

caiana

Cristóbal Andrés Jácome

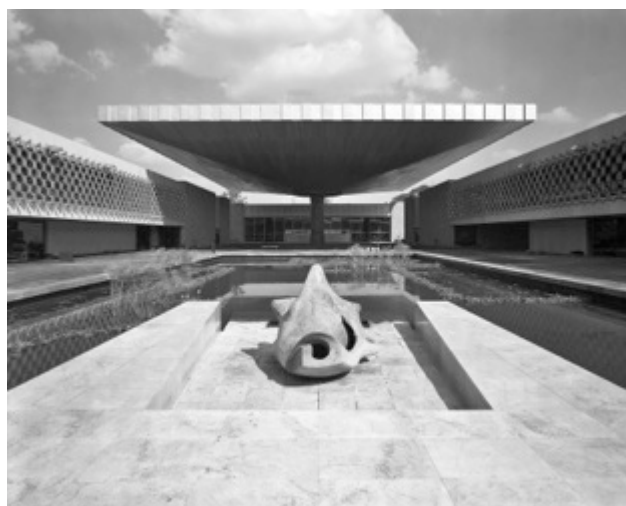
Palimpsestos constructivos. La impronta del pasado prehispánico en la modernización mexicana

Palimpsestos constructivos. La impronta del pasado prehispánico en la modernización mexicana

Cristóbal Andrés Jácome

Desde su construcción en 1964 el edificio del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México se incorporó al repertorio de iconos arquitectónicos nacionales. El poder de este hito constructivo diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013), en colaboración con Rafael Mijares (1924) y Jorge Campuzano (1931) fue extendido de inmediato al imaginario del México moderno y al discurso de unidad nacional pautado por el Estado. El diseño racional y monumental del espacio inspirado principalmente en la arquitectura maya, la efectiva utilización de diversos materiales en su construcción, la integración de obras de arte moderno y el inmenso acervo de arte prehispánico, articularon un producto cultural que a sus cincuenta años sigue siendo una pieza fundamental del discurso nacionalista. Es posible afirmar que no existe relato oficial sobre la cultura mexicana que deje de lado este edificio y su papel como depositario de un inconmensurable saber histórico. Ante su poder permanente en el ámbito arquitectónico y en la producción de capítulos fundacionales de la historia, es fundamental preguntarse cómo fue articulado por el Estado y sus élites intelectuales el trinomio pasado prehispánico, modernidad constructiva y símbolo nacional. Si bien Ramírez Vázquez es nombrado comúnmente como hacedor de esta ficción cultural gracias al grandilocuente museo, existen ya claros antecedentes de esta formulación en las décadas de los cincuenta e inicios de los sesenta (**Fig.1**). No se trata de un constructo cuya autoría descansa en un individuo sino más bien en una articulación que el Estado y sus arquitectos fueron tramando con mayor énfasis desde el período presidencial de Miguel Alemán (1946-

1952). Puede perfilarse una generación de arquitectos e intelectuales que maquilaron la ideología oficial haciendo uso de las representaciones del pasado prehispánico. Más allá de asimilar el quehacer arquitectónico en tanto resultado de voluntades creativas, entiendo las edificaciones del sistema como la materialización de lo que Roger Bartra llamó “las redes imaginarias del poder político”.¹



1- Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, *Museo Nacional de Antropología*, 1964, fotografía: Armando Salas Portugal, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

Uno de los objetivos perseguidos por el régimen y sus arquitectos fue demostrar que la sociedad mexicana moderna era derivación y creación de dos grandes entelequias: un antiguo episodio glorioso y un Estado protector. Al traer a la mitad de siglo la estética de las culturas antiguas, lo que se pretendió fue dotar al sistema de un aura mítica, formular desde la retórica del tiempo y las imágenes nuevas representaciones del aparato político. Si bien ya desde el régimen de Porfirio Díaz (1884-1910) y más adelante con el arte posrevolucionario de los años veinte y treinta se había recurrido a las representaciones del arte prehispánico como estrategia propagandística,² este arquetipo fue rearticulado en las expresiones constructivas de las décadas de los cincuenta y sesenta, época de consolidación del régimen, entonces llamado ya Partido Revolucionario Institucional. Esta época de asentamiento del poder único estuvo notablemente marcada por un alto crecimiento económico cuyo proyecto modernizador corría en paralelo a la proliferación de instituciones culturales auspiciadas por el Estado.

