

El laberinto de la identidad Manuel Amábilis y el pabellón de Sevilla

Salvador Lizárraga Sánchez

Arquitecto, coordinador editorial de la Facultad de Arquitectura, UNAM

El pabellón mexicano para la Exposición de Sevilla de 1929 es uno de los edificios más significativos que nuestro país haya construido en alguno de estos eventos. Su diseñador, el arquitecto Manuel Amábilis, logró representar de manera excepcional el imaginario cultural e ideológico del México posrevolucionario. En el edificio mismo y sobretodo en el libro escrito expresamente para este encuentro internacional, es posible reconocer en “la arquitectura precolombina en México” muchas de las esperanzas y contradicciones inherentes al discurso artístico y cultural no sólo de México, sino también de una parte considerable del mundo. Esta pequeña obra y su discurso intelectual muestran una importante corriente de la arquitectura –la que retoma formalmente la arquitectura prehispánica– sin la cual es difícil explicar la arquitectura mexicana del siglo XX.

Palabras clave: Manuel Amábilis, identidad, Exposición iberoamericana de Sevilla, raza, pabellón, arquitectura maya, arquitectura tolteca, precolombina, nacionalismo.

Exposiciones internacionales y pabellones

Las ciudades que organizan exposiciones como la Iberoamericana de Sevilla o la del 92 en esa misma ciudad, presentan a sus habitantes la posibilidad de realizar un viaje a lugares más o menos remotos. Dicha facultad se extiende a unos meses con los pabellones desmontables y provisionales, hasta más de un siglo con los permanentes, o también con los desmontables que se decide conservar indefinidamente. Los viajes imaginarios que realizan los visitantes de estas exposiciones probablemente nunca puedan sustituir a los reales, pero no por eso dejan de impactar profundamente a través de poderosos imaginarios que los diseñadores de los pabellones y las ferias se encargan de construir. De hecho, nunca se plantearon como la sustitución de –o la competencia con– el viaje real.

Si bien es imposible negar que la idea básica de las ferias internacionales y sus pabellones (en especial hasta la primera mitad del siglo XIX) era la del burdo intercambio económico, tampoco se puede dejar de observar que durante esa “peregrinación al fetiche que es la mercancía” se construía, además y al mismo tiempo, un velo constituido por un complejo mundo de intercambios culturales e ideológicos, de imágenes deseadas y temidas, de efímeras y brillantes expectativas y de oscuras y siniestras decepciones. Todo esto ocurría a pesar de su previsible provisionalidad.

Las exposiciones eran sinónimo de modernidad en el sentido de que aquel viaje local a todos los sitios (sin que los habitantes de una ciudad tuvieran que moverse) transformaba a las ciudades en metrópolis: se hacían cosmopolitas. Las personas parecían convertirse en habitantes del mundo, y la ciudad aparentaba contener a todas las culturas en un concierto civilizado, progresista y armónico de naciones. Nada más lejos de la realidad. Pero el cosmopolitismo representaba la ilusión de estar en –y poseer a– todo el mundo en nuestra ciudad; polis: ciudad, cosmos: universo, “la ciudad que contiene al universo”.

Estos singulares acontecimientos creaban una imagen reducida del mundo, o mejor dicho diluida. Todas las contradicciones eran mágicamente eliminadas para crear un modelo de la realidad sin fisuras que pretendía representar, finalmente, una imagen falsa de ese mundo. Al mismo tiempo, esta idea de pretendida modernidad y progreso era enviada a todo el mundo y, en casi cualquier sitio, era recibida sin ningún problema.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar que desde la perspectiva urbanística, ese nuevo territorio que se ha pretendido crear en el tejido de la urbe, se puede considerar también un viaje



Pabellón de México en Sevilla, España, 1929. Fotografía: Luis Fernando Osnaya Rivas

de la ciudad hacia ese ambiguo territorio conocido como la modernidad, sin olvidar por supuesto que su origen se explica, antes que nada, por la especulación del suelo.

