



Abril / Mayo 1998 No.3

Señales y símbolos de la posmodernidad

Deconstructivismo: arte sin inhibiciones

Intercambio académico
IPN - Francia



Revista de la Escuela Superior de Ingeniería y
Arquitectura, Unidad Profesional Tecamachalco





DIRECTORIO

Instituto Politécnico Nacional

Diódoro Guerra Rodríguez

Director General

Miguel Ángel Correa Jasso

Secretario General

Cecilio de la Cruz Pineda

Secretario Técnico

Efrén Parada Arias

Secretario de Apoyo Académico

Jorge A. Maciel Suárez

Secretario Académico

Jorge Toro González

Director de Estudios Profesionales

en Ingeniería y Ciencias Físico Matemáticas

Enrique Villa Rivera

Director de Estudios de Posgrado e

Investigación

Ignacio Flores Calvillo

Director de Publicaciones y Materiales

Educativos



ESIA Tecamachalco

Guillermo Robles Tepichín

Director

José Higinio Reyes Vázquez

Subdirector Académico

Ana Bertha Tinajero Briones

Subdirectora Técnica

Francisco Tolsá Espinosa

Subdirector Administrativo

Ricardo Lozano Gálvez

Jefe de la Sección de Estudios

de Posgrado e Investigación

Leopoldo Pardavell López

Jefe de Apoyo a la Infraestructura

Juan Carlos Díaz Rivera

Jefe de Difusión Cultural

Ignacio Hernández Vázquez

Jefe de Titulación, Actualización

Profesional y Orientación Educativa

Pedro Ramírez Ortega

Jefe de Vinculación Académica y

Tecnológica

Mario Arce Quintero

Coordinador Unidad de Informática



esencia y espacio

Consejo Editorial

Carlos Aparicio Basurto

Héctor Cervantes Nila

Carlos Corral Beker

Sergio Escobedo Caballero

Jorge González Claverán

Felipe de Jesús Gutiérrez G.

Angelina Muñoz Fernández

Francisco Javier López Morales

Teru Quevedo Seki

Pedro Ramírez Vázquez

Carlos Ríos Garza

Ricardo Antonio Tena Nuñez

Sara Topelson de Grinberg

Salvador Urrieta García

Carlos Véjar Pérez-Rubio

Gerardo Velasco Rodríguez

Comité Editorial

María Lorena Lozoya Saldaña

Coordinadora Editorial

Elizabeth L. Hernández Millán

Jefa de Información y Redacción

Alfonso Bonilla Martínez

Asistente Editorial

Susana González de la Mora

Relaciones Públicas

Julia Gutiérrez de la Fuente

Lucía Gutiérrez de la Vega

Carmen García Palacios

Diseño y Formación

Benjamin Domínguez Barrón

Rogelio Granados Estrada

Soporte Técnico

esencia y espacio es una publicación bimestral de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, Unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional. Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de su autor y no reflejan necesariamente el criterio de la institución, a menos que se especifique lo contrario. Se autoriza la reproducción parcial o total siempre y cuando se cite explícitamente la fuente. Certificado de licitud de título de publicación, en trámite. Impreso en Talleres Gráficos de la Dirección de Publicaciones y Materiales Educativos del Instituto Politécnico Nacional. Tresguerras 27, Centro Histórico, México, D.F. Correspondencia: Av. de las Fuentes #28, Tecamachalco, Estado de México. CP 56500. Teléfono: 729 63 00 ext. 68051 fax: ext. 68028. Distribución gratuita.

Contenido

HABITARIA

Complejidad y contradicción en la arquitectura de Venturi y Villagrán

Carlos Ríos Garza

2

Ironía de la posmodernidad arquitectónica

José López Guzmán

6

TERRITORIOS

Posmodernidad: una corriente emocional de nuestro tiempo

Ricardo Antonio Tena Nuñez

10

Deconstructivismo: arquitectura sin inhibiciones

Alfonso Bonilla Martínez

16

INTERARO

Radiación ultravioleta y sus efectos en la salud

Omar Velasco

20

DINTEL

¡Reconstruyamos lo que nos dejaron!

Francisco Cabrera Durán

24

La Bauhaus en Metrópolis: Fritz Lang hacia el futuro

Gloria Reverte

25

27

**Juego, literatura y
posmodernismo**
Elizabeth Millán

29

**Magia y vida en papel de
colores**
Ma. Lorena Lozoya Saldaña

30

Un mundo
Román Anguiano Díaz

31

La pinta
Salvador Bretón

33

VOCES
**Arquitectura:
sensibilidad de sus
creadores**
Sergio Escobedo

35

Para la historia de la ESIA
Carlos Ríos Garza

**Intercambio académico
IPN-Francia**
Ma. Lorena Lozoya Saldaña

Portada:
Edificio Rasin de Frank O. Gehry en
Praga, República Checa.

ERRATA

En el número anterior se ubicó el edificio de la portada en la colonia Roma. La dirección exacta es Rubén Darío #123, colonia Bosque de Chapultepec.

Tarea fundamental de la arquitectura y de cualquier otra disciplina, es la actualización de la información que la sustenta, conocer lo que acontece en la vida internacional, nacional y en el ámbito local. Por ello, en esta edición *esencia y espacio* profundiza en lo que con el paso del tiempo se ha convertido en una fuerte corriente del pensamiento mundial y a la cual, México y nuestra profesión no ha escapado: el posmodernismo.

Este juego de manifestaciones culturales ha tenido presencia en la música, el cine, el teatro, la literatura, y la arquitectura no ha sido la excepción, pues esta disciplina la atiende desde diversas posiciones, cuestionables o no; desarrolla una propuesta teórico-práctica que retoma los planteamientos filosóficos, literarios y hasta éticos, los cuales todavía causan polémica. Es así que las posturas que se expresan en las páginas de nuestra publicación, permitirán establecer juicios y llegar a conclusiones.

En este sentido es importante que mantengamos una postura de franca tolerancia, análisis y, sobre todo, participar y asimilar los nuevos retos que conllevan la competencia nacional e internacional, así como el responder a las exigencias de la población mexicana.

Por lo anterior resulta apremiante seguir exhortando a nuestra comunidad para que asuma cabalmente el compromiso nacional, escolar e individual que esto demanda. Así, es grato notar que existe una mayor demanda de la revista de nuestra escuela; este hecho representa un cambio significativo, sin embargo, es sólo el principio.

Para cumplir con estos objetivos, es preciso hacer un recuento de lo logrado, y por ende saber quiénes somos y cómo nos hemos desempeñado. Esta reflexión no puede partir únicamente de lo obtenido, sino de nuestra historia, que refuerza el sentido de dirección y perspectiva. Por esto, *esencia y espacio*, presenta los documentos que dan testimonio del trabajo realizado por aquellos que iniciaron la edificación de la ESIA Tecamachalco.

Complejidad y contradicción en la arquitectura de Venturi y Villagrán

CARLOS RÍOS GARZA*

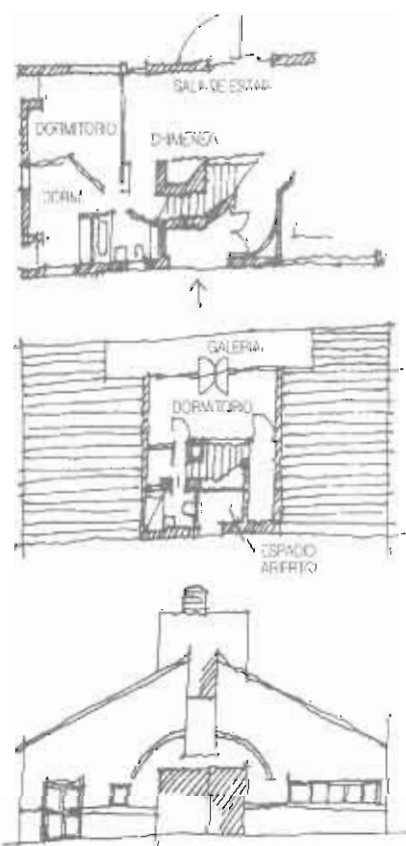
Con el título de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Robert Venturi, en la década de los años sesenta, publica un libro que le daría fuerza al movimiento neohistoricista o posmoderno que aún hoy persiste a nivel internacional dentro del campo de la arquitectura. Esta primera edición está fechada en 1966, situando al autor en los momentos en que se presenta la decadencia de la llamada arquitectura internacional, que es una derivación del movimiento. Con el título del libro, el autor indica su inclinación hacia una nueva forma de la arquitectura, contraponiendo a la supuesta claridad y simplicidad de las formas del internacionalismo la complejidad y contradicción para la nueva arquitectura. El libro es, por ello, un discurso en contra del internacionalismo arquitectónico al que describía como insulso y aburrido por carecer de referencias históricas para el observador.

La arquitectura que se hacía en aquellos momentos se adhería a los principios del internacionalismo, es decir, a la edificación que rechazaba con sus formas y soluciones espaciales tanto las influencias de la tradición constructiva del lugar, como las condicionantes geográficas, climáticas y geológicas de la región; por ello es factible entender por qué se le veía como una vía formalista agotada. Los edificios vitrocúbicos y las ventanas de piso a techo colocadas en cualquier orientación y para

todo tipo de locales —incluso baños— así como los juegos de volúmenes puros que no eran expresión de espacios o departamentos con funciones diferentes sino que respondían al requisito de composición escultórica en total independencia del interior al que delimitaban, condujeron a conformar un entorno anodino que impulsaba a un cambio de ruta.

Nuevo viraje

¿Cuál es la propuesta del autor para cambiar la ruta? Venturi propuso la creación de un nuevo lenguaje para la arquitectura que pudiera identificar el observador común por ser parte de la tradición universal en la construcción arquitectónica; con formas extraídas de la edificación del pasado y de todas las arquitecturas regionales provenientes de la experiencia profesional o de la popular. Sin embargo, no cualquier referencia identificable era buena, según el autor, porque en realidad no se trataba de rescatar cualquier forma, sólo aquellas opuestas a las de la arquitectura internacional, las que no son simples, claras o elementales. Para ello elabora una serie de condiciones formales a las que debe sujetarse la nueva arquitectura: complejidad, contradicción, ambigüedad, lo variado, lo sofisticado, lo "uno y lo otro"; contra lo simple, lo pintoresco, lo elemental, lo inequívoco y lo excluyente de la contradicción.



Robert Venturi, *My Mother's House*, Chestnut Hill, Pennsylvania, 1952

El rechazo a la arquitectura internacional, ante su innegable presencia aburrida y anodina, conforma un sentimiento colectivo de oposición que se manifiesta en la actividad de muchos otros arquitectos que evidencian sus defectos, tal como lo hizo el arquitecto Villagrán en nuestro país, precisamente en esas fechas.

Por su parte, Venturi propone un camino que al parecer, carecía de la fuerza en sus argumentos, sin embargo éste tuvo éxito parcial. Para avalar la propuesta de un nuevo lenguaje que sustituyera al de la arquitectura internacional, realiza, como parte fundamental de su libro, una amplísima revisión histórica para demostrar que los arquitectos siempre han preferido lo complejo y contradictorio. No obstante, la historia de la arquitectura tomada de esa manera es engañosa, ya que otro autor puede realizar la misma revisión para encontrar igual cantidad de ejemplos que demuestren lo contrario: que siempre han preferido lo simple y claro.

Ornamento y delito

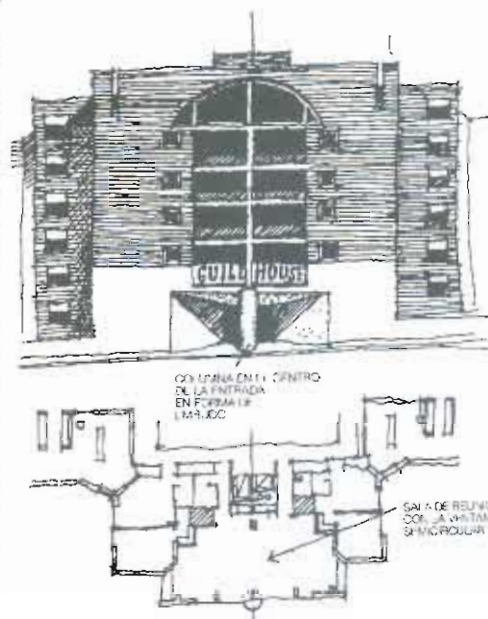
El discurso de Venturi se centra en la forma de la arquitectura, y mediante una ingeniosa lectura de la historia, por cierto muy interesante y a veces divertida, intenta avalar su propuesta. Pero ese mismo camino subjetivo ya lo había recorrido Adolph Loos en los primeros años de nuestro siglo, aunque en sentido inverso, cuando en su *Ornamento y delito* intenta demostrar que la arquitectura simple y carente de ornamentación es el producto supremo de la evolución del hombre. Según Loos, el ornamento es propio de culturas primitivas, como lo son los tatuajes y pinturas del cuerpo, pero además, es un desperdicio social de fuerza de trabajo, de salud y de materiales.

Vemos así que en las primeras décadas del siglo algunos arquitectos (Loos y Le Corbusier fueron sobresalientes) trataron de validar la idea de que lo sencillo y simple era lo mejor para la arquitectura, aun-

que en los años sesenta, otro arquitecto, con múltiples ejemplos, pretende cambiar esta apreciación: lo complejo es lo mejor. Parece que el péndulo que marca el sentido del gusto arquitectónico regresa a su sitio original: de lo complejo a principio del siglo, se mueve a lo simple en los años veinte, y retorna a lo complejo en los sesenta. Pero esto es sólo apariencia; hay que leer entre líneas para darnos cuenta que el movimiento, o el cambio en la arquitectura, no obedece exclusivamente a cuestiones internas, sino que tienen su origen en la sociedad.

El mayor defecto del trabajo de Venturi es la desconexión de la arquitectura de su contexto social al tratar su problemática como una cuestión interna, e inclusive entiende al arquitecto como un sujeto que no responde más que a sus propias motivaciones y gustos.

Cabría considerar, como hipótesis al menos, que la simplicidad buscada en las primeras décadas del siglo era la respuesta que daban los arquitectos a la expectativa de una nueva sociedad de corte socialista, que algunos creían se iniciaba en Europa luego de la Primera Guerra Mundial —una organización social que ponía su acento en la vivienda para los obreros, la cual debía ser económica y por ende tecnificada— y ahora, a partir de los años sesenta, se presenta el ascenso de una fracción de la clase dominante, misma que emerge con gran poder derivado probablemente del comercio de productos y del dinero más que de la industria. Esta élite pretende mostrar su poderío con una nueva arquitectura que la identifique. Aunque el ejemplo no permita —por su esquematismo— explicar cabalmente los cambios en gustos arquitectónicos, sirve para ver que de la dependencia de la arquitectura respecto de la sociedad pueden deducirse algunas explicaciones objetivas y alertar acerca de que cualquier otra que no la considere o que no parta de ella, sea vista con reserva... como el libro de Venturi.



Robert Venturi, Guild House, Filadelfia, apartamentos para la tercera edad, 1960-1963

Dejo aquí este tema, para abordar otro que debe asociarse a la lectura de Venturi: los términos *moderno* y *posmoderno* utilizados en la arquitectura. En párrafos anteriores se menciona que el movimiento neohistoricista o posmoderno nace en oposición al estilo internacional, queriendo establecer una diferencia con respecto a la arquitectura surgida del llamado movimiento moderno desarrollado en Europa durante el tiempo comprendido entre las dos guerras mundiales, el cual debe entenderse como una lucha consciente contra el historicismo heredado del siglo XIX. Lucha que los lleva a rechazar toda influencia del pasado para la nueva arquitectura. Los arquitectos seguidores de este movimiento plantean una nueva concepción arquitectónica en la que sus preocupaciones centrales recaen en el espacio habitable, el cual puede analizarse racionalmente --"la casa es una máquina para vivir", decía Le Corbusier--, y al mismo tiempo proponen una nueva estética para sustituir la derivada de las composiciones basadas en la columna y el entablamiento clásicos; era claro que la arquitectura no podía dejar su condición de arte, así, esta propuesta se vio sintetizada en otro enunciado de Le Corbusier: "la arquitectura son volúmenes ensamblados por la luz".

Ciertamente que el rechazo al historicismo les lleva a colocarse en el extremo opuesto al sustentar el rompimiento con toda tradición e incluso con la liga de la edificación a su contexto natural y rechazar, de pasada, la cultura popular en la construcción, la que permitía a los hombres enraizar sus edificaciones en una determinada región utilizando los materiales de construcción encontrados a la mano y así resolver sus espacios habitables en respuesta al clima.

"Un banco es un banco en cualquier lugar", aseguran los herederos del movimiento moderno, suponiendo que la arquitectura sólo responde a condicionantes constructivos, funcionales o lógicas

ajenas a la sociedad, empezando así a construir un estilo en donde prevalece un juego de formas carentes del contenido original: el estilo funcional --mismo que no debe confundirse con el funcionalismo, dado que el primero se refiere a la forma externa de la construcción, en tanto que el segundo alude a la solución funcional de los espacios delimitados, y en el cual el exterior es respuesta a la solución interior-- que debe ser reconocido más correctamente como estilo internacional.

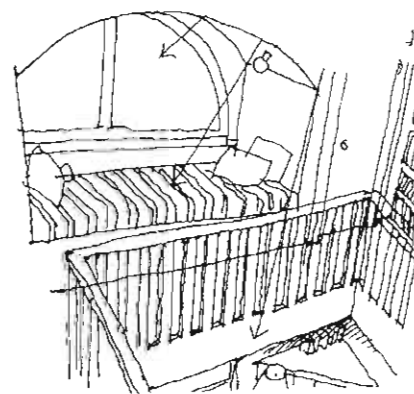
Esta nueva arquitectura, nacida con una fuerte significación de lo moderno, perdió hasta este significado al cambiar las condiciones sociales que le habían dado origen, para convertirse en pura forma imitada hasta el cansancio. La renuncia consciente al regionalismo, suponiendo quizá que la modernidad no tiene fronteras, muy pronto cerró las posibilidades de decir algo a la gente.

La aclaración precedente tiene por objeto dejar constancia de que no creemos que el estilo posmoderno se enfrente a la arquitectura del movimiento moderno, sino contra un subproducto: el estilo funcionalista o internacionalista, es decir, contra los edificios basados en las formas derivadas de la nueva estética, a las que se les ha extraído su significación original.

Un último asunto: el libro de Venturi fue considerado por Vincent Scully como el más importante para la arquitectura, desde que Le Corbusier escribió, en la década de los veinte, *Hacia una arquitectura*. Esta opinión es una exageración producida quizá por no calibrar en lo que vale el movimiento moderno, pero también por creer que la cultura arquitectónica debe proceder de los países desarrollados. Por esta razón es preciso hacer un paralelo con el pensador mexicano José Villagrán García.

Villagrán y el nuevo posmodernismo

Estamos acostumbrados en México a ver en los movimientos internacionales el impulso para el cambio o desarrollo de la ar-



Venturi, Rauch: casa Tucker, Katonah, Nueva York, 1974-1975

arquitectura, y por ello es frecuente que se olvide o se reste importancia a lo que aquí se dice. La propuesta de Venturi se ha analizado y discutido en México, creo que en demasía, y sin embargo a Villagrán, quien describe los defectos del internacionalismo antes que Venturi, con más fondo y forma, nadie lo menciona.

En 1960, antes de que Venturi terminara su investigación, nuestro teórico en su discurso de ingreso a El Colegio Nacional, observa esta situación y afirma que el movimiento del primer tercio del siglo que combatió el viejo academicismo historicista heredado del siglo XIX se había extinguido para dar paso a un nuevo academicismo formal, caracterizado por los volúmenes vitrocúbicos y las ventanas de piso a techo, que se construían sin respetar el contexto natural —clima, geografía, geología— ni a la colectividad que generaba un contexto cultural con sus tradiciones constructivas y sus modos de vida, etcétera.

Según Villagrán, se vivía un momento de crisis de identidad en la arquitectura. Afirma que el problema central de los arquitectos seguía siendo el de la identificación de la esencia de lo arquitectónico, misma que se pierde con el retroceso de la nueva concepción del espacio habitable, al de la vieja consideración de construcción bella.

La realidad de los edificios ajustados a los cánones del internacionalismo, muestra que en no pocas ocasiones se oculta la incapacidad creadora de aquellos arquitectos que preferían copiar la forma y adaptar en su interior lo que fuera: fábricas, oficinas, escuelas, hospitales, casas, considerando que todo cabría dentro de una planta y fachada libre. Villagrán propone regresar al análisis racional del problema por resolver, incluyendo en el programa arquitectónico las condicionantes naturales y culturales, con lo que el objeto producido encontraría arraigo o pertenencia a su contexto. Comparando ambas propuestas, entendemos que a Venturi le preocupa la forma, y amparado en su gusto,

propone sólo un cambio de lenguaje formal. Si Villagrán hubiese tenido proyección internacional...