El hecho de que arquitectos oficiales hayan recurrido nuevamente al imaginario prehispánico se debe a que el Estado, con base en ese legendario capítulo histórico lleno de misticismo, cubría sus vacíos ideológicos. Para los años cincuenta era evidente que el discurso nacionalista derivado de la posrevolución estaba agotado en sus propias palabras e imágenes y articularlo nuevamente era tarea difícil si se considera la existencia de un régimen hegemónico. La adaptación a la arquitectura moderna de los mitos e iconos prehispánicos puede así ser vista también como una apuesta por llenar de sentido el discurso nacionalista con base en un universo mítico y el orgulloso rescate de las raíces culturales. El hecho de que los arquitectos insistieran en la evocación del pasado en la arquitectura refiere no únicamente a un proyecto de renovación de la expresividad constructiva sino también a la búsqueda por articular un nuevo patrón nacionalista ante el agotamiento de las fórmulas ya utilizadas. En este sentido, el régimen y sus arquitectos redujeron la complejidad histórico-cultural de las diversas culturas mesoamericanas a un cuerpo homogéneo y armónico³ con el fin de demostrar que México tenía una arquitectura de profundas raíces históricas. A partir de éstas se fundaría una genealogía eficaz para comprobar nacional e internacionalmente que el país poseía una antigua tradición arquitectónica capaz de activar su fuerza en el promisorio presente. Así, para condecorar el *ethos* nacionalista y perdurar en la memoria, el arquitecto del régimen trajo al presente las formas y figuras del pasado prehispánico. Esta noción proviene de las élites intelectuales quienes formularon la idea sobre la etapa de madurez a la que había llegado la vida del país. Dicha madurez fue concebida, en parte, como una reconciliación entre las distintas etapas históricas (por más fracturado que hubiera sido el proceso de transición entre una y otra). Los arquitectos oficiales aprehendieron este discurso de la modernización sin fracturas temporales y asumieron como tarea enaltecer la arquitectura prehispánica para recrear el pacto entre mexicanismo y modernidad.⁴

En las siguientes páginas ejemplificaré cómo fue tramado el constructo institucional pasado prehispánico-presente moderno. Esta entelequia cultural no recae bajo la autoría de un solo arquitecto o agente de la cultura oficial. Aunque una historia tradicional tienda a centrar su atención en la figura y obra de un solo artífice

para comprobar su poder creador, lo cierto es que el propio régimen conformó un panorama de múltiples actores para afianzar su poder. Propongo así un panorama formado tres arquitectos de la modernidad ligados al Estado: Carlos Lazo (1914-1955), Mario Pani (1911-1993) y Pedro Ramírez Vázquez. En sus obras se tradujo el poder político haciendo uso en más de una ocasión de la legitimidad retórica otorgada por el pasado prehispánico. Si bien en el trayecto profesional de cada uno de ellos la apropiación de las formas y espacios precolombinos se manifiesta de manera distinta, el punto de convergencia fue el empleo de su aura mítico-legendaria para exaltar la cultura nacional.

Carlos Lazo cristaliza la figura del arquitecto-político de mitad de siglo. Durante el sexenio de Alemán, Lazo conoció de cerca las estructuras de poder debido a sus puestos públicos como presidente de la Comisión Federal de Planificación de la Secretaría de Bienes Nacionales en 1946, oficial mayor de la Secretaría de Bienes Nacionales en 1947 y planificador del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento en 1949. Gracias a estos cargos, el arquitecto y funcionario público obtuvo un lugar estratégico en el ámbito arquitectónico-político. En 1950 le fue encomendado el diseño del edificio del Banco de México en el Puerto de Veracruz, emblema del incremento de capitales y la modernización en el estado natal del Presidente. Ese mismo año es nombrado gerente de obras de Ciudad Universitaria, cargo al que todo arquitecto en búsqueda de poder aspiraba debido a la importancia que la magna obra significaba para el país. Para los intereses de este texto destacaré el rol de Lazo como gerente de construcción del campus universitario con el fin de explicar cómo fue instrumentalizado el discurso de lo prehispánico por el cuerpo de arquitectos al servicio del Estado (**Fig.2**).