Los invitados

Las exposiciones internacionales han sido siempre inconcebibles sin el viaje, real o imaginario, del arquitecto. De hecho, la imagen más poderosa que podía, y hasta hoy puede construir un país, una compañía, o una institución en uno de esos sucesos, pasa necesariamente por una obra arquitectónica. Aquel edificio construido o dibujado irremediamente hace viajar a "otro" lugar "diferente", no sólo a uno o varios arquitectos, sino también y, probablemente más importante, a toda una arriesgada apuesta cultural que se implantará, en algunas ocasiones durante un corto periodo y, en otras, durante uno muy largo, en un tejido urbano en el que tal vez con el paso del tiempo deje de ser un ente viajero para convertirse en un habitante más de esa población.

El primer viaje de un pabellón "nacional" comienza casi siempre en el origen, que por desgracia no constituye ese puro y seguro asidero de cualquier empresa que un pueblo quiera emprender hacia el extranjero. Tal es el caso de todos los pabellones mexicanos (y seguramente de todos los países) que desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente, se han tenido que enfrentar a ese siempre cambiante y remoto punto de partida hacia el que, de manera contradictoria, hay que viajar primero. La asombrosamente compleja operación que realiza un arquitecto al materializar la imagen o imágenes que una cultura, o al menos una parte de ella, tiene de sí misma y de su historia, es probablemente una de las más difíciles empresas a las que se pueda enfrentar. El pabellón de México para Sevilla 1929 se inserta en una larga tradición formada por muchas intervenciones realizadas por nuestro país en exposiciones universales, en las que importantes miembros de la élite arquitectónica nacional han tenido que crear un grupo de conceptos más o menos coherentes para definir a nuestro país.

Para representar a México como un país moderno, progresista y con un gran potencial de desarrollo, es decir, para legitimarlo en el presente y en el futuro, los arquitectos de los pabellones tenían que echar mano de la historia. Había que mirarse al espejo y recoger las grandes glorias que supuestamente han definido la arquitectura de una nación, e incorporarlas a toda costa a un edificio en el que, al mismo tiempo, se tenía que ver reflejado el potencial más grande de modernidad posible para ese país. Pasado y futuro tenían que ser representados con la misma fuerza.

La representación final que constituyen los pabellones mexicanos y extranjeros tiene características idénticas a las de las exposiciones que los reciben: una efímera, pero muy poderosa, imagen de la realidad que se percibe sin contradicciones, sin fisuras, sin colisiones. Todas las alusiones a los enormes problemas que hay que resolver en todas las sociedades son ignorados, y las arquitecturas de los diferentes países los presentan con gloriosos pasados, armoniosos presentes y promisorios futuros.

Para presentar a México
como un país moderno...
los arquitectos de los
pabellones tenían que
echar mano de la historia

Amábilis logró una explicación sorprendentemente completa de la arquitectura maya



Pabellón de México en Sevilla, España. 1929. Fotografía: Luis Fernando Osnaya Rivas

Pero a pesar de la relativa fidelidad a la realidad del país que representan, los pabellones muestran con más o menos claridad las aspiraciones de la arquitectura de una nación en particular, y en cierta medida, la del conjunto.

El viaje de un arquitecto

El arquitecto Manuel Amábilis (1886-1966) nació en Mérida, Yucatán, y estudió en la École de Beaux Arts de París. Comenzó de alguna manera su viaje a España con un extraordinario texto que parecía preparar el terreno para lo que fue el extraño pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El 3 de abril de 1927, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó "con objeto de cooperar al esplendor de la Fiesta de la Raza, el IX concurso anual de trabajos, siendo tema propuesto para el actual, el Estudio de la Arquitectura precolombina en una o varias de las naciones americanas [...]"² La mayoría de las propuestas fueron mexicanas. El trabajo de Ignacio Marquina (Estudio Comparativo de los Monumentos Arqueológicos de México), cuya obra se convirtió más tarde en el pilar de la historia de la arquitectura prehispánica mexicana, y la de Manuel Amábilis (La arquitectura precolombina mexicana) quedaron empatadas. La Academia finalmente decidió otorgar el primer premio al arquitecto yucateco, el cual, sin lugar a dudas, era bastante rico y completo pero que, como cualquiera puede observar, carecía del rigor científico que en sus fundamentos presentaba el de Ignacio Marquina y que a diferencia del de éste se internaba en los nada claros caminos de la raza y el esoterismo.

