Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality», *Journal of Theoretical Humanities*, 7:1, pp. 31-47.

Howes, David  
2005 «Architecture of the Senses», *Sense of the City Catalogue*, Canadian Centre for Architecture, s/n.

Porteus, J. Douglas  
1990 *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, Canadá, University of Toronto Press.

Tuan, Yi-fu  
1974 *Topophilia, A Study of Environmental Perception*, Attitudes and Values, Estados Unidos, Prentice Hall.

Howes, David  
2022 *The Sensory Studies Manifesto*, Estados Unidos, University of Toronto Press.

Tolaas, Sissel  
2014 *Urbanismo Ecológico: Sentir*, España, Editorial Gustavo Gili.

Scott, James  
1998 *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Estados Unidos, Yale University Press.

Sennett, Richard  
1994 *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, Estados Unidos, Norton.

Pallasmaa, Juhani  
2012 *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Reino Unido, Wiley and Sons.

Böhme, Gernot  
2017 *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Reino Unido, Bloomsbury Publishing.

Diaconu, Madalina  
2011 *Senses and the City*, Austria, Verlag.

Robinson, Jennifer  
2012 «On Being Moved by Architecture», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70-4, pp. 337-353.

Oteiro-Pailos, Jorge  
2008 «An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson’s Glass House», *AA Files*, núm. 57, pp. 40-46.

16. Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Reino Unido, Bloomsbury Publishing, 2017.

17. Madalina Diaconu, «Mapping Urban Smellscapes», en *Senses and the City*, Austria, Verlag, 2011.

18. Jenefer Robinson, «On Being Moved by Architecture», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, núm. 4, 2012.

19. Jorge Oteiro-Pailos, «An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson’s Glass House», *AA Files*, núm. 57, 2008.



# Urbanismo y eslabones perdidos

Javier Septién y la Ciudad Universitaria desde su colección documental<sup>1</sup>

por José Luis Carrasco Ledesma  
Elisa Drago Quaglia



1. La siguiente investigación forma parte de la línea «Arquitectos y urbanistas del siglo xx. Las otras historias». Los avances aquí expuestos son el resultado del trabajo colectivo de la materia Patrimonio Documental que se vio truncada por la pandemia de COVID-19 en 2020. Se retomó como opción a titulación por apoyo a la investigación, bajo la modalidad de Reporte de Investigación.

RESUMEN Este texto examina la evolución de la Ciudad Universitaria (CU) de la UNAM a través de la colección documental del arquitecto Javier Septién. La investigación revela cómo la morfología actual de CU se asemeja más a los planes de expansión de la década de 1970 que a los originales de 1952. Los documentos analizados abarcan estudios de población estudiantil, movilidad y propuestas de expansión, proporcionando una comprensión de la planificación y ejecución que configuraron la CU en respuesta a la creciente demanda educativa.

ABSTRACT This text examines the evolution of the UNAM University City (CU) through the documentary collection of architect Javier Septién. The research reveals how the current morphology of CU more closely resembles the expansion plans of the 1970s than the original ones of 1952. The documents analyzed encompass studies of student population, mobility and expansion proposals, providing an understanding of the planning and execution that shaped the CU in response to the growing educational demand.

Página anterior  
Construcción de  
Ciudad Universitaria.  
Fondo: Augusto  
Pérez Palacios, 1952.  
Acervo de Arquitectura  
Mexicana de la  
Facultad de Arquitectura  
UNAM.

Palabras clave

Ciudad Universitaria | Expansión y crecimiento | Javier Septién | Sistema Herrey.

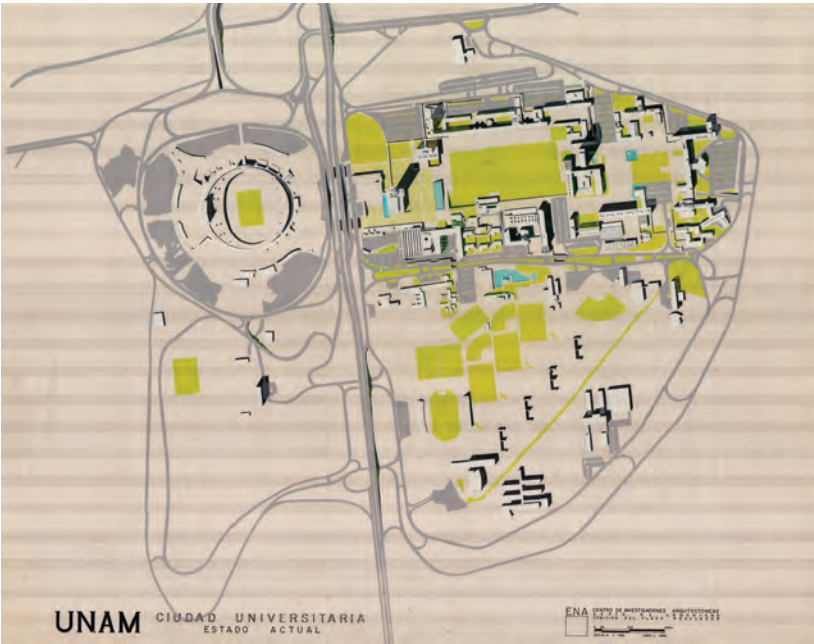


La construcción de la Ciudad Universitaria (CU) de la UNAM, en el Pedregal de San Ángel, al sur de la Ciudad de México, ha tenido diversas etapas de diseño, planeación y construcción a lo largo del siglo xx. Una vez que las distintas escuelas y facultades terminaron de mudarse totalmente en 1959, se puso en marcha un nuevo proyecto más ambicioso que permitiría satisfacer la demanda de educación universitaria a gran escala. El crecimiento de CU se vio acompañado de la creación de destacamentos de nivel superior y preparatorias, además de promover las universidades de todo el país en un plan de largo aliento. Gran parte de las propuestas urbanas y arquitectónicas de ese magno plan quedaron a la sombra por los acontecimientos dramáticos de la década de 1970. Elemento importante de ese proyecto inédito se encuentra en la colección de Javier Septién, del Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (AAM-FA-UNAM), y permite entender la configuración actual de la presencia de la UNAM en la Ciudad de México.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se encuentra estrechamente ligada a la historia del país desde su fundación. Cuando parece que todo está dicho, es importante cuestionarse si en realidad es así. En este sentido, los procesos de diseño y ocupación de CU presentan aún algunos vacíos. Basta con observar el multicitado plano de conjunto publicado en 1952 y compararlo con una vista aérea actual para encontrar las diferencias. Ante lo evidente de lo que se diseñó, se construyó, se amplió y se omitió se pueden formular decenas de preguntas, principalmente si aquello obedeció a caprichos temporales, requerimientos específicos o a una planeación sostenida de largo aliento. Para ser más específicos, las dudas se enfocan en el cuándo y quiénes tomaron estas decisiones. Las crónicas de ocupación y mudanza de las escuelas y facultades fueron registradas en la *Gaceta Universitaria* entre 1954 y 1959, junto con los primeros indicios de sus problemáticas de ocupación, movilidad y capacidad de atender a la población estudiantil.

Esta investigación se basa en la colección de documentos pertenecientes al arquitecto Javier Septién. Su ingreso al Archivo de Arquitectos Mexicanos, hoy Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (AAM-FA-UNAM) fue por medio de una donación indirecta. El expediente dedicado a CU está conformado por más de un centenar de croquis de trabajo y planos que ilustran las propuestas y estudios para la expansión de CU en la década de 1970. Si bien son pocos los documentos que se encuentran fechados, es posible establecer algunas fechas extremas entre 1963 y 1969 mediante algunos planos particulares: los levantamientos del estado de las construcciones de CU en 1963 y dos planos de presentación en soporte laminar de plástico en 1969, junto con el plan maestro de crecimiento y expansión de CU (véanse las imágenes 1 y 2).

A modo de hipótesis, es posible determinar que la fisionomía de CU es más similar a los planes de expansión que a los planos más conocidos publicados en 1952. Las personas que trabajaron en ese momento histórico de crecimiento de CU, el



«A modo de hipótesis, es posible determinar que la fisionomía de CU es más similar a los planes de expansión que a los planos más conocidos publicados en 1952».

1. Lámina de presentación con la leyenda Estado Actual de 1969. Fondo Colecciones del Acervo, Colección Javier Septién, Estudios Ciudad Universitaria. Exp: FDIH-1. FCA-CJS, CU, Exp. FDIH-1. AAM/FA-UNAM, 1969.
2. Proyecto de Reestructuración Ciudad Universitaria abril de 1969. Centro de Investigaciones Arquitectónicas, Departamento de urbanismo, Comisión del Plano Regulador. Escuela Nacional de Arquitectura. FCA-CJS, CU, Exp. FDIH-1. AAM/FA-UNAM, 1969.
3. Construcción de Ciudad Universitaria. Fondo: Augusto Pérez Palacios, 1952. Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura UNAM.

2. Raúl Domínguez, *El proyecto Universitario del rector Barros Sierra*, CESU-UNAM, 1986, p. 20.

3. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, *Reseña Histórica*, disponible en <<http://www.anuies.mx/anuies/acerca-de-la-anuies/resena-historica>>.

c. Láminas de presentación de CU membretadas con logos de la Escuela Nacional de Arquitectura, el Centro de Investigaciones en Arquitectura y la Comisión del Plano Regulador (2 láminas tipo acetato).

#### Antecedentes

La UNAM, como institución educativa de nivel superior, ofrece la mayor oferta de carreras y especialidades en el país. Si bien la creación de otros centros educativos, públicos y privados se impulsó desde la década de 1940, estos no fueron suficientes para atender la demanda estudiantil. Es una realidad que CU se encontraba superada en cuanto a su capacidad a poco menos de diez años del comienzo de su mudanza. El crecimiento de la urbe y la demanda de profesionalización provocaron que se pusieran en marcha mecanismos para garantizar el derecho a la educación pública mediante subsidios:

En 1953 se otorgó el primer subsidio federal por dos millones de pesos a la enseñanza superior fuera de la capital. Dos años más tarde este subsidio ascendía ya a seis millones, a 20 millones en 1957, a 46 millones en 1961, a 98 millones en 1964 y a 106 millones en 1966.<sup>2</sup>

A nivel nacional, los rectores de las universidades públicas unieron esfuerzos y conformaron la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), fundada el 25 de marzo de 1950, en Hermosillo, Sonora, a partir de los denominados *Acuérdos de Hermosillo*,<sup>3</sup> con el fin de fomentar el desarrollo de las demás universidades.

Ante el colapso inminente debido al crecimiento exponencial no sostenido se estableció en 1961 un plan de acción interno cuyos resultados se publicaron en las páginas 4 y 5 de la *Gaceta Universitaria*, entre el 7 de enero y el 23 de diciembre de 1963. La UNAM estableció dos ejes principales: 1) potencializar el uso del suelo dentro de los confines de CU sin agotar el territorio de reserva de manera agresiva, y 2) descentralizar algunas sedes, escuelas y facultades para contrarrestar las largas horas de desplazamiento.

#### Ciudad Universitaria entre 1963 y 1969

La Ciudad Universitaria CU se vio materializada a inicios de los años 50, promovida por el gobierno de Manuel Ávila Camacho y consolidada bajo el periodo de Miguel Alemán Valdés. Aunque su historia ha sido ampliamente estudiada, conviene hacer énfasis en un aspecto: las áreas y espacios se basaron en la matrícula existente en las sedes del Antiguo Barrio Universitario, con un porcentaje

impacto urbano y las decisiones políticas tomadas, conforman la originalidad de la colección. En esto radica su importancia.

Se muestra a continuación el orden de las categorías y los temas de los documentos utilizados de la colección del arquitecto Javier Septién.

- a. Estudios preliminares dentro de CU
  - Estudios de población estudiantil (6 planos)
  - Análisis de áreas (7 planos)
  - Facultades y escuelas (18 planos)
  - Estudios complementarios, gráficas y diagramas (26 planos)
  - Movilidad (24 planos)
  - Movilidad peatonal
  - Movilidad vehicular
  - Movilidad interna por escuela
- b. Expansión de la UNAM en el territorio del Valle de México
  - Densidad de población a nivel urbano (6 planos)
  - Estudios de impacto urbanos (7 planos)
  - Movilidad urbana (1 plano)
  - Estudios complementarios a escala urbana (3 planos)





—  
4.  
Construcción de Ciudad Univer-  
sitaria. Fondo: Augusto Pérez  
Palacios, 1952. Acervo de Arqui-  
tectura Mexicana de la Facultad de  
Arquitectura UNAM.

mínimo de ocupación adicional; en consecuencia, la explosión demográfica exponencial de las décadas posteriores no estuvo contemplada.

El estatus social del estudiante universitario, reflejado en la televisión y el cine, comulgaba con la promesa progresista de los años del «milagro mexicano». Además, la ubicación de CU al sur de la ciudad fue un detonante urbano, como un monstruo que se devoraba a sí mismo desde sus periferias hasta sus entrañas. Con la mudanza se generó una dinámica de movilidad de la población universitaria, pues debía recorrer varios kilómetros, muchas veces en transporte público. Ante estos dos aspectos, triunfó el automóvil privado como objeto del deseo. Para 1968, la situación se presentó de manera exponencial:

4

En la metrópoli mexicana había un índice de un vehículo por cada 44 habitantes en 1950, que creció uno por cada doce personas en 1968. En CU la diferencia era aún mayor. En el proyecto de 1950 había destinado un cajón por cada 20 estudiantes, en 1968 el inventario aerofotográfico señalaba cinco alumnos por cada vehículo aparcado durante las horas críticas.<sup>4</sup>

En este contexto y bajo dos rectorados, se elaboraron los estudios del corpus documental que corresponden a los estudios preliminares del Plano Regulador de Ciudad Universitaria que, según las palabras de Enrique Cervantes Sánchez, testigo y protagonista, fueron fundamentales para dar cohesión y sentido interpretativo a los planos:

El análisis del plano regulador de Ciudad Universitaria. En el área de esta última estuvieron a cargo del arquitecto Javier Septién y los resultados del estudio urbanístico concluyeron que el territorio y los edificios de la pequeña urbe no deberían seguir creciendo —pues su centralización representaba problemas graves como la pérdida de tiempo para alumnos, profesores y personal administrativo, relaciona-

dos con los traslados al campus— y que lo más conveniente era establecer nuevos centros universitarios que atendieran a la creciente población estudiantil de la ya extensa Ciudad de México.<sup>5</sup>

Problemas, estudios y propuestas

Los planos de las figuras 1 y 2 contienen los acrónimos de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) y del Centro de Investigaciones Arquitectónicas (CIA)-Departamento de Urbanismo. Ambos convergen en el paquete de reformas universitarias propuestas por Ignacio Chávez Sánchez en 1965, titulado *Proyecto de solución a corto plazo para el problema de la sobrepoblación escolar en la UNAM*<sup>6</sup>, sustentado en los resultados preliminares basados en los estudios elaborados dos años antes por una comisión.

La propuesta del proyecto, con el propósito de contener la sobrepoblación estudiantil, decantó en tres grandes acciones para fomentar la oferta educativa de las universidades del país y frenar el centralismo hacia la Ciudad de México: el programa de educación y actualización docente, por un lado. El examen de admisión por conocimientos, el promedio del nivel preparatoria y un examen psicométrico, por el otro, en sintonía con las políticas de Estado de López Mateos (modernización, diversificación y descentralización).<sup>7</sup> Y la tercera acción, como consecuencia, se enfocó en ampliar y hacer más eficientes las edificaciones existentes y fomentar la construcción de nuevos edificios en CU para las escuelas con mayor demanda de matrícula;<sup>8</sup> y también para varias escuelas nacionales preparatorias: ENP 4, «Vidal Castañeda y Nájera» (1962-1964); ENP 6, «Antonio Caso» (1962-1964); ENP 7, «Ezequiel A. Chávez» (1964); ENP 8, «Miguel E. Schulz» (1964) y ENP 9, «Pedro de Alba» (1964-1965).<sup>9</sup>

Las reformas implementadas provocaron una cadena de descontentos que, entre crisis política y huelgas, motivaron la renuncia y el fin del rectorado de Ignacio Chávez el 26 de abril de 1966:

4. Enrique Cervantes Sánchez, «La Ciudad Universitaria y el sistema de centros universitarios metropolitanos», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, 1994, pp. 38-42.  
5. *Ibid*, pp. 38-42.  
6. Ignacio Chávez, «Conferencia de Prensa: Proyecto de solución a corto plazo para el problema de la sobrepoblación escolar en la UNAM», *Gaceta de la Universidad* (México), Vol. XII N. 2, Núm. 528, 11 de enero 1965, pp. 1-7.  
7. Celia Ramírez López y Raúl Domínguez Martínez, «Entre la utopía y la realidad, el rectorado de Ignacio Chávez», Raúl Domínguez Martínez (coord.), *Historia general de la Universidad Nacional siglo xx. Un nuevo modelo de Universidad. La UNAM entre 1945 y 1972*, México, UNAM, 2013, p. 329.  
8. UNAM, «Maravilló al Soberano de Bélgica la Ciudad Universitaria», *Gaceta de La Universidad*, Vol. XX. N.43 (México), 8 noviembre 1965, pp. 1-6.  
9. Capitaneados por José Villagrán García, Acervo de Arquitectura Mexicana. Fondo: José Villagrán García. Expedientes 74, 75, 78, 79 y 80. Facultad de Arquitectura, UNAM.