En el acto de inicio de construcción de la Ciudad Universitaria, Lazo estableció el vínculo entre esta monumental obra y el pasado prehispánico: “México se ha edificado piedra sobre piedra... Esta es una de ellas. Por eso, es un momento de México. En estos mismos terrenos, cuando las inmigraciones nahuas y olmeca se encontraron en el valle de México, en la pirámide de Cuicuilco, la más antigua cultura indígena del Continente surgió de la contemplación de este

paisaje y de este cielo”.⁵ El contexto volcánico del Pedregal de San Ángel y la cercanía con la pirámide Cuicuilco serían el marco de referencia idóneo para afirmar los signos de la mexicanidad y hacer visible que la arquitectura de las culturas arcaicas podía estar en diálogo con las edificaciones de la era institucional. Para Lazo, tanto el terreno de lava como el vestigio prehispánico sentaban las bases de un proyecto que según él podría “fortalecer la conciencia del mexicano en la perdurabilidad de los destinos culturales de nuestra patria”.⁶ Si bien este discurso nacionalista tenía ya una larga tradición en la retórica ideológica del México posrevolucionario, la magnitud y objetivo del proyecto universitario servirían para reforzar esas líneas bien conocidas sobre el progreso y la utopía de la permanencia. Aunque no hay mucha diferencia entre las palabras de Lazo y otro arquitecto oficial de la época, la especificidad de su discurso reside en la posición política que éste tenía en el momento. En tanto responsable político del colosal proyecto, la palabra de Lazo representa el puente entre las altas esferas del poder y el quehacer arquitectónico. Lazo estaba en el centro de la producción del discurso nacionalista requerido por el Estado a través de diversas obras que ostentaba su inspiración en las formas e imágenes del pasado prehispánico.⁷ Murales integrados a los edificios como *El retorno de Quetzalcóatl* (1952) de José Chávez Morado en el auditorio de la Facultad de Ciencias, *Representación histórica de la cultura* (1950-1952) de Juan O’Gorman en la Biblioteca Central, *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* (1952) de Francisco Eppens en la fachada de la Facultad de Medicina de los arquitectos Ramón Torres, Héctor Velázquez y Pedro Ramírez Vázquez o el programa mural inconcluso de Diego Rivera en Estadio Olímpico Universitario que representaría el antiguo juego de pelota, son ejemplo de cómo el imaginario prehispánico fue integrado a las construcciones modernas (**Fig.3**). Por otra parte, el aprovechamiento de los pedregales para la edificación de edificios y la amplitud de las plazas centrales del campus universitario serían tomados como evocación de las estéticas espaciales de las ciudades mesoamericanas.

La obra que alude de manera más directa a las construcciones del México antiguo son los frontones de la zona deportiva diseñados por el arquitecto Alberto T. Arai (**Fig.4**). Estos



2- Mario Pani y Enrique del Moral, *Ciudad Universitaria* (vista aérea), 1952, fotografía: Compañía Mexicana de Aerofoto, Fundación ICA



3- Pedro Ramírez Vázquez, Héctor Velázquez y Ramón Gutiérrez, *Facultad de Medicina de Ciudad Universitaria*, 1952, fotografía: Luis Márquez, Fondo Luis Márquez Romay, AFMT-IIE-UNAM.



4- Alberto T. Arai, *Frontones de Ciudad Universitaria*, 1952, fotografía: Juan Guzmán, fondo Juan Guzmán, AFMT-IIE-UNAM.

frontones de juego aluden la pirámides truncadas utilizando fragmentos de piedra volcánica para su edificación, los cuales a su vez guardan relación con el contexto montañoso de la zona sur de la ciudad.