Pero hay otro asunto que requiere atención: nuestro ver al extranjero y olvidar lo nuestro. Ciertamente que el enfrentamiento en el campo de las formas en la arquitectura es importante para los arquitectos, pero no es ese el problema central de la arquitectura ni el más importante para México. Nuestros problemas no son los mismos que tienen los arquitectos en Estados Unidos o en Europa, aquí el problema es el de la arquitectura para el pueblo. El arquitecto Enrique Yáñez decía que los malestares económicos y sociales que cobijaron el funcionalismo social en el México de los años treinta aún persisten. Y tenía razón. El reciente reclamo de los campesinos de Chiapas lo muestra crudamente: quieren una vivienda digna y seguramente no les importaría si fuese moderna o posmoderna, un techo les basta. Por eso creo que para ellos y para la mayoría de los mexicanos, estas discusiones acerca de la forma de la arquitectura es lo más alejado de sus preocupaciones.

No está por demás insistir en que es necesario volver los ojos a lo nuestro, estudiar nuestros problemas en el campo de la arquitectura, leer y releer a tantos pensadores a los que por no haber nacido fuera de nuestras fronteras los minimizamos y aún negamos, por supuesto, no dejamos desviar con discusiones teóricas que por lo pronto no son vitales. No negamos la internacionalización de algunos problemas en la arquitectura, simplemente proponemos jerarquizarlos para proceder, como dijera Venturi: sumando "esto y lo otro".



José Villagrán García, ampliación del Hospital de Jesús, 1943

* Profesor de la ESIA-Tecamachalco.

Ironía de la posmodernidad arquitectónica

JOSÉ LÓPEZ GUZMÁN*

El movimiento moderno de origen revolucionario, fue sin duda el acontecimiento más importante en la arquitectura desde el Renacimiento, pero acabó finalmente en su propia estética,¹ además, sus dogmas fueron demasiado repetitivos, monótonos y retóricos.

Es indudable que el movimiento moderno, con su arquitectura racionalista, funcionalista y las novedades del estilo internacional, pregonaron que el cambio que la sociedad requería para el bienestar colectivo se lograría con mejorar la calidad de vida y reestructurar los patrones sociales con la intención de disminuir la fealdad y la pobreza.²

Incluso los maestros del movimiento moderno decían en tono mesiánico: "La arquitectura moderna en el milenio produciría una sociedad perfecta e implícitamente regulada por los arquitectos", y todavía en 1920, Le Corbusier afirmaba que la arquitectura debía trascender incluso a la política.

Es indudable que el estilo internacional fue

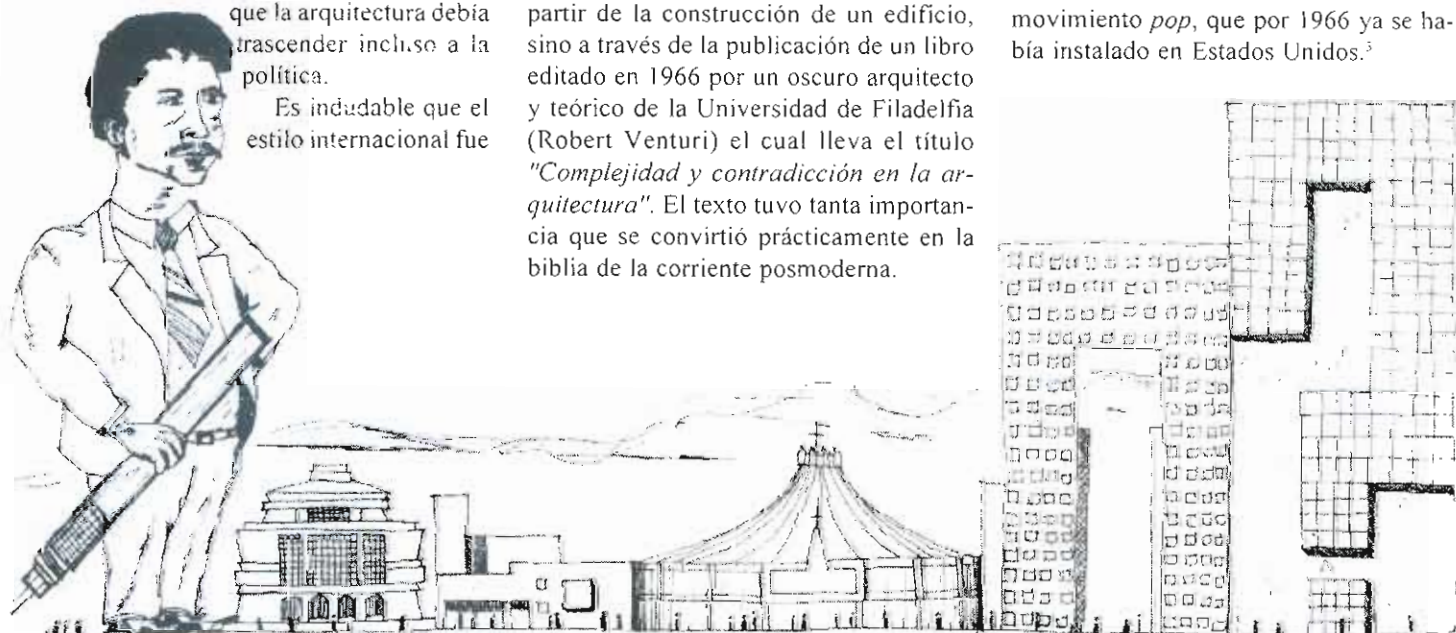
el fin de la historia, es decir, que en la forma estética y en su lenguaje formal, no aparecía ningún referente histórico. Por tal motivo las metáforas expresivas fueron cada vez más monótonas y caóticas.

Por otro lado, el posmodernismo comenzó a reaccionar y puso en crisis los dogmas del movimiento moderno; cuestionó y devaluó los ideales y postulados de la arquitectura funcionalista que pregonaron sus representantes.

Ante esto, Antonio Toca comenta: "El rey ha muerto, viva el rey", y el acto de la arquitectura moderna marcó un hito en la historia.

En este artículo se hace referencia a dos posturas que siguen causando polémica y revuelo en las escuelas de arquitectura. Por un lado, la del inglés Charles Jenks, y por el otro, la del estadounidense Robert Venturi. La aceptación de la actitud posmodernista en Estados Unidos no se dio a partir de la construcción de un edificio, sino a través de la publicación de un libro editado en 1966 por un oscuro arquitecto y teórico de la Universidad de Filadelfia (Robert Venturi) el cual lleva el título "*Complejidad y contradicción en la arquitectura*". El texto tuvo tanta importancia que se convirtió prácticamente en la biblia de la corriente posmoderna.

Algunos de los planteamientos más importantes de Venturi determinan que: "Los arquitectos no deben seguir siendo intimidados por el lenguaje puritano y moral de la arquitectura moderna ortodoxa. Me gustan más los elementos híbridos que los puros, los comprometidos más que los limpios, los distorsionados más que los directos, los ambiguos más que los articulados; los perversos e impersonales, los convencionales más que los proyectados, los redundantes en vez de los sencillos, ya sean conocidos e innovadores, los inconsistentes y equívocos en lugar de los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa en contra de la unidad obvia. Prefiero la riqueza de significados a la claridad del significado, la función implícita a la función explícita. Exaltando la densidad y pluralidad de la arquitectura cotidiana sobre la singularidad del ideal modernista"; las ideas de Venturi casaron con el movimiento *pop*, que por 1966 ya se había instalado en Estados Unidos.³



Caricatura de Francisco Cabrera Durán

Los funcionalistas se nutrían del cubismo y su *best seller* más importante fue *Aprendiendo de Las Vegas*, publicado en 1962. El título lo dice casi todo. Creemos anunció el grupo de Venturi—, que una cuidadosa documentación y análisis del *script* comercial es tan importante para los arquitectos y urbanistas de hoy, así como lo fueron los estudios de la antigua Grecia y Roma para las generaciones anteriores.

Por tal motivo, el trabajo del arquitecto no debe ignorar el *script*; no debe evadirse aunque le pese al modernismo, sino que requiere hacer un buen *script*. Esto significa tolerar la variedad de estilos, lenguajes y/o mensajes. Esta nueva ruta debe entender que la creatividad de "lo nuevo", podía significar la posibilidad de escoger entre lo nuevo y lo existente, es decir, los artistas *pop* han vuelto a aprender de esto, nuestro conocimiento de lo existente, la arquitectura comercial a escala de las grandes avenidas está dentro de esta tradición.

Venturi ve en la arquitectura comercial cotidiana y vernácula como *McDonalds*, *Kentucky Fried Chicken*, etcétera; a una fuente de inspiración, tal como el *international style* empleó la desestilizada metáfora de la maquinaria, los aeroplanos, las aves y los trasatlánticos, admitimos como puente el simbolismo, como forma el *script* es feo y amorfo, pero como símbolos trabajan por su puesto. Este polémico escrito suscitó múltiples reacciones como la del arquitecto californiano Charles Moore, que dice: "Para qué *Aprender de Las Vegas*, si se tiene a Disneylandia o Walt Disney World más cerca".

Sinónimo de decadencia, el término posmoderno no satisface del todo a sus más fieles seguidores. Esto fue plasmado por el arquitecto y pintor Joseph Hudnut en 1948, en el artículo intitulado *The Post-*



Philip Johnson, AT&T, Nueva York, 1978-1984

Modern House (La Casa Posmoderna), de igual forma lo hizo Charles Jenks, arquitecto y crítico inglés, quien lo empleó en un contexto arquitectónico. Para entender mejor esta paradoja —y con mayor apoyo a su empleo habitual— se encontró en *La condición posmoderna* (Rapport sur le Savoir) de Jean-Francois Lyotard⁴, un enfoque totalmente filosófico aplicado en un contexto social. Ante esto, Charles Jenks en su libro *The language of post-modern Architecture* publicado en 1977; los arquitectos *post* han declarado que prefieren ser "pre" o "neo" en lugar de *post*, y al parecer los arquitectos mexicanos le siguen la onda, prefiriendo el "retro" o el "sub".

Existe cierta semejanza entre los edificios pre y posmodernos, pero retomando a Jenks, él considera que el ocaso del modernismo ya se ha consumado y con lúcida ironía fija incluso la fecha exacta de la muerte de la arquitectura moderna: 15:32

horas del 5 de julio de 1972, con la destrucción por dinamita del complejo residencial Pruitt Igoe, construido en 1951, según los ideales más progresistas de la Organización Internacional de los Arquitectos Modernos (CIAM), creada por Le Corbusier en 1928, en el castillo de La Sarraz, y premiado por el Instituto de Arquitectos Estadounidenses.⁵

En México, y parafraseando a Jenks, diríamos que el fin del modernismo lo podemos situar a las 7:19 horas del 19 de septiembre de 1985 con la destrucción por obra de la naturaleza y la crisis económica, del complejo habitacional de Nonoalco-Tlatelolco y varias unidades de edificios. Esta unidad, construida de 1960 a 1964, es obra del arquitecto Mario Pani, curiosamente galardonado después de la caída de su obra, con el Premio Nacional de Artes 1986.⁶

Ambos barrios, no obstante de poseer áreas verdes, zonas peatonales, servicios colectivos y a pesar de su respeto por los estándares de la ciencia urbana, se convirtieron —gracias a sus edificios colmena de más de 10 plantas de interminables hileras de ventanas todas iguales, de pasillos sin fin, de estructuras desmesuradas y repetitivas—, en una especie de prisión para sus habitantes, y al igual que otras unidades de este tipo, son un símbolo materializado de su condición de explotados. Esta identificación entre arquitectura y calidad de vida urbana produjo en ellos una reacción conflictiva y caótica que se manifestó en una serie de actos de violencia, drogadicción y vandalismo.⁷

Ante estas circunstancias se considera que el movimiento moderno ha llegado a su fin, ya que por carecer de respuestas radicales a estos fenómenos sociales, comenzó a perder adeptos, valores hacia los

ambientes contruidos, del sentido humano de la habitabilidad en el espacio de la casa-habitación, a cambio del hacinamiento y promiscuidad que se sufre en estos conjuntos habitacionales. En los inmuebles de interés social, se observa además, que todo es igual y repetitivo, provocando todo tipo de reacciones sociales.

Es indudable que el posmodernismo se ofrece ahora, sin ambages, como el nuevo estilo ante la prematura muerte de su predecesor.

"El nombre del juego es diversidad, el pluralismo de nuestra cultura, ese mismo pluralismo se aplica también a la arquitectura y podemos darle la bienvenida".⁸ Tardo modernismo, posmodernismo o modernismo clásico, son algunos de los términos propuestos para abarcar una corriente en la que pretenden englobarse estas posturas antagónicas.⁹

Sin embargo, uno de los proyectos más controvertidos y reverenciados es sin duda el edificio ATT en Nueva York del arquitecto Philip Johnson construido en 1978, y en cuya metáfora podríamos decir que es un enorme trastero *Chipendale* o el *kitch* más elaborado y cínico de la *Piazza d'Italia* de Charles Moore, así mismo los edificios polémicos de Michael Graves, considerados por la crítica como los grandes *revivals* o retornos al pasado, o en su caso las apropiaciones ya sea de formas de la arquitectura egipcia, mesopotámica o griega que ni siquiera entienden, lo que equivale - para muchas de las apropiaciones del llamado posmodernismo americano-, que al no tener memoria histórica, y tratar de anclarse e identificarse con lo que sea, recurriendo inclusive a la riqueza de nuestro acervo cultural.

Por lo tanto, el posmodernismo se presenta como un enorme recipiente en el que hay de todo, el neofuncionalismo y el neoracionalismo, que son tan sólo continuadores de algunas tradiciones formales del funcionalismo y racionalismo alemán de los años treinta, como se ve en el *neoliberty*. Sus formas, por tanto, se refieren casi siempre a los estilos de periodos o autores anteriores, e incluso modernos.¹⁰

En tanto, Jencks como Stern establecen que la arquitectura mexicana puede encasillarse en algunos casos, y en otros, estas posturas pueden encontrarse ya desde hace muchos años en la vanguardia *post*, mas por ignorancia que por convicción, ya que las implicaciones jocosas y las referencias contextuales e historicistas han estado presentes en nuestra arquitectura desde el momento en que se tomaron como patrón los centros ceremoniales arqueológicos, por ejemplo Teotihuacán, para construir canchas de frontón, el Colegio Militar, así como los caprichos más excéntricos de la renovada ricocracia mexicana.

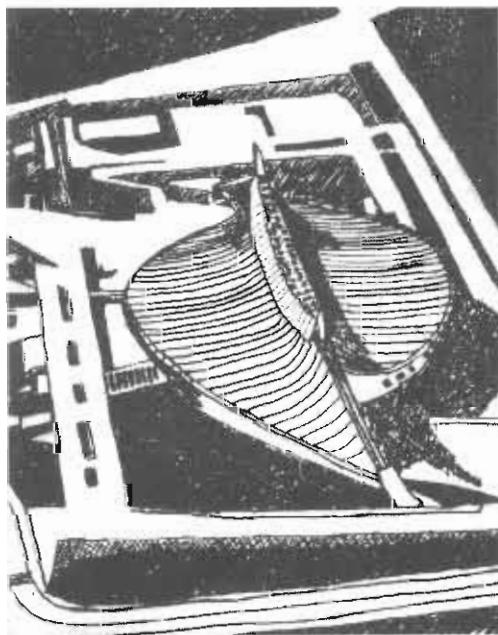
En México, a la arquitectura *post* le podría ocurrir lo mismo que al surrealismo de André Bretón, quien al visitar nuestro país reconoció la plena aplicación de sus estatutos, por lo que frecuentemente afirmaba que México es un país surrealista por su enorme heterogeneidad.

Como ejemplo de lo anterior puede decirse que el templo religioso de los mormones, ubicado en el bosque de Aragón, es un edificio posmoderno. Éste fue proyectado por el arquitecto sonorensé Ricardo Spirit, aunque a la postre fue declarado como un *revival*, que pretende ser un estilo neomaya o al menos así lo expresa su metáfora plástica, lo que a su vez nos revela una total ignorancia no sólo del cliente sino del arquitecto que evade la estilística arquitectónica así como el contexto urbano social.

Otro ejemplo es la nueva Basílica de Guadalupe, que se parece a todo menos a una basílica, más bien, parece una gran tienda de campaña, que se ha presentado como una caricatura de gimnasio nacional de los juegos olímpicos hecho por el arquitecto Kenzo Tange, en 1964 en Japón.

Arnold Hauser hubiera dicho que ciertos arquitectos nacionales son víctimas del nerviosismo y no son hombres de su tiempo, ya que se empeñan en adoptar los postulados y las posturas promovidas por las revistas internacionales de arquitectura que siguen llegando a México, o mediante los viajes de estudio en los que aprenden a realizar una copia -mal hecha- de esos modelos extranjerizantes.

Podemos concluir que el posmodernismo de revista es un fenómeno absurdo, comercial y sin sentido, como sucede en España o en los sectores más conservadores, que quieren estar a la moda en México. El posmodernismo, por tanto, es la moda, por eso ya ha envejecido y empieza a ser un acontecimiento de la historia de la arquitectura como lo fueron el Art Nouveau y el Art Deco.¹¹



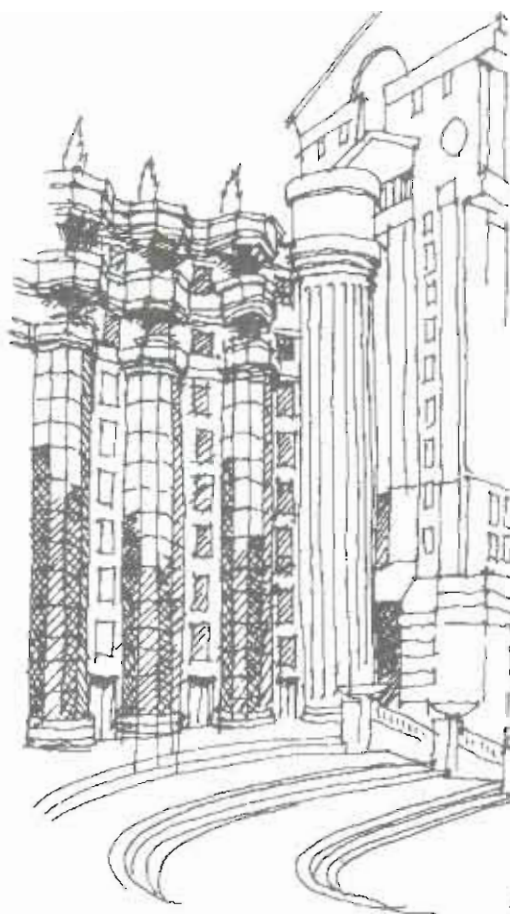
Gimnasio Nacional de los Juegos Olímpicos de Kenzo Tange, Japón 1964

Tal vez los arquitectos jóvenes, al renunciar a las pretensiones del universalismo, al concentrarse en las cosas pequeñas —que puedan dominar— y ser conscientes de las limitaciones del país, pueden buscar nuevas opciones liberadoras de las formas y del lenguaje artístico que permitan una mejor integración al contexto y establecer nuevos diálogos con el habitante.

Una arquitectura que tolere la vida, la historia; una arquitectura lúdica, libre, que hable y que entienda; una arquitectura que tome en cuenta las necesidades espirituales y emotivas del hombre (Villagrán), y que no sólo considere el esquema científico de *La máquina para vivir* (Le Corbusier), que ya ha demostrado no ser ninguna panacea.

Seamos críticos y cautelosos, ya que la arquitectura posmoderna no es lo nuevo por lo nuevo, ni tampoco es la nueva moda de colores pastel, arcos, columnas para los aparadores y fiestas de los decoradores de interiores y arquitectos de Polanco, Interlomas o Santa Fe, que jamás han sufrido la modernidad de vivir en un cubo tipo INFONAVIT, INDECO, AURIS, etcétera.¹²

Finalmente, Joao R. Stroeter señala que el posmodernismo no llegó para quedarse y vino dispuesto a ser incorporado a la corriente principal del movimiento moderno y lo está logrando; vino sabiendo que es una palabra para ser incorporada como lengua. Kenzo Tange ve al posmodernismo como la pausa necesaria para



Ricardo Bofill, complejo de viviendas Arena, Marne-la-Vallée, 1980-1984

recobrar la respiración e iniciar algo nuevo, una arquitectura nueva que necesariamente tendrá que ver con las computadoras, con los robots y con las nuevas formas de comunicación e información que seguramente modificarán nuestra vida futura.

Además, este análisis debe servir para polemizar y asumir con sinceridad una nueva conciencia y reflexionar acerca de estas posturas, así como de los movimientos de la arquitectura, para entender lo que realmente interesa; se necesita comprender a la arquitectura mexicana como "un todo social", para responder a las necesidades de nuestro país.

Notas:

¹Stroeter Rodolfo Joao. *Teorías sobre la arquitectura*. Edit. Trillas, 1994.

²Idem.

³Para conocer estos planteamientos, véase el libro *Complejidad y contradicción*, de Robert Venturi, Edit. Gustavo Gilli, 1989.

⁴Lyotard Jean-Francois. *La condición posmoderna*, Edit. de Minuit, París, Francia, 1979.

⁵Jencks Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Edit. Gustavo Gilli, 1984, p. 9

⁶Ortiz Torres Rubén. *Arquitectura de la Posmodernidad. En México en el Arte*, INBA, 1987, p. 34-39.