Sin embargo, Amábilis logró una explicación sorprendentemente completa de la arquitectura maya,³ obtenida con base en una paciente y detallada observación *in situ* de los edificios y ciudades en ruinas, y de su comparación con la vivienda popular que hasta ese momento era muy común en la península de Yucatán. Además, a pesar de su excluyente nacionalismo, tendió un puente clarísimo entre la cultura occidental —a la que pertenece irremediabilmente por más que reniegue de ella— y la arquitectura maya. Apoyado en unos complejos conocimientos geométricos, adquiridos sin duda en Europa, el diseñador del pabellón mexicano retomó la larga tradición de trazos reguladores utilizada en el viejo continente para explicar la arquitectura clásica y gótica, y la aplicó de forma bastante exitosa en varios de los edificios mayas más importantes conocidos en aquel momento.

La casa primitiva

La base de toda la explicación de la arquitectura maya que Amábilis presentó a lo largo del libro *La arquitectura precolombina en México* —y a través de su vida— descansa en la casa popular de la península de Yucatán. Al comparar aquéllas, representadas en las pinturas murales mayas (obras que se siguen construyendo de la misma forma desde hace más de mil años en el sureste mexicano) con los edificios monumentales que subsisten en la selva, podemos encontrar varias relaciones directas entre ambos. La casa maya, en su versión más sencilla, consiste en un cilindro elíptico liso, sin ornamentación, que sostiene una cubierta de hojas de palmas secas a dos aguas. Puede ser de planta rectangular y más compleja al presentar además de lo anterior, un basamento o plinto y uno o más pórticos. Con imágenes cuidadosamente seleccionadas y de muy buena calidad, Amábilis mostró cómo los más importantes edificios mayas de la antigüedad son una representación más o menos fiel de estas casas, en particular en los templos que rematan



Parque de las Américas. Arquitecto Manuel Amábilis. Fotografía: Salvador Lizárraga

los gigantescos basamentos piramidales. Evidentemente esta relación nos recuerda de inmediato al templo griego, basado en la cabaña primitiva, pero que Amábilis diferenció de la de la arquitectura del caribe mexicano:

Si comparamos este momento de la evolución de la Arquitectura Tolteca³ con el correspondiente de la Arquitectura Griega, por ejemplo, veremos que, mientras los griegos creaban sus órdenes arquitectónicos reproduciendo, con la adaptación necesaria, en piedra, *los detalles de la estructura de la cabaña*, tales como las platabandas, los triglifos, las metopas, etc., inspirándose directamente en los dinteles, de los extremos de las vigas y viguetas del techo y de los intervalos que separan estas piezas, el tolteca, procediendo de una manera distinta, *trajo el conjunto en piedra*: no adaptó los detalles, sino que reprodujo la forma global, la silueta general. Porque esta totalidad, íntegramente, era lo que consistía para él, el símbolo de lo bello y de lo grato en el rudo batallar. Es decir, que mientras el griego procedió con un método, con un espíritu analítico en la formación de su arquitectura, utilizando la cabaña como fuente de inspiración, el tolteca procedió con un espíritu o método sintético en la creación de la suya, e inspirándose en la misma fuente.

Desde este momento hacemos notar la tendencia del tolteca a concebir el conjunto, el *totum* de la cosa o del ser que representa en sus artes [...]⁴

Es así como también se explica lo que él consideró un menor cuidado del detalle en la arquitectura maya que en la griega. Sin embargo, hay algunas características de la forma de la casa popular que sí se trasladaron con extraordinaria calidad de detalle a la arquitectura monumental de piedra. Por medio de unas imágenes bastante claras, Amábilis explicó la forma en que los mayas reinterpretaron el alero y la sombra que este producía en el paramento vertical de la casa, así como también el bocelado que remataba en la parte superior la cubierta. Estos dos elementos se transformaron en unas especies de frisos y cornisas que aparecen permanentemente en los edificios y que hasta ahora parecen ser la base del lenguaje de la arquitectura maya. En medio de estas dos bandas se aplicó la mayor parte de la ornamentación de esta arquitectura, como representación del claroscuro vibrante de los antiguos techos de hojas de palma.