Los frontones sirvieron a Carlos Lazo como telón de fondo para un retrato publicado en agosto de 1952 en la revista norteamericana *Arts & Architecture* (Fig.5). De acuerdo con el pie de foto, Lazo se encontraba explicando cómo la arquitectura universitaria sería un eslabón entre pasado y presente, construcción y paisaje.⁸ Este discurso persistiría en numerosas opiniones que explicaban la línea funcionalista de Ciudad Universitaria y su reminiscencia sobre las formas prehispánicas como lo original y auténtico de la cultura mexicana. Al respecto, el arqueólogo Antonio Caso reforzaría esta idea señalando que la reciente arquitectura “ya es mexicana; es decir, que ya la sentimos no solamente como una inspiración de los modelos europeos y norteamericanos, sino como una solución nuestra a nuestros propios problemas. Si la cultura de México tiene unidad a través del tiempo, -y cómo negar que la tiene- la arquitectura contemporánea, si quiere ser realmente una expresión del país, tiene que basarse en hondas raíces culturales de México”.⁹ Para Caso, como otros intelectuales de la época, la narrativa lineal y congruente de las etapas históricas del país había encontrado en el campus de la universidad su consolidación. Gran parte del éxito del conjunto arquitectónico, en la opinión de las esferas cultivadas y de los círculos de poder oficial, se debe a que la pluralidad de edificios constituye por un lado un eslabón con el pasado y por otro ofrece una visión de futuro y progreso gracias a grandes bloques funcionalistas cubiertos de cristal. La lección que demostraba Ciudad Universitaria para las élites culturales y políticas era que el concilio entre un legendario pasado y la apuesta a la modernización no sólo era posible, sino también altamente sugerente en términos simbólicos. Esta noción de corte completamente nacionalista fue acentuada por Pedro Ramírez Vázquez por medio de la organización de una exposición sobre la historia de la arquitectura mexicana presentada en el marco del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos en Ciudad Universitaria en octubre de 1952.



“Architecture: not a tower upon the landscape, but a part of the general landscape of the country.” Carlos Lazo, Director General of the Ciudad Universitaria project, and president of the Society of Architects of Mexico. Lazo points to a fronton, a form at home in the landscape. Picture was taken on May 3, Day of Santa Cruz, patron saint of builders, hence garlanded cross on fronton.

5- Carlos Lazo en los frontones de Ciudad Universitaria, fotografía publicada en *Arts & Architecture*, Vol. 69, núm. 8, Agosto 1952.

La exposición articulada por Ramírez Vázquez tomaba como cimientos fundacionales de la arquitectura moderna imágenes de pirámides y esculturas prehispánicas. Por medio de fotografías a gran escala fueron mostradas las magnas obras de la construcción de las culturas mesoamericanas, y acentuada una vez más la efectiva fórmula: lo prehispánico explica lo moderno. Esta exposición significó para Ramírez Vázquez un momento clave de su carrera. El joven arquitecto tuvo un primer acercamiento a los compendios históricos armados desde estrategias museográficas que recreaban la ficción de un relato arquitectónico sin cortes abruptos, como si fuera una secuencia de hechos metódicos y premeditados.¹⁰ Significó también el despunte de su carrera como portavoz de los logros del régimen ya que la muestra comprendió también estadísticas que mostraban los avances en materia de salud, vivienda y educación durante el sexenio de Alemán. Durante este inicio de Ramírez Vázquez como artífice de discursos oficiales, las estructuras del poder político le eran familiares. El arquitecto había sido ya jefe de zona del

Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) en Tabasco de 1944 y para 1947 había asumido el cargo de Jefe del Departamento de Conservación de Edificios de la Secretaría de Educación Pública. En la configuración de su perspectiva política, no fue menos importante que su hermano Manuel fuera Subsecretario del trabajo de 1946 a 1948 y Secretario del trabajo de 1948 a 1952. Otro de sus hermanos, Mariano, fungió como Juez de la Suprema Corte de Justicia de 1947 a 1949, puesto que retomó en 1954 y en el que perduraría hasta 1973.¹¹ Así, el camino en las tramas de la política estaba echado a andar para el arquitecto. Su cercanía con las esferas del poder político y su comprensión de la arquitectura como portento del discurso nacionalista aseguraban ya una carrera exitosa.

Una de las lecciones que dejó el monumental proyecto de la Ciudad Universitaria fue que cuando el arquitecto represente con su obra la ideología nacional esto le permitirá no sólo ser una extensión del sistema sino también portador de un poder simbólico que se propagará a través de los mandatos sexenales. En tanto agentes culturales, los arquitectos poseen la capacidad de trascender los períodos gubernamentales por el hecho de que sus construcciones ostentan la modernización de la cultura nacional. A través de gigantes de concreto, relucientes cortinas de vidrio, innovadoras estructuras y la recreación de los mitos nacionales por medio de murales o esculturas, se articula una retórica del progreso que posibilita la trascendencia de los arquitectos más allá del contexto que representa un Presidente.

Al término del sexenio de Alemán la transmisión del poder llegó a manos de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958). La sucesión del mandato presidencial a nombre del Partido Revolucionario Institucional, el cual perduró sin interrupciones hasta el año 2000, es un factor clave para entender que la ideología del régimen buscó mantener exaltadas sus retóricas de representación.