De esta suerte podríamos decir que el quinquenio que nos ocupa se caracterizó por una rivalidad encontrada entre dos tendencias dominantes: por un lado, la impulsada por la rectoría, con un proyecto de optimización académica, selectividad y control vertical, y por otro, la encarnada por los estudiantes y por algunos grupos reducidos de docentes quienes, sin una alternativa académica elaborada, se manifestaban contra el establecimiento de restricciones.<sup>10</sup>

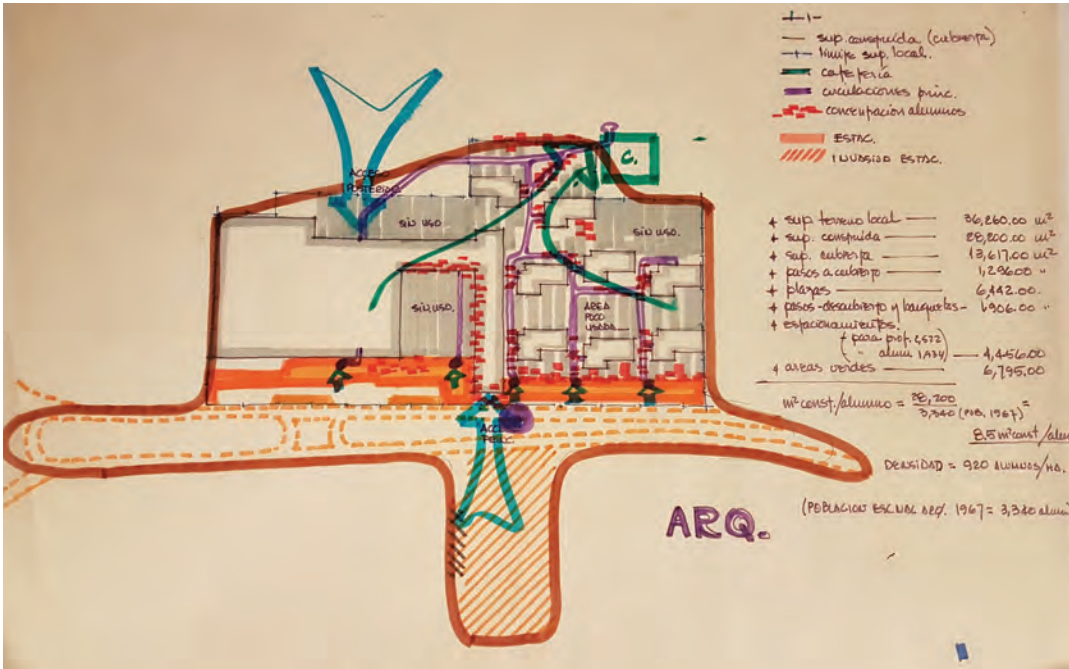
Javier Barros Sierra fue nombrado sucesor por la Junta de Gobierno el 5 de mayo de 1966 y, tras una breve pausa, se dio continuidad a las propuestas. Para el año de 1967, se anunció la creación de la Comisión Técnica de Planeación Universitaria,<sup>11</sup> enfocada en la renovación pedagógica; sin embargo, pero no se dejó de lado ni la ampliación de las áreas ni el problema de movilidad:

Existe un vasto proyecto de ampliación de las escuelas y facultades. Dentro de este plan, que se encuentra ya en marcha, están las ampliaciones que actualmente se efectúan en la Escuela Nacional de Arquitectura y en la Facultad de Ingeniería. Se encuentra también en construcción el local del café de la Facultad de Leyes, cuyas obras ya [estaban] bastante avanzadas, se continúa trabajando en la ampliación de los estacionamientos ya que éstos resultaban a todas luces insuficientes para contener la cantidad de vehículos que diariamente recibe cu.<sup>12</sup>

La sombra del enorme peso social causado por las tragedias culminadas en 1968 se proyectó hacia las acciones del plan, ahora carentes de protagonismo. El avance se realizó de manera constante bajo la mayor discreción —o silencio—, lo cual permite entender aquellos cambios territoriales y de construcción en cu. A pesar de una década pletórica de historias violentas, se logró concretar la edificación de alrededor de 95 000 m² de escuelas y facultades, además de la consolidación de las universidades estatales.<sup>13</sup>

La colección de Javier Septién

La colección de Javier Septién tiene correspondencia con los análisis preliminares de población que buscaron mapear, dentro del territorio y a diferentes escalas, los resultados obtenidos de los estudios de 1963. Con ello se podía prever tanto el crecimiento estudiantil como la



5

capacidad de atención y traducirlos a ámbitos arquitectónicos eficientes. Es así como, de lo particular a lo universal, se hizo una estimación poblacional pormenorizada de 18 escuelas que comprendía sus usos, flujos, tiempos, recorridos y utilización del espacio. Bajo estas mismas premisas se examinó la relación entre escuelas, facultades, paradas de autobús, estacionamientos, espacios culturales, jardines y servicios. En consecuencia, se determinaron los puntos conflictivos, de intersecciones de usos y flujos, que causaban problemas de movilidad. Esto, a su vez, se manejó a escala de ciudad. Por su parte, el análisis del crecimiento, movimiento, uso y apropiación territorial de la población universitaria permitió proponer soluciones arquitectónicas y urbanas.

A partir del levantamiento de cu de 1967, los documentos muestran que en algunos casos ya se había considerado un área de ampliación sobre lo edificado, tomando en cuenta la densidad de población, las zonas de esparcimiento y el área disponible para cajones de estacionamiento. Con estos datos, los estudios específicos mostraron la movilidad, flujos y circulaciones de la población estudiantil, docente y trabajadora.

Estudios de la población de las facultades

En función de los análisis arquitectónicos acerca de la relación entre los ámbitos de las edificaciones existentes, se buscaba potencializar

- 
- 5. Estudio de la Escuela Nacional de Arquitectura. FCA-CJS, CU, Exp. FDIH-1. AAM/FA-UNAM, s/f.
- 6. Estudio de los centros de reunión de los estudiantes FCA-CJS, CU, EXP. FDIH-1. AAM/FA-UNAM, 1968.

los ambientes adecuados para las actividades pedagógicas, artísticas, culturales, recreativas, de investigación y educativas, acordes con la Planeación Universitaria. Destacan algunos datos de estos estudios que son indicadores de la densidad de población respecto de la construcción. Por ejemplo:

Plantel	m² construidos	Población estudiantil total en 1967	Densidad
Facultad de Ingeniería	2 370 m²	6 081 estudiantes	1 900 Al/HO
Facultad de Química	23 520 m²	2 986 estudiantes	995 Al/HO
Facultad de Medicina	35 400 m²	8 568 estudiantes	2 050 Al/HO
Escuela de Arquitectura	28 200 m²	3 340 estudiantes	3 340 Al/HO

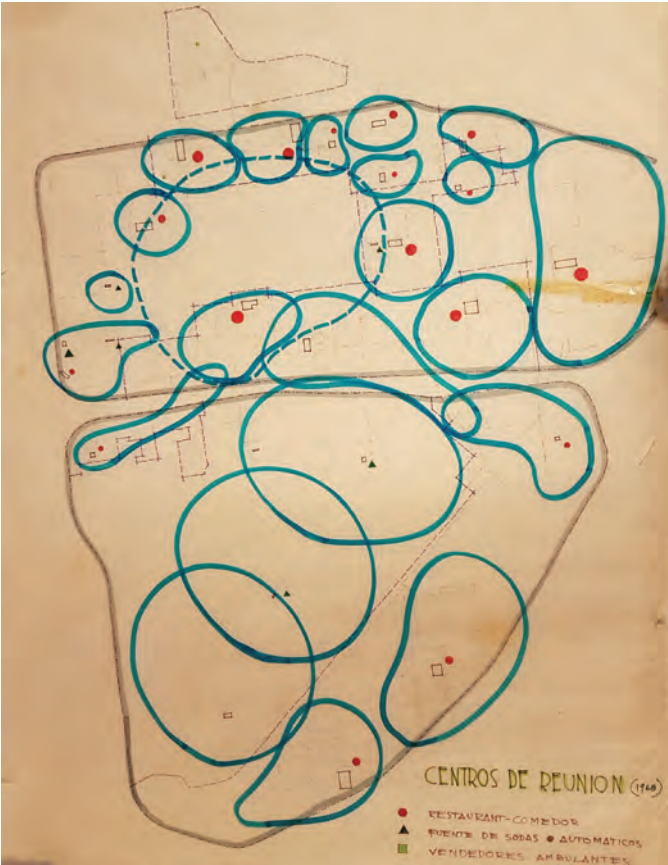
Mediante los diagramas de Venn, se proyectó una capacidad máxima a futuro para 1980, cuando se esperaba que se estabilizara el crecimiento demográfico de la ciudad. Las áreas complementarias de servicios con espacios reservados para librerías, papelerías y cafeterías permitirían solventar algunos gastos adicionales que el presupuesto estatal no alcanzara a cubrir, además de regularizar a los vendedores ambulantes.

Estudios de vialidades y estacionamientos dentro de Ciudad Universitaria

Más allá de la optimización de lo edificado, la movilidad se presentaba como el gran desafío a resolver: el aforo máximo de automotores, las circulaciones vehiculares y peatonales, los accesos a cu, la conexión con el resto de la ciudad y los estacionamientos dentro del campus fueron los principales detonantes del diseño.

Se reconocen ejercicios y propuestas de variables y posibilidades de acomodo particular por zonas de cajones de estacionamiento, análisis de sentidos, así como de eficiencia para las circulaciones de las vialidades. La información versa sobre la correlación entre cuatro zonas: la del estadio, escolar, deportiva y la de conservación del Pedregal, cuyos conectores vehiculares, mediante circuitos de alta, baja y media velocidad, enfatizan el flujo continuo del sistema Herrey propuesto por el equipo de urbanistas para la ciudad universitaria original. Se trataba, entonces, de entender cada zona como una serie de unidades sociales con acceso al centro de manera peatonal; y, en las vías rápidas, se buscaba eliminar obstáculos y la constancia de velocidad de los medios automotores (véase imagen 7).<sup>14</sup>

6



10. Celia Ramírez, «Entre la Utopía...», *op. cit.*, p. 362.

11. UNAM, «La Comisión Técnica de Planeación Universitaria», *Gaceta UNAM* (México), Vol. XVI, N. 15, núm. 629, 24 abril 1967, pp. 1-2.

12. UNAM, «Ampliaciones y construcciones en cu», *Gaceta UNAM* (México), Vol. XVI, N. 15, núm. 629, 24 abril 1967, p. 5.

13. Silvia González Marín, «El rectorado de Javier Barros Sierra (1966-1970)», Raúl Domínguez Martínez (coord.), *Historia general de la Universidad Nacional siglo xx. Un nuevo modelo de Universidad. La UNAM entre 1945 y 1972*, México, UNAM, 2013, p. 423-427.

14. En *Architectural Fórum*, en abril de 1944, se publicó bajo el título de «An Organic Theory of City Planning» bajo la autoría de Contsantin Pertzof, Herman y Erna Herrey, el artículo al que se hace referencia como ejemplo en el número 39 de *Arquitectura México*, en el cual se alude al Sistema Circulatorio de cu.

Ver: Andrew Shanken, «The Tree in The System: Shifting Urban Paradigms: Mid-Century; London», *Perspecta*, vol. 45, (Yale University) The MIT Press, 2012, pp. 145-146.

Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/24728124>>.

Mario Pani y Enrique del Moral, «El sistema vial de la Ciudad Universitaria y sus ligas con la Ciudad de México», México, *Arquitectura México*, núm. 39, 1952, pp. 230-232.





7

Para las intersecciones entre las avenidas principales y el circuito escolar se propusieron pasos a desnivel, sin interferir con el flujo peatonal que tenía sus propias dinámicas. Las dos avenidas con mayor aforo, Universidad e Insurgentes, se conectarían mediante un deprimido frente al Estadio Universitario hasta la antigua sede de Radio UNAM. Con ello, se buscó ofrecer otro acceso directo a CU, alternativo al principal de avenida Universidad. Además se observa otro desnivel vehicular, cercano a las instalaciones originales de la Facultad de Medicina Veterinaria, para unirla al primer circuito de la zona escolar, la zona habitacional y la zona deportiva.

Los 18 estudios de las facultades y escuelas muestran su propio análisis de estacionamiento bajo el mismo principio de flujo continuo, con la posibilidad de retornos a una distancia de 280 m en cada sentido.

El impacto del bloqueo del tránsito en CU llevó a proponer soluciones extremas, como una que muestra una vialidad en la gran explanada frente a la Facultad de Medicina, rompiendo con ello el concepto de plataformas a cielo abierto y su centralidad como eje de comunicación peatonal. Esta opción fue descartada como puede verse en la imagen 8.

Destaca el caso de los accesos hacia las facultades de Filosofía, Economía, Leyes, Comercio, Ciencias Políticas y Sociales, Física y Ciencias, ya que estaba contemplada una continuidad en el sentido de la vialidad sin retornos, como si se tratara de una arteria periférica del circuito principal: por dentro, el flujo lento para la búsqueda de cajón de estacionamiento; y, por fuera, una velocidad constante de circulación continua.

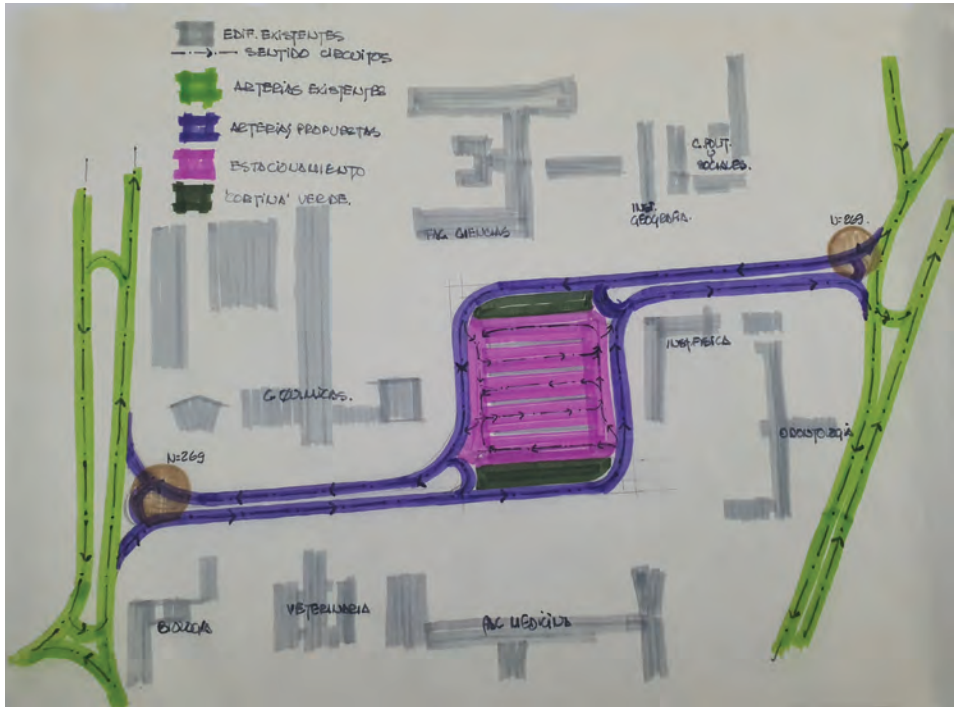
Todo ello se complementaba con la implementación de rutas de transporte interno y la concentración de los visitantes de CU en puntos estratégicos (véase imagen 9).

8



«Es una realidad que CU se encontraba superada en cuanto a su capacidad a poco menos de diez años del comienzo de su mudanza».

9



Más allá de los recintos de CU, los estudios manejan varias escalas, extendiéndose así el análisis respecto de la mancha urbana existente, la proyección futura y las nuevas áreas de expansión de la UNAM, principalmente con la compra de terrenos hacia el sur que triplicaban su extensión territorial (véase imagen 10).

Las distintas soluciones a escala urbana se enfocaron en la creación de rutas específicas de transporte público, la incorporación de un sistema subterráneo y la creación o ampliación de vías directas en continuación con las carreteras federales. Destaca la propuesta de incorporar una estación de la línea del metro en un área cercana al Estadio Olímpico, cuya expansión como línea 7 sucedió poco más de una década después. Esto hace suponer una sintonía con las instancias gubernamentales de planeación y planificación del gobierno federal (véase imagen 11).

Los planos que contienen las propuestas de rutas de transporte público indican las áreas de mayor densidad de población estudiantil. Al dividir la ciudad en sectores territoriales y conocer el aproximado de alumnos y alumnas que habitan en ellos, fue posible generar puntos de acción para la creación de nuevas instalaciones en la UNAM. Por consiguiente, Barros Sierra, consciente de que CU estaba al borde de la saturación, declaró en conferencia de prensa:

[...] para evaluar el funcionamiento de las instalaciones del campus en 1968 se estableció la Comisión del Plano Regulador de CU y el Programa de Nuevos Centros Universitarios.<sup>15</sup>

De esta manera, con la construcción de unidades profesionales y las sedes de Azcapotzalco (35 000), Santa Cruz Acatlán (30 000) y Cuautitlán (30 000), la UNAM cubrió la demanda de aumentar la matrícula y acercarse a las zonas más alejadas.

En 1974 se extinguió la Comisión del Plano Regulador de CU y sus atribuciones pasaron a ser competencia de la Dirección General de Obras de la UNAM.