⁷Idem.

⁸Phillip Johnson. *Discurso en la entrega de la medalla de oro. Instituto de Arquitectos Norteamericanos (A.I.A.)*. Journal, julio de 1978, p. 18.

⁹Toca Antonio. *Movimiento moderno "Vicisitudes y transformaciones"*, en revista *Diseño UAM*, número 2, 1983, p. 36-39.

¹⁰Maldonado Tomás. *Movimiento moderno y posmodernismo*, en revista *Diseño UAM*, número 2, 1983, p. 43.

¹¹Op cit, p. 161.

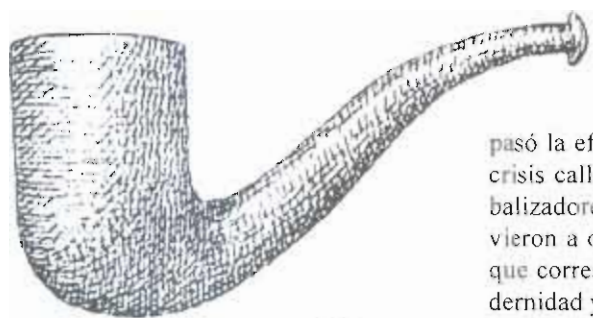
¹²Op cit p. 39



Posmodernidad: una corriente emocional de nuestro tiempo

RICARDO ANTONIO TENA NUÑEZ*

"...el campo cultural en el que todos vivimos, trabajamos, amamos y luchamos ha sido invadido por el posmodernismo..."
Scott Lash, 1990.



Después de un tiempo las cosas se ven más claras; una vez que pasó la efervescencia posmodernista y la crisis calló la ruidosa euforia de los globalizadores, la reflexión y el análisis volvieron a ocupar su lugar, al menos en lo que corresponde al estudio de la posmodernidad y de su principal foro de comparación: la modernidad.

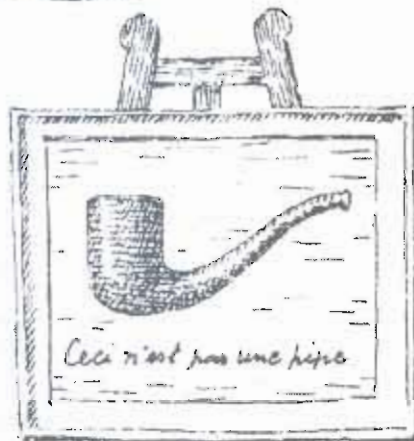
El debate que provocó la admisión de trabajos arquitectónicos posmodernistas en la Bienal de Venecia de 1980, sumados a los que presentaron pintores y cineastas, generó una importante reacción en los medios intelectuales europeos, con posturas a favor y en contra. Algunos lo consideraron como "antimodernidad" y otros simplemente como una moda o como "una corriente emocional de nuestro tiempo", posturas diversas que no siempre permitían comprender los nuevos planteamientos.

Gracias a esta confrontación se amplió el conocimiento de la modernidad: sobre su emergencia y desarrollo, configuración y contenido, formas de expresión y modalidades, los efectos que aún genera,

así como de los problemas y tensiones que presenta. Otro efecto importante, es sin duda la recuperación de diferentes propuestas filosóficas y teóricas relacionadas con el estudio de la ideología, la política, el poder, la ciencia y la cultura, con lo cual se integra una amplia plataforma conceptual que permite profundizar en el conocimiento de las formas, los objetos y los efectos del posmodernismo.

Con estos antecedentes, resulta natural que la polémica se concentrara en las posturas de importantes filósofos, historiadores y teóricos de Francia y Alemania, de manera que se puede decir —sin intención de reducir sus aportaciones— que quienes documentan la noción de posmodernidad, son los franceses: Gilles Deleuze, Michael Foucault, Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Felix Guattari y Jean-François Lyotard, y los que se oponen son el grupo que postula la Teoría Crítica, mejor conocido como la Escuela de Frankfurt: Jürgen Habermas, Theodor Adorno y Walter Benjamin.

Actualmente se conoce una tercera postura, la del británico Scott Lash (profesor en la Universidad de Lancaster), quien ha desarrollado un enfoque



Magritte

sociológico a partir de las posturas anteriores, de donde derivan: una periodización histórica que comprende la Ilustración, el modernismo y el posmodernismo, al que define como paradigma cultural del actual "capitalismo desorganizado"; un análisis de las identidades colectivas en las grandes metrópolis (examina cómo se despliegan los cambios culturales en el espacio urbano) e ilustra la cultura posmoderna a través de testimonios de cine, teatro, pintura y arquitectura.

Scott Lash, quien parte de una separación formal entre lo social y lo cultural, considera a cada uno de éstos como un dominio específico vinculado y sostiene que el posmodernismo está "confinado" al dominio de la cultura, a la que concibe más en el sentido kantiano (integrado por lo teórico, lo ético y lo estético), que en el antropológico (conjunto de conocimientos, creencias, costumbres, actividades y productos del hombre en sociedad) o en el de la semiótica (la cultura no es más que la sociedad en cuanto significación).

Distingue modernismo y posmodernismo, ya que considera a cada uno como una formación cultural histórica, con un paradigma cultural y un régimen de significación específico. Además, señala que en cada uno se producen objetos culturales con base en la "economía cultural" y el modo específico de significación, donde los objetos culturales "dependen de una relación particular entre significante, significado y referente".

Con el fin de analizar este conjunto de campos, paradigmas, formaciones culturales y regímenes de significación, Lash establece tres tesis generales: una del cambio cultural (la modernización es un proceso de diferenciación cultural, mientras que la posmodernización es un proceso de "des-diferenciación"); otra de tipo cultural (el modernismo es una formación cultural "discursiva" mientras que el posmodernismo es una formación cultural "figural"), y la última de estratificación social (los productores y el público específicos de la cultura modernista y posmodernista se encuentran en determinadas clases sociales y fracciones de clase en decadencia o en emergencia).

Las dicotomías que contiene cada tesis se presentan como conjuntos estructurados que permiten distinguir el sentido y el

carácter que poseen los objetos culturales en cada régimen de significación (modernismo o posmodernismo), así como la forma en que opera entre los productores y consumidores (público) en cada uno.

Scott Lash retoma la noción hegeliana de modernización cultural para establecer los parámetros de un modelo de diferenciación histórica con el que explica el proceso modernización, atendiendo a tres fases: la primitiva (donde lo social y lo cultural están unidos, por ejemplo la unidad entre lo sagrado y lo profano, y las funciones no se han especializado); la metafísico-religiosa (donde la modernización produce la diferenciación entre lo cultural y lo social, y el culto se especializa), y la moderna (a partir del Renacimiento con la autonomización de la cultura secular respecto a la religiosa y en el siglo XVIII con la diferenciación kantiana), esta última concebida a su vez en dos etapas: una primaria que da lugar al desarrollo del "realismo" en el arte y en la epistemología, y una "madura" donde cada una de las esferas culturales obtienen plena autonomía.

La consideración de tres tipos de diferenciación que apoyan los presupuestos del "realismo" le permite ilustrar

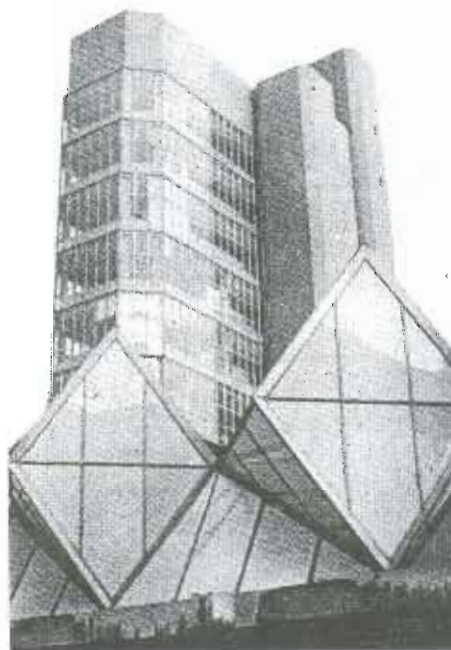
las diferentes formas de representación que operan en la modernidad, no sólo para demarcar el "simbolismo primitivo", sino para distinguir entre la representación y el símbolo con base en la forma de significación de cada uno: "Las representaciones y los símbolos, significan. Los símbolos significan de manera inmanente, mientras que las representaciones significan de manera trascendente y presuponen una diferenciación pre-existente entre lo cultural y lo social". Con lo que el autor reitera la idea de que los símbolos actúan en el ámbito de la cultura indiferenciada de lo social, y las representaciones en la cultura diferenciada de lo social, pero hacia afuera.

Otras características son: la separación entre lo estético y lo teórico, donde: "Las representaciones en pintura y literatura no son 'verdaderas' como lo son las proposiciones o los conceptos en las ciencias". Y la separación entre la cultura secular y la religiosa, por ejemplo en la ruptura con los supuestos religiosos de la perspectiva y el trazo tridimensional de Alberti ("La ventana al mundo"), o en la narrativa (novela) del siglo XIX donde destaca una trama con causalidades y fines determinados.

En la fase de la modernidad cultural madura se presenta una ruptura con el fundacionismo y se genera una autonomización de las esferas culturales (estética, práctico-moral y teórica, tricotomía kantiana de Habermas) donde cada una empieza a "autorregularse" o "autolegislarse", en el sentido que genera normas propias y adquiere la propiedad de constituirse en un referente, con capacidad de autorreferirse y representarse, por ejemplo, en la producción estética y en la teórica, lo que propicia un racionalismo objetivo que se puede reconocer en diversas áreas del conocimiento científico y en la producción artística como el cubismo y el constructivismo, pero también da lugar al anti-racionalismo y el subjetivismo en que se basa el expresionismo.

Con base en lo anterior, Lash sostiene que "si la modernización cultural fue un proceso de diferenciación, la posmodernización es un proceso de des-diferenciación" que actúa sobre componentes del paradigma de la modernidad:

- 1) La pérdida de autonomía de las



James Stirling y James Gowan, Facultad de Ingeniería de la Universidad de Leicester. 1959-1963

principales esferas culturales, tal que una esfera comienza a colonizar otras, por ejemplo lo estético sobre lo teórico y lo político-moral. 2) El dominio cultural ya no se encuentra sistemáticamente separado de lo social, ya no es "aurático" (Benjamin), por ejemplo: se rompen parcialmente las fronteras entre la "alta cultura" y la cultura popular y se masifica el público de la "alta cultura"; se presenta una nueva immanencia de la cultura en lo social en donde las representaciones también asumen la función de símbolos. 3) La "economía cultural" sufre un proceso de des-diferenciación, por ejemplo: en la producción estética con la desintegración del autor o su fusión con el producto cultural, la inclusión del público en la obra y la integración mercantil "producto cultural-propaganda comercial", y 4) Se problematizan las distinciones entre significante, significado y referente, en particular el estatuto y la relación entre significante (representación) y referente (realidad), con el crecimiento de la significación en imágenes y el desplazamiento de los significados (conceptos o sentidos), lo que implica que las imágenes se parecen más a la realidad que las palabras: así como la conversión del significante en referente en los objetos culturales.

Hasta aquí, Lash sólo ha mostrado un modelo descriptivo del cambio cultural que es esencialmente interno al ámbito de la cultura, por lo que refuerza la propuesta con cuatro explicaciones (hipótesis) sociológicas que atañen directamente a las identidades colectivas: a) La cultura modernista desestabiliza efectivamente la identidad burguesa, mientras que la posmodernista está asociada a su restauración. b) El auge de la clase obrera como actor colectivo es una condición modernista, mientras que la cultura posmodernista es un catalizador de su fragmentación. c) El vínculo del modernismo y el posmodernismo con la

cambiante estructura material y cultural se da por medio del ambiente construido; y d) La consideración de la economía política de la cultura posmoderna.

Bajo tales hipótesis, la identidad burguesa se constituye conjuntamente con el paradigma del realismo y la idea del progreso; así las formas culturales (realistas) reforzaron y profundizaron un conjunto de creencias que contribuyeron a desarrollar el *habitus* (Bordieu) y la identidad de la nueva agrupación burguesa y a desarrollar una esfera pública.

Sin embargo, hacia finales del siglo XIX algunos fenómenos contribuyeron a desestabilizar esta identidad burguesa y amenazan con destruir su esfera pública. Se trata del surgimiento de otros actores



Carlos Marx (rompe-cabezas)

colectivos: corporaciones, monopolios y una clase obrera organizada, alfabetizada y politizada. Este cambio se ligó a dos procesos simultáneos: por un lado, el movimiento obrero de orientación socialista o comunista, fuertemente atacado por la burguesía y el Estado, quienes fomentaron la creación de una postura nacionalista alternativa (antiobrera y finalmente antiburguesa) que desembocó en el fascismo y en el nacional socialismo.

El otro aspecto que contribuye a desestabilizar la identidad burguesa es la urbanización. En este sentido, la ciudad

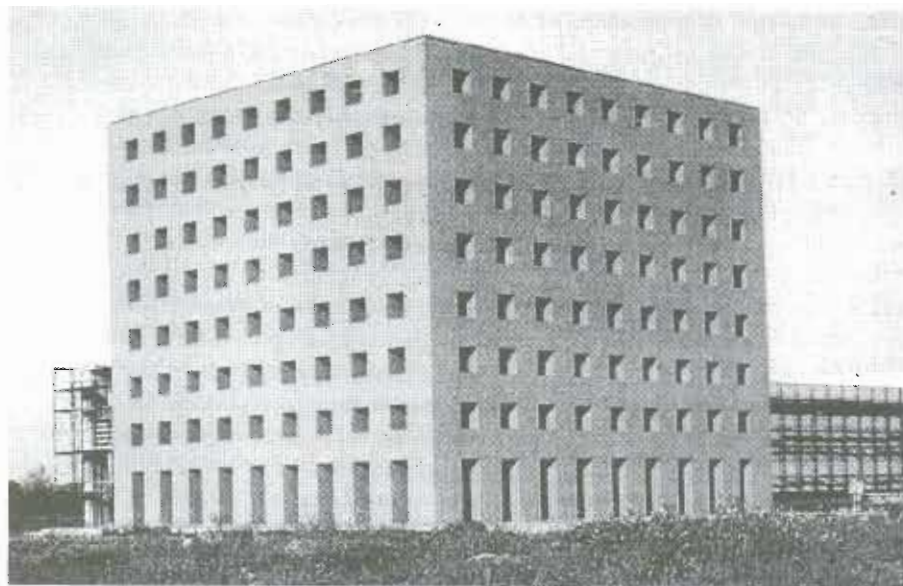
ocupa diferentes posiciones con relación al modernismo y al posmodernismo. Lash sostiene que la ciudad o la urbanización y el desarrollo acelerado de las grandes metrópolis están en el origen del modernismo desde fines del siglo XIX. También alude a los diferentes modernismos de ciudades como París, Viena y Berlín, donde la modernidad tiene lugar, de manera que la transformación de la ciudad es un efecto del modernismo o que el modernismo es algo que le ocurre a la ciudad.

Por ello se refiere a ciudades modernas y posmodernas, y sostiene que la arquitectura y las ciudades son "objetos culturales" que pueden funcionar como símbolos y no como representaciones en el sentido en que lo hacen otros objetos

culturales (en la literatura, las artes plásticas, el cine y la música, o hasta en las series de televisión), porque los símbolos son diferentes de los objetos culturales de la representación, que no están constituidos por el significante, el significado y el referente, sino por el significante y el significado. Por consiguiente, los símbolos tienen significado pero no se conectan con referentes. "Tienen, por así decirlo, un punto de apoyo en el sentido, pero no en la realidad. Más aún, los edificios y ciudades tienen un aspecto material mucho más pronunciado que el de otros objetos culturales".

El medio construido se distingue de otros objetos culturales por la manera en que significa, por su materialidad y por la posición que ocupa en la economía cultural ya que los edificios y las ciudades no circulan como otros bienes materiales y culturales, sino que los bienes y la gente circulan en ellos. Por tanto, las ciudades y los edificios no son en rigor, objetos culturales ni materiales. Sin embargo se privilegia su dimensión cultural en la cual funciona como símbolo.

En esta perspectiva, Lash observa que el modo de regulación espacial en una ciudad y en los edificios que la integran, está estructurado por la cultura y por el



Cementerio de San Cataldo, Modena, Osario, Aldo Rossi, 1971

régimen de significación que crea las configuraciones espaciales, mismos que como paradigmas culturales dependen de la acumulación de capital, así como de la formación y fragmentación de las clases dominantes, pero sostiene que los factores culturales desempeñan un papel importante en la definición de la estructura del espacio urbano.

Las configuraciones espaciales posmodernistas presentan un gran interés por el mercado, se concentran en lo ornamental pero con un sentido lúdico que usa citas históricas, la construcción es individualista y no expresa interés por la ciudad, son obras arquitectónicas aisladas. Las configuraciones modernistas se caracterizan por la integración entre fabrilidad y ocio, su concepción urbana se funda en el concepto gótico medieval, destaca el interés por la localización y la calle, se relaciona con la arquitectura comunitaria y responde más a los procesos sociales, a la mezcla de etnias y grupos culturales que al mercado.

En la "modernidad temprana", primero las ideas del Renacimiento y luego las ideas barrocas marcan el comienzo del fin para la ciudad medieval, se desarrolla una teoría de la disposición espacial: el tratado arquitectónico de León Battista Alberti (*De re aedificatoria*), con una concepción secular y racionalista del mundo, que pretende sustituir el laberinto medieval por grandes bulevares que

atravesarían las antiguas ciudades, proponía la disposición geométrica de las calles y los cruces de éstas en ángulo recto.

Esta idea la retoman más tarde los arquitectos del barroco que actuaron durante el auge del Estado absolutista, con el fin de destacar el poder real por medio de largas y amplias calles bordeadas de árboles que desembocaban en enormes plazas abiertas o *piazas*, en las cuales se erguían catedrales o palacios, y después otros edificios públicos (la vía San Pedro de Roma), sin embargo, este proceso cristaliza hasta las últimas décadas del siglo XIX,

principalmente en París –con Haussmann–, en Viena, Berlín y Nueva York.

Los cambios más importantes en el curso y difusión de este principio urbano son: el que la ganancia se convierte en un motivo esencial, los viejos barrios comunitarios y obreros son demolidos y sus habitantes obligados a desplazarse a los suburbios, se trata de mejorar el movimiento, la circulación de vehículos y el tránsito de peatones; el eje no es la edificación sino la calle, donde las diferentes clases aún pueden verse entre sí.

En el modernismo arquitectónico "maduro" este principio de racionalidad pasa de las calles a la edificación, rompe con los estilos históricos y adopta principios funcionales que se expresan con una mayor racionalidad geométrica en la construcción, incorpora nuevas tecnologías y materiales (acero, cemento y vidrio) y se plasma desde la primera década del siglo XX en la edificación de casas y departamentos, fábricas, puentes y estaciones de ferrocarril; más tarde se extendió a través de los arquitectos de la Bauhaus y otros francamente modernistas como Le Corbusier, lo que contribuyó a la transformación de los espacios públicos y a la edificación de casas jardinadas en zonas periféricas con una menor conexión con el tejido urbano.

Sin embargo, el modelo cultural que estructuró el cambio en la modernidad se fundó en un proceso de diferenciación, donde el simbolismo siguió siendo la



Barrio Gallarate, Milán, 1967-1973, de Carlo Aymonino

referencia histórica de la construcción, pero con el estilo internacional se concretó la ruptura con la historia en nombre de una mayor universalidad y separó los significantes arquitectónicos de cualquier significado, en nombre de la función y la racionalidad.

La arquitectura posmoderna ejemplifica la des-diferenciación al remplazar un estilo "aurático" por uno populista y juguetón; la elaboración de un principio coherente entre proyecto y materiales de construcción es abandonada en favor del pastiche, cuyas referencias históricas son endeables "como el realismo de las pantallas de seda de Warhol (donde) los referentes son alusivos y se disuelven en un mundo artificioso. (Así) el significado o sentido que proponen los significantes de la arquitectura posmoderna carece de sustancia y se disuelve en un vacío *kitsch*".

Es importante señalar que Lash distingue dos corrientes del posmodernismo: la principal (predominante, convencional) que otorga prioridad, a la implosión (Baudrillard) de lo cultural y lo comercial, y al eclipse de la vanguardia. Esta corriente posiciona a los sujetos en lugares fijos y promueve las jerarquías sociales fundadas en objetos culturales que funcionan como símbolos de *status* y como principios de distinción. se muestra como proyecto hegemónico de las nuevas clases medias y tiende a promover los valores del capitalismo consumista dentro de la clase obrera.

La otra corriente es la de oposición crítica de la modernidad, que define otro conjunto de des-diferenciaciones, ya que favorece la impugnación de la noción "aurática" del arquitecto que tiene una visión más artesanal de la construcción; propone invalidar las separaciones entre trabajo y ocio, entre funciones culturales y económicas, trata de superar la separación entre arquitectura y comu-

nidad, privilegia la problematización de lo real como imagen (el género). Por estas características tiene un efecto divergente respecto de la identidad, propone una posición abierta del sujeto y es tolerante; en este caso, los objetos culturales funcionan para construir una identidad colectiva a partir del principio no jerárquico de la diferencia, donde cada uno se vincula con diferentes resultados en cuanto a la identidad de clase y tiende a realzar diferentes tipos de identidad colectiva en torno a los símbolos y las luchas colectivas de los nuevos movimientos sociales, y en todo caso alienta la resistencia obrera democrática y descentralizada.