Con Ruíz Cortines en el poder, Carlos Lazo y Pedro Ramírez Vázquez ascendieron en el escalafón de la pirámide burocrática y la grandilocuencia espacial e iconográfica del pasado prehispánico persistió en su trayectoria político-constructiva. Lazo fue nombrado

Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP), cargo que lo colocaría en el puesto público más alto al que haya llegado un arquitecto en México. Además de estar a la cabeza de la SCOP, Lazo fue responsable del diseño del edificio de la Secretaría en colaboración con los arquitectos Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho (**Fig.6**). La nueva Secretaría consistió en un conjunto funcionalista de gran escala recubierto en diversas fachadas con murales de Juan O’Gorman y José Chávez Morado que referían al pasado prehispánico y a la conquista del siglo XVI. Fue también emplazada en el exterior del edificio una escultura de Rodrigo Arenas Betancourt que buscaba representar el tormento del *tlatoani* Cuauhtémoc.¹² Este conjunto seguiría fielmente la línea constructiva de Ciudad Universitaria: funcionalismo, integración plástica y evocación prehispánica. Los elementos para elaborar la imagen de la nueva institucionalidad política están aquí ya completamente establecidos, el paso a seguir en los próximos años sería reelaborarlos una y otra vez.



6- Carlos Lazo, Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho, *Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas*, 1954, fotografía: Compañía Mexicana de Aerofoto, Fundación ICA.

Por su parte, en el sexenio de Ruíz Cortines Ramírez Vázquez recibió el encargo de diseñar junto con Rafael Mijares la nueva sede de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, la cual fuera inaugurada en 1954 por el entonces Secretario del Trabajo Adolfo López Mateos. El edificio consiste en un complejo de grandes prismas de acero y vidrio que bien podrían ser cualquier otro edificio del llamado estilo internacional. El sello distintivo, y con lo cual el despacho Ramírez Vázquez demostraría su

afición por las piezas prehispánicas a partir de entonces, sería la inclusión de una réplica de un “obra maestra” del remoto pasado: Coatlicue (**Fig.7**). La monumental obra fue emplazada en uno de los patios interiores de la Secretaría, la cual comprobaría cuan sugerente podría ser el contraste entre las esculturas prehispánicas y los edificios modernos. Con Coatlicue al centro de la Secretaría comienza un vínculo visual y simbólico que persistiría hasta llegar al Museo Nacional de Antropología pasando por los pabellones de México en las ferias mundiales y la moderna casa del arquitecto donde fuera colocada una réplica del Cuauhxicalli (vaso de las águilas) en un patio interior rodeado de puertas de cristal. A su vez, diseñar un edificio para López Mateos le permitiría a la oficina de Ramírez Vázquez establecer un vínculo con un político que le podría redituarse en el futuro ya que éste era bien conocido por su interés en la cultura nacional.

1. Façade nord du bâtiment principal et, au premier plan, l'aire des services annexes (cafeteria, restaurant des juges, garderie d'enfants, etc.). 2. Façade principale sud. 3. Vue prise de l'autre côté de l'avenue sur la façade nord.



7- Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, *Secretaría del Trabajo y Previsión Social*, 1954, fotografía publicada en *L'architecture D'aujourd'hui*, núm. 109, 1963.

En otoño de 1955 cambia el rumbo de los arquitectos en el poder. Carlos Lazo muere en un accidente aéreo el 5 de noviembre, lo cual marca el ascenso definitivo de Ramírez Vázquez en el panorama político-arquitectónico. Ramírez Vázquez reemplazó a Lazo como Presidente de la Sociedad Mexicana de Arquitectos, puesto que le otorga la posibilidad de organizar la exposición “4000 Años de Arquitectura en México” presentada en la embajada mexicana en París gracias al entonces embajador de México en Francia Jaime Torres Bodet.¹³ La exhibición se hizo acreedora al “Gran Premio de Honor” otorgado por la Sociedad de Artistas Franceses y en 1956 la Sociedad de Arquitectos Mexicanos publicaría su extenso libro-catálogo el cual

contiene únicamente un párrafo de texto a cargo de Ramírez Vázquez y un extenso recorrido fotográfico que inicia con la pirámide de Cuicuilco y finaliza con tomas abiertas de Ciudad Universitaria. En conjunto se trata del cúmulo de imágenes en blanco y negro que desde una mirada enaltecedora, haciendo uso del contrapicado para observar los edificios, muestra el devenir histórico lineal de las construcciones mexicanas. A partir de entonces y hasta 1963 la exposición de fotografía arquitectónica viajaría a diversas embajadas de México en el mundo, reforzando un imaginario del progreso y la modernización a través de construcciones.