### Conclusiones

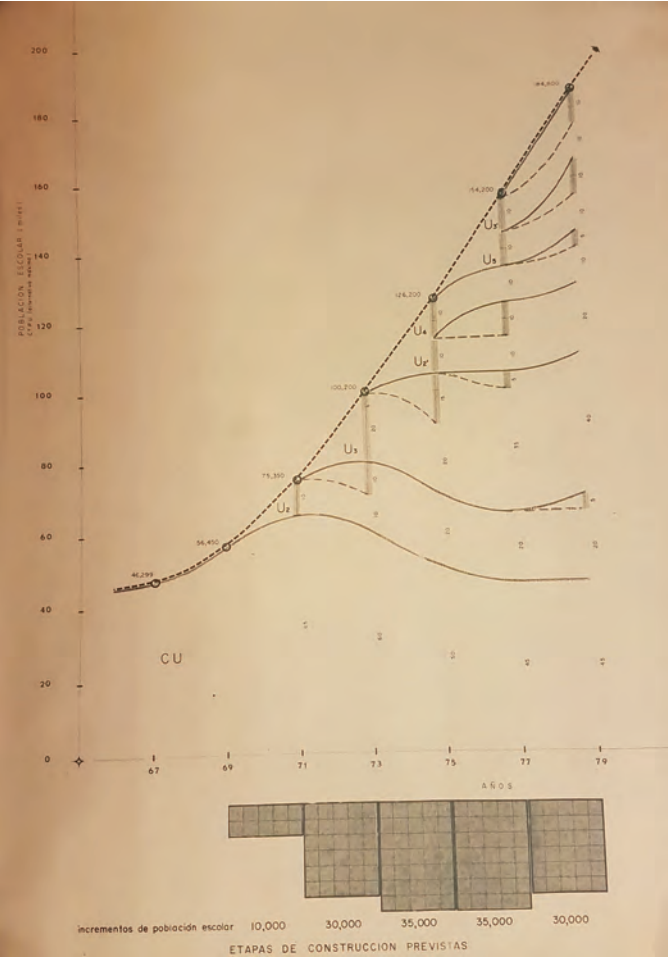
Hay dos aspectos a destacar: primero, el aporte al conocimiento alrededor del crecimiento de CU como un ejercicio continuo, paralelo a los problemas urbanos de la Ciudad de México, cuya experiencia como laboratorio de planificación y planeación han servido para una proyección a gran escala (principalmente, para contener su expansión

10



15. Cervantes Sánchez, «La Ciudad...», op. cit., pp. 38-42.





11

agresiva y explosiva que caracterizaron gran parte de la segunda mitad del siglo xx). Segundo, la importancia de la preservación, conservación e investigación de las fuentes primarias, puesto que permiten poner un nombre, el primero de muchos, a todo un equipo que continuó con la labor nada fácil de resolver el crecimiento de CU con una mirada puesta en el futuro. Ésta es una invitación para llevar a cabo un análisis paralelo de lo posible: ¿cuál sería la fisionomía de CU si aquellos planteamientos se hubieran ejecutado siguiendo las directrices que los propusieron y sí, claro está, los eventos sociales de 1968 no hubieran modificado y dañado el tejido social a tal punto que obligaron a dar otras soluciones? Una pista la encontramos en la desaparición de cualquier propuesta intencional de conjunto habitacional que aparece en los planos pero no se concretó.

El final de estas líneas regresa a los planos membretados con las letras PRU, junto con el testimonio de Enrique Cervantes, con los cuales se pudo establecer que se trata de una parte de los documentos generados a lo largo de dos rectorados y acerca de los que Barros Sierra declaró: «lo que sobre el particular se hizo consistió en estudios que quedaron en Archivos esperando mejores tiempos».<sup>16</sup> El de Javier Septién es uno de ellos.



12

Estudio de etapas de construcción de CU con relación al crecimiento estudiantil, previsto hasta el año de 1979. FCA-CJS, CU, Exp. FDIH-1. AAM/ FA-UNAM, s/f.

Propuestas de etapas de expansión. FCA-CJS, CU, Exp. FDIH-1. AAM/ FA-UNAM, s/f.

## Ensayo

## REFERENCIAS

Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) s/f *Reseña Histórica*, <<http://www.anui.es.mx/anui.es/acerca-de-la-anui.es/resena-historica>>.

Domínguez Martínez, Raúl 1986 *El proyecto universitario del rector Barros Sierra*, México, CESU-UNAM.

Domínguez Martínez, Raúl (coord.) 2013 *Historia general de la Universidad Nacional, siglo xx. Un nuevo modelo de Universidad. La UNAM entre 1945 y 1972*, México, UNAM.

Cervantes Sánchez, Enrique 1994 «La Ciudad Universitaria y el sistema de centros universitarios metropolitanos», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. extraordinario, agosto, pp. 38-42.

Chávez Sánchez, Ignacio 1965 «Conferencia de prensa: Proyecto de solución a corto plazo para el problema de la sobrepoblación escolar en la UNAM», *Gaceta de la Universidad*, vol. XII, N. 2, núm. 528, 11 de enero, pp. 1-7.

Gaceta de la Universidad 1965 «Maravilló al soberano de Bélgica la Ciudad Universitaria», vol. XX, núm. 43, 8 de noviembre, pp. 1-6.

Gaceta UNAM 1967a «La Comisión Técnica de Planeación Universitaria», vol. XVI, N. 15, núm. 629, 24 de abril, pp. 1-2.

1967b «Ampliaciones y construcciones en C.U. », vol. XVI, N. 15, núm. 629, 24 de abril, p. 5.

García Cantú, Gastón, Javier Barros Sierra 1968. *Coversaciones con Gastón García Cantú*, México, UNAM, p. 85.

Pani, Mario y Enrique del Moral 1952 «El sistema vial de la C.U. y sus ligas con la Ciudad de México», *Arquitectura México*, núm. 39, pp. 230-232.

Shanken, Andrew 2012 «The Tree in The System: Shifting Urban Paradigms; Mid-Century; London», *Perspecta*, vol. 45, pp. 145-146, <<https://www.jstor.org/stable/24728124>>.

Todas las imágenes forman parte del Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura. Fondo colecciones del Acervo, colección Javier Septién. UNAM.

16. Gastón García Cantú, *Javier Barros Sierra 1968. Conversaciones con Gastón García Cantú*, México, UNAM, 1998, p. 85.



# 45

## Aniversario

### ESPECIAL

En abril de 1979 se inauguró uno de los espacios que se ha consolidado como un símbolo de Ciudad Universitaria. Ubicado al interior de la Reserva Ecológica del Pedregal, el Espacio Escultórico traza un círculo, conformado por 64 grandes prismas de concreto, que contiene un mar de lava solidificada, resultado de la erupción del volcán Xitle. La plataforma hecha de concreto es un emblema tanto de la identidad universitaria como de la colaboración artística e interdisciplinaria. Helen Escobedo, Federico Silva, Hersúa, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y Sebastián concibieron este lugar con el objetivo de integrar arte y naturaleza, proponiendo una reflexión sobre el vacío, el paisaje y la monumentalidad.

A 45 años de su inauguración, *Bitácora Arquitectura* le dedica un «especial» a esta obra, que en 2023 fue galardonada con el XXIII Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino por la Fundación Benetton.



## *del espacio escultórico*



«Dentro de la fotografía, la luz es nuestra materia prima, pero dentro de la fotografía de arquitectura estamos en la búsqueda de un juego de luces y sombras, por lo que hay que elegir las mejores horas para documentar un espacio».

© Andrés Cedillo / ESPACIOS.

# ESPACIO ESCULTÓRICO: LUZ Y MATERIALIDAD

Andrés Cedillo explora el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria desde una perspectiva en la que refleja tanto su formación como arquitecto como su pasión como fotógrafo. Su mirada nos revela una atmósfera configurada por volúmenes, luces y sombras que le dan a este espacio icónico un enfoque personal. «Quise capturar lo que yo siento al estar dentro de esta obra, crear un poema visual para este espacio». Andrés Cedillo es fundador de ESPACIOS - Architectural Photography and Filmmaking Studio. Su amor por la fotografía surgió mientras cursaba la carrera de arquitectura en la UNAM y decidió complementar sus estudios en la Escuela Activa de Fotografía. Sus imágenes forman parte de más de 30 publicaciones especializadas en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y otras reconocidas revistas nacionales e internacionales.

*fotografías de Andrés Cedillo /*  
ESPACIOS





«Al abordar la fotografía de arquitectura, dejé de centrarme en mis sujetos y éstos pasaron a volverse escalas humanas. También me enfoqué en los espacios y su relación con el entorno urbano o natural. Comencé a prestar más atención a las formas y a las líneas».

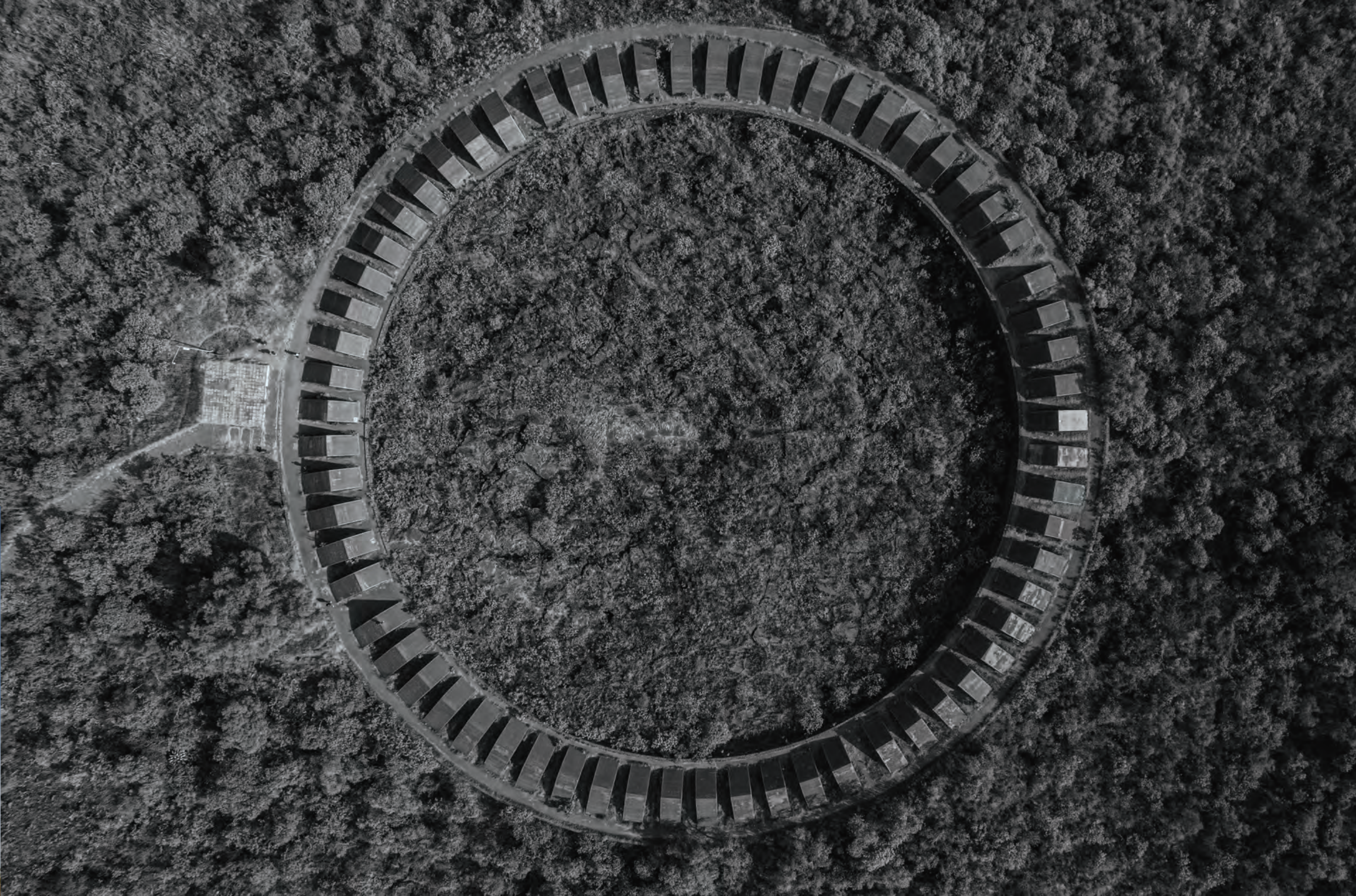
«Creo que la fotografía se ha vuelto fundamental en la forma que percibimos los espacios, una buena imagen puede lograr que un proyecto destaque, ya que resaltamos las bondades de un edificio logrando que sea más significativo».

© Andrés Cedillo / ESPACIOS.





«El hecho de que cada vez más arquitectos documenten su obra y sus procesos a través de las plataformas digitales, ha permitido un mayor interés en la arquitectura, el diseño y las artes».





—  
El Espacio Escultórico en construcción.  
Fotografía: Andrea Di Castro.

ESPECIAL

Con motivo del XXIII Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, otorgado al Espacio Escultórico y al paisaje del Pedregal de San Ángel, por la Fundación Benetton, se preparó un libro que reúne a más de 20 autores, quienes documentan y reflexionan sobre este icono de Ciudad Universitaria y de la UNAM. Editado por Luigi Latini y Patrizia Boschiero, este libro vió la luz en italiano e inglés y la versión en español ha sido coeditada con la UNAM. Presentamos un fragmento del texto «Origen y evolución de la Ciudad Universitaria de México».

103

## Avance del libro

por Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes  
Isaura González Gottdiener

*L'Espacio Escultórico e il paesaggio  
del Pedregal de San Ángel, Messico  
Premio Internazionale Carlo Scarpa  
per il Giardino 2023-2024*





Acompañamos este texto con reprografías procedentes del libro Lily Kassner, *El espacio escultórico*. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2009. Agradecemos a la Biblioteca Lilia Margarita Guzmán y García, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

### Expansión urbana hacia el sur de la Ciudad Universitaria

En 1950 la Ciudad de México tenía cerca de tres millones de habitantes, y a principios de los años 70 alcanzó los nueve millones. En el lapso de 20 años la población de la capital se triplicó, la mancha urbana se expandió y complejizó, y la sociedad se diversificó. La organización de los Juegos Olímpicos de 1968 trajo consigo obras de infraestructura y servicios que impactaron sensiblemente en el Pedregal. En las inmediaciones de la Ciudad Universitaria, la expansión urbana se dio tanto de manera formal, con la construcción de nueva infraestructura vial que fomentó la creación de nuevas zonas habitacionales de clase media, como de manera informal, con el crecimiento de asentamientos populares en su costado. La prolongación del Anillo Periférico realizada entre 1966 y 1968, desde San Jerónimo hasta Xochimilco, facilitó el acceso a recintos olímpicos como el Estadio Azteca y la pista de canotaje del canal de Cuemanco. La Ciudad Universitaria se convirtió en el corazón de aquellos juegos, pues en el Estadio Olímpico Universitario se celebraron la inauguración y la clausura, además de inolvidables e históricas jornadas atléticas. Cuatro kilómetros al sur del estadio se levantó la Villa Olímpica, justo enfrente de la pirámide de Cuiculco y sobre parte de su huella arqueológica.

El Pedregal fue también el escenario idóneo para sacar el arte a la calle con la creación de la Ruta de la Amistad, un corredor de escultura monumental sin precedentes a nivel mundial. El artista de origen alemán, Mathias Goeritz, propuso al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de México, la creación de la ruta escultórica como parte del proyecto de la Olimpiada Cultural. Su idea correspondía a la visión de un arte orientado hacia una nueva universalidad plástica alejada del discurso nacionalista del muralismo, que resultó propicia para proyectar a México como un país moderno capaz de en-



Los artistas que participaron en el desarrollo del Espacio Escultórico. De izquierda a derecha: Hersúa, Federico Silva, Sebastián, Manuel Felguérez, Helen Escobedo y Mathias Goeritz. Fotografía: Archivo Rodolfo Rivera.

frentar el compromiso de realizar los Juegos Olímpicos. La Ruta de la Amistad rompió paradigmas al convertirse en el primer corredor de escultura monumental abstracta del mundo, «un arte integrado y subordinado al conjunto urbano [...] que establece un contacto entre el arte contemporáneo y las masas por medio de un conjunto planificado». En su materialización participaron artistas renombrados a nivel internacional que representaron una diversidad de tendencias artísticas e ideológicas. Las esculturas fueron realizadas en concreto, material insigne de la modernidad. Como invitados especiales, fuera de la ruta y sin la condición de utilizar concreto, participaron Alexander Calder, Mathias Goeritz y Germán Cueto con sus piezas para el Estadio Azteca, el Palacio de los Deportes y el Estadio Olímpico Universitario, respectivamente.

Concebidas para ser vistas a distancia y en movimiento desde el automóvil, las 19 piezas de la Ruta de la Amistad se acotaron a una altura entre los 7 y los 26 metros. Fueron colocadas a una distancia promedio de kilómetro y medio a ambos costados del Anillo Periférico, vía de alta velocidad que surcaba un paisaje aún sin urbanizar, caracterizado por el manto de lava emanada del Xitle, y un paisaje agrícola y lacustre en las inmediaciones de Xochimilco. Es así que estas



El Espacio Escultórico en construcción. Fotografía: Andrea Di Castro.



obras, con sus atrevidas formas geométricas y colorido, marcaron puntos de referencia en el trayecto hacia los recintos olímpicos. A la par que se construía la extensión del Anillo Periférico, en 1967, al sur de la Ciudad Universitaria, inicia la edificación de la Unidad Habitacional Villa Olímpica Libertador Miguel Hidalgo, un conjunto de 29 torres de vivienda para albergar a los deportistas, federaciones internacionales, entrenadores y a la prensa, con una serie de características singulares que lo diferenciaron de otros conjuntos de vivienda de la época al contar con campos deportivos de entrenamiento, centro comercial, templo, centro de prensa y dos plazas cívicas. El plan maestro del conjunto fue diseñado por el arquitecto Vicente Medel y la unidad habitacional, con torres en X y H, por los arquitectos Agustín Hernández, Ramón Torres, Carlos Ortega, Manuel González Rul y Héctor Velázquez, quienes habían participado en un proyecto no construido para un conjunto de viviendas para maestros al interior de la Ciudad Universitaria apenas un año antes, donde proponían algunas de las soluciones que concretaron en la Villa Olímpica. El proyecto fue publicado en el número 30 de la revista *Calli* dedicada a las obras en ejecución para los XIX Juegos Olímpicos de México 68. En las perspectivas destaca la presencia de la roca volcánica y la vegetación endémica en los espacios exteriores, mientras que el texto dice:

Por lo que respecta a las características de la zona en donde se construye dicha Villa Olímpica, podemos decir que es de gran belleza, puesto que además de la peculiaridad que le confiere el hecho de estar enclavada en la zona del Pedregal, se encuentra prácticamente dentro de la zona boscosa que parte desde ese lugar hasta el no lejano Ajusco. Al Oriente, la vecindad con las ruinas de Cuicuilco, vestigio de nuestra antigua cultura prehispánica del altiplano, le confiere también un especial interés a esta zona que pasada la Olimpiada se convertirá en habitación de familias de medianos recursos.