Después de explicar los edificios como representación y como explicación de lo que Amábilis entendió por la "sensi-

bilidad espiritual" de los mayas, el autor entró de lleno en la aplicación de ideas europeas para la explicación geométrica de la arquitectura maya y de su producción. El arquitecto yucateco afirmaba que la forma de transmisión del conocimiento en Europa –al menos como él la comprendía– era idéntica a la de los antiguos mayas:

Durante las épocas anteriores al Renacimiento, tanto en Oriente como en Occidente, la ciencia, la filosofía, la religión y las artes no tenían fronteras entre sí, se enseñaban y estudiaban conjuntamente y siempre comprendían dos aspectos: el primero se relacionaba con toda manifestación externa [...] acondicionado para que el vulgo, el pueblo, pudiera comprenderlo [...] El segundo aspecto, el que podríamos llamar de investigación era del dominio exclusivo de los más aptos, de los más capacitados, es decir, de los *iniciados*.

Para alcanzar la estatura de un iniciado, era necesario empezar por conocer el primer aspecto, el del dominio popular, y luego seguir una serie de estudios rigurosamente escalonados, en cada una de cuyas etapas sucesivas había que demostrar el perfecto dominio de lo aprendido antes de pasar a la siguiente, hasta llegar a poseer el conocimiento de la última etapa, la del INICIADO o MAESTRO en la que los conocimientos sólo eran revelados con gran sigilo y misterio, y bajo juramento de no revelarlo sino a iniciados; con terribles penas al que violara este juramento.⁵

Más allá de si Amábilis se daba cuenta o no de que ésta era la versión romántica de cómo se han organizado (en su momento y hasta la actualidad) los albañiles en México, es interesante el desprecio que sintió por la arquitectura europea posterior al medioevo, y en el caso de México, por la ulterior a la maya, en especial la mexicana. Así comenzaron los paralelismos entre la arquitectura europea y la americana, señalando el ocaso similar de un misterioso saber omnipotente que finalmente el arquitecto yucateco descubrió que es el mismo para ambos continentes.

Con base en los estudios de geometría y matemáticas que el arquitecto Macody Lund realizó para la restauración de la catedral de San Olaf, y a la revisión y explicación de muchas de las investigaciones de gente como Sir Theodore Cook, Matila C. Ghyka entre muchos otros, Amábilis llegó a la conclusión de que el pentagrama de oro o "síntesis hermética de los trazos reguladores de los templos griegos" explica (y



Perspectiva del Pabellón de México en Sevilla, España. Manuel Amábilis

une para siempre) a la perfección, no sólo a los templos griegos, sino también a los templos mayas en planta, alzado y sección. En su libro mostró varios ejemplos de cómo los geometales de algunos de los edificios más importantes de la arquitectura maya clásica responden casi a la perfección al pentagrama de oro.

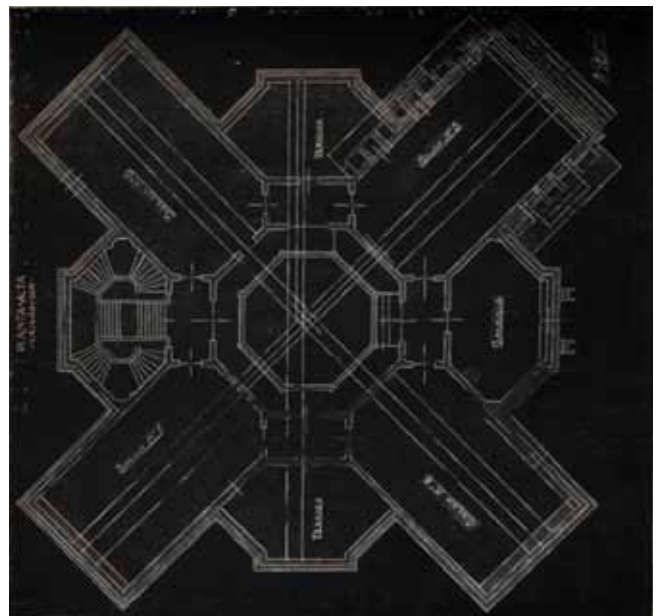
Esta explicación de la arquitectura maya es también, y por supuesto, la explicación de toda la arquitectura de Amábilis, en particular del pabellón de México de 1892 en Sevilla. Es de esta forma que el arquitecto trató de mostrar que el edificio forastero no lo es tanto en realidad, ya que, como él mismo lo mostró con una serie de dibujos de gran calidad, lo que está detrás de toda su composición se trata de igual manera del saber milenario. Estas dos formas de explicar su arquitectura, la geométrica/matemática (que puede no resultar descabellada), y la del saber secreto transmitido misteriosamente (que sí que lo parece), vienen después de la que para él aparentemente siempre fue la más importante.