La reinención del nacionalismo a través de la glorificación del pasado llevaría a reemplazar la estatuaria de los héroes patrios por grandes figuras prehispánicas. El héroe tenía un contexto específico en la historia, implicaba una batalla eclipsada en el tiempo y su resonancia para el imaginario de la segunda mitad de siglo era casi nulo. Por el contrario, una figura del pasado prehispánico no encapsulaba un momento histórico en específico, más bien poseía el halo de lo eterno y un aspecto formal ajeno y a la par cercano a la cultura moderna. En 1958 Ramírez Vázquez y Mijares llevaron a cabo este intercambio de figuras para el pabellón de México en la Feria Mundial de Bruselas. A la entrada del pabellón el arquitecto dispuso sobre un pedestal una réplica de un atlante de Tula con el propósito de demostrar cuán hondo era el sendero de origen de la mexicanidad. Si la monumental pieza perteneciente a la cultura tolteca fue emplazada en el exterior, esto se debe no sólo a crear una entrada triunfal para el relato histórico fabricado por el Estado sino también a la utilización del atlante como metáfora del poder monolítico del régimen. La magna figura de los antiguos reinos sugiere por medio la talla en piedra un sistema de poder grandilocuente e infranqueable dispuesto para ser contemplado. Sus dimensiones y textura pueden ser vistos como una metáfora del peso y dureza que tiene el sistema político. La fuerza del monolito al exterior se convertiría a partir de la experiencia en Bruselas en uno de los elementos insignes del régimen repetido seis años después con el emplazamiento del Tláloc de Cuauhtinchan en el exterior del Museo Nacional de Antropología.

En contraste con el aspecto poroso y masivo del atlante, la fachada principal del pabellón fue cubierta por una retícula que refería a la arquitectura de estilo internacional. Fue incluido además, y casi como un acto previsible de los edificios-propaganda, un mural de Chávez Morado apropiadamente titulado *México un país moderno de antigua cultura*.¹⁴ En el interior del pabellón el despliegue curatorial a cargo de Fernando Gamboa consistió en la representación de la tríada histórica prehispánico, colonial y moderno añadiendo las artes populares. Para 1958 Gamboa tenía una larga carrera como hacedor de la narrativa oficial de la mexicanidad y la colaboración con Ramírez Vázquez y Mijares condensó el proyecto ideológico compartido por los artífices culturales.¹⁵ La efectiva articulación arquitectónica y curatorial hizo al pabellón merecedor del Gran Premio Internacional de la Estrella de Oro de Bélgica, lo cual hizo evidente que los diálogos con la historia no eran cosa del pasado sino que podrían ser sumamente exitosos en la segunda mitad de siglo.

Si bien el éxito de la suma de ideas de los arquitectos y Gamboa tuvo óptimos resultados, el pabellón no dejaba de ser una construcción efímera y lejos del territorio nacional. De acuerdo con el panorama político-arquitectónico tramado durante los años cincuenta, hacía falta en México un espacio donde la construcción cultural de las capas históricas se presentara de manera contundente.

Mario Pani, en colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina, comenzó en 1959 el proyecto de la Plaza de las tres culturas como parte de las obras del magno Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.¹⁶ (Fig. 8) La plaza, inaugurada en 1964, trató de unificar el canon de las capas históricas partiendo de los restos piramidales de la cultura tlatelolca sobre los cuales fue construido el templo católico de Santiago en el siglo XVI. Si esta superposición marcaba ya una imposición, la extensa plaza de concreto y los grandes edificios funcionalistas de alrededor representaron el carácter soberbio de los arquitectos modernistas. El sometimiento cultural se vería reforzado cuando en 1965 Ramírez Vázquez diseñara al lado de la plaza el mega edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, enorme prisma rectangular forrado con placas de mármol. Así, este espacio público difícilmente puede pensarse de otro modo que

no sea bajo el renglón del autoritarismo del Estado y sus arquitectos. La Plaza de las tres culturas y el proyecto de Nonoalco-Tlatelolco en general, significaron la utilización del pasado para enaltecer el poder de las estructuras políticas y arquitectónicas del Estado moderno.¹⁷