La Ruta de la Amistad y la Villa Olímpica son dos obras que nacieron en comunión con el paisaje natural circundante que al poco tiempo fue desplazado por la ciudad. La primera sufrió un serio deterioro por falta de mantenimiento. Con la construcción del segundo piso del Periférico al inicio del siglo xxi, varias de las esculturas tuvieron que ser reubicadas, con lo que la Ruta como tal desapareció, pero se garantizó el rescate de las esculturas y se emprendió un proyecto de recuperación de los mantos de roca volcánica, así como de la flora y fauna nativa del Pedregal de San Ángel en las zonas donde fueron reubicadas: en los espacios residuales de tréboles viales de la confluencia del Periférico Sur con la avenida Insurgentes, y en la intersección de Periférico Sur con el Viaducto Tlalpan. Quedan como testimonio los planos y fotografías de la época y la reconstrucción de la ruta realizada con fotografías aéreas de la Compañía Mexicana Aerofoto.

La expansión de la ciudad también alcanzó a la Villa Olímpica. De estar a la orilla de una naciente urbanización, hoy se encuentra inmersa en la mancha urbana que a partir de la década de 1950 se expandió sobre el manto de lava emanado por el Xitle al sur de la ciudad, un paisaje natural de una gran belleza que estuvo a punto de desa-

parecer en su totalidad, pero que fue puesto en valor en la siguiente década gracias a la creación del Espacio Escultórico de la UNAM, una pieza de arte colectiva que marcó la culminación del geometrismo mexicano en el que la premisa de su creación fue unir el arte y la ecología.

El Centro Cultural Universitario y la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel [...] en la década de los 70 los planes de expansión de la UNAM se habían pospuesto debido a los conflictos estudiantiles y laborales.

En 1973 llegó a la Rectoría Guillermo Soberón Acevedo, quien logró la estabilización de la UNAM en los primeros años de su mandato, lo que permitió emprender la creación de nueva infraestructura tanto al interior como extramuros de la Ciudad Universitaria. Al interior de la Ciudad Universitaria los nuevos edificios representaron una superficie tres veces mayor de la que existía, mientras que en la zona metropolitana se abrieron las primeras Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales y en el país se crearon centros de investigación.

El arquitecto Enrique Yáñez divide las etapas de construcción de la Ciudad Universitaria en tres: la primera, el campus central; la segunda, los edificios destinados a los institutos de investigación científica, así como la remodelación de espacios en el campus central, obras de ampliación y nuevas unidades en el campus; y la tercera, el Centro Cultural Universitario. La tercera etapa se dio de forma paralela a la segunda, pero la considera aparte tanto por su ubicación como por su solución urbano-arquitectónica.

Los terrenos de la UNAM, aún intactos al sur del campus central a principios de la década de los setenta, estaban sometidos a fuertes presiones: en 1971, más de 100 000 personas invadieron los terrenos al oriente de la Ciudad Universitaria en el Pedregal de Santo Domingo, en la que es considerada como la invasión urbana más grande de América Latina: «Fue tanta la fuerza de la gente en la invasión que el mismo impulso social impidió el desalojo y la entrada de los granaderos [...] En 1971, hombres, mujeres y niños levantaron la colonia sobre la lava, en una tierra inhóspita en la que sólo vivían piedras y víboras».

Por otra parte, el gobierno presionaba a la UNAM para no seguir incrementando la oferta educativa al interior de la Ciudad Universitaria, sino descentralizarla. Frente a estas presiones, el rector Soberón decidió destinar parte de estos terrenos para la construcción de infraestructura cultural. Con ello, justificó el proyecto desde una de las tres funciones sustantivas de la UNAM: la difusión de la cultura, con lo que logró proteger el territorio.

La solución urbano-arquitectónica del Centro Cultural Universitario (ccu) muestra el cambio de pensamiento que se dio en la arquitectura en el lapso de los 20 años que separan la construcción del campus central de este conjunto.



El primero, es claro ejemplo de la arquitectura racionalista heredera de Le Corbusier, organizada en torno a un gran campus en una serie de plataformas escalonadas, desde donde los edificios se aprecian en su totalidad, mientras que el ccu responde a un orden orgánico que buscó modificar lo menos posible el entorno geográfico al incrustar los edificios en la piedra volcánica y relacionarlos entre sí por medio de recorridos peatonales y plazas.

La arquitectura nace del interior al exterior como respuesta a las funciones escénicas y bibliotecológicas que alberga. Únicamente los vestíbulos y circulaciones tienen relación visual con el exterior, lo que da lugar a en una serie de volúmenes de concreto estriado de formas contundentes, pensados para ser vistos dinámicamente: el geometrismo abstracto ahora en la arquitectura.

La sala de conciertos Nezahualcóyotl fue el primer recinto en ser construido. Siguieron los teatros, las salas de danza y música de cámara, cines, oficinas y el edificio de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, separado más de 200 m de los recintos culturales. Los proyectos fueron desarrollados al interior de la Universidad por los arquitectos Arcadio Artís Espriu (proyectista), Orso Núñez Ruiz de Velasco (director de proyectos) y varios colaboradores.

Así como en el campus central los principales exponentes del muralismo mexicano dejaron su impronta en los edificios de gobierno, el Estadio Olímpico y varias facultades, el ccu fue el escenario ideal para la escultura abstracta.

El Espacio Escultórico en construcción. Fotografía: Andrea Di Castro.

En 1977 al sistema de edificios se agregaron el Espacio Escultórico y el Paseo de las Esculturas, una pieza colectiva y una serie de esculturas individuales que partieron del mismo principio que el arquitectónico: respetar la geografía del lugar como una preexistencia a la que había que adaptarse. Al contrario de la Ruta de la Amistad que fue concebida para ser vista desde el automóvil, las esculturas del ccu fueron creadas para ser transitadas peatonalmente por medio de senderos que las conectan y atraviesan, convirtiéndolas en espacios habitables. En estos proyectos participaron seis artistas plásticos que eran profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y tenían como punto común el lenguaje abstracto en su obra: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva.

El Espacio Escultórico fue pensado como una obra colectiva e interdisciplinar que buscó unir el arte y la ecología. El anillo conformado por 64 prismas seriados de concreto, asentados sobre una cinta circular de piedra, fue tan potente que marcó un punto de inflexión en la valoración de El Pedregal de San Ángel como un paisaje susceptible de convertirse en patrimonio al integrar la lava en un mensaje estético. Esta obra ayudó a despertar la conciencia de la comunidad científica acerca de la importancia de proteger los relictos de pedregal que aún existían en la Ciudad Universitaria frente a una realidad urbana que en menos de 30 años acabó prácticamente con el malpaís.

En 1983, 124.5 ha se declararon como «zona ecológica inafectable». Esta cobertura creció a 237 ha gracias a un acuerdo celebrado en 2005. La Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA) es una reserva natural urbana, ya que el ecosistema natural quedó embebido por el crecimiento urbano del campus central de la Universidad y de la Ciudad de México. Es un espacio para la docencia y la investigación «donde la voz inocente del matorral ahora es escuchada gracias a la conciencia que se genera en sus espacios, surgiendo la voluntad de preservarlo».

Allí viven más de 1 500 especies nativas desplazadas por el desarrollo humano, además de que es un área de recarga del acuífero, amortigua el ruido y la temperatura y capta el CO<sub>2</sub> cotidianamente a través del proceso de fotosíntesis de todas sus plantas. Otro decreto que ha sumado a la valoración del Pedregal, en este caso como paisaje urbano, es la inscripción del campus central en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 2007.

NOTA DE LA REDACCIÓN: En este adelanto preferimos darle cabida al capítulo completo y omitimos el aparato crítico que podrá ser consultado en la publicación.





*por* Cristine Galindo Adler  
Jerónimo Ortiz

108

Más allá del paisaje  
El Espacio Escultórico



Con motivo del reciente reconocimiento del Espacio Escultórico con el Premio Internacional Carlo Scarpa para el Paisaje, otorgado por la Fundación Benetton Studi Ricerche, nos gustaría, más que repasar la historia de la creación de esta obra, proponer una lectura de su vida que nos permita redescubrir lo que nos puede llevar a pensar, ver y, sobre todo, escuchar.

El Espacio Escultórico es una plataforma circular de 120 m de diámetro, compuesta de 64 módulos triangulares y elevada alrededor de una superficie de lava petrificada que es transitable en su totalidad. A primera vista puede asumirse como una especie de obra monumental; y, sin embargo, la relación planteada con el entorno es opuesta a la que requiere un monumento, el cual por definición sobresale y es independiente respecto de aquello que lo rodea. Esta gigantesca escultura provoca en el visitante una batalla perceptual que oscila entre dejarse llevar por la imponencia arquitectónica o ser expuesto forzosamente al círculo de formas irregulares y hostiles de lava petrificada, bajo un cielo abierto cegador que se descubre lejos de los edificios de la Ciudad Universitaria. En esa indecisión, acentuada por la repetición rítmica de los módulos en círculo, el resultado es la pérdida del punto de vista, una especie de mareo. Tal capacidad del recinto para desaparecer como sitio fijo y dar lugar al entorno en cuanto uno es encerrado en él, produce lo que Renato González Mello nombró una vez como un «horizonte puro».<sup>1</sup> Quizás algo así como un horizonte que está contenido y que, por tanto, no puede verse desde el punto ciego de encontrarse encerrado dentro de él. De ser así, esta relación de ceguera que establece el Espacio Escultórico con el entorno podría guardar en sí una crítica al paisaje en tanto delimitación fija de lo perceptible entendido únicamente como lo visible.

La dificultad para reproducir fotográficamente nuestra experiencia al visitarlo es una de las pruebas de que esto es lo que sucede ahí. Como observó la historiadora del arte Rita Eder, el Espacio Escultórico es una de las pocas obras de arte capaces de derrotar a la fotografía<sup>2</sup> en términos de la inmensa distancia que hay entre su imagen y la experiencia del visitante. Esto no quiere decir que no haya funcionado como lo que Luis Barragán llamaría un «símbolo plástico publicitario». Desde 1984, el colectivo No-Grupo ironizó sobre esto con una fotografía en la que sus integrantes se retrataron como celebridades entre los pálidos módulos del Espacio; además, hoy está en innumerables vistas aéreas (improbables de ver en vivo) que aparecen en las representaciones de lo que es Ciudad Universitaria; o bien, funge como logotipo de TV UNAM.

El Espacio Escultórico nos atrapa dentro de su marco de pretendida totalidad paisajística y no nos deja encontrar realmente lo que está afuera. Es como si las supresiones y limitaciones necesarias a toda idea de paisaje se hicieran evidentes al encerrarnos en una privación por sobreexposición. El pedregal es preciosa e intermi-

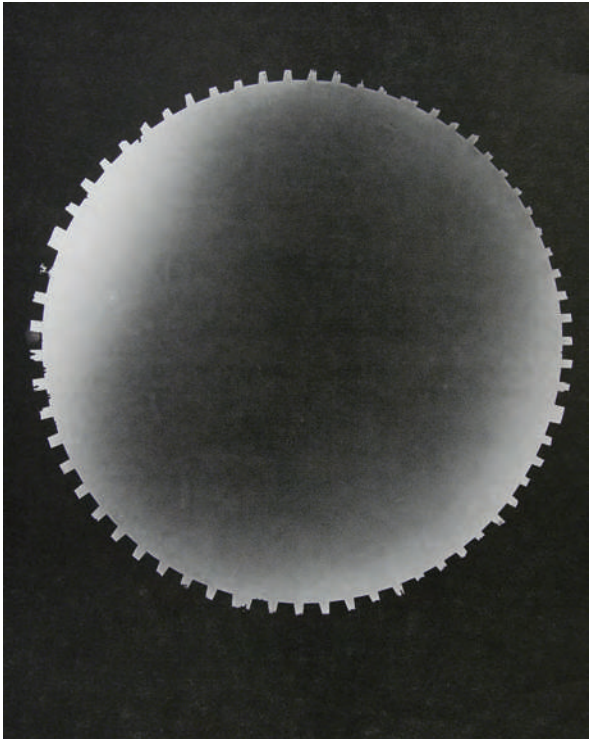
nable lava salvaje, pero sólo dentro de estos módulos angulosos. El encierro del terreno funciona como un lente aumentado que sólo permite descubrir los pliegues y estructuras de un fragmento.

Una consecuencia de tal característica es producir la sensación de escenario, o la locación de lo que es visto por un círculo de espectadores; de ahí que fuera pensado por muchos como un foro. Pero quizás por el pudor de competir con las impresionantes petrificaciones, lo que se resolvió para el momento de la inauguración en 1979 no fue realizar un espectáculo visual, sino uno sonoro. Para la tarea fue invitado el músico e investigador Julio Estrada, quien —especializado en la relación entre el espacio y la música— encontró en el Espacio Escultórico un ambiente lógico para alojar sonidos. La intensidad visual del círculo fue así vivida por los escuchas como una intensidad sonora.

Estrada, al jugar con esa tensión, preparó un concierto especial de composiciones basadas en la dimensión espacial de la música. Las piezas que conformaron el programa fueron la «Canzona XX», del compositor renacentista Giovanni Gabrielli, quien fuera un pionero en pensar la música a partir de sus posibilidades espaciales, así como «Fanfarria para un nuevo teatro», de Igor Stravinsky y «Fanfarria para un hombre común» de Aaron Copland, dos compositores centrales en las nuevas corrientes musicales del siglo xx. Estas dos últimas piezas fueron compuestas para metales, la primera; y para metales y percusión, la segunda; instrumentaciones que por su capacidad sonora pueden sobresalir más fácilmente que otras familias de instrumentos.

La crítica de arte, Raquel Tibol, habló en la prensa sobre el descubrimiento de su acústica: «es algo no calculado y en verdad sorprendente. Sin ecos, sin reverberaciones, sin resonancias, el sonido se expande limpiamente».<sup>3</sup> Este tipo de acústica, sin embargo, es poco favorable si lo comparamos con las salas de conciertos, pues la manera en que el sonido viaja no encuentra los trayectos y las respuestas estructurales para sostenerse y sobresalir en un entorno semi controlado. En palabras de Estrada:

El concierto inaugural fue una evidencia tangible de que el sitio funcionaba y, no sólo eso, aportaba un tono nuevo a la audición musical: el sonido de las trompetas daba la



«Una consecuencia de tal característica es producir la sensación de escenario, o la locación de lo que es visto por un círculo de espectadores; de ahí que fuera pensado por muchos como un foro».

*Página anterior*  
[Espacio Escultórico], 1979. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

*Izquierda*  
Autor desconocido, [Espacio Escultórico] sin fecha. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

*Abajo*  
Ursula Bernath, [Concierto inaugural en el Espacio Escultórico], abril 1979. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).



1. Renato González Mello, «Estudio Introductorio», en Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Landucci, 2003, p. 16.  
2. Rita Eder, «El *Espacio Escultórico*», en *Helen Escobedo*, México, UNAM, 1982, p. 55.  
3. Raquel Tibol, «Por mi lava hablará el espíritu», *Proceso*, núm. 130, domingo 29 de abril de 1979.





En esta página  
Fotografía: José Luiz Ruiz  
Peña, Archivo Fotográfico  
Manuel Toussaint, Instituto de  
Investigaciones Estéticas, UNAM.

impresión dramática de ser afilado por el viento, las percusiones resultaban graves y oscuras, mientras que los *cori spezzati* esparcidos dentro del recinto se percibían con mayor independencia que en un sitio cerrado, donde es casi inevitable el efecto de cúpula.<sup>4</sup>

En otra ocasión, Estrada recordó la magnitud del espacio, así como la fuerza del viento que envolvía el sonido en ese momento, lo cual nos hace pensar en que lo fantástico de la acústica estuvo en la acertada elección de piezas que se podían «defender» en esa peculiar locación.<sup>5</sup> Como sucede con todo montaje, un aspecto afectó al otro: la experiencia de la música se vio influida por el espacio y ésta a su vez reveló dimensiones de éste que los ojos no podían percibir. Tal vez existe algo en la lectura acústica del espacio que nos puede sacar del silencio ciego de estar dentro del círculo.

«Esta gigantesca escultura provoca en el visitante una batalla perceptual que oscila entre dejarse llevar por la imponentia arquitectónica o ser expuesto forzosamente al círculo de formas irregulares y hostiles de lava petrificada».