Cada postura propone una concepción diferente de lo urbano: la dominante sigue las líneas de la arquitectura individualista,

obrero, la división de la oposición en movimientos sociales descentralizados y el resurgimiento del individualismo, que conlleva a la instrumentación de diversos modos de regulación de los sectores económicos, que van de los niveles estatal y corporativo, a los mercantiles y comunitarios.

De manera que en la regulación del espacio urbano de carácter mercantil opera la postura del posmodernismo dominante, y para la regulación comunitaria el de oposición. La transición del capitalismo organizado al desorganizado conlleva una reestructuración y una desorganización social concreta. Con esto, Lash afirma que "los intereses organizados están ahora estructurados con menos coherencia; que la organización, y lo que antes estaba más

o menos unificado, ahora está fragmentado; que las ideologías unificantes de la izquierda y los modos ideológicos mediante los cuales el poder se legitima se encuentran en crisis; la desorganización social supone la corrupción urbana y la rebelión violenta de las minorías y de los grupos marginales de Detroit, del *Tox-teth* de Liverpool o del *Kreuzberg* de Berlín".

Por ello, el paisaje urbano posmodernista muestra dos caras: la arquitectura super-

ficial, individualista y decorativa de los nuevos distritos financieros y la fealdad y la distopía urbana real que presentan las películas *Blade Runner*, *Robocop* y *Terminator*.

El nuevo régimen de acumulación se está convirtiendo, progresivamente, en un régimen de significación. Es decir, una proporción cada vez mayor de los bienes producidos son objetos culturales: los medios de producción se están volviendo cada vez más culturales, las relaciones de producción ya aparecen no mediadas por los medios de producción, sino que constituyen problemas de discurso, de comunicación entre la dirección y los



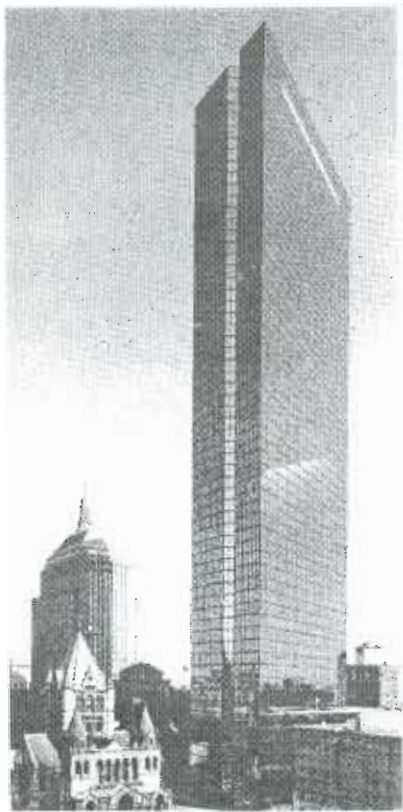
Basilica de Guadalupe, proyecto de Pedro Ramírez Vázquez

ornamental e historicista de los nuevos distritos financieros; en tanto, la de oposición promueve la reconstrucción de la comunidad, la calle y eventualmente "el laberinto".

Por otra parte, ambas posturas constituyen aspectos opuestos de un régimen de significación que se articula con el régimen de acumulación de capital que se conoce como "posfordismo" o "capitalismo desorganizado", caracterizado por un alejamiento de la producción masiva de bienes de consumo y su consumo, un desplazamiento hacia una economía de servicios y de información, la reducción y fragmentación de la clase

empleados, lo cual puede verificarse en el uso en gran escala de los círculos de calidad.

Por el lado de la demanda, una economía política del posmodernismo debe rendir cuenta de lo siguiente: el desplazamiento del consumo de masas al consumo especializado, por ejemplo, la arquitectura modernista se caracteriza por una cierta forma de masividad, de abstracción y de generalidad; mientras que la posmodernista rompe con la masividad en función de los particularismos que operan en una dinámica creciente de "preocupación hacia el valor de signo" como imagen de una determinada movilidad social y un cambio de status, aun cuando en la realidad nada se mueva o bien los usuarios entren en franco deterioro social y económico.



leoh Ming Pei & Partners (proyecto de Henry Cobb), John Hancock Building, 1976, Boston

La cultura posmoderna estimula el consumo de bienes entendidos más como valores de signo que como valores de uso. Si las mercancías funcionan esencialmente como símbolos que los individuos y los grupos adquieren y usan para establecer distinciones o para integrarse en el mercado cultural, entonces en principio no hay límites para la oferta y para la demanda, por lo que la posmodernidad encuentra como ambiente adecuado las sociedades industriales desarrolladas, las grandes metrópolis, con sus respectivas clases medias y sectores populares con ingresos altos. Esto significa una estructura de clases profundamente modificada, así como un conjunto de identidades colectivas e individuales fuertemente trastocada que genera nuevas pautas en la demanda, tanto para los bienes materiales como para los culturales.

Como se ve, actualmente la posmodernidad difícilmente puede mantener el simple estatuto de propuesta estética aislada y eventualmente pasada de moda; ésta se reconoce como un proceso cultural que opera selectivamente en todas las instancias de la sociedad y se expresa cada vez más con un dramático carácter histórico; por tanto, los problemas que

implica la posmodernidad van más allá del debate —ingenuo o estéril— del nombre que se le ha dado para cuestionar su existencia real —argumento casi exclusivo de aquellos que se apresuraron a redactar las actas de su defunción—, estos problemas cobran relevancia y sentido porque dejan ver las nuevas condiciones de dominación social y porque éstas, no sólo cambian las expectativas de la modernidad, sino que las condicionan y reorientan.

La posmodernidad es una realidad que opera selectivamente en las sociedades de consumo —comúnmente urbanas—, donde gracias al desarrollo industrial y económico y a la colusión entre el individuo y el sistema, tiene lugar un régimen basado en la producción de "objetos-signos" que mueren para que el hombre sienta que vive en la tenencia renovada de objetos vacíos, tal como las ciudades y los edificios de la posmodernidad que vivimos.

Bibliografía:

- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Edit. Siglo XXI Editores, México, 1979.
A la sombra de las mayorías silenciosas. Edit. Kairós, Barcelona, 1978.
De la seducción. Red Editorial Mexicana, México, 1995.
 Grisoni, Châtelet, Derrida, Serres, Lyotard, Brochier y Levy. *Políticas de la filosofía*. Edit. Fondo de Cultura Económica, Breviarios No. 309, México, 1982.
 Giménez, Gilberto. *La relación cultura-poder, desde el punto de vista de la cultura*. UNAM, IIS, México, 1980.
 Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Edit. Taurus, Santillana, S.A., Madrid, 1993.
 Lash, Scott. *Sociología del posmodernismo*. Amorrortu editores, Argentina, 1990.
 Luhmann, Niklas y De Georgi, Raffaele. *Teoría de la sociedad*. Coedición Universidad de Guadalajara, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 1993.
 Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*, París, 1979.

* Profesor e investigador de la Sección de Estudios de Posgrado de la ESIA Tecamachalco.



Philip Johnson y Richard Foster, Torre Kline para investigaciones biológicas en la Yale University, 1966, New Haven

Deconstructivismo: arquitectura sin inhibiciones

ALFONSO BONILLA MARTÍNEZ

Qué esperar de la arquitectura para el nuevo milenio, cuando el modernismo y el posmodernismo vigentes en la práctica, han sucumbido frente a las críticas de quienes enarbolan nuevas causas teóricas y orientaciones constructivas, entre ellas la del deconstructivismo.

Entender este paradigma implica reconocer que existen cambios insoslayables en todos los ámbitos humanos, es decir, precisa conocerse la tendencia de éstos, y proyectar a futuro aquellos que arrojen las conclusiones más adecuadas para la conformación de una mejor sociedad. Sin embargo, no todo proceso evolutivo es lineal y dirigido a la obtención de un bienestar integral. Hácese social o individual.

El rumbo que ha tomado la arquitectura, así como la dirección de la humanidad aún no se ha determinado, por lo que se requiere observar cuáles son los móviles que la han conducido y cómo los han asimilado quienes dan forma a las urbes: los arquitectos.

Según los críticos de la modernidad y la posmodernidad, la humanidad se aventura a su reconstrucción, no sólo en el terreno ético, moral, religioso, sino en el material; en sus maneras y usos, en su arquitectura, ese arte que expresa los cambios del pensamiento en cada una de sus formas constructivas.

En este sentido, "el completo fracaso de los sistemas totalitarios en el terreno de la creación intelectual (arte, literatura, filosofía) demuestra sin lugar a dudas su

incapacidad para satisfacer las necesidades afectivas e intelectuales del hombre, que no pueden ser indefinidamente reprimidas", señala el filósofo Victor Serge, quien en *El drama de la conciencia moderna* rechaza el término racionalización —como otros críticos— por considerar que la razón en la actualidad es una expresión deshumanizada que en forma irremediable ha llevado al hombre a la carencia de una conciencia clara y a una crisis de identidad.

Explica que "el espíritu que, al ejercer su influencia sobre el hombre común, se convertía en él en una aspiración a la conciencia clara, racional; experimenta un retroceso o, más exactamente, una degradación —pues—, vivimos en un ambiente saturado de una producción intelectual pobre y de groseras falsificaciones. Encontramos todos los días gente para la cual los jefes tienen la razón; la mentira es buena si sirve a la causa; la condena prueba suficientemente la culpabilidad... gente, en una palabra, para la cual la preocupación por la verdad objetiva, impersonal, independiente de las consideraciones de oportunidad, no existe. El sentimiento que tiene de su dignidad personal, bastante grande en la vida corriente, no los guía en el terreno de la inteligencia".



Edificio en Praga (maqueta) de Frank O. Gehry

Por lo anterior, concluye que el "oscurecimiento de la conciencia desde hace un cuarto de siglo es un hecho de extrema gravedad", casi de muerte, que conduce, a fin de cuentas, a nuevas formas de pensar y actuar.

Por su parte, Richard Rorty, crítico de izquierda, en *Los intelectuales al final del socialismo*, sugiere un cambio en la forma de entender la función de los líderes de opinión e intelectuales, así como dejar a un lado el empleo de nociones como

mistificación e ideología, ya que insinúan que es posible ver a través de las construcciones sociales y discernir algo que es más que una construcción social: la construcción de una sociedad mejor que la actual, en el sentido de contener menos desigualdades.

Sin embargo, este crítico que vio, así como cada uno de nosotros, el fin del socialismo a gran escala y con ello la pérdida del sentido de bienestar social, señala que aún se sueña con una época en que la avaricia —y su manifestación actual más conspicua, el consumismo— desaparezca del corazón de los fuertes y se reemplace con el desprendimiento, que hasta ahora sólo se ha encontrado en pequeños grupos de revolucionarios oprimidos y disidentes.

La improbabilidad de este sueño en la humanidad moderna, tecnológica y consumista, se da a partir del hecho de que nadie se ha interesado mucho en ello y menos la humanidad premoderna, que carece de una conciencia crítica —y en cambio posee una magnanimidad impresionante—, que se perdió en el curso de los rápidos cambios producidos por la tecnología moderna.

"Si no entendemos esto —dice Richard Rorty apenas en 1985— sencillamente sustituiremos a la tecnología por el capitalismo, como la responsable de los males contemporáneos; al individualismo por la cultura burguesa y al consumismo por la desafortunada falsa conciencia".

Entre tanto, se tiene que el término de posmodernidad es un término inadecuado, ya que —si escuchamos a algunos de sus mentores—, éste se traduce como "ahora", en donde se pretende ser una reescritura de ciertas características de la sociedad y de la cultura modernas.¹

Vale la pena recordar a Max Weber, quien señala que "la modernidad está caracterizada por la aparición de las diversas esferas de valor o dimensiones de la razón y su creciente autonomización". Esta diferenciación de la razón conduce a su fragmentación o desintegración y al creciente dominio, bajo la circunstancias de la Revolución Industrial y de la racionalidad científico-técnica. Entonces, cómo reescribir lo que se está fraguando en la sociedad y cultura modernas.



Museo de la Fundación Guggenheim en Bilbao de Frank O. Gehry

En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y el entendimiento que se tienen del arte —entiéndase también arquitectura— es sólo uno de sus aspectos. El proyecto posmoderno apunta a una nueva vinculación, diferenciada de la cultura moderna, con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, la cual se empobrecería si sólo se dedica a la recuperación del mero tradicionalismo. Esta nueva conexión sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente deberá ser capaz de desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna del modernismo y a los imperativos del sistema económico —casi autónomo— y a sus complementos administrativos.

Bajo estos imperativos nace el deconstructivismo, quimera arquitectónica que algunos defienden marcando su distancia con el modernismo, posmodernismo y otras corrientes estéticas.

Antilógica y razón

El deconstructivismo se plantea como el cambio en la forma de construir, debido al descontento con los resultados de la modernidad y la posmodernidad. Este concepto nació, igual que los que le anteceden, de la literatura y la filosofía, y significa la descomposición de los conceptos en sus partes. Se cita al filósofo Jacques Derrida como uno de los exponentes

más claros en el cuestionamiento de la posmodernidad, a Disneylandia y a la fatigante modernidad racional. Por ello, lo característico en la arquitectura de este género es la perfección violada, sin embargo, en los comienzos de ésta se encuentran algunas razones pragmáticas.

Componentes deconstructivistas

En este contexto nace el deconstructivismo, que no representa un movimiento ni un estilo nuevo. No es un credo, y ni siquiera tienen reglas de oro, es sólo la confluencia, desde 1980, del enfoque arquitectónico en las obras de unos cuantos arquitectos, que da como resultado formas similares. Se trata de una concatenación de tendencias afines en varios lugares del mundo.

Los temas formales que se repiten en cada uno de ellos, son la superposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales, aunque este recurso aparece claramente en la obra de toda la vanguardia rusa, desde Malevich hasta Lissitzky.

Los cambios que más se evidencian son los fuertes contrastes entre las imágenes retorcidas de la arquitectura deconstructivista, en contraposición de las imágenes "puras" del estilo internacional, como así lo hace Zaha Hadid, arquitecto iraní, quien veía que la fragmentación de la forma implica que las reglas de composición tradicionales ya no son válidas, por ello no era necesario romperlas, sólo "torcerlas" un poco

e incorporarles cierta fluidez que proporcione movimiento a los espacios propuestos.

De igual forma ocurre entre los arquitectos del constructivismo ruso, los pintores y escultores realizan producciones afines a la arquitectura deconstructiva, pues al parecer ésta es inherente al ser humano, o a su afán creativo.

Fue en la exposición de 1988, *Deconstructivist Architecture*, organizada por Philip Johnson en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde se dio el nombre de deconstructivismo a esa arquitectura, aunque resultó difícil clasificar bajo ese concepto a todos los arquitectos invitados a esta muestra.

Los trabajos expuestos por el arquitecto Rem Koolhaas fueron más bien una acumulación de diferentes componentes que no necesariamente eran deconstructivos. De igual manera sucedió con otros expositores, por ejemplo, con los arquitectos españoles Eric Miralles y Carmen Pinós o el americano Owen Moss.

En el deconstructivismo se concentran las fluctuaciones de la arquitectura *Hig Tec* o sus tecnicismos exagerados. También hay excéntricos que no pueden catalogarse dentro de esta fase, pues mantienen una visión personalísima de la humanidad, como por ejemplo Lebbeus

Woods, que plantea una versión catastrofista y decadente de la civilización futura; sin embargo, su planteamiento tiene como base el descomponer, sustento del deconstructivismo.

Algunos otros rasgos formales son: el abandono de la vertical y la horizontal; la rotación de los cuerpos geométricos alrededor de ángulos pequeños; las construcciones con un efecto provisional; la descomposición de las estructuras hasta el caos aparente y la actitud de *form follows fantasy*.

Los pensadores Theodor Adorno y Max Horkheimer, en su *Dialéctica de la Ilustración*, suponen que para ser autónomo, todo trabajo artístico debe distanciarse de las referencias que lo preceden, lo que no ocurre en la arquitectura actual, donde hay un rechazo al modelo internacionalista monotemático e indiferenciado.

El deconstructivismo propone un posmodernismo multiestilístico individualista, como la antítesis de la que ya aparecen ejemplos de síntesis en los trabajos de Nouvel y Tschumi, de Dominique

Mantras de Michael Sorkin

1. La arquitectura no es un lenguaje universal.
2. Si la realidad virtual vale, la arquitectura no.
3. La hermenéutica de la nada produce desesperación.
4. Luchar para decidir, morder las manos invisibles.
5. Como en el arte, la función sigue a la forma.
6. Lo funcional se inicia con lo divertido.
7. La retícula dejó de ser generadora de formas.
8. La tecnología arquitectónica debe cuestionarse.
9. Hacer nacer edificios de semillas sanas.
10. La arquitectura no es cine, escultura, jardinería.
11. Menos es menos, las expectativas son incesantes.
12. La ciudad inventa la arquitectura.
13. La carga de la serenidad debe rechazarse.
14. Si la enseñanza no amplía la percepción, es inútil.
15. Hay que protegerse contra demasiado orden.

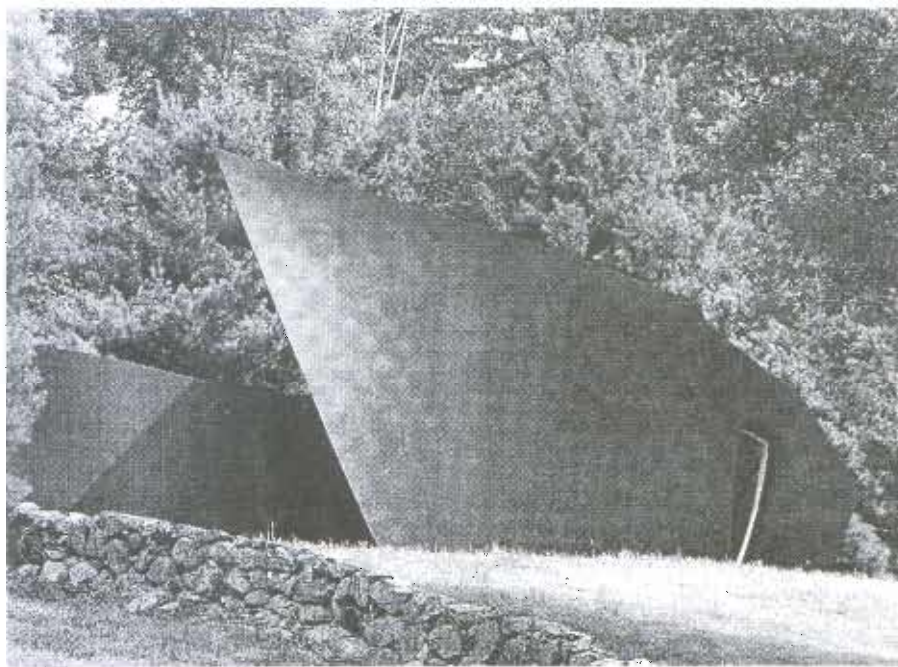
Perrault y otros arquitectos franceses, alemanes e ingleses.

Pese a las características en común, existen diferencias sustantivas entre sus exponentes, en cuanto a lo que entienden y desean del deconstructivismo. Algunos de ellos son, al parecer, apasionados del cambio por el cambio mismo.

El arquitecto Peter Noever, por ejemplo, presenta casos de un lenguaje arquitectónico diferenciado, en el que separa, rompe y fragmenta los elementos arquitectónicos e intenta reutilizarlos de manera insólita, no siempre de manera aceptable.

Cabe recordar que en arquitectura aparece primero la práctica, y la teoría se intenta después; la crítica expresa deslumbramiento y aversión, por una parte elogia la búsqueda, y por otra rechaza los resultados dislocados y desacralizantes de este nuevo ritmo constructivo.

Esta manera de hacer arquitectura permite criticar la forma y la construcción lógica racional. Se llega al elogio de lo caótico e irracional. Se postula el espacio abierto a cualquier uso y no al cerrado. La deconstrucción no es una nueva teoría, sino una nueva estrategia de diseño para huir de lo absoluto y determinado, explorar lo inconsciente como origen de lo creativo; éste



Pabellón en New Canaan, Connecticut,
proyecto arquitectónico de Philip Johnson

no crea categorías jerárquicas que intentan legitimarse, con sentido del humor se burla hasta de sí misma.

Los trabajos del arquitecto Alois Martin Müller, intentan revelar las estructuras no conceptuales de lo inconsciente, ver lo incierto fértil tras lo aparentemente caótico. Intentan ir más allá del culto a lo nuevo, lo efímero o lo transitorio. Presentan desviaciones, complicaciones, incongruencias y lo aleatorio de las experiencias europeas y norteamericanas, en las que se manifiesta un culto a lo indeterminado, como un "antimétodo".

