

La Ciudad Universitaria y el movimiento de integración plástica en México

Carlos Ríos Garza

Ingeniero-arquitecto, IPN y maestro en historia del arte, UNAM



Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, 2009 con murales de Juan O'Gorman
Fotografía: J. Víctor Arias Montes

Conviene aclarar, de entrada, que vamos a referirnos a un movimiento arquitectónico que se produjo en México con el nombre de Integración Plástica, en la década de los años cincuenta. No se alude, por ello, a la integración que se ha dado entre la arquitectura y otras artes plásticas en diversas culturas y etapas de la historia. Éste es un movimiento doctrinario que como tal, y a diferencia de un estilo dominante o de una moda que nos envuelve y nos hace participantes inconscientes, implicaba la aceptación consciente y la defensa de sus dogmas o principios, por más que éstos fuesen ambiguos, ante la falta de una exposición doctrinaria clara y específica. Implicaba también enfrentar a los que desde otras trincheras, es decir, desde otras corrientes arquitectónicas, lo combatían. Fue, pues, un episodio controvertido, discutido y atacado de la arquitectura mexicana.

Podemos caracterizarlo brevemente como la integración a la obra arquitectónica de la pintura y la escultura, lo que pudiera entenderse como un arte sobre otro, dado que intervenían generalmente dos especialistas: un arquitecto y un artista plástico de la pintura o de la escultura. Se suponía que dicha integración fuese planeada desde el inicio de la obra arquitectónica; sin embargo, sus participantes aceptaron admitir tácitamente como obras de Integración Plástica a las que se les sumaba posteriormente —antes de terminarla—, un agregado plástico de pintura o de escultura.



Torre de Rectoría con murales de David Alfaro Siqueiros, 2009
Fotografía: J. Víctor Arias Montes

La integración plástica, como corriente arquitectónica, fue incomprendida y desnaturalizada no sólo en su momento sino también posteriormente en los recuentos históricos

Así, se excluían las obras arquitectónicas antiguas o ya construidas en las que los pintores, principalmente, realizaban sus murales. La falta de claridad respecto de sus límites provocó en su momento histórico la crítica de opositores aduciendo que solamente las creaciones nacidas de la integración de la pintura mural o la escultura podrían ser consideradas en ese movimiento.

La integración plástica, como corriente arquitectónica, fue incomprendida y desnaturalizada no sólo en su momento sino también posteriormente en los recuentos históricos, y la polémica no se ha limitado al territorio nacional: ha rebasado sus fronteras para ser estudiada por teóricos extranjeros. El autor argentino Francisco Bullrich calificó este movimiento, en su libro *Arquitectura latinoamericana*,¹ publicado en 1969, como una moda pasajera, y no como un intento serio por integrar el arte muralista a la arquitectura. En México, el arquitecto Enrique del Moral publicó un amplio artículo en 1954 (en el número 45 de la revista *Arquitectura/México*), titulado "Modernidad vs tradición. ¿Integración?",² en el que analizaba el sentido de los términos para concluir que integración tenía un significado semejante a composición arquitectónica, es decir, a la búsqueda de la unidad de la obra en sentido estético; de esa conclusión deducía que en toda la historia de la arquitectura siempre había existido la integración plástica. Del Moral, pese a haber vivido el momento histórico de este movimiento, parecía no entenderlo así: como una orientación doctrinaria en el campo de la arquitectura que tenía objetivos precisos y respondía a las condiciones sociales; un movimiento que estaba, por ello, cargado de significación particular, en este caso de la búsqueda de una arquitectura que expresara lo nacional en la modernidad. Del Moral sumaba su palabra para combatir lo que se había hecho bajo este rubro.

El debate más interesante provocado por dicha corriente, tanto por llevarse a cabo cuando aún era vigente como por su carácter internacional y por la intervención de renombrados críticos de la arquitectura, fue el originado a partir de un escrito de Bruno Zevi publicado en Italia, en el cual el autor comentaba la exposición de arquitectura mexicana celebrada en Roma en 1957. El título del artículo era por demás transparente: *Grottesco Messicano*, y su contenido era un rechazo a este movimiento.