La Atlántida o "por mi raza hablará el espíritu"

La cultura nacionalista mexicana del siglo XX, como muchas otras, echó mano con increíble soltura y habilidad del mito de la Atlántida para explicar el origen único y extraordinario del "pueblo". De una manera parecida a cómo basaron su cultura en España los catalanes de principios de los novecientos, en especial sus arquitectos más importantes: Antoni Gaudí, Josep María Jujol o Josep Puig i Cadafalch.⁶

La cultura mexicana de la revolución, incluyendo a sus arquitectos, siguió muy de cerca la interpretación del mito de la Atlántida de José Vasconcelos, ideólogo máximo de la cultura nacionalista del México posrevolucionario, que derivó en otro mito que hoy nos parece increíble: "la raza cósmica",⁸ destinada a dominar al mundo en un futuro cercano. Dicha raza incluía, por supuesto, a los mexicanos, y aunque era lo suficientemente tolerante para incorporar a los brasileños y a los argentinos, no veía con buenos ojos a ninguna cultura indígena local o "pura".

Señalar esto es de vital importancia para explicar el diseño del pabellón de 1892 en Sevilla. No es descabellado pensar que Manuel Amábilis hubiese conocido a la perfección las ideas de José Vasconcelos. Toda la élite cultural mexicana estaba bastante familiarizada con ellas. Lo que llama la atención es la manera en que las adaptó a la arquitectura y sobre todo cómo, al mismo tiempo, las fundió con lo que él entendía como los orígenes más remotos, puros y secretos del arte de construir europeo. Es sólo al profundizar en estas ideas,



Pabellón de México en Sevilla, planta baja



Parque de las Américas. Fotografía: Salvador Lizárraga

siempre indispensables para Amábilis, que podemos empezar a entender la extraña arquitectura del pabellón.