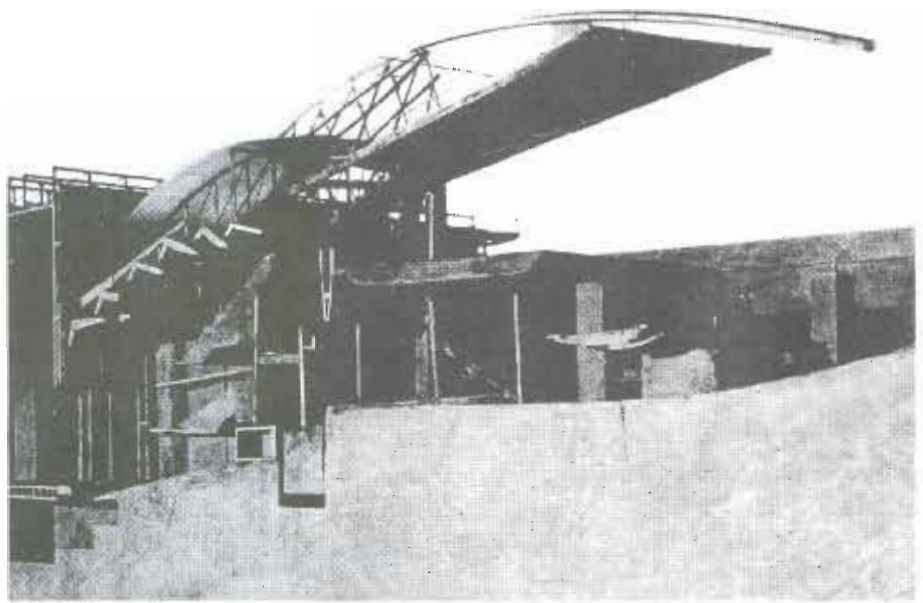
Estas expresiones son fragmentarias, sin centros ni estructuras conceptuales o estilísticas. No son unitarias ni simples, ni están sujetas a la racionalidad técnica. Se diseña contra la armonización, se agrade con placer, para llevar al límite la razón constructiva. Se practica la excentricidad y el collage cultural.

Es decir, todo diseño se postula como una metáfora de las energías culturales que lo producen. En los procesos de diseño se manifiestan los desórdenes inconscientes del momento histórico. La cultura se ve como acto fallido freudiano que oculta y revela fracturas psíquicas.

El estilo de diseño de Wolf D. Prix (Viena, 1942) y Helmuth Swiczinky (Polonia, 1944), propone estructuras fragmentadas, torcidas, una arquitectura abierta en broma, sin solemnidad, forma o función definida.

El estadounidense Peter Eisenman opina que la arquitectura es una disciplina problemática porque no tiene un sistema de signos explícitos. No puede expresar la felicidad, la tristeza, la bondad o la maldad ni cualquier otro concepto emocional o filosófico. Asegura que en la literatura, la relación entre significado y signo es opaca, por lo tanto, ambigua. Además, exhorta a desechar el estudio de los programas, la tipología y el estilo formal de esta área, pues no hay criterios definidos o únicos en el arte ya que existen muchas soluciones válidas.

Eisenman, uno de los primeros deconstructivistas, postula la desarticulación del "prisma rectangular primordial" y la desacralización de todo postulado teórico.



Centro de arte dramático en Los Angeles, California, 1989, del grupo Morphosis

Por otra parte, el arquitecto Thom Mayne señala que el "aislamiento compartido" es algo común entre los arquitectos que participaron en el ciclo de conferencias sobre la arquitectura actual realizada en Munich en 1991. Para él, el lazo de unión entre los conferencistas es el desorden y el caos, y no un lenguaje formal dominante, que sin embargo todos ellos rechazan.

Michael Sorkin, arquitecto norteamericano, en su trabajo investiga y explora diversas posibilidades de modelos utópicos urbanos. En el ciclo de conferencias antes mencionado, presentó los "mantras del milenio", en los que sintetiza sus ideales (ver recuadro). Sugiere que la arquitectura actual sufre una crisis de identidad, de carencia de valores en un tiempo de simulaciones, y propone romper la estructura de los significados de lo arquitectónico. Declara que todo es válido, ya que todo puede mezclarse con todo, para de esa manera reconciliar la simulación con lo auténtico y hacer valer lo apócrifo y darle autoridad.

Menciona que la realidad virtual es un alucinógeno electrónico para planear la nueva arquitectura del espacio irreal e inmaterial: es una metodología posfuncionalista en la que la forma no sugiere nada, ni a la función ni a la tecnología.

Queda claro que el deconstructivismo, más que ser una alternativa para la construcción, es la conjugación de diversas interpretaciones personalísimas, que contienen puntos en común como son el cambio y la diferenciación de formas arquitectónicas pasadas. El deconstructivismo fomenta lo mismo que criticó del modernismo y posmodernismo, es decir, cae en el extremo opuesto, creando una síntesis de lo pasado y lo reciente. Se crea pretendidamente un estilo afuncional, irracional, inútil, antiético, ininteligible; donde la forma se adquiere por la forma misma, en favor de un antinternacionalismo, de una anti-comercialización, que no se logra.

Quieran o no, la arquitectura que hacen los seguidores del deconstructivismo es frívola y carece de un sentido de bienestar social. En México, la posibilidad de un megaproyecto deconstructivo parecería insano ante las necesidades apremiantes de la población. Sin embargo, no por ello se deben dejarse de lado estos trabajos, pero sí analizarse y contraponer sus planteamientos con las exigencias de la actual sociedad, en el sentido de lograr un cambio favorable ante el nuevo milenio.

J. J. F. Lyotard, "Reescribir la modernidad", en Revista de Occidente 66 (1986).

Radiación ultravioleta y sus efectos en la salud

OMAR VELASCO*

La composición básica de la atmósfera se ha mantenido relativamente estable durante millones de años, determinando las condiciones climáticas favorables para la vida en el planeta. Sin embargo, existen ciertas variaciones normales en algunos de sus compuestos, como en el bióxido de carbono y el ozono.

A pesar de que el ozono es constantemente producido mediante procesos fotoquímicos, éste se destruye mediante reacciones químicas que involucran gases como el nitrógeno, hidrógeno y cloro. Además, la concentración de ozono atmosférico varía según las estaciones y el patrón de vientos dominantes que actúa como agente dispersor.

Las moléculas de ozono alcanzan su máxima concentración entre los 19 y 23 kilómetros de altura en la estratosfera, conformando una capa que ha salvaguardado la vida sobre el planeta, al absorber la radiación ultravioleta nociva que proviene de la luz solar.

Desde mediados del siglo pasado, el ser humano ha puesto en peligro el equilibrio que de manera natural se había mantenido constante durante siglos. Inconscientemente se han liberado productos químicos a la atmósfera en cantidades tales que

cada vez resulta más evidente una alteración. Un ejemplo claro son los halocarbonos, que incluyen un gran número de gases producidos por el hombre, estos gases contienen átomos de carbono y halógenos (flúor, cloro, bromo).

Los halocarbonos incluyen a los clorofluorocarbonos (CFC's) y los halones. Los clorofluorocarbonos son compuestos químicos sintéticos utilizados como refrigerantes, solventes, propelentes para atomizadores, espumas, etcétera. Los dos tipos más importantes son los CFC-11 y CFC-12. En la troposfera son inertes, no tóxicos, no combustibles, inodoros e incoloros. Sin embargo, cuando alcanzan la estratosfera, a la misma altura y hasta por encima de la capa de ozono (19-23 km.), la radiación ultravioleta ocasiona una fotodisociación que libera radicales libres de cloro. Estos átomos separan catalíticamente un átomo de oxígeno de una molécula de ozono y la convierten así en oxígeno molecular.

Cada uno de los radicales libres de cloro es capaz de destruir cerca de 100 mil moléculas de ozono antes de finalizar la reacción en cadena. Además, se espera que las concentraciones de CFC's y halones se incrementen en la estratosfera, inclusive

si el nivel de emisiones se mantiene o bien disminuye durante las próximas décadas. Y es que los compuestos que se han ido acumulando a través de los años se desplazan lentamente de la troposfera hacia la estratosfera debido a que tienen un promedio de vida de decenas de años. Durante el decenio de 1920 ya se apreciaban algunas concentraciones aisladas de ozono, pero las medidas sistemáticas para controlarlas comenzaron a aplicarse hace unos 40 años.

En la actualidad cerca de 60 países conforman el Sistema Mundial de Observación del Ozono (SMOO) perteneciente a la Organización Meteorológica Mundial (OMM), los cuales suministran datos sobre el estado y los cambios en la capa de ozono. Esta información comenzó a ser cuidadosamente analizada cuando se descubrió que los clorofluorocarbonos (CFC's) y halones son potencialmente destructores del ozono, ocasionando serias implicaciones ambientales, tal y como lo demostrara la gran reducción en la concentración de ozono durante la primavera antártica de 1982.

Gracias a los logros y avances en la investigación de centenares de científicos, tanto de países desarrollados como en desarrollo, se originó el Convenio para Protección de la Capa de Ozono (Viena 1985), del cual se gestaron 21 artículos que comprometen a los estados participantes a proteger la salud humana y el ambiente de los efectos de la disminución del ozono.

Posteriormente surgió el Protocolo de Montreal (1987) que establece un hito respecto de las sustancias que agotan la capa de ozono: este texto jurídico apelaba por la reducción del 50 por ciento de los CFC's para el año 2000. El Protocolo contiene un exhaustivo catálogo para suspender la producción y el consumo, así como también medidas de control en la fabricación, exportación e importación de productos químicos que deterioran la capa de ozono. En los años que siguieron al protocolo, aparecieron más pruebas científicas de los efectos nocivos de compuestos de bromo y cloro, por lo que se decidió reforzar los requerimientos e incluir otras sustancias mediante las Enmiendas al Protocolo (Londres 1990 y Copenhague 1992).

La gran importancia del ozono atmosférico radica en su capacidad para absorber radiación ultravioleta en longitudes de

onda dañinas para los sistemas biológicos. A pesar de que ésta implica aproximadamente sólo un 8 por ciento de la cantidad total de radiación electromagnética emitida por el sol, juega un papel fundamental en la sobrevivencia de los diversos organismos.

La radiación ultravioleta se define como la radiación en longitudes de onda que van desde los 190 hasta los 400 nanómetros (nm). Se reconocen tres regiones espectrales dentro de este rango: UV-A (320-400 nm), UV-B (280-320 nm) y UV-C (200-280 nm). Siendo UV-A un espectro poco energético, no se ve afectado de manera apreciable por el ozono en la estratosfera, en cambio UV-C, al poseer



Eclipse total de Sol

una gran carga energética, es completamente absorbido antes de alcanzar la superficie terrestre; por lo tanto, UV-B es la región espectral de la luz solar con mayores implicaciones negativas en términos biológicos. La pequeña cantidad de radiación UV-B (y UV-A en menor escala), que el escudo de ozono impide penetrar, puede ocasionar daños considerables a la salud humana. Bajo condiciones despejadas, cada 1 por ciento de reducción en el ozono, resulta en el aumento de alrededor del 1.3 por ciento de radiación UV-B que alcanza la superficie de la Tierra y afecta el tejido de la piel.

La disminución del ozono total ha repercutido en un pequeño aumento de UV-B que alcanza la superficie terrestre, salvo en la región del cinturón tropical. La disminución adicional del ozono podría

tener consecuencias nocivas considerables no solamente en la salud de los seres humanos, sino también en plantas, animales y microorganismos de ambientes tanto acuáticos como terrestres y en la composición química de la troposfera.

Si el ozono estratosférico continúa disminuyendo a nivel mundial, el incremento en las radiaciones UV se irá presentando cada vez más en las zonas de gran densidad poblacional ubicadas en las latitudes medias. El impacto en la salud humana por exposición a radiación UV-B incluye desde los bien conocidos eritemas y daños oculares, siendo los más comunes la queratitis y las cataratas, hasta el incremento anormal de tejido colaginoso y el envejecimiento prematuro de la piel. Recientemente se ha descubierto que no sólo el rango espectral UV-B tiene implicaciones en el desarrollo de la variedad más común y menos peligrosa de cáncer de piel no melanoma, también la radiación UV-A, que se consideraba inofensiva.

- Checar periódicamente los informes del índice de radiación solar UV.

- Acudir a un médico dermatólogo en caso de presentar alguna molestia causada en la piel por el sol.

El cáncer de piel es una enfermedad que comienza invadiendo las capas exteriores de la piel. La piel está compuesta por dos capas principales de distintas clases de células. La capa exterior, conocida como epidermis, está formada por células basales, escamosas y melanocitos, que son los que dan a la piel su color. La capa interior, o dermis, contiene vasos sanguíneos, nervios y glándulas sudoríparas. Existen evidencias que relacionan al cáncer de piel con la acción que ejerce la radiación UV-B sobre el DNA.

Los tipos de cáncer más comunes ocurren en las células basales y escamosas, son invasivos a nivel local y responden a los tratamientos. A estos tipos de cáncer de piel se les denomina de no melanoma. Ocurren de manera más frecuente en áreas de la piel generalmente expuestas y muestran una fuerte correlación de incidencia según la latitud y las diferencias en la manera de asolearse de cada sexo; en las mujeres ocurre más en las piernas y en los hombres en la zona del pecho.

A pesar de que la evidencia que relaciona a la radiación UV-B con el melanoma es débil en comparación con el no melanoma, se observa una dependencia bien definida según la latitud, pero el melanoma no se da específicamente en áreas de la piel generalmente expuestas al sol, presentándose la mayoría de los casos en áreas ocasionalmente descubiertas.

El cáncer de piel se da con mayor frecuencia entre personas de piel blanca que a menudo se ven expuestas a los rayos solares, y esto se debe a que el pigmento conocido como melanina (el cual da color a la piel morena), es la sustancia que protege de la radiación UV-B, pero también está influenciada por el grosor y limpieza de la piel, la cantidad de sudor y la presencia de agentes carcinogénicos en el aire o bien sobre la misma piel.

No cualquier cambio en la piel implica cáncer, sin embargo hay señales que permiten su detección para procurarle tratamiento médico; puede aparecer una pequeña protuberancia de apariencia suave y cerosa, o bien una mancha roja áspera o escamosa.



Esto puede ser evitado o atenuado mediante ciertas medidas sencillas de protección:

- Cubrirse con ropa adecuada mientras se realiza alguna actividad al aire libre por tiempo prolongado, sobre todo la cabeza.

- Aplicando algún filtro solar en las zonas de nuestra piel que queden expuestas al sol.

- Protegiendo la vista de superficies muy reflejantes, como lo son cuerpos de agua, arena y nieve utilizando anteojos con protección UV. No ver al sol directamente.

Podemos agrupar en una lista los principales argumentos que relacionan el cáncer de piel de tipo no melanoma con la radiación UV-B (y recientemente UV-A):

- * Los casos de cáncer superficial ocurren con mayor frecuencia en la cabeza, el cuello, brazos y manos.

- * En individuos de piel oscura se presentan bajos índices de cáncer, y cuando ocurren, afectan áreas poco expuestas al sol.

- * Entre individuos de piel clara, existe un mayor índice de cáncer en aquellos que pasan más tiempo a la intemperie.

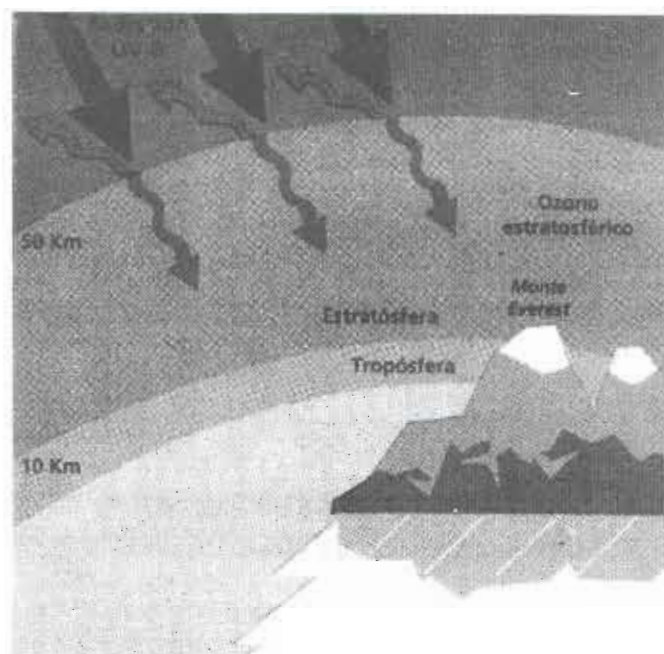
- * El cáncer de piel es más común en gente de piel clara que vive en zonas de gran insolación.

- * Las características hereditarias que propician mayor sensibilidad de la piel, como el albinismo, marcan un incremento en el desarrollo prematuro de cáncer.

Aunque estos argumentos no constituyen una prueba total, la numerosa evidencia epidemiológica respalda el papel de la radiación UV como precursor de tres tipos principales de cáncer de piel: el carcinoma basal, carcinoma escamoso y melanoma maligno.

Debemos recordar que el cambio climático global y el agotamiento de la capa de ozono son integrantes de un fenómeno global muy complejo de alteraciones ambientales atribuibles a las diversas actividades humanas. Estos cambios reflejan una saturación reciente en un gran número de sistemas naturales en la Tierra. Esto incluye la pérdida de biodiversidad, decremento en la productividad marina, procesos de erosión y desertificación, disturbios en ecosistemas y disminución en las reservas dulceacuícolas (McMichael, 1993). Todos estos factores coexisten y el impacto de cada uno de ellos puede estar influido por las condiciones particulares de cada zona; por lo tanto, la investigación científica debe desarrollar modelos integrales y multidisciplinarios de análisis que se adentren en los complejos y diversos procesos ambientales.

Hoy día, la actividad humana ha logrado provocar impactos en el ambiente que abarcan a todo el planeta, por lo que cada vez estamos más obligados a respetar y entender las interacciones de los diversos sistemas naturales, a los que pertenecemos.



El ozono estratosférico ocupa la zona entre los 10 y 50 kilómetros sobre la superficie terrestre y proporciona un escudo gaseoso contra la dañina radiación ultravioleta

BIBLIOGRAFÍA:

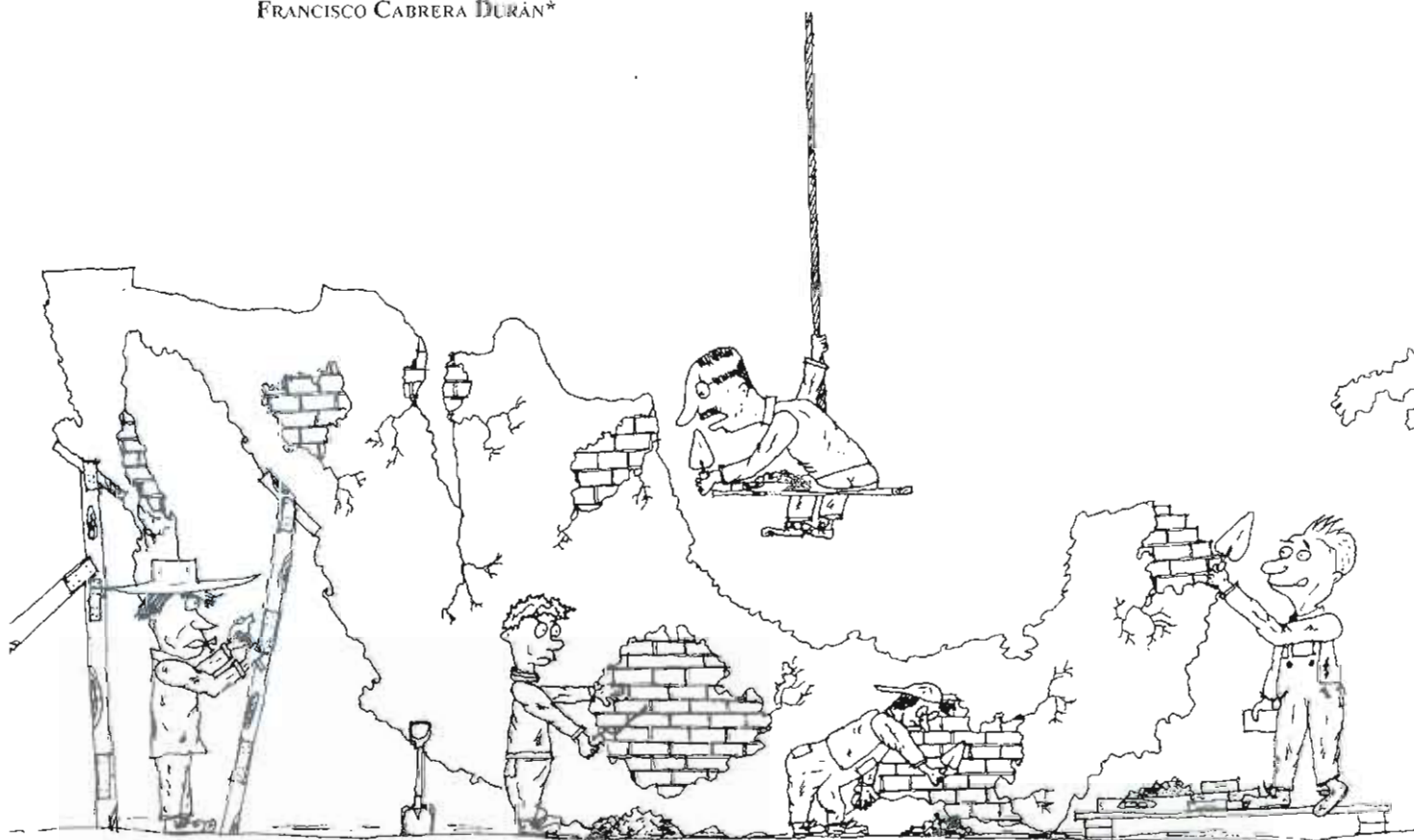
- Albert, L. *Toxicología Ambiental*. Centro Panamericano de Ecología Humana y Salud. Limusa, 1989, México.
- Biswas, K. *The ozone layer*. UNEP. Pergamon Press 1979, UK.
- Comisión Ambiental Metropolitana. *Programa para mejorar la calidad del aire en el Valle de México 1995-2000. Informe de avances*, agosto 1997, México.
- Desarrollo y medio ambiente en América Latina y el Caribe*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1990, Madrid.
- Gay, K. *Air Pollution*. Library of Congress, 1991, USA.
- Jeager, J., Ferguson, H. *Climate Change: Science, Impacts and Policy*. Cambridge University Press, 1991, U.K.
- Maroni, Seifert. *Indoor air quality*. Elsevier Science, 1995, Amsterdam.
- McMichael A. J., Slooff H. *Climate change and human health*. World Health Organization, 1996, Geneva.
- Molina & Molina. *The Science of global change Stratospheric ozone*. American Chemical Society, 1992, Washington.
- Quadri, G. y Sánchez, L. *La Ciudad de México y la contaminación atmosférica*. Limusa, 1994, México.
- HEMEROGRAFÍA.
- Industry and Environment*, en UNEP Vol. 14 No. 4, 1991, France.
- Masera, "México y el cambio climático global", en *Ciencia y Desarrollo*, vol. XVII, núm. 100, 1994, México.
- INTERNET:
- CancerNET. Instituto Nacional del Cáncer. Información para pacientes.