Tim Ingold, un antropólogo crítico del concepto de paisaje sonoro, afirma que es necesario dejar de pensar el paisaje en términos provenientes de los estudios visuales,<sup>6</sup> y con ello desistir de pensar el sonido dentro de un paradigma basado en el oclocentrismo. Para Ingold, el sonido no es aquello que podemos observar, definir y registrar técnicamente, sino uno de los medios sensoriales con los que experimentamos el mundo. Si pensamos que el Espacio Escultórico no sólo tiene efectos ópticos, sino también acústicos, abrimos la posibilidad de entender el pedregal más allá de la idea de paisaje. Después de todo, el entorno también ha sido agente de su exhibición visual en el antes perfectamente círculo negro de lava.

La subsunción del Espacio Escultórico al ambiente es evidente cuando se compara su presente con las fotografías de 1979. No sólo es visible el paso del tiempo en el color de los módulos y en las construcciones circundantes que han afectado su vista (por lo demás, problemas usuales para muchas esculturas urbanas), también el tiempo ha cambiado el significado de la ecología y con ello el hecho inconcebible para su público: la sola idea de desbrozar su interior para ver la lava ne-

gra despojada de todo verdor, un procedimiento que se hizo para su inauguración y que era fundamental en la concepción inicial.

Lo atemporal del paisaje prístino ha sido destruido poco a poco por una vegetación que cambia con el clima y con los animales; mientras tanto la temporalidad de la obra ha comenzado a ser más cercana a la de una ruina. Pensado así, Simmel habría dicho que el Espacio Escultórico representa la lucha —o el equilibrio— entre la voluntad del hombre y las exigencias de la naturaleza, una tensión derivada de la materia en su transcurrir por el tiempo, que sólo tendría lugar en la arquitectura y en su puesta en cuestión con el entorno al que se enfrenta. Pero quisiéramos ver la ruina aquí como una muestra de la artificialidad de esa división entre cultura y naturaleza, más que como una lucha entre ambas.

Las delimitaciones mediante las cuales el Espacio Escultórico se relaciona con la naturaleza pueden sugerir una correspondencia distinta, pues la magnitud de la construcción no se impone al resto del entorno. Tampoco es una obra que busca dividir, aislar y en última instancia reconstruir una idea de naturaleza mediante el paisaje y la representación, sino una que posibilita el tránsito y la experiencia sin abandonar la conciencia humana y artística desde la cual se posiciona el observador. Uno de los académicos universitarios cercanos a su proceso de creación, Jorge Alberto Manrique, describe así la función de esta obra en tanto indistinguible de su entorno:

Una escultura necesariamente pública, pero no significado de anécdotas, heroicidades o moralidades, sino significante en sí misma. Una obra tridimensional que se integre y supere los cada vez más anodinos paisajes urbanos o suburbanos y que de alguna manera extraiga su forma de la función a la que se la destina: como una flor capaz de reconfortar espíritus apachurrados y ojos viciados.<sup>7</sup>

Tal vez es sólo a partir de lo que a los ojos parece un deterioro, que realmente podemos entender el Espacio Escultórico integrado con el pedregal y al margen de identidades externas. Un lugar que al transitarlo posibilita una nueva relación del visitante con el entorno que lo acoge.

De este modo, el Espacio Escultórico se distancia de la noción de paisaje, pues no propone un punto de vista independiente mantenido por un espectador neutral e incorpóreo. El diálogo que la escultura mantiene con su contexto no construye una imagen o una representación para ser evaluada y preservada, sino un dispositivo a través del cual podemos resonar con su historia, su vegetación, sus minerales y con la propia experiencia implicada.

En ese sentido, hay que mencionar la videoinstalación *Preludio cuántico* de Tania Candiani, con música original de Rogelio Sosa y exhibida en el Museo

4. Julio Estrada, «La arquitectura virtual de la música», en Lily Kassner (coord.), *El Espacio Escultórico*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-UNAM, 2009, p. 46.

5. Por iniciativa de Estrada tras el concierto inaugural, al año siguiente comenzaron a presentarse conciertos al aire libre dedicados a estrenar y promover piezas de música contemporánea de la mano de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo, agrupación que se mantuvo activa bajo su dirección entre 1979 y 1982. Sin embargo, el compositor afirma que el interés por sostener iniciativas musicales en el Espacio Escultórico fue decayendo con el paso del tiempo. *Entrevista con Julio Estrada*, 1 de agosto de 2024.

6. Tim Ingold, «Against Soundscape», en *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, París, Double Entendre, 2007.

7. Jorge Alberto Manrique, «Espacio Escultórico: obra abierta», en *Arte y artistas mexicanos del siglo xx*, México, Conaculta, 2000, p. 162.



«De este modo, el Espacio Escultórico se distanciaría de la noción de paisaje, pues no propone un punto de vista independiente mantenido por un espectador neutral e incorpóreo».



Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en 2022, la cual parece contener una intuición similar acerca de este espacio. En ella se instaura el Espacio Escultórico como escenografía de una pieza de música experimental llevada a cabo por 64 músicos, cuya filmación es intercalada con imágenes de otras formas circulares en el mundo vegetal y en el cosmos. El resultado captura y espectaculariza la obra escultórica en su entorno y, como es de esperar, se aleja de la experiencia de transitar y escuchar a través de él. Sin embargo, pensamos que su fuerza retórica y su lectura indiferente del discurso universitario puede ser eficaz en tanto invitación para visitarlo y conocerlo.

La relación que el Espacio Escultórico ha mantenido con el sonido es significativa para su desmarcaje de la noción de paisaje, ya que nos permite establecer una vía relacional para habitar la obra desde una experiencia situada y en constante cambio, pues la propia naturaleza de lo audible nos invita a entender el espacio desde una experiencia siempre actual y singular. Como ya mencionamos anteriormente, aludiendo a Ingold y sus críticas al paisaje sonoro, entendemos que el sonido no es el objeto, sino el medio de nuestra percepción; no la materia que percibimos sino aquello en lo que percibimos. Sonido que al desplazarse es comparable con el fluir del viento y no con la solidificación de los objetos. Lo que nos recuerda la afirmación de Estrada sobre cómo el viento se llevaba los sonidos en las presentaciones y lo difícil que era que la música se sostuviera por sí misma sin recurrir a la amplificación, en aquel ambiente físico tan hostil para el viaje del sonido.

Quizá lo singular y problemático en esa disposición acústica es justamente lo que nos obliga a volver cada vez a pensar, a experimentar y a escuchar nuestra relación con el Espacio Escultórico. Su potencia para salir de la forma paisaje y de las identidades que ésta construye expande su vida a través de nuevos vínculos estéticos, acústicos y afectivos asociados a su entorno mineral, biológico e histórico. La extraña forma en la que el sonido se desplaza —e idealmente asimismo nos desplace con él— parecería atentar contra su permanencia y su nobleza, dejándolo sin más alternativa que transformarse en silencio. El silencio de su devenir en ruinas que no es más que una invitación a escuchar de nuevo.

## REFERENCIAS

- Eder, Rita  
1982 «El Espacio Escultórico», en *Helen Escobedo*, México, UNAM, p. 55.
- Estrada, Julio  
2009 «La arquitectura virtual de la música», Lily Kassner (coord.), *El Espacio Escultórico*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-UNAM, p. 46.
- González Mello, Renato  
2003 «Estudio introductorio», *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Landucci.
- Ingold, Tim  
2007 «Against soundscape», en *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, París, Double Entendre.
- Manrique, Jorge Alberto,  
2000 «Espacio Escultórico: obra abierta», *Arte y artistas mexicanos del siglo xx*, México, Conaculta, p. 162.
- Tibol, Raquel  
1979 «Por mi lava hablará el espíritu», *Proceso*, núm. 130, 29 de abril.



# ASINEA cien- to diez

Facultad de Arquitectura de la UNAM

collages: Nikté Medina Jaimes

## ESPECIAL

La Asociación de Instituciones de la Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (ASINEA) agrupa a diversas universidades e instituciones educativas enfocadas en la docencia de la arquitectura y el urbanismo en México, con el objetivo de impulsar la innovación y la excelencia académica en estos campos.

En abril de 2024, la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA) fue sede de la Reunión Nacional 110, que también conmemoró el 60 aniversario de esta asociación. Como cierre de este suceso presentamos una entrevista con Isaura González Gottdiener —secretaria académica de la FA y coordinadora de la reunión— y con Homero Hernández Tena —presidente del Consejo Directivo de la ASINEA—. Además, con el propósito de destacar el espíritu colaborativo y el diálogo constructivo que debe caracterizar a este tipo de eventos, invitamos a dos personas de la comunidad de la FA para compartir sus impresiones sobre esta edición. Completamos este ejercicio con la participación de una estudiante de la licenciatura de Arquitectura, quien intervino algunas fotografías tomadas para documentar el encuentro.



En esta página

Fotografía: Rafael

Carlos Guerrero.



# RN110: El fin de la enseñanza

Entrevista a Isaura González Gottdiener  
y Homero Hernández Tena



# 118

por Carlos Emilio Zavala

«La ASINEA es fundamental porque  
fomenta el intercambio de experiencias».

—Isaura González Gottdiener

La Reunión Nacional 110 de la Asociación de Instituciones de la Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana (ASINEA) se llevó a cabo en las instalaciones de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA) el pasado mes de abril. Este congreso, reunió a las instituciones del país y a la Agremiación Colombiana de Facultades de Arquitectura (AGFA). Contó con distintas mesas redondas, talleres y ponencias que buscaron debatir con el alumnado, las y los docentes sobre el tema «El fin de la enseñanza. El papel de las escuelas de arquitectura a 60 años de la ASINEA».

¿Qué es lo que diferenció a esta reunión de las anteriores? ¿Qué enseñanzas o reflexiones dejó esta edición? ¿Por qué el título? Estos fueron algunos de los temas que platicamos con la maestra en arquitectura Isaura González Gottdiener, secretaria académica de la FA y con Homero Hernández Tena, presidente del Consejo Directivo de ASINEA.

**CARLOS EMILIO ZAVALA:** *Homero, ¿nos puedes contar más sobre qué es la ASINEA?*

**HOMERO HERNÁNDEZ TENA** La ASINEA es una asociación que busca mejorar la calidad de la enseñanza de la arquitectura en las instituciones que ofrecen esta carrera en toda la República Mexicana. Se fundó en 1964 y ahora celebramos 60 años, con 118 universidades como miembros.

**CEZ** *¿Por qué consideran importante que las asociaciones de arquitectura se reúnan en un congreso como el que se llevó a cabo en la Facultad de Arquitectura (FA) en abril pasado?*

**ISAURA GONZÁLEZ GOTTDIENER** La ASINEA es fundamental porque fomenta el intercambio de experiencias. En este mundo globalizado, las instituciones no estamos aisladas y ASINEA nació con la idea de compartir. Ya sea sobre avances o nuevas prácticas, lo importante es reflexionar sobre cómo fortalecer la enseñanza de la arquitectura.

**CEZ** *¿Creen que esta reflexión es la principal contribución de ASINEA?*

**HHT** Sí, su mayor aporte es unir a todas las instituciones para mejorar la calidad y compartir experiencias. También, a través de concursos anuales como el Alberto J. Pani, que-remos conocer lo que hacen los estudiantes en las universidades. ASINEA apoya estos concursos, promoviendo la participación de diversas instituciones.

**CEZ** *El fin de la enseñanza es un título muy provocador...*

**IGG** Para llegar al consenso sobre el título nos reunimos con los vicepresidentes regionales, y Emilio Canek (coordinador del Colegio Académico de la Licenciatura en Arquitectura de la FA) lo sugirió. Se nos hizo una propuesta muy interesante por el juego de palabras: el *fin* como finalidad; y también como una forma de cuestionarnos las nuevas formas de aprender como la inteligencia artificial (IA) o con los tutoriales. A partir de todas esas preguntas decidimos el título.



**CEZ** *¿Fue diferente esta edición de la ASINEA?*

**IGG** Yo creo que teníamos una coyuntura en esta edición: que era el 60 aniversario de la ASINEA. Cada edición ha sido distinta porque cada sede la hace diferente. La ventaja de la UNAM es que es una institución enorme: tenemos 16 talleres —muchas universidades son del tamaño de un taller de la FA. También hubo una novedad que fueron las mesas creativas que se convirtieron en talleres. Estos talleres estuvieron conformados por un taller de la FA, una institución internacional y una institución del país. Esto hizo que tanto docentes como estudiantes se involucraran en la ASINEA.

**CEZ** *¿Cómo fue la participación de los alumnos?*

**HHT** Creo que fue muy buena. Es un reto para nosotros hacer que los alumnos se acerquen a la ASINEA. En las últimas ediciones hemos tratado de mejorar la comunicación, mediante las redes sociales. La asociación ha buscado que los alumnos participen más, por ejemplo, en los coloquios. Ahí la dinámica es que los alumnos envíen alguna pregunta a los profesores de algún tema como tecnología o investigación. Los alumnos mandan un video y ese video es un detonante para que empiece una discusión entre profesores e investigadores.

**IGG** Creo que en los congresos el reto es sobre todo con el profesorado. Algunos docentes se preguntan: ¿Por qué ir a las conferencias si están en mi horario de clases? Sin embargo, en los talleres involucramos tanto al profesorado como al alumnado, así que la mayoría de las alumnas y alumnos de la FA pudieron participar.

También creo que los concursos generan mucho interés, siempre participan profesores con estudiantes de la FA. Incluso nos ha pasado que equipos que participan en el Pani luego quedan en los primeros lugares de otros concursos y de esa misma relación se crean amistades o relaciones profesionales. Entonces creo que es importante que los alumnos participen porque es toda una experiencia.



**CEZ** *¿Cuál consideran que fue el mayor reto de organizar esta reunión de ASINEA?*

**IGG** Creo que fue coordinar muchas áreas. Lo que ayudó fue que la FA tiene muchas áreas de apoyo que no todas las universidades tienen. Eso fue una fortaleza que tiene la FA. Contamos con una coordinación escolar, una coordinación de comunicación social, otra de publicaciones, otra de difusión cultural, etcétera. Y hay instituciones donde todo lo hace una sola persona.

Desde un año antes pedimos ser la sede para el 60 aniversario. En 2020 también fuimos sede, pero se nos atravesó la pandemia y todo se realizó en formato virtual.

Fue muy exitosa: todos estaban en su casa y se volcaron a participar. Creo que lo fundamental es el seguimiento de las actividades. Además, creo que elegimos temas que hay que seguir poniendo sobre la mesa.

«La educación y la enseñanza son procesos vigentes que no desaparecerán, pero la forma en que nos acercamos a ellos ha cambiado. Ahora lo hacemos a través de las redes sociales, YouTube o de cursos en línea».

—Homero Hernández Tena

**CEZ** *Y entonces, ¿cuál es el fin de la enseñanza?*

**IGG** Creo que todos tenemos claro que la enseñanza no se va a acabar, es más bien que tenemos que transformarnos y atender las necesidades de la época que nos tocó vivir.

Desde mi punto de vista lo principal es cómo vamos a fortalecernos como personas. Desde luego es importante que seamos estupendos profesionistas, pero que también seamos mejores personas y que siempre busquemos contribuir a la sociedad. A su vez, mucho de lo que se discutió tuvo que ver con lo que está más allá de la arquitectura, la transdisciplina, los nuevos perfiles profesionales, los campos en los que se puede desempeñar las y los arquitectos.

**HHT** Coincido con Isaura. La educación y la enseñanza son procesos vigentes que no desaparecerán, pero la forma en que nos acercamos a ellos ha cambiado. Ahora lo hacemos a través de las redes sociales, YouTube o de cursos en línea. Este cambio es constante en nuestras universidades, lo que exige resiliencia, ya que las reglas cambian y enfrentamos nuevas realidades y retos.

Es fundamental pensar globalmente, pero también comprender lo que ocurre a nivel local. Todo lo que hacemos es parte de un sistema, donde el ser humano no es el centro, y todas nuestras acciones impactan al planeta.

La enseñanza de la arquitectura debe ser más amplia, con el arquitecto trabajando en equipo para alcanzar objetivos comunes en sintonía con otras disciplinas y alineados con el desarrollo sostenible de la ONU. En cuanto a la pregunta, no hay una respuesta definitiva, pero el propósito de la reunión nacional no era obtener una, sino discutir, escuchar y abordar las inquietudes mencionadas por Isaura.

**CEZ** *¿Tienen una reflexión final?*

**IGG** Nos fuimos muy contentos, con mucho trabajo, pero satisfechos porque se logró el objetivo de la reunión. Incluso algunos estudiantes de la FA nos decían: «Deberían hacerla cada año». Hubo un impacto tanto dentro como fuera de la FA.

**HHT** Solo añadiría que, a 60 años de la creación de ASINEA, esta reunión en la UNAM dejó un balance muy positivo. La institución sigue viva, vigente y necesaria, y somos muchos los que estamos convencidos de que debe continuar por mucho tiempo.



«¿Cómo podemos saber que la Reunión ASINEA 110 fue significativa para nuestras alumnas y alumnos? Probablemente preguntándoles: ¿Cuáles fueron sus experiencias? ¿pudieron participar, de qué forma, qué consideran que se tiene que modificar para hacer de este congreso un espacio inclusivo de discusión?



Fotografía: Luis Olay.

## ASINEA 110: 144 horas y contando

Quiero iniciar este texto planteando que todo lo aquí escrito es un cúmulo de experiencias y aprendizajes alrededor de la Reunión Nacional ASINEA 110 y que cada edición ha buscado que no sólo concierna a directores y docentes, sino también a estudiantes; ya que, sin ellos, ellas y ellos no existiría razón alguna para hablar de la enseñanza de la arquitectura.

Esta última edición, celebrada en la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA), llevó por título «El fin de la enseñanza. El papel de las escuelas de arquitectura a 60 años de la ASINEA», y tuvo como invitadas a diversas instituciones pertenecientes a la Agremiación Colombiana de Facultades de Arquitectura (ACFA).