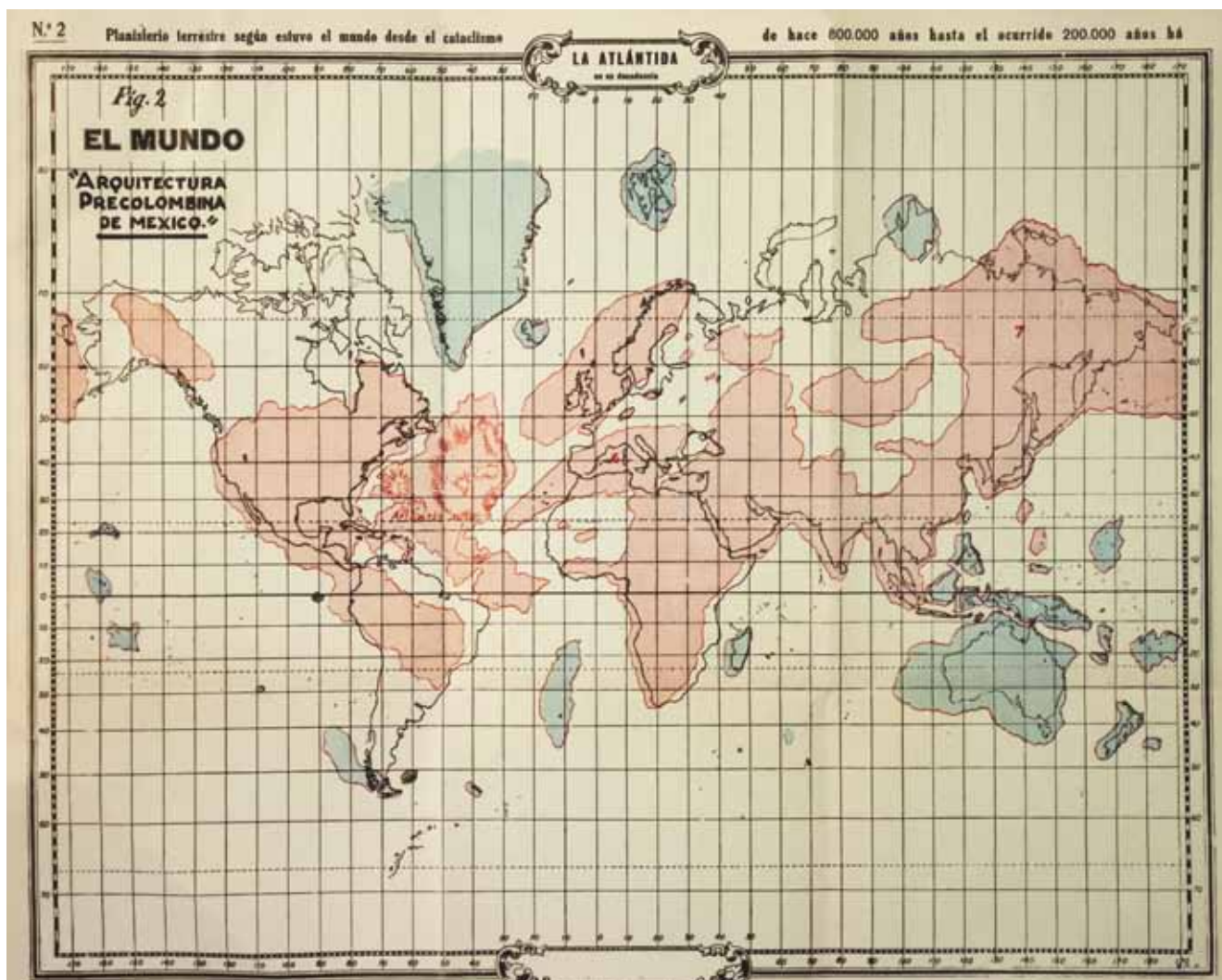
La primera convocatoria abierta para el concurso de un pabellón en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, exigía una arquitectura provisional de "estilo americano". Al declararse desierta esta primera convocatoria, seguramente por la presión de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos cuyos miembros no encontraban nada atractiva la idea de utilizar ese "estilo", se abrió una segunda, que a su vez, se volvió a declarar desierta, aparentemente porque de nuevo la mayoría de las propuestas hicieron alusión a lenguajes de arquitecturas locales. Hasta nuestros días ha llegado el rumor de que el gobierno no cesó en su empeño de que el pabellón fuera "neointígena", y todo parece indicar que de ser cierto el rumor, y a pesar de la presión de los arquitectos, el gobierno resultó triunfante en su deseo, porque el controvertido pabellón terminó siendo escandalosamente "neomaya". Esta segunda convocatoria presentó una diferencia importante de la anterior, a saber, que esta vez el edificio fue permanente y probablemente albergaba las oficinas del consulado mexicano en Sevilla, además de que el nuevo presupuesto que el gobierno mexicano otorgó para el edificio multiplicaba varias veces el original.