8- Mario Pani, *Plaza de las Tres Culturas del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco*, 1959-1964, fotografía: Armando Salas Portugal, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

Proyectos como la Plaza de las tres culturas se deben también a la institucionalización del arte y la historia de México impulsada por el Secretario de Educación Jaime Torres Bodet durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964). Para este momento estaba claro cuál era el campo de especialización de los arquitectos oficiales. Ramírez Vázquez se posicionaría en el ámbito educativo y cultural y Pani en la vivienda social a gran escala. En el período del nombrado “desarrollo estabilizador” los arquitectos del régimen habían consensuado su campo de operación y asumido sus construcciones como medios para la configuración de tejidos sociales.

Al portar el estandarte de la educación, Ramírez Vázquez centró su atención en construir escuelas y museos. Con la llegada de López Mateos al poder, el panorama político no podría ser más benéfico para el arquitecto. Tanto el Presidente como el Secretario de Educación conocían muy bien las aptitudes del arquitecto para construir la nueva imagen de la institucionalidad sin que ésta dejase de ser auténticamente mexicana. No es casualidad que su despacho haya sido el elegido para diseñar tres importantes espacios culturales: la Galería de Historia, el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Antropología, todos en el

Bosque de Chapultepec. Persiste también como arquitecto de los pabellones de México en las ferias mundiales en Seattle en 1962 y Nueva York en 1964.

La acumulación de poder que detentó Ramírez Vázquez en este sexenio por medio de la edificación de espacios culturales representa cómo la firma de un arquitecto se vuelve una marca registrada de propaganda integral y novedosa. Cultura y renovación de las formas arquitectónicas fue una doble estrategia de propaganda impulsada por el Estado y Ramírez Vázquez su representante por excelencia. El área de Chapultepec fue el escenario designado por el régimen para que a través de museos se reelaborara su proyecto político-cultural. Este gran parque de la ciudad tenía fuertes connotaciones simbólico-políticas debido a la construcción del palacio imperial durante el Segundo Imperio Mexicano (1863-1867). A finales de los cincuenta su carga histórica fue replanteada con un nuevo sentido político por medio de espacios museísticos. El paisaje natural fue el contexto idóneo para un proyecto cultural sin antecedentes de esta magnitud en lo que iba del siglo. Fue también la amplitud del bosque lo que posibilitó la edificación de centros culturales apropiados para la concentración masiva de personas, requerimiento básico si se piensa que se buscó moldear un nuevo sentir nacional.

La Galería de Historia de 1960 fue el comienzo de la tarea de levantar muros para resguardar el patrimonio nacional y los saberes oficiales. El diseño del edificio de la Galería de Historia partió de una extensa planta circular sobre la que fueron distribuidas las salas de exhibición que mostraban capítulos históricos de fines del virreinato a la firma de la Constitución de 1917. En cierto sentido el proyecto de esta galería tuvo el propósito de subsanar aquel vacío histórico que habían dejado las tres grandes etapas: prehispánica, virreinal y moderna. La manera de presentarlo fue a través de una museografía elaborada por Julio Prieto en la cual se intercambiaban constantemente paneles fotográficos y maquetas con el fin de pautar un encuentro dinámico con el relato histórico. Este montaje en realidad no era distinto a aquellos ya establecidos por Gamboa en las exposiciones de México en el extranjero, en cambio reafirmaba un modelo que era óptimo para la arquitectura de Ramírez Vázquez. Tuvo razón el arquitecto

Manuel Chacón cuando describió esta galería como una “escenografía por dentro, escenografía por fuera”,¹⁸ y es que en realidad ese fue el propósito del proyecto: crear un espacio propicio para las ficciones elaboradas por el Estado.