Reproducción del escrito de Bruno Zevi, publicado en la revista *Arquitectura/México*, núm. 62



Juan O'Gorman, mascarón en piedra braza
Fotografía: Alfonso Zavala

Los directores de la revista *Arquitectura/México*, entregaron copia del artículo del crítico italiano a varios arquitectos, entre ellos a Mauricio Gómez Mayorga y a Vladimir Kaspé con objeto de comentarlo y posteriormente enviarlo a Zevi para que él, a su vez, respondiese. Este material fue publicado por la misma revista en el número 62, correspondiente a junio de 1958.³ En ella leemos la opinión de Zevi respecto de la exposición:

...se pretende mostrar el "espíritu mexicano" a través de los caracteres morfológicos antiguos y modernos: el gusto por la acentuación plástica y cromática, la exuberancia decorativa: en una palabra, la tendencia que llamaremos "barroca". Dos mil años de historia arquitectónica nos son narrados por medio de imágenes escogidas con el objeto de indicar una peculiaridad artística que se expresa en el exceso de la ornamentación, en una vitalidad impetuosa y agresiva que excluye el reposo y la contemplación poética y no teme al ridículo y lo grotesco.⁴

En cuanto a las obras, ejemplificadas en la misma exposición con los edificios de Ciudad Universitaria, Zevi las describe como inspiradas en Le Corbusier a las que después, y con el fin de darles el acento "mexicano" (entrecomillado por el autor), se había llamado a pintores y escultores "[...] para destrozarse la textura de los muros ciegos". Más adelante afirma que los arquitectos mexicanos "[...] quieren distinguirse a toda costa, confiriendo a sus edificios una fisonomía 'local'".⁵ Las respuestas y comentarios de los arquitectos mexicanos tuvieron diferente carácter, pues mientras algunos, como Gómez Mayorga,

aceptaban la crítica incluso agregando lo que a su juicio eran otros defectos, algunos más, sin dejar de reconocer los casos fallidos, defendían la tendencia –como Vladimir Kaspé–, sin faltar los que apoyaban "la otra arquitectura" no comentada por el crítico italiano, es decir, la correspondiente al estilo moderno de corte internacional que también se mostraba en la exposición antes mencionada, y a la que presentaban como la verdadera ruta de la arquitectura de México. Gómez Mayorga equipara la arquitectura mexicana a la de Italia en lo que respecta al "error histórico" de tratar de encontrar una sustancia integradora en toda su historia, tal como lo hicieron los gobernantes del fascismo al buscar el "ánima mediterránea". Con esta semejanza superficial califica de fascista al movimiento de Integración Plástica:

[...] un enorme error histórico, igualmente fascista, que pretende que el concepto "México", nacido hace apenas siglo y medio, pueda proyectarse desmesurada e irresponsablemente hacia el pasado: un nacionalismo metafísico que pretende naturalizar ciudadanos mexicanos a los toltecas, a los mayas o a los aztecas [...].⁶

Más adelante afirma, apoyando a Zevi:

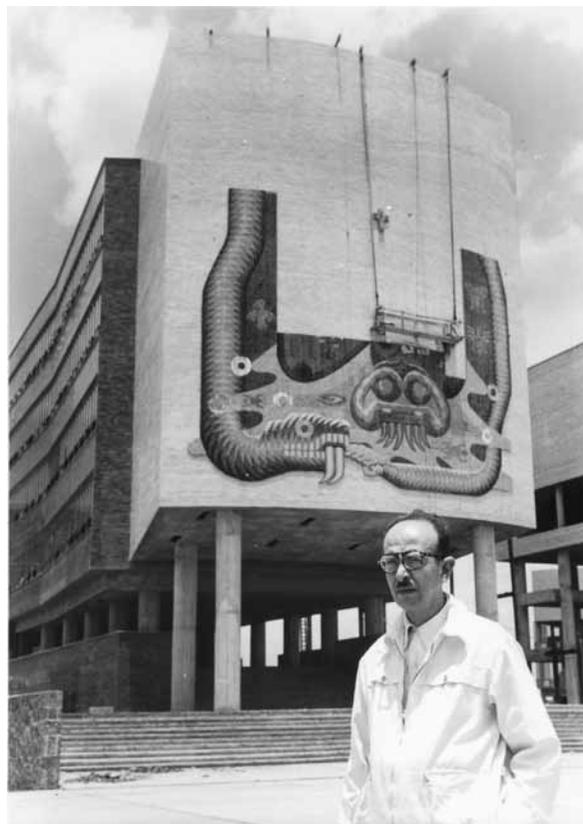
En cuanto a la "integración plástica", estrechamente ligada al nacionalismo indigenista es, como dice Zevi, "mecánica exterior" en los casos benignos, y efectivamente pavorosa en los ejemplos más graves, como ese autorrelieve de Diego Rivera en el Estadio.⁷



Juan O'Gorman, mascarón en piedra braza
Fotografía: Alfonso Zavala

...,no puede juzgarse lo arquitectónico con criterios generales, y menos la obra de un país o de una región sin conocer las condiciones que la determinan, sean culturales o naturales

Francisco Eppens frente a su obra en la Facultad de Medicina ISSUE/AHUNAM, Colección Universidad, Construcción de la Ciudad Universitaria, folio 2888



Kaspé, por su parte, describe a la Integración Plástica como una más de las corrientes arquitectónicas coexistentes en México, a la que considera de poca vitalidad, pero defiende su sentido. Según el crítico: "Sus resultados son acertados o no. Pero debe señalarse el valor del México moderno de ensayar, de lanzarse, a veces a la ligera sin duda, pero sin miedo, para afirmarse, para encontrarse".⁸ Esa era en realidad la doctrina que animaba a sus militantes: el deseo de identificar a la arquitectura de México con el México entero; es decir, la cultura mexicana como cohesionadora del pasado común de los mexicanos, así como de lo que en su momento hacían y pensaban.

¿Por qué rechazaba Zevi este movimiento? ¿Qué parámetros o principios lo empujaban a ello? Su crítica se centraba en contra del nacionalismo arquitectónico, y lo impugnaba seguramente porque tenía presentes las manifestaciones de dos Estados totalitarios: el suyo y el alemán, los cuales habían utilizado el nacionalismo con sentido xenófobo para convencer a sus pueblos de pelear y morir por la patria. Sus vivencias, creo, lo llevaban a ver totalitarismos en cualquier movimiento de identidad nacional, a defender en la arquitectura, quizá sin darse cuenta, el modernismo arquitectónico en su variante internacional contra la arquitectura con carácter regional.

Recordemos que el Movimiento Moderno de la arquitectura, iniciado poco antes de la primera Guerra Mundial y desarrollado en plenitud en el periodo comprendido entre ésta y la segunda Guerra Mundial, postulaba como aspecto rector el rechazo al historicismo arquitectónico o, lo que es lo mismo, el rechazo a la copia de la arquitectura del pasado y a su uso para reinterpretarla. Los arquitectos buscaban una nueva estética que Le Corbusier describiría, en su definición de arquitectura como "el juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes bajo la luz".⁹

El Movimiento Moderno, que en sus orígenes estaba cargado de significación social al ligar la idea de la nueva estética con la economía en la construcción y, por ello, con la posibilidad de acercar la arquitectura a las masas sociales, tal como se desprende del célebre escrito de Adolf Loos *Ornamento y delito*,¹⁰ a la postre generó el llamado estilo internacional. La renuncia al pasado había llevado a los forjadores de la nueva arquitectura a ignorar la historia, la tradición, la idiosincrasia de los pueblos, los materiales regionales y la región misma determinada por un clima, una geología y una geografía específicos.