Es importante revisar el resto de los proyectos del concurso,⁹ la mayoría de los cuales, desde lo neocoloniales hasta los modernos, utilizaban más o menos referencias a la arquitectura prehispánica que encontraron en México. El primer lugar de la primera convocatoria fue otorgado a Ignacio Marquina. Es evidente que este proyecto es mucho más fiel a la arquitectura maya tradicional. Las proporciones, la ornamentación y sobre todo la volumetría, son mucho más congruentes con la arquitectura que pretende rescatar el proyecto. Por otro lado, la planta y la sección muestran con claridad, además de una relación coherente con la distribución del interior y con los interiores mayas que recuerdan, un espacio más adecuado para una exposición que el del pabellón finalmente construido. Pero al mismo tiempo era, como los críticos mexicanos y extranjeros siempre señalaron, la copia escenográfica de un

El proyecto era de una modernidad extraordinaria para la época y, en particular, para el contexto mexicano

edificio existente: "El Gobernador" de Uxmal, con un interior moderno que no se percibía desde el exterior. Con todo, hasta la fecha se considera mucho menos grotesco que el de Amábilis, cuyas proporciones y volumetría, debido a la intención misma del arquitecto de así adaptarlo a su uso moderno, distan mucho del impresionante resultado formal que caracteriza a la arquitectura maya. En la tercera convocatoria, en la que por fin se escoge un proyecto ganador, se presentó la más interesante de todas las propuestas, diseñada por Carlos Obregón Santacilia, conocido como "el arquitecto de la Revolución". Personaje clave de la arquitectura moderna mexicana, tuvo a su cargo la construcción de los edificios destinados a las nuevas y más importantes instituciones surgidas a partir de la década de los veinte, y fue uno de los grandes promotores de la generación más joven de arquitectos modernos, compuesta por Juan O'Gorman, José Villagrán y Enrique del Moral, entre otros. El proyecto era de una modernidad extraordinaria para la época y, en particular, para el contexto mexicano. Tal vez sea esta la razón por la que no haya sido considerado entre los finalistas, es decir, si los primeros eran demasiado anacrónicos, este rayaba en lo contrario.¹⁰

Pero sea como fuere, todos los proyectos intentaban materializar las ideas míticas de la raza cósmica. Como no es lugar para explicar la forma en que toda la cultura ar-



Ubicación de la Atlántida según Manuel Amábilis

quitectónica mexicana de la época hacía uso de estas ideas, usaremos únicamente la de Amábilis, que creemos la ilustra sobradamente. Basado especialmente en las teorías abiertamente esotéricas de Scott Elliot, en particular en su obra *La historia de los atlántida*,¹¹ el autor explica con mucho detalle el origen y destrucción de un legendario continente situado en el centro del Atlántico, cuyos conocimientos fueron parcialmente rescatados en el oriente por sumerios y egipcios, quienes a su vez los transmitieron a griegos y romanos, y así sucesivamente hasta que se perdieron. Según el autor, en el lado occidental, el de América, los atlantes se refugiaron en las montañas durante miles de años hasta que bajaron a lo que hoy es el territorio de Yucatán y "renació" su milenario saber. Los templos en la cima de los edificios mayas clásicos representan a las cabañas que habitaron los atlantes en el exilio, cuando estaban en las montañas del centro de México, y a su vez, estas montañas están representadas por los basamentos piramidales que vemos en la actualidad. Para Elliot, los toltecas –y no los mayas, de ahí el desprecio de Amábilis a esta cultura– descendían directamente de los Atlantes, y eran parientes directos de los asiáticos.

Por contradictorio que pueda parecer, para Amábilis, el rescate de la arquitectura precolombina y su viaje a España implicó el acercamiento más intenso entre Europa y América

–Sevilla y México– a través de la reconciliación de culturas supuestamente opuestas en un mítico pasado original.

La batalla perdida

Para la historia oficial de la arquitectura mexicana, el pabellón forma parte del –casi vergonzoso– grupo de experimentos nacionalistas de la cultura nacida en la Revolución mexicana. En su contexto histórico de lucha social, política y arquitectónica, la arquitectura de Amábilis libraba una dura batalla contra los nuevos arquitectos funcionalistas quienes:

Escudándose con la máscara de una juventud física, muy discutible, nuestros modernos arquitectos están padeciendo una indigestión de internacionalismo con su salsa de yanquismo y libaciones de funcionalismo y hasta de nacionalismo [...] Pretenden renunciar el gran privilegio de artistas magnos, de grandes creadores, como su nombre reza; pero creadores en el sentido real de la palabra; es decir, emuladores de la Vida que crea todas sus cosas, ante todo, bellas. Pretenden renegar de la Arquitectura como Arte, en un servil espíritu de imitación a los ingenieros. En vez de ser artistas ávidos de ideal se quieren convertir en manufactureros de la construcción, con los únicos propósitos de *economía* y *utilidad* [...] pretenden transformar estos dos anhelos de todo avariento en ideales de la Arquitectura; pretenden hacer que estos conceptos, enemigos del arte durante todas las edades, se llamen Belleza [...] Y porque las clases burguesas son las únicas que hasta el presente han disfrutado del Arte, de la Belleza; ahora, los nuevos arquitectos que se dicen revolucionarios, pregonando que van a construir sólo para las



Pabellón de México en Sevilla, acceso principal. Fotografía: Luis Fernando Osnaya Rivas

la arquitectura de Amabilis libraba una dura batalla contra los nuevos arquitectos funcionalistas...

masas del pueblo, pretenden desheredarlo del derecho a lo bello, negando la existencia de la belleza; demostrando así ineptitud y sólo ineptitud, para ser forjadores de la belleza que reclaman nuestros tiempos, la belleza que debe brillar en la síntesis constructiva, resultante de los últimos conocimientos científicos y en función de la raza y de la región del mundo que habita.¹²

La triunfante escuela de arquitectura mexicana, adaptación local del mito del movimiento moderno centroeuropeo, que se sometió en gran medida a los dictados de una arquitectura industrial de lenguaje abstracto, acabó incorporando muchas de las enseñanzas de grotescas arquitecturas como la del Pabellón de México en Sevilla de Manuel Amabilis. Los grandes héroes de esta historia, como Teodoro González de León, Pedro Ramírez Vázquez, Juan O’Gorman y muchos otros, han mantenido en la sombra la influencia que trayectorias experimentales como las del arquitecto yucateco llegó a tener en sus obras. La mejor arquitectura mexicana que ha dado la vuelta al mundo no se podría explicar sin las posibilidades que representó la arquitectura historicista y el pensamiento romántico de Amabilis. ■

Notas

- 1 Walter Benjamin, "Grandeville o las Exposiciones Universales", en *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 2001, p. 179.
- 2 Manuel Amabilis Domínguez, *La arquitectura precolombina en México*, México D.F., Orión, 1956. A excepción de un par de notas, este texto reproduce el enviado a Madrid.
- 3 Manuel Amabilis nunca aceptó denominar a la arquitectura que él consideraba tolteca, como maya. En la actualidad está claramente definida la cultura tolteca y su arquitectura, que si bien influyó en la maya y en muchas de otras culturas, se construyó en la zona central del país principalmente. Así, cuando Amabilis escribe tolteca sabemos que se refiere a maya.
- 4 Manuel Amabilis, *op. cit.*, p. 83.
- 5 Manuel Amabilis, *op. cit.*, p. 159.
- 6 Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí*, España, Electa, 1993. Este es uno de los rarísimos ejemplos en que se estudia a profundidad el modernismo catalán como herramienta de representación y poder de la burguesía conservadora de ese país y de su tiempo.
- 7 Cf. Jacint Verdaguer, *L'Atlántida*, España, Ed. Quaderns Crema, 2002.
- 8 José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Porrúa, 1925.
- 9 Todas las referencias a este concurso son tomadas de los artículos publicados en la sección de arquitectura del diario *El Excelsior* de los años 1926 y 1927, y de la revista de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *El Arquitecto*, número XIII, febrero de 1927, y número IX, junio de 1926.
- 10 Las mejores imágenes de este proyecto se encuentran en: Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia, pionero de la arquitectura mexicana*, México D.F., CONACULTA/INBA, 2001. El autor de esta monografía señala la urgente necesidad de estudiar este extraordinario proyecto, necesidad que, curiosamente, él mismo no satisface en este trabajo.
- 11 Scott W. Elliot, *Historia de la Atlántida: la revelación de los secretos de esta antigua civilización*, Barcelona, Humanitas, 2002.
- 12 Manuel Amabilis Domínguez, *Donde*, México, Orión, 1933, pp. 29-30.