*Pasante en Ecología de la Universidad del Valle de México.



¡Reconstruyamos lo que nos dejaron!

FRANCISCO CABRERA DURÁN*



*Ganador del 3er. lugar del concurso de caricatura 1997, en la ESIA-Tecamachalco.

La Bauhaus en Metrópolis:

Fritz Lang hacia el futuro

GLORIA REVERTE*

Ya se delinea la idea del mundo actual, pero su forma es confusa e intrincada. La antigua visión del mundo del yo opuesto al todo empalidece. En cambio, aflora la idea de una nueva unidad que lleva en sí la conciliación absoluta de todas las antítesis. Este reconocimiento del principio de la unidad de todas las cosas y de todos los fenómenos confiere a la obra creadora del hombre un sentido colectivo, radicado en la más íntima profundidad de nuestro ser. Ya nada existe "en sí", toda imagen llega a ser el símbolo de un pensamiento que nos empuja a construir, y todo trabajo, una manifestación de nuestra íntima esencia.

Walter Gropius

Querer significar algo, es el deber de las películas destinadas a la juventud del mañana.

Fritz Lang

Historia y expresión artística son dos términos inseparables y complementarios. El desarrollo de la humanidad ha implicado una búsqueda constante por encontrar lo que la conciencia real se ha empeñado en dejar de lado. La conciencia posible implica el reflejo de lugar y tiempo en la creación, la lucha constante contra la insuficiencia humana, contra el afán de jerarquizar, estratificar y dividir a la sociedad, es el deseo de manifestar y ser. Esta conciencia es la que crea y promueve los cambios artísticos y las respuestas sociales de los hechos históricos.

Poco después de haber iniciado este siglo, el conflicto y la contradicción de la vida alemana de la primera posguerra, creó una atmósfera de incertidumbre en la que había que llenar un espacio arquitectónico. Iluminar un vacío pictórico y crear una propuesta cinematográfica. Se trataba de un ambiente en el cual urgía un movimiento que partiera de lo social y repercutiera en lo estético.

Los estados cambiaban a cada momento y la situación de las naciones del este europeo se modificaban radicalmente.

Eran los años veinte, Alemania había sido duramente golpeada por la guerra; después de la firma del Tratado de Versalles su ejército fue reducido en gran medida. La ocupación de la Cuenca del Ruhr por Francia, las sanciones económicas y la pérdida de colonias y territorios agudizaron las ya de por sí serias condiciones económicas. Además, un creciente proceso inflacionario comenzó a agobiar a esa nación, situación que se puso de manifiesto en movimientos revolucionarios de las clases populares, mismos que fueron reprimidos en Berlín y Weimar por el ejército, dando pie a serios intentos de golpe de estado. La recuperación fue lenta y difícil; la destrucción y la muerte fomentaron la incertidumbre y el descontento en diversos sectores artísticos y, al mismo tiempo, emergió la idea de la recuperación del arte en su verdadero sentido social y no como una manifestación individualista y "para sí". Idea que, desde una u otra perspectiva, después sería enarbolada por diferentes grupos de artistas e intelectuales.



Anuncio para la película *Metrópolis* (1926) de Schulz-Neudamm

En el plano de lo arquitectónico y del diseño en general, comienzan a vislumbrarse los primeros embriones de lo que más tarde sería la escuela de la Bauhaus, por otro lado, en el terreno de la plástica, el expresionismo cobra fuerza convirtiéndose en la corriente que prácticamente define a la Alemania de los veinte.

La derrota alemana cimentó el carácter racional y eminentemente pragmático que rigió el desarrollo de la Bauhaus. Fundada y dirigida por Walter Gropius en Weimar, esta escuela trató de abolir la diferencia entre arte puro y arte aplicado, es decir, terminar con el individualismo artístico y darle a la obra un sentido práctico sin dejar de lado la belleza del objeto.

La carencia de valores trascendentales de la sociedad alemana le imprime a la Bauhaus una finalidad eminentemente materialista que permite conjugar el arte con el desarrollo industrial para sentar las bases del arte colectivo, en el cual, la brecha que separa al artista del artesano queda disuelta en pro de la "imaginación creadora" y se pretende "desarrollar una alternativa entre praxis política y praxis estética, haciendo de actividades políticas y estéticas esquemas operativos [...] pues la política y la estética sólo cobran pleno significado dentro del contexto de la lucha de clases; perdiéndolo una vez, quedan inscritas en una sociedad organizada [...] auténticamente funcional" (Giulio Carlo Argan).¹

Partiendo de esta premisa, la Bauhaus se tornaría dogmática y utópica al pretender atribuírsele connotaciones extraestéticas y funcionales.

Al supeditar la forma a la función, rompe con el sentido ornamentalista hasta entonces predominante en el arte, ya que la economía de líneas y la anteposición del sentido práctico del objeto (sin olvidar "lo bello útil") que propone Gropius, busca localizar y resolver los problemas que la cotidianidad plantea.

Mientras Gropius y sus discípulos tratan de conciliar y revestir de una significación artística a la producción industrial, en el cine Fritz Lang realiza una de las obras que mejor retratan el conflicto del hombre con el maquinismo: "Metrópolis", filmada en 1926. La cinta muestra claramente los antecedentes



Fritz Lang, uno de los directores más grandes de la historia del cine

arquitectónicos de su director en una "pomposa ordenación decorativa, en donde el hombre estuvo enteramente destinado a la forma".² A partir de la idea surgida por una vista a los rascacielos de Manhattan, con extremo cuidado en la composición Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht (decoradores y escenógrafos) reproducen para Lang el ideal de la Bauhaus: obras de carácter colectivo, la urbanización concretizada en edificios y rascacielos que servirán al cineasta como marco para su crítica a la sociedad mecanizada, en una de las obras cumbre del cine expresionista.

La presentación de la ciudad del futuro se hace por medio de carreteras suspendidas, construcciones monumentales y vehículos aerodinámicos (que fueron construidos en estudio, con maqueta). Los decorados guardan y cumplen las exigencias fundamentales de la Bauhaus: ligereza en la estructura, grandes espacios planos y luminosidad en los muros. Características que al ser fotografiadas por Karl Freund, Gunther Rittau y Walter Ruttmann guardan y suponen una espacialidad continua e ilimitada en la cual, la muchedumbre fluye guardando el equilibrio fotográfico con la línea arquitectónica.

"Metrópolis" nos remite al mundo de lo posible, presentando una crítica majestuosa y una premonición hasta donde va, acertada, de la gran ciudad del próximo siglo. La paradoja entre el individualismo y la socialización de la producción se manifiesta entre los habitantes de Yoshiwara (la ciudad inventada por Lang). Los que dominan están arriba (en una suerte de paraíso localizado precisamente, arriba de la ciudad) y la masa se localiza abajo, envuelta en una tara productiva que la mantiene en activo absurdo, siguiendo una continuidad de desarrollo ilógico que al romperse por medio de la rebelión, los llevará a su propia destrucción.

El argumento de Fritz Lang y Thea von Harbou (sobre una novela de ella misma), refleja la preocupación por el fracaso en el dominio de la máquina y el temor premonitorio de que la voluntad humana esté sólo al servicio de la tecnología.

Mientras la Bauhaus mantiene una actitud reconstructiva y optimista ante la crisis alemana, Lang no puede dejar de reflejar su escepticismo ante el acelerado crecimiento de las masas, las ciudades y la industria alemanas que buscan empeñar a la nación en un gigantesco esfuerzo productivo para lograr su reincorporación al escenario mundial.

Ambos logran recoger el sentido dramático (de una larga tradición alemana) de eterno conflicto entre espíritu y materia, expresados en el continuo y forzado coexistir entre la línea y la masa. En la línea se busca la sustancia primera, la exaltación de la forma; la masa se ve en los perfiles constantes, en los planos que se doblan obedeciendo a una permanente tensión, en los llenos y en los vacíos que no se compensan en una organización plástica del espacio, sino que se contraponen y sobreponen como elementos móviles del caos.

Notas:

¹Maenz, Paul. *Art deco*, Edit. Gustavo Gili, España, p. 37

²Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Edit. Siglo XXI, México, 1977, p. 134.

*Lic. en Ciencias de la Comunicación y egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM.



Juego, literatura y posmodernismo

ELIZABETH MILLÁN

HISTORIA. *Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.*

Julio Cortázar

La modernidad se encuentra asociada con la idea de progreso. Lo moderno remite a lo nuevo, es el momento de cambio, renovación y crítica. En palabras de Milan Kundera: "Hoy, la modernidad se confunde con la inmensa vitalidad de los medios de comunicación de masas y ser moderno significa un esfuerzo desenfrenado por estar al día, estar conforme, estar más conforme aun que los conformes". Lo cierto es que lo moderno —sin remitirse a lo contemporáneo—, se identifica de forma única cuando se descubre en un edificio, una persona y en una obra literaria.

La posmodernidad se presenta endeble en su propia definición y se torna lúdica en la vida y el arte, por lo tanto resulta ecléctica. Entremos pues a la seducción de la posmodernidad y la literatura. Juguemos a que escribimos y juguemos a que posmoderneamos (de manera un poco abstracta).

En el mundo vuelan máscaras y disfraces, a veces algunos de estos resultan verdaderos. En la literatura se escribe y en ésta existen textos literarios posmodernistas, ¿dónde termina una y dónde empieza la otra?, recordemos además que los misterios están allí, para no poder resolverlos.

Tal vez el posmodernismo sea el conjunto de modernismos, impregnado de ciertos sellos indescifrables. En alguna de las calles de esta ciudad me encontré con alguien y le pregunté que para él, qué era la posmodernidad y me dijo lo siguiente: "para mí posmoderno sería encontrar a mi abuelita vestida con pantalones de piel color verde, gabardina roja de plástico y peinado ultramoderno, sentada en su viejo sillón, tejiendo un suéter rosa". Tal vez fueron demasiadas palabras para decirme que lo posmoderno es lo ultramoderno, es decir "más allá de lo moderno". Si la posmodernidad revela un estilo, o moda o tendencia, entonces podría compararse con la escritura, ya que es posible que al escribir —o al leer— se presenten ciertas revelaciones. En ese momento nos damos cuenta cuánto sabemos o desconocemos. Si en la literatura encontramos textos —eso sí, algunos muy bien contados—, que son producto de la imaginación, es decir "pura invención", ¿el posmodernismo es un invento? En la literatura es necesario llegar a una racionalización, aun en la "escritura automática" y los "cadáveres exquisitos" surgidos del padre del surrealismo, André Bretón, donde se

escribía por impulso y por supuesto, las frases navegaban libremente en lo verosímil —aunque no fueran verdaderas o no tuvieran una lectura lógica o lineal—. En esta corriente se ponía especial interés en la imagen y el inconsciente era un elemento para escribir.

Las palabras son las herramientas de la comunicación pero también son la comunicación misma. Para poder plasmarlas sobre el papel es necesario encomendarse a ellas y dejar que nos guíen hasta no poder controlarlas. Hay que pedirles permiso para que transporten al saber o en otros casos, a la locura. Sin embargo, no es tarea de la escritura que el escritor se anule, quizá pasa a segundo término para donar su sitio a lo que de él trascenderá: la palabra escrita. "Palabras, palabras, palabras..." diría Shakespeare en la voz de Hamlet.

Las palabras se transforman en literatura y aquí se pretende asociarla con el posmodernismo, habrá que seguir cuestionándose sobre esto último. Lauro Zavala señala: "la posmodernidad es el elemento que define la actual cultura norteamericana y europea, y debido a la influencia de ésta en Hispanoamérica, sus

rasgos deben ser estudiados con el fin de reconocer las diferencias y similitudes entre aquella posmodernidad y nuestras propias contradicciones culturales". Cada país o región interpreta la posmodernidad de forma única según su historia, cultura e idiosincrasia. En el posmodernismo lo que importa no es el significado mismo, sino lo que hace que signifique. La importancia se basa en la esencia. Es más valioso lo que simboliza que su propia representación. Es aquí donde el autor interpreta —desde su perspectiva— lo que quiere decir de manera subjetiva.

Es verdad que al hablar de contradicciones culturales se piensa en una gran masa de cerebros y vidas cotidianas haciendo coincidir sus ideologías, y aunque suene complejo, parece que al remitir esta idea a un individuo resulta aún más difícil poder desglosar las ideas y acomodarlas en lo literario, y más aún en lo posmoderno. Según Jean Francois Lyotard: "la posmodernidad es la manifestación de la crisis en la que se encuentran los grandes relatos de Occidente, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad, como el marxismo, el psicoanálisis, el humanismo, la ciencia aristotélica,

etcétera". El posmodernismo se presenta más libre en la escritura, refiriéndose a una percepción concreta. Lo racional se enfoca más hacia una lógica.

El posmodernismo niega la vanguardia o lo que sigue, lo posterior, se opone al realismo narrativo. Y aun cuando todo surja como una imitación a lo anterior, cada cosa es única aunque contenga la mezcla de otras tantas. En todo existe la cadena: si la palabra se vuelve literatura, y la literatura se puede transformar en película y la película se cataloga como posmodernista, la definición del posmodernismo entonces nos llevará a su principio otra vez: —en este caso— la palabra. Ésta se presenta más como un significado y deja de ser un significante, la palabra entonces se convierte en signo. El juego macabro de las definiciones es el más placentero y cínico. O tal vez debamos hacer caso al filósofo: E. M. Cioran: "Soportamos tanto mejor lo que nos rodea porque le damos un nombre y nos desentendemos de ello".

En literatura decir que un cuento o novela es moderna o posmoderna, no ayudaría a entenderlo mejor, pero existen ciertas características que definen a un texto. Una realidad del posmodernismo es que genera más preguntas que respuestas. Sin embargo, Lauro Zavala señala que la década de los sesenta se caracterizó por la escritura de cuentos intimistas con una evidente tendencia hacia la tragedia, y señala algunos textos, como los de Jorge Ibarguengoitia, *La ley de Herodes*; José Agustín, *Cuál es la onda*; Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*. Relatos que cataloga como posmodernistas debido a su deliberada voluntad de parodiar, su incipiente preocupación por la historia y su apego al humor.

Según Linda Hutcheon "...la ficción posmoderna se caracteriza por subvertir y problematizar el pasado al retomar dichas convenciones genéricas desde una distancia irónica y necesariamente paradójica". Para Jean Francois Lyotard, "el posmodernismo adora los relatos pequeños y detesta las grandes historias". El posmodernismo, a diferencia del modernismo, no está restringido a ciertas

élites. Desafía a la narrativa realista, se presenta libre y autoritario.

En el posmodernismo la literatura actúa de forma paradójica y auto-reflexiva. En la literatura la construcción irrumpe en el lenguaje escrito y no todo es real. La posmodernidad se presenta como algo lúdico para el creador. Lo que se agradece siempre es que el escritor tome su trabajo como un juego.



Portada del libro



Jorge Ibarguengoitia foto tomada del libro "Maten al león"

Bibliografía:

- Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1995.
 Francisco Segovia, *México en el Arte. Literatura y reflexión desde la posmodernidad*, INBA, México, 1987.
 Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, Editorial Alfaguara, 1987.
 Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*, Amorrortu Editores, Alemania, 1997.
 Benjamin Woolley, *Posmodernidad, ficción, virtualidad* Revista Topodrilo No. 35

Magia y vida en papel de colores

MA. LORENA LOZOYA SALDAÑA

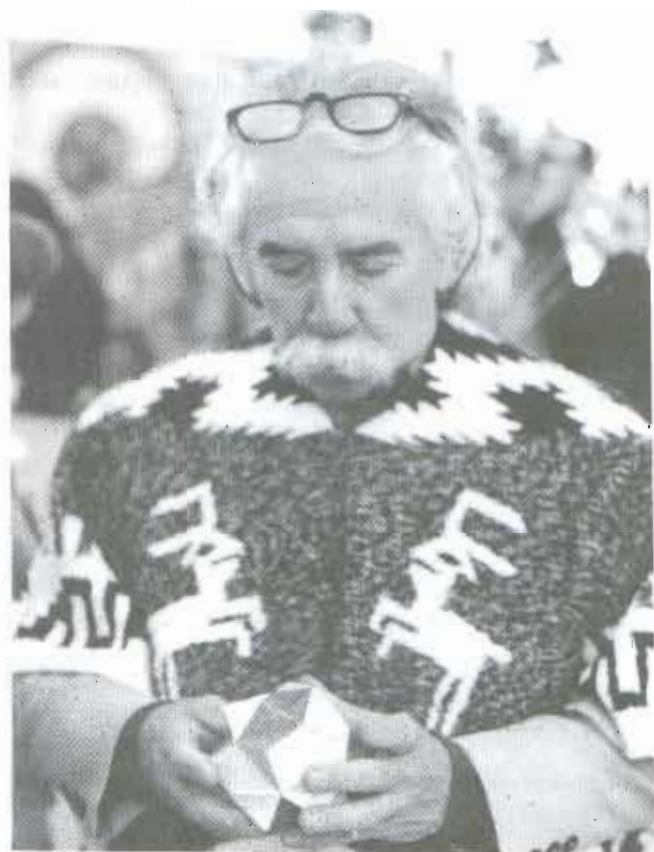
Figuras y formas policromas se presentaron en la ESIA-Tecamachalco, donde engalanaron el vestibulo del edificio de gobierno, sitio ideal para exposiciones locales o foráneas. El profesor Francisco Gil Flores y alumnos de nuestra escuela exhibieron ante la comunidad el producto de uno de sus trabajos y pasatiempos favoritos: el origami o papiroflexia.

Durante 10 días el ingeniero arquitecto Gil Flores, de melena despeinada e inseparable jorongo, enseñó a propios y extraños los secretos de la magia que se puede lograr con un trozo de papel.

Pero hablemos un poco más de la papiroflexia y quien mejor que Francisco Gil para explicarlo. "La papiroflexia está basada en un antiguo arte chino, el cual pasó a Japón hace muchos años directamente de la Corte, pero en poco tiempo el pueblo lo comenzó a utilizar, convirtiéndolo así en un arte popular y en un pasatiempo para todos los niveles sociales y culturales, ya que le brinda a quien lo practica la oportunidad de crear e imaginar". En la mayor parte del mundo se conoce como origami, palabra japonesa que quiere decir *ori* doblar y *kami* papel, es decir, papel doblado.

Para Gil Flores la papiroflexia es un pasatiempo que puede liberar la tensión que se vive en la sociedad de nuestros días. La técnica —explica— "es muy sencilla, consiste en formar o diseñar con papel de colores figuras artísticas, animales, flores, máscaras, adornos festivos, poliedros o volúmenes de diversas formas. Esta actividad exige al usuario tener mucha concentración, imaginación, pues estimula la fantasía y aumenta la habilidad manual".