Es posible que Zevi, por aquellos años, ignorase que con su crítica expresaba sus sentimientos antifascistas. Quizá la lucha entre los países totalitarios y los democráticos le parecía semejante a la pugna entre arquitectura nacionalista y arquitectura internacional sin fronteras. De ahí su apoyo al internacionalismo y su oposición al nacionalismo arquitectónico. Me parece que si de Zevi dependiera, en aquel momento hubiese mandado demoler toda esa obra; y si aún persistiese en su idea, seguramente impediría por todos los medios la restauración y conservación de éstas. Tal hipótesis me permite plantear algunas preguntas cuando ya han sido reconocidas esas obras como parte de un movimiento arquitectónico: ¿Qué es lo valioso en ellas: la arquitectura, el arte plástico incluido o la conjunción de ambos? ¿Qué merece ser rescatado, conservado y convertido en patrimonio cultural de la humanidad?

Es evidente que las respuestas únicamente podremos encontrarlas a partir del estudio histórico de las obras, de los movimientos o de los fenómenos sociales, que nos permitan descubrir y ponderar su significación y valor cultural. Éstas son productos sociales que expresan un momento histórico, por ello pienso que la apreciación subjetiva a partir de nuestro presente y con nuestros valores no tiene cabida en una acción cultural de rescate y conservación. Más aún, no puede juzgarse lo arquitectónico con criterios generales, y menos la obra de un país o de una región sin conocer las condiciones que la determinan, sean culturales o naturales. No puede valorarse una obra sin relacionarla con la sociedad que le da origen; sin considerar la política, la economía o la tradición, pero tampoco sin estar dentro de ella, sin vivirla.

Zevi no comprendía la realidad mexicana debido a que enjuiciaba la obra a través de fotografías y desde la perspectiva de sus vivencias europeas. Sin distinguir variantes en los movimientos nacionalistas por lograr metas y objetivos sociales diversos, suponía que esto era arquitectura de Estado, obra de propaganda, de exaltación de lo nacional. La respuesta de Vladimir Kaspé es por ello significativa. La repito: "[...] debe señalarse el valor del México moderno de ensayar, de lanzarse, a veces a la ligera, sin duda, pero sin miedo, para afirmarse, para encontrarse".

En cuanto al rechazo del movimiento por parte de algunos arquitectos mexicanos, éste requiere otra explicación pues

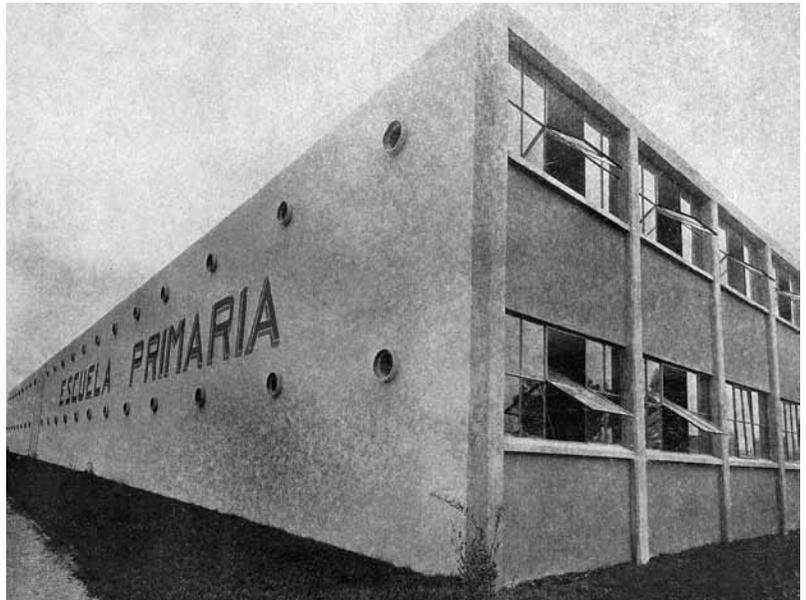


Juan O' Gorman, alto relieve en el muro de acceso a la Biblioteca Central
Fotografía: Alfonso Zavala