La frase «El fin de la enseñanza» fue sugerente y a la vez provocadora ya que puede ser entendida de diversas maneras:

1. Como una invitación a reflexionar sobre la enseñanza de la arquitectura en las escuelas de arquitectura.
2. ¿Si la enseñanza de la arquitectura tiene relevancia en los procesos actuales de producción del hábitat?
3. ¿Cuál es el fin de la enseñanza? Es decir, ¿cuál es su objetivo y el propósito de enseñar? y por ende, ¿cuál es nuestro propósito de las escuelas de arquitectura?

Quizás la frase puede dar origen a más interpretaciones, preguntas o reflexiones, pero éstas fueron las que rondaron por mi cabeza al momento de leer el título.

Hubo tres formas para ser partícipe del congreso: a) ponencias en mesas de trabajo, b) carteles en la convocatoria del concurso nacional de carteles y c) talleres.

Cada una de ellas propuso una estructura con objetivos y alcances específicos, buscando evidenciar a través de investigaciones, experiencias y propuestas de estrategias educativas los procesos de enseñanza-aprendizaje en nuestro campo disciplinario. Se exploró cómo se construyen los aprendizajes en las distintas escuelas de arquitectura en México y Colombia, así como el reconocimiento de prácticas docentes y experiencias pedagógicas dentro y fuera del aula.

Días de intensa actividad se concentraron en 144 horas de eventos, distribuidos entre las mesas de ponencias, talleres dentro y fuera de la facultad, y una agenda cultural diseñada para todas las personas

asistentes al congreso. También es importante mencionar los meses dedicados a la planificación y organización, así como la contribución de voluntarias, voluntarios, docentes, personal administrativo y recursos económicos. Las 144 horas apenas representan una fracción del esfuerzo y tiempo invertido para hacer posible este encuentro.

¿Cómo podemos saber que la Reunión ASINEA 110 fue significativa para nuestras alumnas y alumnos?, probablemente preguntándoles: ¿Cuáles fueron sus experiencias?, ¿pudieron participar?, ¿de

qué forma?, ¿qué elementos consideran que les aportarán a su formación?, ¿qué consideran que se tiene que modificar para hacer de este congreso un espacio inclusivo de discusión?

Espacios como estos son necesarios para compartir, dialogar, reflexionar, proponer, experimentar, enseñar y aprender; pero me queda la duda si para nuestras y nuestros alumnos, la función de la ASINEA es clara. Quizás este congreso sea un parteaguas para seguir profundizando en nuevas estructuras que nos permitan reconocer y hacernos partícipes de nuestro papel en la enseñanza-aprendizaje dentro de las escuelas de arquitectura, pero también que el «compartir experiencias de enseñanza» no se reduce a un congreso; pienso que se requiere más.

por Mariana MoAr



# Transformaciones en la educación arquitectónica: Experiencias de ASINEA 110

Las Reuniones Nacionales de la Asociación de Instituciones de la Enseñanza de la Arquitectura (ASINEA) son eventos que posibilitan que importantes instituciones interactúen entre ellas, lo cual difícilmente se podría lograr de otra manera. A pesar de mi inquietud relativa al formato de las reuniones y su programación, ASINEA crea un espacio muy interesante y valioso que conduce a entablar lazos, tanto académicos como profesionales, al igual que genera un ambiente de discusión sustancial y variado.

El tema «El fin de la enseñanza» fue elegido por ser ambiguo y a la vez por ser una declaración provocativa. Intentamos salir de lo habitual y experimentar con nuevos formatos buscando impulsar a la ASINEA. Pusimos especial atención en cómo integrar a los diferentes miembros de las escuelas (estudiantes, docentes y directivos) y quedamos impresionados por el gran número de alumnas y alumnos que llegaron como ponentes y la energía que trajeron a la Facultad de Arquitectura (FA) los tres días del evento.

Procuramos que las conferencias magistrales involucraran de alguna u otra manera a los estudiantes, motivo por el que surgió el formato del Diálogo Magistral «El fin de la arquitectura». Como en una especie de experimento, lanzamos

la pregunta: ¿qué formato permite la interacción del público (no sólo de estudiantes) de una manera dinámica y sin perder la dirección de la plática? De esto surgió un formato basado en la discusión de temas propuestos por el público, con un panel compuesto por participantes de diversos orígenes y en diferentes etapas profesionales. Afortunadamente, la discusión fue interesante y energética; se abrieron más preguntas de las que se resolvieron, pero creo que eso añadió un ambiente fresco a temas que a menudo se vuelven repetitivos pero que es importante seguir debatiendo.

Venturosamente, el debate no sólo fue entre la comunidad de la FA. En esta Reunión Nacional contamos con la participación de directivos, profesores y estudiantes de la Agremiación Colombiana de Facultades de Arquitectura (ACFA). Por primera vez asistieron invitados internacionales que se involucraron en todas las actividades del evento: como conferencistas magistrales, ponentes, asistentes, etcétera. Incluso tuvieron una experiencia

universitaria «completa», ya que un grupo de estudiantes se manifestó en apoyo a Palestina. No profundizaré en el tema porque es muy fácil encontrar información de esa protesta en redes sociales. Sin embargo, a pesar de la incomodidad del momento (que afortunadamente no escaló más), las personas inconformes tenían razón y les agradezco haber señalado nuestro error. Otro factor relevante fue que contamos con un grupo increíble de más de 200 voluntarias y voluntarios que nos apoyaron constantemente; sin ellos, hubiera sido imposible que el evento alcanzara tal éxito.

Al final, la ASINEA 110 resultó ser un evento complejo y sumamente enriquecedor: recibimos a más de mil personas y realizamos más de cien actividades, incluyendo una interesante protesta, entre muchas otras experiencias que no puedo detallar en su totalidad debido a la limitación de caracteres.

En esta página  
Fotografía: Cortesía  
Taller José Revueltas.



«Venturosamente, el debate no sólo fue entre la comunidad de la FA. En esta Reunión Nacional contamos con la participación de directivos, profesores y estudiantes de la Agremiación Colombiana de Facultades de Arquitectura (ACFA)».

por Pedro Bonilla Artigas





126

## *Diseñar y la figura: un proceso cognitivo*, de Raúl Gregorio Torres Maya

In memoriam

por Renee Harari Masri  
Miguel de Paz Ramírez

ilustraciones: Sharon Hernández Whisnant

Con este texto rendimos homenaje a un maestro, un mentor y un amigo, el doctor Raúl Gregorio Torres Maya († 11 de febrero de 2024), mediante la presentación de su libro *Diseñar y la figura, un proceso cognitivo*. Esta obra, que combina la teoría y la práctica utilizando un lenguaje fluido que va de la figura a la palabra, es un testimonio de su legado y su visión sobre el diseño.

Los dos autores de este texto, Reneé Harari Masri y Miguel de Paz Ramírez, tuvimos la fortuna de ser alumnos de Raúl; en el caso de Reneé, como estudiante de diseño de la Universidad Iberoamericana; y en el mío —Miguel—, como su aprendiz en el Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la UNAM. Ambos, cuando conocimos al profesor Raúl, nos encontramos por primera vez ante el vaivén que se da entre la figura y la palabra, tan característico de su enfoque pedagógico. A lo largo de los años, fuimos testigos de cómo este lenguaje llegó a impregnarse en los estudiantes, profesores y profesionales que tuvieron la oportunidad de escuchar, leer y retroalimentar las ideas teóricas de Raúl, por lo que es un enorme honor haber vivenciado la maduración de tales conceptos, plasmados hoy en este volumen.

Raúl siempre destacó la capacidad de síntesis como una habilidad esencial de los diseñadores. En cada circunstancia en que acudimos a él, con grandes dudas sobre nuestro rol en la academia y la profesión, su respuesta era bastante clara: «Nuestro papel es de síntesis. Mientras mantengamos esta capacidad, o mejor dicho, esta inteligencia, nuestro lugar como docentes y profesionales será pertinente». Este principio suyo se ha convertido en un pilar de nuestras vidas profesionales y académicas.

Leyendo esta obra se tiene la posibilidad de reflexionar sobre los ejes primordiales del diseño, que han sido —nos parece— el andamiaje sobre el que se elaboró este libro, sostenidos claramente por los distintos lenguajes concernientes al pensamiento y la investigación de esta disciplina. El planteamiento de la y el diseñador como quienes poseen la capacidad de síntesis para comprender su complejidad es una de las ideas centrales que Raúl nos legó.

Raúl siempre nos invitó a ser políglotas, a jugar con los lenguajes formales y los lenguajes plásticos, fundamentando estos actos en procesos cognitivos-figurativos. Nos aseguró que los procesos de diseño son intuitivos, pero a la vez racionales, sociales e interdisciplinarios. En sus enseñanzas, dejó claro que los actos de diseñar están íntimamente ligados a las prácticas culturales y que la disciplina del diseño se extiende hacia el ámbito de las ciencias sociales.

Para los estudiantes que tuvieron la fortuna de captar su mirada, pudieron advertir una complicidad extraordinaria, una responsabilidad compartida y la posibilidad de co-construir un futuro posible y sostenible. Esta visión transformadora es lo que celebramos hoy, recordando a Raúl no sólo como un maestro, sino como un alimentador de mentes y espíritus creativos.











130

# Roberto Eibenschutz Hartman

## Estrella en el Universo de la Planeación Urbana\*

*por* Pablo Tomás Benlliure Bilbao  
*ilustración:* Ricardo Olvera Cortés

\* El presente texto fue leído en el Homenaje a Roberto Eibenschutz Hartman, organizado por el posgrado en Urbanismo, que se llevó a cabo el 8 de mayo de 2024, en el Auditorio de la Unidad de Posgrado de la UNAM.

**H**oy me gustaría usar una analogía para describir la relación entre el maestro Roberto Eibenschutz y mi propio camino profesional: él es una estrella, fuente de energía y fuerza gravitacional en este sistema; y yo soy un cometa moviéndose en su órbita, a veces acercándome para absorber más de su luz y calor, y otras alejándome para aplicar esos aprendizajes a nuevas áreas.

Roberto Eibenschutz ha sido una estrella radiante en el campo de la planeación urbana y regional. Su trabajo ha iluminado muchas de las prácticas y teorías que hoy consideramos fundamentales para entender y mejorar nuestras ciudades y regiones. Su compromiso con la justicia social, el desarrollo sostenible y la educación ha nutrido a generaciones de urbanistas y arquitectos, incluyendo a mí. Su liderazgo no sólo ha moldeado el panorama urbano, sino también el intelectual y académico de México y quizás más allá.

Mi relación con él puede compararse con la de un cometa que se acerca periódicamente a una estrella para ganar nueva energía y perspectiva. Nuestro primer encuentro tuvo lugar en la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP), donde su liderazgo y visión sobre el desarrollo urbano ya marcaban la diferencia en las políticas de vivienda y planeación de la ciudad, él ya era reconocido en todo el país. Desde entonces, bajo su tutela, absorbí principios fundamentales sobre la planeación urbana y la responsabilidad social que moldearon mi práctica profesional. Colaboramos en proyectos de vivienda social en el Fondo Nacional de Habitaciones Populares (Fonhapo), que él lideró utilizando un enfoque multidisciplinario que integraba la justicia social y el desarrollo sostenible. Pero nuestra participación más destacada fue dentro del Programa Universitario de Estudios Metropolitanos, donde enfrentamos las complejidades de las áreas urbanas a través de una lente integradora que consideraba todos los aspectos del desarrollo metropolitano. Juntos, acompañados por el equipo del Plan Único de Especializaciones Médicas (PUEM), diseñamos y ejecutamos iniciativas que abordaban directamente la desigualdad y fomentaban un desarrollo más inclusivo (como el proyecto de La Montada en Iztapalapa). Este trabajo compartido ha sido fundamental para ahondar en mi comprensión de la interacción entre la teoría y la práctica urbanística, me ha guiado en la implementación de proyectos que tienen un impacto real en la comunidad. Aunque mi trayectoria me llevó a explorar nuevos desafíos, siempre he vuelto a las enseñanzas y los principios que mi profesor me inculcó.

Pero la influencia del maestro Eibenschutz se extiende más allá de nuestras colaboraciones directas, alcanzando a una amplia comunidad de profesionales que han sido tocados por sus ideas y liderazgo. Sus estudiantes y colegas continúan llevando adelante sus enseñanzas, pues emplean sus innovadoras teorías para mejorar las ciudades y regiones alrededor del país. Su legado sigue brillando en el campo de la planeación urbana, y aunque él pueda no estar presente en todas las discusiones o decisiones, su conocimiento perdurará gracias a su extenso trabajo publicado y a las numerosas generaciones de urbanistas que ha inspirado.

En resumen, el vínculo con el arquitecto Eibenschutz, tanto en mi vida como en mi carrera profesional, ha sido profundo y transformador. Al igual que un cometa que se acerca a una estrella para ser energizado, he sido afortunado de acercarme a él y ser transfigurado irrevocablemente por su sabiduría y visión. Es un honor para mí compartir este espacio y tiempo para reconocer su poderoso influjo, no sólo en mi vida sino en la de todos los que han tenido el privilegio de aprender de él y trabajar con él.





# Marta Ruiz

Diseñadora

132

por Ximena Juárez  
retrato: Alum Gálvez

**M**arta Ruiz (Ciudad de México, 1960) es una destacada diseñadora industrial, graduada del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la UNAM, donde también ejerció como docente. Durante su tiempo en la institución impartió el Taller de Diseño I y II, así como de Cerámica, Geometría y Titulación, además de desempeñarse como responsable de la oficina de Egreso, supervisando el servicio social, las prácticas profesionales y la bolsa de trabajo, entre otras responsabilidades.

En 2005, en colaboración con la diseñadora Gloria Rubio, Marta fundó Arta Cerámica, un espacio que fusiona sus tres grandes pasiones: el diseño, la cerámica y la enseñanza. Aunque se retiró del CIDI, continúa involucrada en Arta Cerámica, taller donde se producen piezas de diseño en cerámica. Este taller no sólo sirve como plataforma para diseñadores, sino también como un lugar accesible que brinda la oportunidad de explorar y aprender sobre el arte de la cerámica.

**XIMENA JUÁREZ** *¿Cómo es que llegaste al CIDI? ¿Siempre supiste que querías estudiar diseño?*

**MARTA RUIZ** Cuando tenía más o menos trece años, en Michoacán, vi a una persona que, por el calor insoportable durante el día, salió con su torno a la calle. Verlo disfrutar de esta práctica hizo que me enamorara de la cerámica. Cuando llegó la hora de elegir, tenía la oportunidad de ir a Barcelona a estudiar allá, pero yo estaba segura que quería ir a Ciudad Universitaria, un lugar increíble. Y así fue como encontré el CIDI, pienso que no solamente tenía vocación de hacer cerámica, sino también de hacer diseño.

+

## Algunas innovaciones de Marta Ruiz

- Marta Ruiz fue la primera mujer en impartir la clase de Diseño en el CIDI.
- Instauró la práctica profesional en el CIDI como un medio para que los alumnos se relacionaran con el mundo laboral.
- Junto con Gloria Rubio fundó Arta Cerámica, donde realizan piezas de diseño personalizadas y se imparten cursos para todo público.

**XJ** *Fuiste estudiante y académica por muchos años en esta escuela; además, durante una época en la que el mundo era de hombres, sobre todo cuando hablamos del diseño industrial ¿Cómo piensas que eso influyó en tu práctica?*

**MR** Después de acabar la carrera, trabajé en un par de fábricas y despachos, pero luego volví a la UNAM, como académica, a la coordinación y después de un tiempo a Cerámica. Y todo era un club de hombres. Me decían «la primera dama» porque era la única mujer que se atrevía a poner un pie ahí; sus puntos de vista eran totalmente distintos, pero creo que al final, todos teníamos el mismo propósito; así que las diferentes perspectivas se complementaban. Creo que puse mi granito de arena: yo buscaba que tuviéramos un ambiente agradable a pesar de las diferencias y que llegáramos a los resultados deseados.

**XJ** *Para ti, ¿cuál era tu parte favorita de enseñar?*

**MR** Disfrutaba mucho poner mis ideas más descabelladas en práctica y crear desde cero. Pero también disfruté estar junto a los jóvenes, eso siempre me enriquece: conocer sus maneras de pensar, entender a estas personas, y cómo todos somos diferentes. Después de más de 30 años llegó un punto en el que quería dedicarme a la cerámica, y dar un paso atrás en la academia, y con Gloria, una gran diseñadora, creamos Arta Cerámica, un taller de cerámica.

**XJ** *Tuve la oportunidad de visitar Arta, e inmediatamente pude sentir una comunidad que te abraza. Tú y Gloria crearon un equipo increíble únicamente de mujeres. ¿Cómo crees que la comunidad puede impactar a tu quehacer en el diseño?*

**MR** Yo creo que las mujeres aportamos mucho. En mi caso, crear esta comunidad con un ambiente agradable para todos, en la que entendemos que todos somos personas con altas y bajas. Es importante comprender que la gente que nos rodea es *persona*, entender por qué están donde están, cómo es que la vida los ha traído aquí. Y que este taller sea un espacio libre y seguro, y no sólo que estés «sobreviviendo».

**XJ** *¿Qué otras competencias te han ayudado en la práctica del diseño?*

**MR** Algo que me ha enseñado Gloria es a atender a nuestra intuición. De verdad creo que, como mujeres, tenemos una intuición súper desarrollada que nos puede ayudar a entender y a ver las cosas de diferente manera. Creo que también entiendo el valor de trabajar en equipo, y lo poderosa que puede ser la colaboración y el conocimiento compartido.