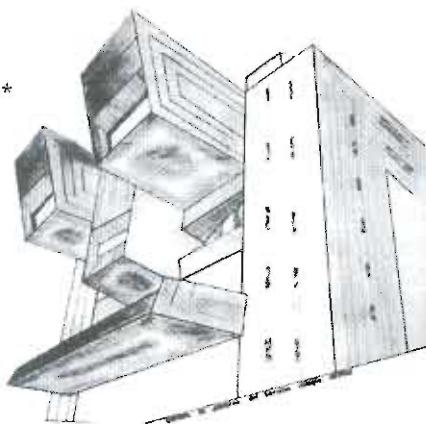
La exposición estuvo constituida en mayor parte por figuras de la colección de Leonardo Da Vinci, a la que se le denomina "El universo de las formas". Cabe mencionar que este montaje se logró gracias al apoyo del Departamento de Difusión Cultural, a cargo del ingeniero arquitecto Juan Carlos Díaz Rivera, quien promueve y estimula las diversas expresiones artísticas que se presentan en esta unidad.



Francisco Gil Flores

Un mundo

ROMÁN ANGULANO DÍAZ *



Es una excepción. Por lo general estoy trazando algún proyecto —que tengo en mi mundo— sobre el viejo restirador, envejecido por la larga batalla contra la ignorancia, pero ahora trazo un ensayo para obtener una reflexión.

Algunos sueños envolvieron mis jóvenes ilusiones de arquitecto; pensaba obtener lo que hasta en ese momento ningún mexicano había conseguido: derrotar al Nobel.

Diséñé noche y día, modificando la arquitectura sin conformidad alguna, me enamoré y también morí, pero el precio ha sido muy caro: una esposa y un hijo que abandoné para quedarme en mi mundo, que cambió de tiempo a tiempo, libro a libro; y aunque fue difícil estar entre los grandes, conocí artistas y me forje con algunas de sus ideas.

A los 70 años aún tengo la familia que en realidad no tuve, hace mucho la cambié por un mundo surrealista, del que nunca saldré, sin embargo, alcancé algunas metas, pero a pesar de edificar mi obra maestra y de ser reconocido, me faltaba conseguir lo que siempre había deseado...

Por la mañana llegó un sobre con una carta y un boleto a París. Sabía que estaba en la lista de los afortunados, mas aún, me parecía increíble, pues sabía que cumpliría lo que siempre había deseado.

Al verlo salté y grité como niño festejando. Pero el triunfo, la realización y mi mundo se vino abajo de sólo pensar que no cumpliría mi deseo, debido a que en mi mundo nunca se presentó el interés por la llamada ¡cartilla!

* Alumno de 8º semestre en la ESIA Tecamachalco, texto y dibujo.

La pinta

SALVADOR BRÉTÓN*

No podemos detener la hemorragia.

Fea herida, doctor, fea.

¿Todavía respira?

Huele a movimiento, a piedad, a porro de Voca 10. No me hagan pensar que ya no vivo aquí. ¿Rocío, dónde estás? Dame tu mano. Corre. Deja tus cuadernos. Estos hijos de puta te van a chingar si te agarran. Nos van venadeando.

Mira nada más, muchacho, cómo te dejaron.

Cósanle la herida.

Pero, ¿y la hemorragia?

"El amor después del amor, se parece a este rayo de sol..." ¿Qué hago con esta tonada en mi cabeza? Dame agua, Rocío, un poco nada más. ¿Qué voy a hacer con los boletos para el concierto de Fito Páez? Corre. Avisale a la banda de Bachilleres. No te caigas. No me digas que te deje aquí. Malditos.

Vean si trae identificación.

¿Pasaban por allí?

Nos avisaron.

Préstame tu sombrero, Rocío. ¿Para qué quieres regresar a la escuela? Yo no soy. Yo no fui. Yo no era. Yo no supe. Déjenla, ella no hizo nada. Está frío. Quiero seguir recostado entre tus piernas. Corre. Me arde la panza. ¿Dónde está, Rocío?

Inyéctenle 5 cm³ de...

Está delirando.

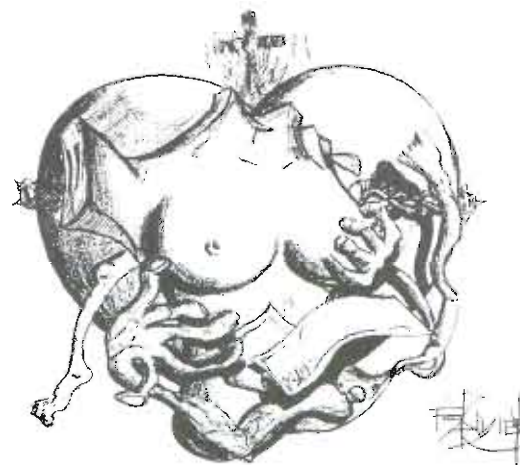
¿Qué dice?

¡Corre, yo los detengo! ¡Sálvate tú, Rocío!

Éste ya no llega al hospital, doctor.

Dice Rocío, sí.

A lo mejor es la muchacha que aplastaron en la esquina con el camión, va en la otra ambulancia.



*Egresado de la Escuela de Escritores de la SOGEM.

**Dibujo de Javier Domínguez.



Arquitectura: Sensibilidad de sus creadores

SERGIO ESCOBEDO CABALLERO*

"Dime, puesto que eres sensible a los efectos de la arquitectura, ¿no has observado, al pasearte por la ciudad que entre los edificios que la pueblan, unos, son mudos, otros hablan y otros, en fin, que son más raros, cantan?"

Paul Valéry.

Busqué en varios diccionarios y enciclopedias el significado de arquitectura y encontré entre otros tantos, los siguientes:

1. Arte de construir edificios o de organizar espacios interiores y exteriores.
2. Arte de construir de acuerdo a un programa y empleando los medios de que se dispone en cada época.

3. La arquitectura es el arte de conformar el espacio, transformándolo en símbolo emotivo de espiritualidad.

En lo personal ésta última me gusta más.

Como todos los conceptos encontrados (sólo cité tres de ellos) contienen la palabra arte, busqué después en las mismas fuentes la definición de arte:

1. Virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa.
2. Acto mediante el cual, valiéndose de la materia o lo visible, imita o expresa el hombre lo material o lo invisible, y crea, copiando o fantaseando.
3. Conjunto de preceptos o reglas para hacer bien alguna cosa.
4. Conjunto de normas y preceptos acumulados por la experiencia de varias generaciones respecto de cualquier actividad humana.

Al final de los conceptos de arte, aparece la nota: V. bellas artes. Así que también lo revisé y encontré esto:

1. Nombre bajo el que se agrupan: la arquitectura, la escultura, la pintura,

el dibujo y otras artes plásticas gráficas y visuales.

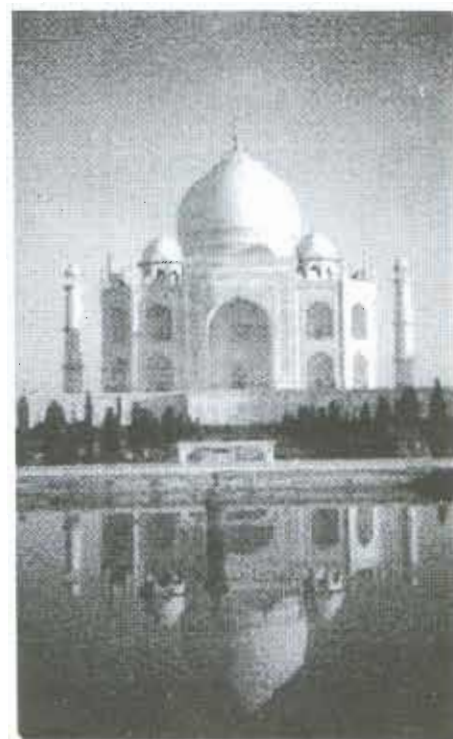
Otros textos mencionan también música y literatura, pero todos, arquitectura.

Como en la definición de arte no aparece la palabra belleza, es evidente que asociar arte y belleza crea el concepto de bellas artes, por lo tanto me remití al significado de belleza:

1. Conjunto de cualidades cuya contemplación produce deleite y admiración.
2. Propiedad de las cosas o de los seres que impresiona favorablemente nuestro sentido estético.

Es fácil observar que llamar arte a las manifestaciones de belleza producidas por el hombre se hace por economía de lenguaje, aludiendo sin duda al concepto bellas artes.

La arquitectura es sin duda una de las llamadas bellas artes y es producida en cada época y en cada cultura con una serie de características que la hacen diferente. Es definida por las condiciones económicas, políticas, ideológicas, sociales, etcétera, de quienes la erigieron, pero tiene siempre una condición común: el impacto estético. Para merecer ser llamado arquitectura, y ser digno del estudio y la atención de sus observadores y usuarios, el edificio debe poseer belleza. Con mucha dificultad será estudiado un edificio feo, mucho menos será imitado. Si además de su utilidad el edificio o el espacio



Taj Majal en la India



Vivienda tradicional en África hecha con tierra



Edificio de los Azulejos en la calle de Madero, Centro Histórico

conformado, logra convertirse en un símbolo de espiritualidad y sensibilidad de sus creadores, será llamado para siempre arquitectura. Su universalidad consistirá en relatar con lenguaje propio de su tiempo, sin importar las condiciones o los materiales, la forma con la cual el hombre puede producir belleza, y aquel que lo consiga podrá ser llamado, sin ningún recato, arquitecto.

El arquitecto tiene la gran responsabilidad de conmovir con su trabajo, de hacer del ejercicio de su profesión un todo intelectual, romántico, sensible y bello. Su trabajo no puede ser ni mecánico ni insensible, aunque algunos que se autodenominan arquitectos, son verdaderamente mercenarios y su labor no solamente es poco ética sino además, poco poética; francamente horrible, fruto de la visión de "tener para ser", propia de quien tenga lo que tenga, nunca será.

Para hacer arquitectura, primero hay que hacerse arquitecto, y para hacerse arquitecto (profesional de la bella arte llamada arquitectura) se debe tener contacto con la belleza, para después ser capaz de producirla. Tiene que alimentarse de la misma materia que pretende producir, leer la belleza, oírla, verla, sentirla, amarla, consumirla en todas sus formas hasta convertirla en la compañera cotidiana, hasta

que habite de tal manera que mane como un torrente y sea capaz de inundarlo todo. Después de esto, aquel que pretenda ser arquitecto, estará más cerca de lograrlo, pero no solamente eso, estará más cerca de encontrar más motivos para vivir; enriquecerá su vida de tal manera, que le será menos difícil existir, a pesar de las tribulaciones que la vida le impone a todos, también a los arquitectos.

Debemos pues, para tomar el camino de la arquitectura, hacer más de lo que hacemos por embellecer nuestra propia vida, leer poesía o escuchar música, de la que por alguna razón, ha resistido el paso del tiempo sin haber sido olvidada; de la misma manera ver pintura o escultura, tratando de entender y apreciar las cualidades que lograron hacerlas trascender en la historia; estudiar y entender la arquitectura de cada época con sus particularidades y maravillas, y después tratar de realizar cada trabajo que se nos encomiende (por pequeño que sea) con todo nuestro amor, ética y entrega, y tal vez, un día seamos lo que soñamos ser. Que nuestro trabajo hable por nosotros y nos regale un poquito de inmortalidad, aunque nunca lo sepamos.

**Profesor de la ESIA Tecamachalco*

Para la historia
de la ESIA

Documentos y estudios Escuela Superior de Construcción

CARLOS RÍOS GARZA*

El conocimiento de los orígenes, los objetivos y la doctrina de nuestra escuela debe formar parte íntima en la conciencia de cada uno de sus egresados, pues de ello depende que puedan afrontar el mundo profesional como miembros de una institución singular, diferente a las demás pero integradas en su diversidad para conformar un proyecto común de nación. Este propósito, sin embargo, no ha podido ser llevado a cabo plenamente en virtud de que la historia de nuestra escuela aún no se ha escrito.

Por ello, en esta sección que hoy se inicia, nos proponemos reproducir una serie de documentos e informaciones, ahora olvidados o de difícil acceso, con los que queremos contribuir a este fin, esperando que la comunidad se sienta alentada para completar esta historia que nos es indispensable.

En esta ocasión reproducimos la información que publicó la escuela cuando aún se llamaba Escuela Superior de Construcción, en el primer número de su órgano de difusión: la revista *Edificación* correspondiente a septiembre-octubre de 1934, el que contiene la explicación de las carreras que impartía y sus características diferenciadoras junto con el primer plan de estudios, y en el que se informaba que la escuela era parte del Instituto Politécnico Nacional (en 1934).

Una breve introducción nos parece necesaria para ubicar a esta escuela como el antecedente inmediato de la ESIA.

A finales de 1931 el licenciado Narciso Bassols, pocos días después que el Presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, lo había designado Secretario de Educación Pública, creó una comisión integrada por el arquitecto Juan O'Gorman y los ingenieros José A. Cuevas, José Gómez Tagle, Carlos Vallejo Márquez y Luis Enrique Erro, para que llevara a cabo una revisión a fondo del plan de estudios de la Escuela Nacional de Maestros Constructores. Con esta acción buscaba obtener bases y elementos para proponer un plan nacional de reorganización de la enseñanza técnica, mismo que meses después daría a conocer públicamente. De las propuestas de esta comisión nació la Escuela Superior de Construcción, primera escuela de enseñanza superior en el campo de la construcción y de la arquitectura —ajena o independiente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México—, la que pocos años después cambiaría de nombre por el que actualmente lleva: Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura perteneciente al Instituto Politécnico Nacional.

La Escuela Nacional de Maestros Constructores la había fundado en 1923 el licenciado José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, teniendo por finalidad preparar técnicos o maestros constructores que colaboraran más eficazmente con los ingenieros y arquitectos. En virtud de los profundos cambios introducidos al plan de estudios para adecuarlo a



las indicaciones de Bassols, mismas que le conferían una nueva naturaleza a la escuela, se le cambió de nombre por el de Escuela Nacional Técnica de Constructores, aunque sólo por breves momentos para cambiarlo nuevamente por el de Escuela Superior de Construcción con el que se expresaba más claramente el nivel de la enseñanza de la institución. Como primer director fue designado el ingeniero Gómez Tagle, y su primera sede sería el mismo edificio que ocupaba la Escuela de Agricultura en San Jacinto, en la esquina de la calzada México Tacuba y la calle de Maestro Rural.

Sus objetivos y las carreras que se impartirían, como dijimos anteriormente, fueron declarados en el primer número de la revista *Edificación*, creada como su órgano difusor, publicado en 1934.

Las carreras estaban integradas por una preparatoria técnica que se cursaría en cuatro años, y la escuela superior propiamente, de tres o cuatro años de estudio según la carrera seleccionada. Para dirigir esta preparatoria técnica fue designado el ingeniero Luis Enrique Erro.

Desde su nacimiento esta escuela tuvo una doctrina diferente que la sustentada por la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad. Desde entonces se propuso preparar otro tipo de profesional definido directamente por el Secretario de Educación aun antes de que abriera sus puertas.

El 5 de enero de 1932, cuando apenas tenía tres meses de ocupar el cargo de gobierno, Bassols dio a la publicidad un escrito titulado: *"Sobre la organización, orientación y actividades del Departamento de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial"*,¹ en donde establecía la orientación doctrinaria y el plan general para la organización de la enseñanza técnica en México.

Este documento constituye la base para entender tanto la filosofía como los objetivos de la Escuela Superior de Construcción, por lo que transcribiremos algunos párrafos.

"Pero el uso del vocablo «técnica» por lo que se refiere a la enseñanza técnica que esta Secretaría imparte y cuya reorganización se explica al público en estos momentos, se ciñe a aquellas disciplinas científicas o artísticas que se ejercen para la realización de obras materiales, cuyo fin es satisfacer diversas necesidades de los hombres del modo más económico y completo.

"La enseñanza universitaria consiste fundamentalmente en impartir el conocimiento de las Humanidades. La columna dorsal de la enseñanza universitaria es el conocimiento de la historia. Todo conocimiento universitario se proyecta como el estudio o contemplación del devenir histórico de un fenómeno humano. La historia de la electricidad puede estudiarse de un modo universitario y consistiría en estudiarla como un fenómeno de pensamiento en relación con sus concomitancias y antecedentes y dentro de una situación general y fluyente de la cultura y de las necesidades de los hombres. El modo técnico consistiría en las investigaciones y descubrimientos realizados en dicha rama del saber, investigación orientada no a situar el pensamiento en materia de electricidad en el cuadro general de la cultura y de la vida, sino, a completar los conocimientos y las investigaciones actuales con la experiencia y la crítica de los anteriormente hechos y adquiridos".

"Cualquiera que sea la rama especial del saber humano a que la universidad dedique un determinado instituto docente, el grado último del aprendizaje debe consistir en un estudio filosófico de dicha

rama del saber, con el propósito de llegar a una síntesis con el resto del caudal de la sabiduría de los hombres".

"Por contraste, la enseñanza técnica, en el sentido definido anteriormente, es una enseñanza especializada, de profundidad rectilínea".

En otro capítulo nos dice Bassols:

"El conjunto de escuelas técnicas para varones, una vez que la reorganización llevada a cabo en ellas ha establecido las relaciones mutuas entre unas y otras y definido las nociones de cada cual dentro de un conjunto armónico y orientado, forma la estructura fundamental de la Escuela Politécnica..."

"La Politécnica representa para nuestro país un grupo de instituciones docentes de utilidad inmediata y clara. Para los estudiantes, la posibilidad de hacerse carreras útiles, sólidas y lucrativas, en lapsos de tiempo no mayores de siete años, después de la primaria. Para los trabajadores, un abanico de posibilidades de mejoramiento".

Podemos afirmar, por esto, que fue el licenciado Narciso Bassols quien de hecho creó el Instituto Politécnico Nacional desde 1932, aunque tomó forma definitiva a partir de su reorganización en 1936 siendo Presidente de México el general Lázaro Cárdenas.

¹U.N. Bassols. Edit. FCE, México, 1979, pp. 236 a 245.

*Profesor de la ESIA Tecamachalco.

Edificación

REVISTA BIMESTRAL

ORGANO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE CONSTRUCCION

Tomo I

México, D. F., Septiembre-Diciembre de 1934

Número 1

SUMARIO

Editorial	3
SECCION DE ARQUITECTURA	
Programa para el Proyecto y Construcción de Habitaciones para Obrero	4
Nueva Arquitectura	7
SECCION DE CONSTRUCCION	
Relaciones entre el Núcleo Central, el Polígono y los Módulos de Sección y Eje Central de Inercia	12
Proyecto de Puente Carretero para Camión de 15 toneladas sobre un Río no Navegable	13
DIVERSOS	
La Técnica del Alombrado	19
Información sobre la Escuela Superior de Construcción	23

Sumario del primer número de la revista Edificación en 1934 y páginas 22 a 23 con la información sobre la Escuela de Construcción

Información Sobre la Escuela Superior de Construcción

Es una de las escuelas que integran el Instituto Politécnico Nacional, dependiente del Departamento de Enseñanza Técnica, Industrial y Comercial, de la Secretaría de Educación Pública.

Finalidad de la Escuela

La escuela tiene por objeto formar maestros de obras y constructores profesionales. Los profesionales son de tres tipos: el Proyectista Técnico de Construcciones, el Constructor Técnico y el Ingeniero Constructor.

La existencia de las tres carreras obedece a la necesidad de satisfacer las diversas facultades de los individuos, así, por ejemplo, habrá algunos que tengan notable y especial facilidad para el dibujo y la composición arquitectónica, los cuales estarían inclinados para hacer la carrera de Proyectista Técnico de Construcciones; otros habrán que sean muy hábiles para el cálculo y no afectos al dibujo ni a la composición, estos podrían hacer la carrera de Constructor Técnico; y, finalmente, habrá quienes sean hábiles dibujantes y competentes calculadores, para éstos estará reservada la carrera completa de Ingeniero Constructor.

Capacidad Legal para el Ejercicio de las Profesiones

La Secretaría de Educación Pública expedirá títulos a los Ingenieros Constructores, reconociendo su capacidad para proyectar una obra de construcción y para responder de la eficiencia de ella desde el punto de vista de su estabilidad; podrán desempeñar todos los puestos de responsabilidad que entrañe una obra de construcción.

Los proyectistas técnicos y los constructores técnicos sólo podrán ejercer su profesión

bajo la responsabilidad de titulares responsables o mancomunadamente, debiendo responder el proyectista de la comodidad de la construcción y el constructor de la estabilidad de ella.

Se considera cómoda una construcción, en el sentido más lato de la palabra, si convienen y se hallan bien dispuestos sus partes para el uso a que se destinan. Tratándose de habitaciones, su acondicionamiento higiénico en cuanto a provisión de agua, saneamiento y drenaje, ventilación e iluminación, es materia esencial de responsabilidad legal para el proyectista técnico.

Medios por los Cuales la Escuela trata de Conseguir su Objeto

Para el objeto se ha formado un plan de estudios que consta de dos partes: una Preparatoria Técnica de cuatro años y una Escuela Superior, de tres o cuatro años, según la carrera.

En vista de que la capacidad de la escuela es limitada, para en el primer año de la preparatoria sólo se puede recibir a 160 alumnos, y el número de aspirantes a ingreso asciende a más de lo doble, ha habido necesidad de establecer un examen de selección para recibir a los mejor preparados.