se refiere a sus orígenes o a sus raíces. La referida doctrina arquitectónica se alimentaba y emparentaba con una tendencia internacional, en boga por aquellos años, que genéricamente era conocida como organicismo, que aceptaba el nombre con el cual Frank Lloyd Wright, su autor, la había bautizado. Partía, además, de una idea derivada de la observación de los organismos naturales, los que al adaptarse a su función esencial determinaban la forma y posición de todas y cada una de sus partes, de tal manera que respondiesen armoniosamente con el todo. Esta idea trasladada a la arquitectura significaría que todas las partes del organismo arquitectónico estarían determinadas en forma y ubicación respecto de la función que cumplían. Para Wright, la arquitectura orgánica no se limitaba solamente a la armonía de las partes con el todo, sino que al mismo tiempo requería la integración de la obra con el contexto natural circundante, dentro del cual algunos colocaron el contexto cultural; por ello la obra debería ser armoniosa también respecto de la sociedad.

Tales ideas alimentaron esta corriente; sin embargo, su verdadero motor lo conformaban dos antecedentes culturales mexicanos: el movimiento muralista de profundo impulso nacionalista y la doctrina arquitectónica denominada funcionalismo social. El primero, nacido en los años veinte del siglo pasado con el impulso de los tres grandes pintores muralistas: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y el segundo desarrollado en los años treinta con la actuación de algunos arquitectos que fundaron o participaron como profesores en la Escuela Superior de Construcción, que más tarde se llamaría Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, desde la que defendieron una doctrina social de la arquitectura que rechazaba los aspectos estéticos o formales de la obra arquitectónica por considerar que su solución incrementaría el costo de la construcción. Aunque parece que estamos ante una paradoja, sin embargo, ambos movimientos se caracterizaron por su ideología socializante, es decir, por su franco apoyo a los movimientos y a las necesidades del grueso de la población.

Con el funcionalismo se buscaba la economía de las construcciones destinadas al pueblo que eran pagadas con los fondos del erario, tales como las escuelas, edificios de salud o viviendas populares. Con la Integración Plástica se buscaba combatir la pérdida de la identidad nacional ante la presión de la arquitectura internacional.



Juan O'Gorman, escuela primaria en la colonia Portales, México, DF
Imagen de escuelas primarias, 1932, SEP, México, 1933



Diego Rivera, fragmento del mural *El tianguis de Tlatelolco*, 1942 en el Palacio Nacional
Fotografía: Víctor Arias



David Alfaro Siqueiros, mural *El pueblo a la Universidad. La Universidad al pueblo*, fachada sur del conjunto de Rectoría. Fotografía: J. Víctor Arias Montes, 2009

Así, el nacionalismo que intentaban expresar los arquitectos en sus obras con la colaboración de artistas plásticos, era una respuesta ante la entrega del país a los intereses extranjeros, principalmente los estadounidenses. Era la época conocida como el desarrollismo *alemanista*, en referencia al presidente de la República, Miguel Alemán, caracterizada por los grandes préstamos con que se iniciaría la deuda impagable, mismos que según se rumoraba se canalizaban a las cuentas personales de algunos funcionarios.

La reacción nacionalista de los participantes de este movimiento no era la postura oficial del gobierno, por más que las obras fuesen financiadas por éste, como Ciudad Universitaria, el Centro Médico Nacional y el edificio de la Secretaría de Obras Públicas. La idea de estos arquitectos era realizar una obra que fuese mensajera de nuestra nacionalidad con franca inclinación al indigenismo; que nos proporcionara un asidero de identidad ante la pérdida que se iniciaba por el impulso a la arquitectura internacional apoyado por las naciones vencedoras en la contienda bélica, con la que intentaban romper los movimientos nacionalistas, por esencia opuestos al internacionalismo.