**XJ** *Si tuvieras que elegir cinco sucesos determinantes que cambiaron el rumbo de tu vida como mujer y diseñadora, ¿cuáles escogerías?*

**MR** Para empezar, el encuentro con ese artesano en algún pueblo de Michoacán: sin él no hubiera descubierto mi verdadera pasión. Otro evento sería formarme en cu, el lugar más grandioso para estudiar en este país. También, trabajar en la UNAM, lugar en el que he conocido a mis amigas más cercanas. Ser madre, claro, yo era muy diferente hasta que me tocó formar a otra persona, y ha sido maravilloso. Por último, cuando llegué a ser mi propia jefa. Sin estos eventos mi vida probablemente no sería lo que es hoy.

**XJ** *¿Podrías nombrar algunas diseñadoras que admires y que te han influido?*

**MR** Bueno, tenemos que empezar por Gloria, que es una mujer increíble, gran diseñadora y con una intuición para el negocio impecable: ella para mí ha sido un ejemplo. Clara Porset, por supuesto, era una gran mujer, no solamente era una gran diseñadora, sino que era una visionaria. Yesica Escalera, como diseñadora y como persona, porque es muy capaz e inteligente. Cristina Javer, otra gran mujer que me acompañó en el club de hombres, que trabajaba en proyectos muy interesantes. Liliana Ovalle, que hace proyectos padrísimos. Y creo que algo importante de mencionar es que a cada una de ellas no sólo las admiro por su quehacer en el diseño, sino también porque son excelentes personas: eso es más importante que cualquier otra cosa.

**XJ** *¿Qué nos dirías a las diseñadoras de hoy, acorde a tu experiencia, qué crees que sea importante?*

**MR** Yo les diría que no salgan a pedir trabajo, sino que salgan a generar oportunidades. Que sean proactivas, seguras de sí mismas y dispuestas a involucrarse.



Para leer las entrevistas completas, visita la plataforma de *La Repentina*.





# Susana Marín Amaro

## Arquitecta paisajista

por Andrés Pérez Martínez  
retrato: Cortesía

134

- +
- Algunas aportaciones de Susana Marín Amaro**
- Susana Marín Amaro, *Re-vitalización de los espacios abiertos del Centro Histórico de la Ciudad de México*. Tesis de licenciatura.
  - Colaboración en la edición de la *Guía para el diseño de alojamiento ecoturístico en la zona maya*, 2004.
  - Lineamientos de la imagen para el CIPS Playa Espíritu, 2012.
  - Participación en el curso-taller «Diseño urbano sostenible y regenerativo, parques para ecosistemas urbanos vitales».
  - Susana Marín imparte el curso Paisaje y territorio en la Universidad Iberoamericana.

Susana Marín Amaro es la primera arquitecta paisajista graduada por la UNAM; pertenece a la segunda generación de arquitectos paisajistas de la Facultad de Arquitectura (1987), obtuvo su título en 1991 y más tarde estudió el posgrado en la Universidad Politécnica de Cataluña, hacia 1996. Por último, cursó el diplomado en Diseño de comunidades sustentables en la Universidad Iberoamericana (2010), institución en la que se quedó a impartir clases. En lo laboral, desde 2006, Susana Marín forma parte de la consultoría HH, dentro del área de dirección, diseño y coordinación.

**ANDRÉS PÉREZ MARTÍNEZ** *¿Crees que la carrera de arquitectura de paisaje debería ser una carrera con un enfoque feminista?*

**SUSANA MARÍN** Mira, yo no estoy muy de acuerdo con estos términos recientes porque mi perspectiva es que, como seres en general, tenemos cada uno un compromiso, y algunas funciones dentro de nuestro planeta; todos, no solamente los seres humanos. Entonces, desde mi perspectiva, he estado tratando más de hacer conciencia del valor de los seres que somos y de que formamos una unidad, en donde cada uno es importante, un mecanismo, una vida.

Entiendo que así se maneja el mundo hoy en día, pero siento que esto nos divide más, crea más dudas, confusión, enfoques y peleas. Estos términos empiezan a compartimentar todo, el hablar de que si los animales son menos que nosotros o que si las mujeres son o no son. Creo que sí, es muy importante que todos, absolutamente todos, hagamos conciencia de lo que somos, primero como individuos, y del valor que todos los seres tienen, independientemente de su forma física, de sus condiciones, de sus pensamientos, porque ahí viene el tema de pensar que lo que externa el otro ser es valioso también. Y siento que todos estos nuevos enfoques vienen a colación porque es parte de lo que está pasando a nivel mundial. Hay mucho caos y hacer estos cuestionamientos ayudan a que se vayan cayendo todos estos velos y mentalidades que hemos impuesto y que hemos solidificado.

**APM** *Hablas mucho de que todos interactuamos con el todo y generamos una unidad. En la escuela, se nos enseña la teoría de sistemas, y cómo todos estamos interrelacionados uno con el otro. ¿Crees que la licenciatura de Arquitectura de Paisaje debería tener una visión más holística del paisaje? No en el sentido espiritual, sino filosófico de ver el universo como un todo.*

**SMA** Pienso que lo holístico hoy en día se sale de la cuestión de la filosofía, de una metodología o de una religión. Creo que todos vamos escuchar de esto poco a poco, o ya lo estamos escuchando, pero lo que yo he visto, en mi experiencia particular, es que lo importante es permitarnos recibir y abrimos a escuchar todo lo que está sucediendo. No desde una perspectiva de análisis, de un investigador o de la academia, sino desde un ser que está recibiendo esa información. Creo que sería muy interesante que cada uno reciba esa información en la carrera y decida qué hacer con la visión holística del paisaje.

Siempre les digo a mis alumnos que no me crean nada, que me cuestionen, que investiguen y que busquen su propia verdad y lo que les haga sentido a ustedes. Es algo que a mí me ha funcionado. He estudiado budismo tibetano más de 20 años, desde la perspectiva filosófica, pero siempre con este tema de hacer lo nuestro. Ahí lo que ves no es una cuestión de ir a una escuela y sentarte a tomar notas, sino que tienes que trabajar en ti, eso fue algo que me ayudó mucho. Y estar recientemente en contacto con maestros que son científicos de física cuántica, de neurobiología... y que han tratado de explicar los temas de la conciencia desde la perspectiva cuántica, pero también desde la perspectiva espiritual. Entonces —ya se ve, hoy por hoy— no existen esos límites cuando empiezas a ahondar en ellos, todo esto me ha llevado a ampliar mi preocupación por dejar de ver a la naturaleza como un recurso que nos sirve para algo, y cambiar la dinámica completamente de cómo nos relacionamos con el entorno.

**APM** *Te has enfocado mucho en el diseño urbano, ¿cómo te imaginas hablar de perspectiva del género en tus diseños?*

**SMA** Si te soy honesta, no considero que esos cambios lleguen solamente por un diseño, sino es un cambio de conciencia que trasciende el diseño, es un cambio de las personas en general. Entonces, es muy difícil, por más que uno piense en una propuesta más integral, que eso va a transformar completamente la dinámica de persecución, de inseguridad, de opresión, etcétera. Pienso que el cambio en el espacio público es un tema de entrar en otra dinámica de una conciencia más individual, lo cual obviamente es difícil porque somos muchos. Eso no quita que se incorpore como parte de un criterio dentro del diseño.

**APM** *Entonces, pensar que el diseño por sí mismo puede cambiar un espacio es un ideal?*

**SMA** Justamente es eso, un ideal. Por ejemplo, a la escala de la planeación, o sea, la escala más grande del territorio, todavía hay muchas más condicionantes. Está el tema de la gobernanza, está el tema de las riñas entre ejidos, está el tema de las leyes, toda la cuestión política. Entonces va mucho más allá, y cuando uno intenta hacer una propuesta de alguna manera, que podría llevar por otro camino, de pronto suceden cosas, los tiempos políticos, los conflictos entre familias, o sea, son muchos elementos. Por eso es por lo que, desde mi perspectiva, lo más importante que podemos hacer es hacernos conscientes, cada uno, de sus propios principios, retos. La suma de seres haciendo es lo que generará verdaderos cambios.

**APM** *¿Cuáles consideras que son tus mayores aportaciones a la arquitectura de paisaje?*

**SMA** Eso lo podrían decir otras personas. Sin embargo, desde mi punto de vista, creo que algo que he hecho es el compromiso de ser más consciente, para que lo que yo haga pueda ser más acertado para el otro. Lo que sea que yo haga, hacerlo con mucha pasión, con mucho entusiasmo. Entonces, si es un proyecto, buscarle todas las aristas. Sobre todo, el valor de los componentes de la naturaleza, no vistos como recursos ni vistos como un *checklist* de un análisis, sino como elementos vivos y que sin ellos no se sustenta la vida. Con los alumnos me interesa muchísimo que se lleven esta idea de que sin esos componentes no hay vida. Tenemos que abrir mucho más nuestra visión hacia la empatía, hacia la compasión, hacia el conocimiento de todo esto como un gran todo. Quizás sería el granito de arena que estoy tratando de dejar.



Lee la entrevista completa en la plataforma de *La Repentina*.

\*NOTA DE LA REDACCIÓN: Esta es una colaboración de *Bitácora Arquitectura*, *Mujeres en la FA* y *La Repentina*.





Meditaciones intemporales.  
Ensayos selectos de arquitectura,  
de Alberto Pérez-Gómez

por Fernando Noel Winfield Reyes

136

Los 17 ensayos reunidos en el libro *Meditaciones intemporales. Ensayos selectos de arquitectura* de Alberto Pérez-Gómez resultan apasionantes por su extraordinaria capacidad de enfoque a una serie de temas que podemos llamar *clave* en el conocimiento y la teoría de la arquitectura.

Construidos con erudición y dominio de cada tema, los ensayos pueden ser dirigidos lo mismo a un público lector de la disciplina de la arquitectura, como a aquellos interesados en lo general en ampliar su cultura arquitectónica.

Desde el primero de los ensayos que lleva por título «El mito de Dédalo: Sobre el oficio del arquitecto» hasta «Lenguaje poético y significado arquitectónico», se remite a una poderosa y bien hilada argumentación de lo que concebir y construir arquitectura significó en la etapa de la antigüedad en la que los mitos cumplen un papel fundacional, siguiendo en una cuidadosa evolución de temáticas de enorme interés como los fundamentos que no debemos olvidar de la teoría arquitectónica a través de conceptos exhaustivamente revisados y hechos críticos por el autor, como las nociones existenciales de espacio como proceso esencial de comunicación, deseo, o incluso alquimia.

En «Teoría arquitectónica en la Antigüedad Clásica: Reflexiones sobre algunos conceptos clave», el autor señala la importancia de la evolución de ciertos términos que en ocasiones, desde una perspectiva contemporánea, parecieran fijos e inmutables. Nada más lejano cuando se advierte que a lo largo de la historia, el desarrollo del discurso de la arquitectura en Occidente puede abrir interesantes posibilidades al debate de lo teórico, lo práctico, y su significado, primando así el ejercicio fundamental de la teoría como un espacio reflexivo, constante, permanente: pero también cambiante.

Para aquellos interesados en establecer puentes entre disciplinas como la literatura, o de manera más general, entre el arte o las artes y la arquitectura, el texto aquí comentado abre fructíferos caminos para la investigación, la especulación anotada, o la formación de hipótesis alternativas a lo que usualmente se enseña, lee o se cree en la arquitectura.

La labor ética del *architekton* que ha funcionado como un líder social, responsable en las narrativas de establecer orden en las situaciones humanas en ausencia de las divinidades, viene a ser una de las *encarnaciones* como lo estila decir en un sentido profundo Pérez-Gómez, labor a la que se le ha dado también la responsabilidad profesional y disciplinar de constituir entornos que sirvan para dar sentido, guiar y alojar las más diversas actividades humanas.

Si, como indica Pérez-Gómez: «la arquitectura ha sido una forma emocional de cognición que orientaba a todos los involucrados frente al orden del cosmos y el orden político» en otras épocas, vale la pena preguntarse cómo, en el mundo contemporáneo, se ha venido expresando espacial, constructiva y simbólicamente.

Si bien algunos de los textos aquí incluidos recalcan en libros previamente publicados como *Lo bello y lo justo en la arquitectura. Convergencias hacia una práctica cimentada en el amor* (2014, publicado por la Universidad Veracruzana) o *Tránsitos y fragmentos. Textos críticos* (un interesantísimo libro-artefacto con instrucciones de lectura, entendido como «una máquina para pensar», 2019, publicado por la UNAM), hay un notable enriquecimiento en los ensayos que componen *Meditaciones intemporales*, de tal suerte que, en otro nivel de lectura, los textos mencionados hallan una formidable interacción y propuesta crítica.

Debe destacarse que los textos iniciales e introductorios escritos por Juan Ignacio del Cueto y Lorenzo Rocha, así como las «Notas» de Santiago de Orduña, cuidadoso traductor de Pérez-Gómez, generarán la posibilidad de irnos acercando a una obra sorprendente, siempre estimulante y magnífica.

En el ejercicio generoso de compartir y descifrar significados, Pérez-Gómez goza de un extraordinario prestigio no sólo como un intelectual fundamental de la teoría de la arquitectura, sino también de las importantes reflexiones que derivan a la práctica de esta disciplina extensa, cambiante y, en esencia fascinante.

A manera de colofón, hay que hacer notar la enorme, pertinente oportunidad de publicar *Meditaciones intemporales* por sus aportaciones destacadas a favor de un mensaje en la esperanza y el respeto, que caracterizan al teórico Alberto Pérez-Gómez, acaso dirigidas primero a quienes se encuentran en el proceso formativo de la arquitectura a favor de un sentido crítico, humano y esencial, por su generosidad al compartir con instituciones mexicanas y un público lector en español, este rico semillero de conocimientos para seguir impulsando y animando una teoría de la arquitectura viva, esencial, abierta a un campo de discusiones y nuevos desarrollos cognitivos.



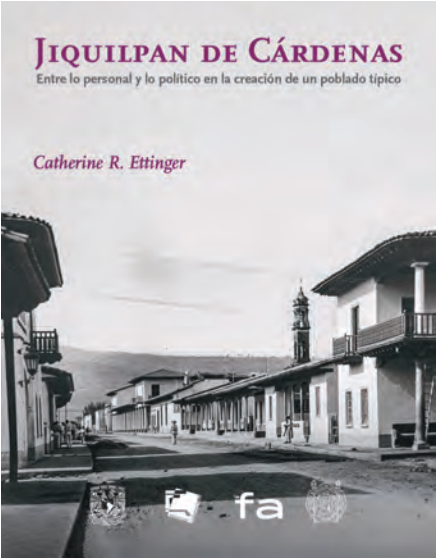


# Jiquilpan de Cárdenas, de Catherine Ettinger

por Xavier Guzmán Urbiola

138

Este libro electrónico, desde su título —*Jiquilpan de Cárdenas*, antes llamado de Juárez— resume los intereses de su autora y posee, por lo menos, tres discursos, descritos más adelante. Se centra en la metamorfosis urbana de Jiquilpan durante los primeros años del siglo xx, pues su arquitectura pública y privada promovieron en ella reflexiones sobre la relación entre la política y la arquitectura. Ettinger es doctora por la UNAM en esta última disciplina (2001); publicó un libro de título revelador, *La transformación de la arquitectura vernácula en Michoacán* (2010); ha estudiado la obra de los expatriados estadounidenses en México, donde entendió la introducción de la modernidad; y, en otro de sus títulos, *Richard Neutra en América Latina* (2018), investigó las inquietudes sociales de ese creador. Por consiguiente, Ettinger está convencida de que las construcciones no sólo determinan el comportamiento de sus creadores y usuarios, sino que son mediadoras entre las estructuras de poder y el individuo; de ahí que posibiliten acciones, las inhiban y permitan a los estudiosos hacer diversas interpretaciones.



Primer discurso: el libro parte de la escala urbana de Jiquilpan, con algunos antecedentes porfirianos, misma que poco después adquirió una imagen determinada a partir del general Lázaro Cárdenas. Incluye un análisis del reglamento que se elaboró con miras a conservar su «aspecto típico» para ofrecer un producto consumible.

Menciona la arquitectura para el turismo, las innovaciones hoteleras y, con el auge de los viajes en automóvil, las gasolineras y la oferta de comodidades. Habla de los equipamientos urbanos y culturales poniendo énfasis en la introducción de un nuevo mercado y una sede de correos y telégrafos. Brinda un análisis de la intervención del arquitecto Alberto Le Duc en el Santuario Guadalupano para convertirlo en biblioteca pública. No obstante, argumenta que el ideal cardenista para Jiquilpan tiene que entenderse no sólo en términos del turismo, sino en relación con el compromiso de dotar de servicios a sus habitantes.

No se olvida de la Escuela Primaria Francisco I. Madero, obra de Le Duc, considerada un modelo para dicha tipología y que, a diferencia de sus antecesoras, comprendía talleres, áreas deportivas y sanitarios. Documenta el interés de Cárdenas y su esposa por crear sedes de educación prevocacional, como el actual Centro de Bachilleratos Técnicos Industriales y de Servicios.

Analiza la arquitectura para la salud, pues coloca la construcción del Hospital Octaviana Sánchez en su contexto estatal y da a conocer su proyecto original. Reflexiona sobre la arquitectura doméstica detallando su inserción en un tejido urbano uniforme. Se detiene en la remodelación realizada por Le Duc a la casa familiar de los Cárdenas y en la Casita de Piedra del Bosque Cuauhtémoc.

El libro cierra con una serie de reflexiones para entender la relevancia de Jiquilpan como ejemplo de un fenómeno general de embellecimiento o hasta de «recreación» de poblados tradicionales, con la finalidad —diría Eric Hobsbawm— de «inventar una tradición» y fomentar arquetipos para promoverlos turísticamente.