La preparatoria técnica en el ramo de la construcción tiene las siguientes características que la diferencian de la preparatoria universitaria: 1. no figuran en su plan de estudios materias de humanidades, sino por el contrario, se incluye un gran número de materias técnicas y científicas fundamentales para el estudio de las diversas profesiones que puede elegir el interesado; y 2. durante los cuatro años de la preparatoria se educa al estudiante

en el ambiente práctico de los talleres relativos a los oficios de la construcción, tales como albañilería, carpintería, herrería, plomería, pintura, electricidad y vidriería.

El plan de estudios de la preparatoria está justificado desde el punto de vista de la continuación científica de las asignaturas que lo componen y de la aplicación utilitaria de los conocimientos impartidos; la enseñanza tiene una orientación específica perfectamente definida, tanto, que un año de prueba es suficiente para que el alumno se dé cuenta de la naturaleza de los estudios y de las actividades que implican en la vida misma, de manera que puede ratificar o rectificar la elección hecha de acuerdo con su vocación y convenientemente en tiempo oportuno.

La preparación sólida y plenitud de la preparación de los ingenieros constructores que cuentan con disciplinas que hasta la fecha no se han enseñado en una misma escuela o facultad.

En general, la base amplia y firme que proporciona la enseñanza preparatoria técnica puede considerarse como un primer ciclo de carácter preprofesional, de tal manera, que la enseñanza netamente profesional constituye una revisión de los conocimientos técnicos extendidos y profundizados con tal garantía de

seguridad, que no es posible imaginarse que pueda ser obtenida en los planteles habituales, en que cada asignatura, aunque a veces se repita en varios años de estudio, sólo se la ve una vez y desde un solo punto de vista: el profesional, descuidando en lo absoluto el pre-profesional.

No todos los alumnos que terminan la preparatoria técnica, por ese solo hecho pueden continuar los estudios profesionales, pues para esto se requiere que los alumnos obtengan ciertas calificaciones mínimas en sus estudios preparatorios, estableciendo, de este modo, una selección ventajosa que permite conseguir que solamente lleguen a graduarse los verdaderamente capacitados.

Siendo tres las carreras establecidas, y requiriendo cada especialidad facultades diversas de parte del individuo, se han formado tres grupos de calificaciones mínimas para aprobar las materias preparatorias, con el fin de tener derecho a continuar cada una de las diferentes carreras.

Los alumnos que por sus bajas calificaciones no adquirieran el derecho a continuar los estudios profesionales, pueden, sin embargo, obtener diplomas de maestros de obras, con lo cual no se podrán considerar como fracasados, sino como individuos útiles a la sociedad.

Intercambio académico IPN-Francia

MA. LORENA LOZOYA SALDAÑA

Como parte del convenio de intercambio académico con la escuela de arquitectura Lumminy en Marsella, Francia, cuatro profesores de la ESIA-Tecamachalco viajaron hacia el otro lado del Atlántico para impartir una serie de conferencias y un taller, cuya temática central fue la obra de Luis Barragán.

Rocío Navarrete Chávez, Ana Laura Carbajal Vega, Pedro Ramírez Ortega y Mario Martínez Valdez fueron los representantes de nuestra escuela, quienes acudieron al encuentro con alumnos y profesores franceses para dar una muestra del pensamiento y la vida arquitectónica de Barragán. En esta travesía también participó Virginie Rose, representante de la escuela de arquitectura Lumminy. Al respecto, quién mejor que ellos para hablarlos de sus actividades y experiencias.

¿Cómo se llevó a cabo este intercambio?

Pedro Ramírez explica: "Con el programa de intercambio académico que tiene el Instituto Politécnico Nacional a través de la ESIA-Tecamachalco, se buscó estrechar un intercambio académico a nivel nacional e internacional. En el caso de Francia se tuvo el apoyo del arquitecto Francisco Carvajal de la Cruz y posteriormente de Virginie Rose, quienes fueron elementos importantes para la vinculación con la escuela de Marsella. De esta forma, en agosto del año pasado surgió la firma de un convenio de intercambio y colaboración".

¿Cuáles fueron las actividades que desarrollaron en Marsella?

Ramírez Ortega responde: "Fueron dos semanas de trabajo, en la primera se ofrecieron pláticas y conferencias, en las que se abordó la arquitectura prehispánica y

vernácula de México. En el diálogo dedicado a la obra de Luis Barragán se habló sobre sus diferentes etapas: la regional, la moderna y la emotiva, así como la influencia de éste en los actuales arquitectos; además se presentó una conferencia dedicada a la arquitectura contemporánea en México.

"En la segunda semana se llevó a cabo un taller con alumnos de esa institución, en el que se abordaron distintos aspectos aplicativos; principalmente el diseño arquitectónico".

Respecto al trabajo realizado en Marsella, Ana Laura Carbajal explicó: "Cada participante tenía un tema para desarrollar y exponer, en mi caso fue la influencia de Barragán y la arquitectura contemporánea en México". Señaló que la respuesta de quienes acudieron a las conferencias y al taller fue favorable. "Considero que lo que expusimos sirvió a los alumnos para que adquirieran una mayor perspectiva en cuanto al diseño, manejo del color, de la luz y de los volúmenes". Además exaltó que la creatividad que nosotros tenemos es del más alto nivel, a pesar de que no contamos con la tecnología que ellos poseen.

En tanto, Mario Martínez comparó la formación de los arquitectos de la ESIA-Tecamachalco y los de la escuela de Marsella. "Creo que la diferencia principal se encuentra en el aspecto cultural, no hablo de países, sino de la inquietud de los estudiantes por conocer más allá de lo que aprenden en la escuela; en este sentido, en Marsella encontré que los alumnos buscan por su cuenta información arquitectónica que les permite tener más ele-



Interior del edificio del Consejo General de Marsella. Proyecto de William Alsop

mentos de lenguaje con los cuales trabajar. Esto no quiere decir que aquí (en la ESIA) los estudiantes no se preocupen por encontrar mayor información, pero los que lo hacen, pertenecen a una minoría".

Por otra parte, Ramírez Ortega agregó: "Esa diferencia de la que habla Mario, depende de la formación que se le da a los alumnos en Marsella durante los dos primeros años, pues en ese lapso se les proporciona un extenso marco teórico y se les enseñan las diversas tendencias arquitectónicas. Con estos elementos, el alumno aprende historia, arquitectura y urbanismo; esto es lo que permite que en el estudiante se despierte un mayor interés por el conocimiento. En nuestra escuela ya se está dando mayor importancia a la teoría y con ello se han generado buenos resultados. Sin embargo, en Marsella todo el bagaje cultural se puede detectar perfectamente en el manejo de un marco conceptual, que se observa en los proyectos que presentan los alumnos".

Sobre este mismo tema, Virginie Rose, egresada de la escuela de arquitectura de Marsella dijo: "Considero que la primera diferencia es el nivel cultural, nosotros no pertenecemos a la Secretaría de Educación, sino a la Secretaría de Cultura. La arquitectura en Francia se considera dentro de las bellas artes, jamás como parte de la tecnología. En Lumminy el aspecto artístico es muy importante. Desde el primer día, los profesores incitan al alumno para que forme su propia cultura arquitectónica, artística y técnica. A partir de 1968, con la entrada de las materias humanísticas se abrieron las puertas a todos los niveles, sin exceptuar la arquitectura. Es importante señalar que existe una competencia entre los alumnos por saber más y destacar como los mejores.

"Somos la única escuela de arquitectura en el mundo que fue creada como parte de las bellas artes y eso se refleja hasta hoy. No somos una escuela de ingeniería y arquitectura desafortunadamente, pues en el campo en el que nos desarrollamos, a veces nos falta el lado técnico, es decir, somos capaces de pensarlo, pero no de desarrollarlo. Considero que el estar orientados hacia la cultura, es parte de nuestra herencia histórica".



Planes de intercambio

Además de la visita a la escuela Lumminy se tienen otros planes para continuar con el proyecto de intercambio académico con Francia. Uno de ellos consiste en presentar un proyecto para la remodelación del puerto de Marsella, el cual contempla que un grupo de arquitectos de la ESIA Tecamachalco viaje a ese país para participar en un proyecto de remodelación portuaria, en conjunto con otras instituciones mexicanas de arquitectura, las cuales también tienen convenios de colaboración con esta institución.

En cuanto al inicio del encuentro y la elaboración de este proyecto, se tiene previsto que se realice en septiembre de 1998, para que a principios de 1999 el proyecto esté terminado y se pueda presentar ante los organismos correspondientes en Francia.

Por otra parte, la escuela de Marsella pretende, con toda esta información, elaborar un libro y un cd rom. Sin embargo, no se tiene la seguridad de que la propuesta final sea la que determine la remodelación del puerto de Marsella. La única certeza es que un trabajo de tal magnitud servirá no sólo para este puerto europeo, sino para la posible remodelación de otros lugares similares en el mundo.

"El convenio de colaboración con Francia —explica Pedro Ramírez— apenas empieza, ya que son tres facetas. Por un lado, el intercambio entre profesores, lo que permitirá que especialistas en diferentes áreas puedan expandir sus conocimientos.

Edificio de "La Ciudad Radiante" del arquitecto Le Corbousier, uno de los símbolos de la ciudad de Marsella

"La otra es la referente a los investigadores, en ésta se buscará que a corto plazo se puedan vislumbrar las diferentes temáticas que tenemos en común, para así realizar proyectos, pues si bien, somos países diferentes, existen problemáticas similares, por ejemplo, el caso de los puertos.

"Por último, consideramos básico el intercambio de alumnos, pues estamos seguros que la carrera de arquitectura además de aprenderse en las aulas y en los libros, se reafirma al conocer diferentes lugares y lenguajes arquitectónicos. Este intercambio está considerado para alumnos de séptimo semestre dispuestos a permanecer 15 días en Francia. Se tomará en cuenta la situación económica de ambas instituciones educativas, ya que de realizarse, el alumno tendría que solventar los gastos de alimentación y transporte en el lugar al que sean enviados. La vivienda no tendría ningún costo, pues se alojaría en casa de algún estudiante francés.

"Esperamos que en poco tiempo se puedan gestionar los trámites y se cuente con el apoyo necesario para que el intercambio académico sea una realidad. De cualquier forma, ya se están dando los primeros pasos hacia una mayor y mejor vinculación de nuestra escuela con la arquitectura que se produce a nivel internacional".

Tercera Bienal de Arquitectura en Sao Paulo, Brasil

Como muestra de la participación internacional, es importante mencionar que la ESIA-Tecamachalco ha participado en concursos en varios países, tal es el caso de la Tercera Bienal de Arquitectura de Sao Paulo en Brasil, en la cual compitieron instituciones de todo el mundo con el tema "La educación de la arquitectura en el tercer milenio". La ESIA Tecamachalco presentó el proyecto denominado "Escuela Internacional de Arquitectura" que sería instalada en Cancún, Quintana Roo, en éste se planteó una propuesta educativa que reuniría lo más avanzado de la tecnología contemporánea, como realidad virtual, hologramas, internet, informática, etcétera, todo esto para la recuperación de una visión ecológica en la que los estudiantes deban conocer y manejar técnicas de bioclimatización, agricultura y lo necesario para respetar e integrarse con la naturaleza, sin detrimento de los logros

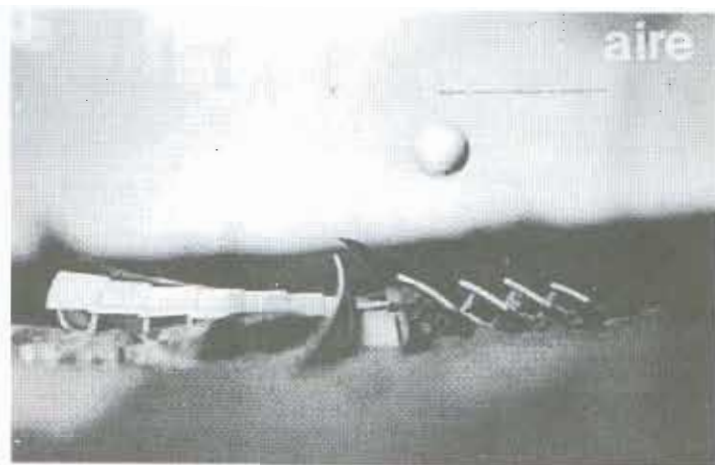
obtenidos con los avances tecnológicos. Por ser este un concurso de ideas, no se tuvo ningún inconveniente al privilegiar el aspecto plástico y la audacia tecnológica en los planteamientos constructivos sin descuidar la funcionalidad del proyecto. En esta ocasión participaron los alumnos Francisco Marroquín Román, Tonatiuh Flores Olguín, Edwin Herrera Mondragón y Oscar Anguiano Castro, los cuales tuvieron la asesoría de los profesores: Mario Martínez Valdez, Francisco Gil Flores, Angel García Ortega y Francisco Peña Carrera.

El convenio de colaboración con Francia y la participación en concursos, como el interuniversitario de la Universidad del Valle de México (primero y segundo lugares); el Alberto J. Pani de la UNAM (primer lugar); la XVII Conferencia Latinoamericana en Ecuador, (primera mención honorífica) y el de la Tercera Bienal en Sao Paulo, dan muestra de que nuestra escuela tiene un alto nivel académico, sin éste no sería posible la participación de los alumnos, profesores e investigadores, quienes con su trabajo han hecho de la ESIA-Tecamachalco una de las escuelas de arquitectura más importantes en América Latina.

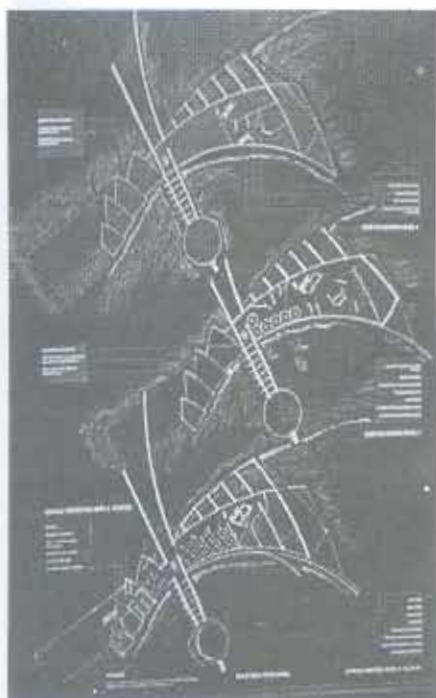


Auditorio de la escuela de arquitectura de Marsella, durante las conferencias sobre Luis Barragán impartidas por profesores de la ESIA-Tecamachalco

Tercera Bienal de Arquitectura Sao Paulo, Brasil

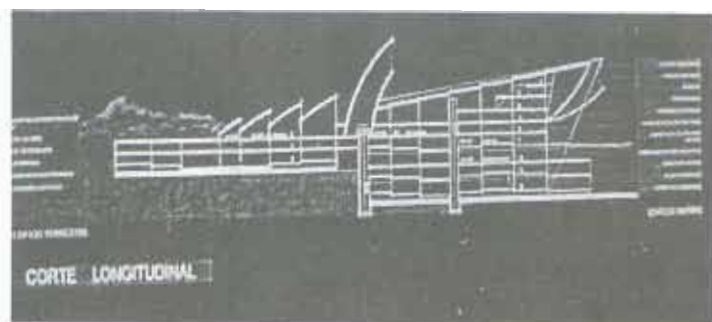


Vista general de la escuela



*Plantas arquitectónicas donde se muestran
los niveles subacuáticos y subterráneos de la
propuesta*

*Corte longitudinal. A la izquierda, la zona
subterránea, a la derecha, la zona en contacto
con el mar*



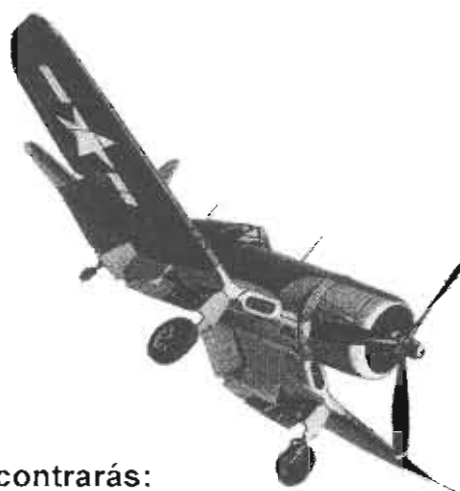
¿Y tú, qué sabes hacer?

El comité editorial de *esencia y espacio* te invita a colaborar. Si tu fuerte, además de la arquitectura, es tomar fotos, redactar crónicas, ensayos, o algo que se le parece; si crees que escribir cuentos y poesía, hacer viñetas o caricaturas es cosa fácil; envíalas a la revista de la escuela.

Esperamos tu material en la revista, ubicada en la Unidad de Informática, en días hábiles y a cualquier hora. El único requisito es que tus textos sean breves.



2a. EXPOSICIÓN MODELISMO ESIA 98



Donde encontrarás:

Conferencias
Fábricas
Videos
Venta de modelos

Además te invitamos al

Primer Concurso Interpolitécnico de MODELISMO

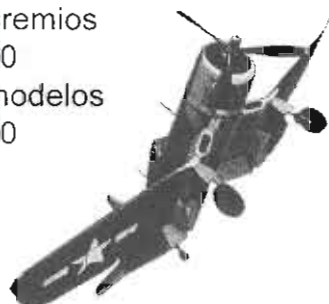
A realizarse del 15 al 19 de
junio de 1998 en el área de
exposiciones de la ESIA
Tecamachalco.

Actividades:

15 de junio
Inscripción de modelos
10:00 a 18:00 hrs.

16 a 19 de junio
exposición de modelos
10:00 a 18:00

19 de junio
entrega de premios
16:00 a 17:00
entrega de modelos
17:00 a 18:00



Categorías:

Aviación
Vehículos militares
Automovilismo
Barcos
Fantasía y ciencia ficción
Figuras

Reglamento:

1. El concurso de modelismo queda reservado a estudiantes y profesores del Instituto Politécnico Nacional.
2. No habrá límite en la cantidad de modelos a inscribir por participante.
3. Los jueces serán asignados por el comité organizador y su veredicto es inapelable.
4. El comité organizador no se hace responsable de los modelos después de la hora establecida.

Información:

Departamento de Difusión
Cultural ESIA Tecamachalco o
M. en C. Verónica Aguilar
Bonilla Tel. 586 27 89
Ing. Arq. Felipe Longoria
Chavarín
Tel. 311 09 29

Todas las categorías podrán
subdividirse dependiendo del
número de participantes.

LA UNIDAD DE APOYO A ESTUDIANTES

pone a tu disposición los

Centros de Apoyo a Estudiantes

Alumno politécnico, aprovecha los servicios y beneficios que te ofrecen los **CAE**



Venta de:
(precios accesibles)
Artículos escolares
Libros
Ropa deportiva
Artículos promocionales



Servicios de:

(a muy bajo costo)
Fotocopiado
Engargolado
Encuadernado
Enmicado
Guillotina



Préstamo de:

(totalmente gratuito)
Computadoras
Máquinas de escribir
Restiradores
Equipo de dibujo
Cubículos de estudio
Mesas de trabajo

1 "MANUEL CERRILLO VALDIVIA"
ESIME Culhuacán.
Av. Santa Ana No. 1000
San Francisco Culhuacán
Tel. 719 60 00 ext. 73300

2 "CARLOS VALLEJO MÁRQUEZ"
CECYT 10
Av. J. Loreto Fabela Esq. Av. 508
Col. Aragón
Tel. 729 60 00 ext. 71100

7 "FRANCISCO PLATA LIMÓN"
(ESIME Azcapotzalco)
Av. de las Granjas No. 681
Col. Jardín Azpeitia
Tel. 729 60 00 ext. 64400

8 "JUAN O'GORMAN"
ESIA tecamachalco
Av. de los Leones No. 28
Tecamachalco, Naucalpan de Juárez
Edo. de México
Tel. 729 60 00 ext. 68059

3 "JOSÉ GÓMEZ TAGLE MARTÍNEZ"
(ESIA Zacatenco)
Av. Juan de Dios Bátiz Esq. Miguel Bernard
Unidad Profesional "Adolfo López Mateos"
Tel. 729 60 00 ext. 53098

4 "ALEJANDRO GUILLOT SCHIAFFINO"
Esq. De Carpio y Lauro Aguirre
Col. Santo Tomás
Tel. 729 60 00 ext. 63150

9 "MARÍA LUISA PRADO DE MAYAGOITIA"
CECYT 2
Av. Nueva Casa de Moneda No. 133
Col. Lomas de Sotelo
Tel. 729 60 00 ext. 67041

10 "CARLOS CASAS CAMPILLO"
Av. Acueducto s/n
Barrio de la Laguna, Ticomán
Tel. 729 60 00 ext. 56301

5 "MANUEL L. STAMPA ORTIGOSA"
Edificio 3 Primer Piso
ESIME Zacatenco
Unidad Profesional "Adolfo López Mateos"
Tel. 729 60 00 ext. 54697

6 "GUILLERMO MASSIEU HELGUERA"
Av. Plan de Agua Prieta Esq. Av. de los Maestros
Col. Santo Tomás
Tel. 729 60 00 ext. 53501