Ello daría a este movimiento, y a sus obras, una significación especial: nacionalista y populista y, mas aún, con tendencia izquierdista; significación que a muchos arquitectos —tradicionalmente provenientes de las clases sociales acomodadas— les parecía contraria a sus gustos y valores. Así explicaríamos el rechazo de Gómez Mayorga, y de muchos otros, a esta arquitectura a la que sin empacho calificaba de fascista.

Contra todos ellos tuvieron que luchar los militantes de la Integración Plástica, pues no les era fácil conseguir el reconocimiento de su doctrina arquitectónica por ser un grupo minoritario y porque, además, la falta de claridad de sus principios nunca explícitamente expuestos, provocaría no pocos desaciertos en algunas obras.

El movimiento fue efímero; las condiciones sociales que le daban sustento se modificaron con el nuevo gobierno de la República, y aunque algunos arquitectos participantes mantuvieron sus principios, fue perdiendo acogida social. Sin embargo, las obras de esta corriente —las que quedan— merecen ser defendidas y rescatadas por la alta significación cultural que expresan. Y así ha sido. El primer circuito de

Ciudad Universitaria fue declarado monumento artístico de la nación el 18 de julio de 2005, por decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación*. Posteriormente, el 2 de julio de 2007, fue inscrito en la UNESCO como patrimonio cultural de la humanidad. En los considerandos se señala que:

La Ciudad Universitaria de la UNAM es Patrimonio Cultural de la Humanidad por estar asociada directa y materialmente a acontecimientos, ideas y obras de significado universal extraordinario de la cultura de México.

[...] por ser un ejemplo sobresaliente de la consolidación de la Arquitectura Moderna en América Latina con reminiscencias de la Arquitectura Prehispánica.

[...] por ser una referencia constante de la calidad y pluralidad del pensamiento de grandes personalidades de la ciencia, las artes y las humanidades a nivel nacional e internacional.

Su excepcionalidad radica en que a pesar de ser una obra moderna el pasado está presente, logró amalgamar la tradición con la vanguardia del momento, lo local con lo universal, también lo es al subrayar la vocación pública de una arquitectura civil e incorporar concepciones plásticas a los edificios no como simples agregados sino como parte integral de los mismos, lo es porque el paisaje es determinante en su estructuración [...].¹¹

Respecto de la Integración Plástica, se dice:

La importancia social y estética es una misión que se revela en la arquitectura del *campus* mediante la integración plástica. La fusión entre arquitectura y plástica colocan al conjunto en un espacio de tiempo ancestral y moderno, representado en sus murales; el muralismo es un elemento integral de la arquitectura.

El muralismo es una clara representación artística de la búsqueda de una nueva identidad nacional, se presenta como un protagonista en los edificios del *Campus* [...].¹²

Si observamos Ciudad Universitaria notaremos que gracias a la torre de la Biblioteca Central, al Estadio, a los frontones, a la jardinería y a los pisos exteriores, ésta puede considerarse



Los frontones de Alberto Teru Arai recuerdan las pirámides prehispánicas
ISSUE/AHUNAM, Colección Armando Salas Portugal, folio 24

producto de dicho movimiento, no obstante que la mayoría de los edificios originales proyectados cada uno por grupos de tres arquitectos, no participaron de esta corriente. Los arquitectos que los proyectaron prefirieron simplemente mostrar su modernidad al aceptar el lenguaje formal de la arquitectura internacional.

La Biblioteca Central, diseñada por los arquitectos Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez Velasco, con la torre que exhibe los murales del primero, se ha convertido en el verdadero símbolo de Ciudad Universitaria, aun cuando su autor reconocía la ambigüedad por usar el lenguaje de la arquitectura internacional y al mismo tiempo el del muralismo de raíces nacionales, y aceptó que su obra se calificara como "gringa vestida de china poblana".¹³

Los frontones piramidales, que evocan la edificación mesoamericana, realizados por Alberto Teru Arai son, a pesar de su sencillez y gracias a su recubrimiento de piedra braza, verdaderos mensajeros de la identidad nacional.