Segundo discurso: tramada en la relación histórica descrita, en este libro puede observarse cómo la autora hizo un análisis de las transformaciones y adaptaciones que la arquitectura vernácula michoacana ha experimentado y que la ha enriquecido. Las escuelas vernáculas de Jiquilpan, con Cárdenas, olvidaron sus adaptaciones en casas, iniciándose el proyecto y construcción de planteles destinados ex profeso a distintos niveles. El Hospital Octaviana Sánchez resulta ejemplar, pues la modernización de lo vernáculo incluyó ahí un centro recreativo como sistema de provisión de fondos para asegurar su permanencia.

Tercer discurso: sin embargo, Ettinger analiza en realidad —con el pretexto de hacer la revisión de Jiquilpan— otro asunto. Ella explica una preferencia estética que emanó de la visión particular de Cárdenas (de la cúspide del poder estatal y presidencial) y cómo fue enriqueciéndose. ¿Cómo sucedió? Dicha preferencia fue asumida por diversos arquitectos e ingenieros, quienes así se convirtieron en sus «intérpretes». Y no sólo ellos —al ejecutar esos proyectos—, también los albañiles aportaron su contribución. Pero, ya que la propuesta estética cardenista, a veces considerada neocolonial, llevó en realidad otra intención alejada de dicho rescate y distinta de las expresiones californianas, sus resultados fueron singulares. Entonces, ¿quién fue el autor y cómo definirla? ¿Se trata de obras que sería más atinado considerar realizadas en equipo? Y, ¿no sucede esto a distinta escala en casi cualquiera de ellas?

Por lo anterior, este libro de descarga gratuita, es de gran interés, no sólo para las y los especialistas, sino para el público en general, pues así éste podrá constatar sus tres discursos y las características únicas de esa arquitectura; que la autora analiza con tanto afecto, e incita a visitar el Jiquilpan de sus albañiles, arquitectos, ingenieros y, desde luego, del prócer Benito Juárez, así como del general Lázaro Cárdenas.

—*Jiquilpan de Cárdenas. Entre lo personal y lo político en la creación de un poblado típico* (2024), de Catherine Ettinger, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.



Puedes descargar el libro aquí.





# La Ciudad de México y la utopía en el siglo xvi, de Guillermo Tovar de Teresa

por Silvia Sánchez Flores

De re ædificatoria, mejor conocido como el *Tratado de arquitectura* del humanista italiano León Battista Alberti, es un libro clásico publicado hace más de 500 años y fue leído por Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Filarete y muchos otros renacentistas. Su influencia constituye un parangón del tratado de Vitrubio y tal fue su impacto en Europa que, para 1535, don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España, llegó a estas tierras con uno de sus ejemplares. Guillermo Tovar de Teresa tuvo en sus manos el libro que fuera propiedad del virrey, motivo por el cual —y en su carácter de historiador y bibliófilo se dio a la tarea de investigar exclusivamente, no sólo el contenido del libro —escrito en latín—, sino su aplicación en materia constructiva a la hora de diseñar lo que serían los primeros edificios novohispanos.

*La Ciudad de México y la utopía en el siglo xvi* es producto de un profundo y exhaustivo análisis en el que su autor, Guillermo Tovar, escudriñó el tratado de Alberti, y pudo apreciar las anotaciones, los subrayados y las correcciones que el virrey hizo a su propio ejemplar. No obstante, la complejidad de su tarea consistió en explorar detalladamente las decisiones del gobernante para enfrentar los desafíos en la construcción de catedrales, conventos, acueductos, puentes y toda la gama de edificaciones que delinearon la fisonomía de la que posteriormente sería considerada como «la ciudad de los palacios». *De re ædificatoria* es el referente de una propuesta urbanística y arquitectónica de corte renacentista y, como buen lector de las ideas humanistas de Alberti, el virrey pretendió fundar la Nueva España sobre las condiciones de la ciudad ideal de Platón, de ahí que los años de su mandato fueran de intensa actividad urbanística acompañado del mencionado *Tratado*.

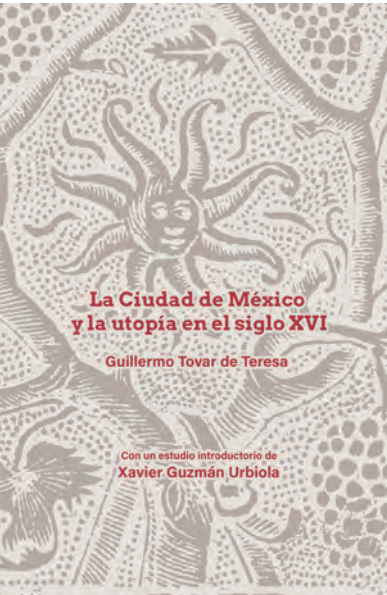
Adentrarse en las páginas de *La Ciudad de México y la utopía en el siglo xvi* es iniciar un viaje fantástico hacia el virreinato y a la esencia de un libro que devela el éxito de su practicidad. Entre los valiosos capítulos que integran la obra de Tovar, el recorrido inicia con la influencia del *Tratado*, ya que, debido a sus aspiraciones humanistas, Alberti desarrolló un concepto que rechazaba la presencia de fortificaciones, torres y murallas. El virrey aplicó dicho concepto y llevó a cabo esa utopía urbanística en Oaxaca, Puebla, Michoacán y, desde luego, en la Ciudad de México. Es por ello que sus acciones no sólo contribuyeron a la formación de un criterio estético y arquitectónico, también son parte de la historia del urbanismo en el Nuevo Mundo.

Muy notable es la contribución documental de Tovar al ocuparse de la genealogía de los Mendoza en el contexto del Renacimiento italiano en España, así como de la biografía del virrey. Al respecto nos refiere que cuando éste preparaba su viaje a la Nueva España, trajo consigo 200 libros.

En su apartado dedicado las bibliotecas mexicanas, Tovar señala que la de Zumárraga y la del Colegio de Tlatelolco fueron las únicas que existieron en México antes de 1550. No obstante, enfatiza que la colección de Antonio de Mendoza bien puede considerarse como la tercera biblioteca de la Nueva España, pues siendo el virrey un hombre altamente culto, su interés por la arquitectura y su fascinación por el Renacimiento italiano se confirman gracias a la existencia de un libro anotado y leído por él. Tovar no escatima en la descripción del ejemplar y señala que ostenta dos marcas de fuego y dos inscripciones derivadas de su puño y letra, mismas que se aprecian en las fotografías que se incluyen y que se tomaron directamente del libro del virrey.

Del mismo modo, pone de relieve la utilidad del libro al destacar su aspecto pedagógico. En el capítulo concerniente a «la materia», Alberti establece que las obras arquitectónicas deben estar claramente representadas en un boceto, para evitar futuros errores que causen desprestigio. A grandes rasgos, estas sugerencias destacan la necesidad de hacer proyectos de las obras y ser moderados en la edificación, pues éstas serán testimonio de la fama de un gobernante. Tovar agrega que, siendo Mendoza un estadista atento al urbanismo, dicho consejo coincidió con sus propósitos y realizaciones. Es indudable que su utopía renacentista se apoyó en bases científicas con el fin de darle a la Ciudad de México las características de la ciudad ideal de Alberti: «además de bella, regular en su trazo, con espacios abiertos, plazas con portales, y todo cuanto recomienda el humanista en su tratado, estaría bien ventilada y con sol durante todo el año».

Este rescate de *La Ciudad de México y la utopía en el siglo xvi* de Guillermo Tovar de Teresa, editado por la Facultad de Arquitectura, pretende llegar a todo público interesado en la arquitectura novohispana y en el urbanismo renacentista, pero de manera especial está dedicado a todo aquel que emprenda la construccción de una obra, ya sea modesta o monumental, con el objeto de aplicar uno de los criterios humanistas más importantes para Alberti, a saber: traer dignidad a la obra, porque «hace la gloria del autor más acumulada lo hecho con arte».







# Anuario de la Facultad de Arquitectura UNAM

## Entrevista a Jorge Andreas

por Jaqueline Reyes S.

El *Anuario* de la Facultad de Arquitectura, en conjunto con la «Muestra Estudiantil», son proyectos llevados a cabo con la misión de recopilar y exponer el trabajo realizado por las y los estudiantes de la Facultad de Arquitectura (FA), abriendo el espacio a la visibilización de problemáticas y preocupaciones transdisciplinarias que aparecen en cada generación. Son proyectos enfocados en la participación y la generación de comunidad, por y para estudiantes. En este sentido, el equipo de estudiantes y editores tiene por misión «capturar un momento dentro de la FA», con todo lo que ello implica.

Platicamos con Jorge Andreas, coordinador editorial de esta publicación, sobre la edición más reciente y sobre sus experiencias en esta iniciativa de la comunidad estudiantil.

**JAQUELINE REYES S.** *¿Cómo definirías el proyecto del Anuario?*  
**JORGE ANDREAS** Lo definiría como una captura de un momento de la FA y su comunidad.

**JRS** *¿Cuáles son los objetivos del Anuario?*  
**JA** Es un proyecto que ha cambiado mucho desde que empezó a gestarse, el hecho de la apropiación del proyecto por parte de los estudiantes es vital. Es una ventana de expresión a través de y por los estudiantes.

**JRS** *¿Quiénes participan?*  
**JA** Ha ido cambiando la manera en la que se genera, se ha ido expandiendo el equipo que lo hace posible. Los editores se convierten en parte fundamental, son estudiantes que hacen su servicio social. Pero el *Anuario* está abierto a toda la comunidad. En especial esta última edición va de eso, es una convocatoria abierta.

142

**JRS** *¿Qué ha sido lo más enriquecedor al llevar a cabo el proyecto?*  
**JA** Muchas cosas, creo que la oportunidad de estar en una ventana, porque tenemos acceso a un panorama muy particular de la FA. Esta correlación que existe entre un proyecto y otro, entre un semestre y otro, la relación de estudiante a estudiante. Es muy importante vincularnos de forma no sólo técnico-arquitectónica o de diseño, sino entender las razones de por qué suceden los proyectos de la manera en la que lo hacen. El proceso de recopilación tiene que ver no sólo con la obtención de proyectos para la publicación, también se enfoca en relacionarnos con las personas que lo hacen. Comúnmente hacemos entrevistas para conocer los procesos que llevaron a la gestación de un proyecto, entonces no es sólo ver imágenes, sino entender por qué los proyectos suceden como suceden.

**JRS** *¿Han detectado tendencias o preocupaciones en común dentro de las disciplinas que hay en la FA?*  
**JA** Justo esta oportunidad de poder ver lo que sucede en los ejercicios académicos, sobre todo de diseño, hace que encontremos patrones. Estos patrones son de distintas indoles, muchos tienen que ver con la representación, otros con la manera de acercarse al proyecto, otros con la investigación, los temas. Es una oportunidad de acercarnos a lo que le importa a la comunidad, el impacto que tienen las situaciones específicas y generacionales en el cómo problematizamos las cuestiones relativas al habitar dentro de la FA.

**JRS** *¿Este fenómeno se aísla dentro de cada disciplina de la FA o existe una correlación entre ellas?*  
**JA** Últimamente se ha hecho un intento muy grande por tender puentes entre las licenciaturas y los distintos enfoques de diseño. Creo que esa parte es muy importante, y cada vez se reconoce más la necesidad de remar en conjunto. Es un trabajo que nos va a llevar mucho tiempo, pero es necesario. No podemos esperar a que suceda la transdisciplina si no abonamos a ello. Esto tiene que ver en cómo relacionamos las preocupaciones o cómo hacemos que cohabiten, pero también en cómo surgimos como comunidad, como individuos que compartimos distintos intereses y contextos culturales.

**JRS** *¿Qué podemos esperar de esta edición del Anuario?*  
**JA** Esta edición tiene muchas cosas especiales, una de ellas es que por primera vez no hicimos una convocatoria a través de las Coordinaciones. Fue una convocatoria completamente abierta, mandamos un correo masivo a los estudiantes de la FA; tuvimos muy buena respuesta, lo cual nos habla de un interés en ser parte de este proyecto y de ser publicados. Otra cosa fundamental en esta edición es que no dividimos el *Anuario* por carreras, por talleres ni por niveles. Más bien tratamos de encontrar una relación de temas recurrentes entre las cuatro licenciaturas. Intentamos amalgamar los proyectos en cinco flujos, en un ejercicio por encontrar esta vinculación, darles un sentido, una narrativa. Otra cosa interesante es que cada flujo, o capítulo, tiene una pequeña introducción escrita por estudiantes de otras carreras. Les dimos un contexto y les mandamos los proyectos que van a ir publicados en este flujo y la idea era que ellos hicieran una interpretación conceptual del flujo, pero también como habitantes del espacio. Fue muy interesante poder leer otras maneras de interpretar.

**JRS** *¿Cómo crees que puede involucrarse más la comunidad de la FA en el proyecto del Anuario?*  
**JA** La creciente convocatoria tiene que ver con una situación orgánica. Creo que es un ejercicio muy natural de las escuelas de diseño mostrar lo que se hizo, en el mostrar está el aprender. Lo que me parece más relevante es llegar a una práctica del compartir, creo que bajo ese concepto podemos invitarlos a compartir lo que hacemos individualmente para aprender en conjunto, «coaprender». Creo que mientras podamos seguir avanzando en compartir esta experiencia de comunidad aprendiendo, el proyecto tiene mucho futuro.



### REFERENCIA

—*Anuario 2023*, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2023.



# Vinculación de Egresados de la Facultad de Arquitectura (VEFA)

La Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA) ha sido el hogar de muchas generaciones de estudiantes que reciben una educación integral. Sin embargo, una vez que nos convertimos en exalumnos deberíamos de cuestionarnos: ¿cómo retribuir a la universidad y a la sociedad mexicana por la formación recibida?

La Coordinación de Vinculación de Egresados de la Facultad de Arquitectura (VEFA) tiene como finalidad responder a esta inquietud y establecer un vínculo entre los egresados y la universidad. Mediante la VEFA, la FA busca fortalecer la conexión entre los egresados y los estudiantes, y generar así un ciclo de retribución y apoyo mutuo que beneficie a ambas partes.

Lucía Zesati, coordinadora de la VEFA, nos comparte su visión sobre los objetivos de esta iniciativa: «Estamos llamados a retribuir a la universidad todo lo que nos ha dado. Los egresados pueden ayudar de varias formas, pueden generar recursos para apoyar a los estudiantes, ofrecer programas de educación continua, participar en eventos, convivencias y facilitar la inserción de las y los jóvenes egresados al sector laboral a través de la Bolsa de Trabajo».

Para lograr estos objetivos, la VEFA trabaja para impulsar las actividades de la Sociedad de Egresados de la Facultad de Arquitectura. Actualmente, la Coordinación de la VEFA opera bajo la administración de la FA; sin embargo, con respecto a la relación entre la Sociedad de Exalumnos y la VEFA, Lucía comenta: «La idea es que FASE (Facultad de Arquitectura Sociedad de Exalumnos, por sus siglas) tenga autonomía y se ubique fuera de las instalaciones de la universidad, aunque en el pasado se le prestaron instalaciones dentro de la universidad».

Lucía Zesati aprovechó para compartir un mensaje con las y los egresados, así como con los estudiantes, en el cual resalta la importancia de promover esta sociedad de exalumnos: «Las y los egresados deben aprovechar los vínculos y las relaciones que generaron durante sus estudios, ya que nunca se sabe cuándo pueden ser útiles. La universidad les aportó mucho, por lo que deben retribuir a la sociedad mexicana la oportunidad que ésta les dio de desarrollarse como profesionales».

Sin duda, la Coordinación actual de la VEFA tiene un interés especial en crear un tejido alrededor de la FA, en el que pueda darse un intercambio de experiencias que trascienda las aulas y que aporte al conocimiento. Una propuesta interesante, que sin duda nos permitirá relacionarnos con otras generaciones y cuyo motor es fomentar un sentido de pertenencia. Y es que, para la VEFA, es claro que la esencia de la FA radica en sus egresados, quienes con su legado y experiencia hacen que nuestra institución sea lo que es hoy. Por eso los consideramos parte fundamental de nuestra comunidad y los necesitamos para seguir creciendo y para fortalecernos juntos. [Sebastián Gaytán Hernández]



# 144

Fotografía: Cortesía de la Coordinación de Vinculación de Egresados de la Facultad de Arquitectura.

egresados@fa.unam.mx

@vefa\_unam

# CONVERGENCIAS

arquitecturas  
paisaje



BAQ 2024

BIENAL  
PANAMERICANA  
DE ARQUITECTURA  
DE QUITO

XXIV EDICIÓN

18.22.NOV.2024  
www.baq-cae.ec



CAE-P  
COLEGIO DE  
ARQUITECTOS  
DEL ECUADOR  
FICHINCHA

## Conoce el evento de **arquitectura** más importante de América

Visita nuestra  
web y conoce más



www.baq-cae.ec

@Bienal Quito

Bienal Arquitectura de Quito

Bienal Panamericana Arquitectura de Quito





# Myra Landau

## Geometría sensible

07.09.2024  
—  
23.02.2025

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)

**MUAC**  
MUSEO  
UNIVERSITARIO ARTE  
CONTEMPORÁNEO

Producción nacional de artes visuales realizada con el estímulo fiscal del artículo 190 de la LISR (EFIARTES)

**EFIARTES**

**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA

**INBAL**

**Senosiain**  
Laboratorios



**PATRONATO  
MUAC**

**Bloomberg**



**CINCO M DOS**



**ORTE19**

PROPIETARIA DE HOTELS

Myra Landau, *Ritmo de girasol*, 1974.  
Detalle, Colección particular. Foto: Cristina Reyes

**culturaUNAM**



**fa**



MEXICO \$120

55