La construcción, según mi opinión, que puede considerarse como la gran obra de arquitectura en el conjunto de Ciudad Universitaria es el Estadio, realizado por los arquitectos Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas. Aquí, la cancha está semienterrada y las tribunas actúan como muros de contención; por su forma interior se relaciona directamente con los patios hundidos de la tradición prehispánica y por su forma exterior, con un muro inclinado de piedra braza, que recuerda los conos volcánicos que rodean la cuenca de México. Es, sin duda, una obra de arte de la arquitectura creada como algo nuevo, estrictamente mexicano. En el muro exterior Diego Rivera empezó a dibujar un mural que ya no terminó.

Los jardines y pisos exteriores del conjunto son obra de Luis Barragán, y gracias a su tratamiento éste tiene unidad, pese a la diversidad de posturas arquitectónicas al proyectar



La Biblioteca Central con los murales de Juan O'Gorman constituye el verdadero símbolo de Ciudad Universitaria
Fotografía: Alfonso Zavala

los edificios que delimitan el *campus*. Barragán, con su enorme sensibilidad, pudo sacar provecho de la piedra volcánica originaria del lugar y de la vegetación, con cuyos elementos creó jardines inconfundiblemente mexicanos e inconfundiblemente del pedregal del sur de la Ciudad de México.

Este conjunto arquitectónico queda para la posteridad como un ejemplo de las posibilidades del movimiento de integración plástica para expresar la pertenencia de las obras de arquitectura contemporánea a una cultura específica. En la búsqueda de una arquitectura que fuese a la vez moderna y regional, el movimiento abrió un medio que condujo a la realización de la Ciudad Universitaria, un conjunto de edificios para la educación superior que es orgullo de los mexicanos. 🇲🇽



El Estadio Universitario evoca por su forma exterior los volcanes que rodean la cuenca de México



Diego Rivera, mural inconcluso en el muro exterior del Estadio
Fotografía: J. Víctor Arias Montes

Sin embargo, las obras de esta corriente —las que quedan— merecen ser defendidas y rescatadas por la alta significación cultural que expresan

Notas

- 1 Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana. 1930/1970*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- 2 Enrique del Moral, "Modernidad vs tradición ¿Integración?", revista núm. 45, marzo de 1954, pp. 2-4, en Carlos Ríos Garza, revista *Arquitectura/México. 1938-1978*, colección "Raíces Digital", núm. 6, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 2008.
- 3 "Crítica de ideas arquitectónicas", núm. 5, Grottesco messicano, revista *Arquitectura/México*, núm. 62, junio de 1958, pp. 109-114, en Carlos Ríos Garza, 1938-1978, edición digital, Facultad de Arquitectura, colección "Raíces Digital", núm. 6, UNAM, México, 2008.
- 4 *Ibid.*, p.111.
- 5 *Idem*
- 6 *Idem*, p.112.
- 7 *Idem*
- 8 *Idem*, p. 113.
- 9 Citado por Elia Espinosa en *L'Esprit Nouveau. Una estética moral purista y un materialismo romántico*, p. 87, Instituto de Investigaciones Estéticas, *Cuadernos de Historia de Arte*, núm. 27, UNAM, 1986.
- 10 Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, colección "Arquitectura y Crítica", 1972.
- 11 Portal de la UNAM en internet www.unam.mx/patrimonio/index.html.
- 12 *Ibid.*
- 13 La cita completa de O'Gorman dice: "En el caso de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria no hay esta integración, pues el concepto de la arquitectura, de estilo internacional, no tiene relación con el sentido realista tradicional del mosaico en piedra. Estoy enteramente de acuerdo con la crítica venenosa que se ha hecho de este edificio en el sentido de que es "una gringa vestida de china poblana". De todas maneras el mérito de esta obra consiste principalmente en la magnitud del mosaico (cuatro mil metros cuadrados) y en el hecho de que no existe en el mundo otro mosaico más grande [...]. "Sobre la arquitectura en México", en Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México, Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, pp. 267-268.