En este punto puede verse claramente como la carrera de Ramírez y su éxito en la estructura del régimen fue tramándose por partida doble desde puestos públicos y la labor constructiva. Fue un intercambio constante entre la operación en el sistema de poder y la edificación de estructuras arquitectónicas. El arquitecto comprobaba que no había quedado en el olvido la lección heredada por Carlos Lazo al contexto de la práctica arquitectónica en México: tener poder en la burocracia implica poder de decisión en el ámbito de la construcción. Toda la estrategia de posicionamiento político y simbólico de Ramírez Vázquez vería su concreción en 1964. A lo largo de este año la prensa diaria y la crítica especializada de arquitectura dejaron claro en sus páginas que el arquitecto era la persona idónea para reordenar el abstracto constructo de “lo mexicano” a través de obras como el pabellón de México en la Feria Mundial de Nueva York, el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Antropología. Tanto el pabellón que proyectó la imagen del país en el extranjero como los dos espacios museísticos planeados para conectar al espectador con el arte moderno y las reliquias prehispánicas posicionaron a Ramírez Vázquez como articulador por excelencia de los relatos de “lo mexicano”. Su trabajo demostraba que sí había una maquinaria apta para modular la experiencia homogénea del llamado ser mexicano, esta eran los nuevos espacios de exhibición.

La contribución del pabellón de México en Nueva York al prestigio simbólico de Ramírez Vázquez residió en afirmar la capacidad del arquitecto para acentuar la imaginación por medio del espectáculo. Además del ya típico edificio de estilo internacional diseñado en colaboración con Rafael Mijares, el pabellón de México tuvo como máxima atracción la recreación del ritual de Los voladores de Papantla. Este ritual totonaca en el que cuatro hombres descienden de la cúspide de una columna de más de 20 metros de altura fue uno de los espectáculos que captaron la atención del público que asistió a la feria. La firma de

Ramírez Vázquez registrada como patente oficial de los pabellones internacionales demostraba con esta tradición que el pasado no sólo podía traerse al presente a través de piezas estáticas de piedra sino también convertirse en una atracción contemporánea, un producto exportable que en su extrañeza definía lo auténtico de la cultura mexicana. Al mismo tiempo, el pasado se cruzaba con aspectos de la cultura popular activos en lo contemporáneo como las tradiciones indígenas pervivientes en México.

No suficiente con esta pulsión por la restitución de los rituales del pasado, Ramírez Vázquez en colaboración con Gamboa, coordinó la transportación de una cabeza olmeca en mayo de 1965 como parte de una segunda etapa del pabellón mexicano. Antes de la llegada de la cabeza a la sede de México, la gran piedra colosal fue emplazada en la transitada Plaza Seagram, justo enfrente del rascacielos de Mies van der Rohe en Park Avenue.¹⁹ El monolito prehispánico ubicado en la metrópoli de los rascacielos representó el punto máximo de la atractiva tensión entre lo arcaico y lo moderno. Luego de la exitosa experiencia de Bélgica siete años antes, los actores culturales seguían trabajando bajo el mismo sistema de contrastes culturales que reforzaban el sentido de mexicanidad requerido por el Estado. Aunado a ello, la dificultad en el traslado de megalitos se había vuelto ya parte significativa de la proeza de exhibir y enaltecer el patrimonio. Fue precisamente la transportación de piedras monumentales el antecedente de la presentación pública del Museo Nacional de Antropología en la primavera de 1964.

El 16 de abril fue trasladado del municipio de Cuatlinchán Estado de México a la sede en construcción del nuevo Museo Nacional de Antropología el megalito de Tláloc. La movilización de la piedra fue un acto público que sirvió como antesala para la inauguración del museo. Transportado con una estrategia ingenieril que la prensa enfatizaría, la piedra recorrió el zócalo capitalino y la avenida Reforma hasta llegar al recinto. El planteamiento de base del recorrido fue la expectación como método, el anhelo instrumentalizado de ver la reposición del pasado prehispánico. Fue la revelación de una pieza hasta entonces dejada de lado de las obras maestras del arte precolombino y la promesa de

incluirla en el acervo patrimonial por más difícil que fuera su contextualización. La réplica flanquearía la entrada del museo de la misma manera que lo había hecho el atlante de Tula en Bélgica en 1958. A la fecha, su monumental aspecto persiste en el exterior del edificio sugiriendo ser centinela del patrimonio.²⁰

El aspecto monumental del museo es perceptible desde la extensa plaza en piedra pulida que da la entrada al visitante. La arquitectura del museo está inscrita en la misma línea de las obras arquitectónicas hasta ahora mencionadas por proporcionar de inicio una sensación de grandeza al visitante. Ciudad Universitaria fue un claro ejemplo de ello y en la misma línea fueron concebidas la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y la Plaza de las Tres Culturas. El carácter monumental de estas obras reside no sólo de las dimensiones de la estructura construida sino también en la relación que ésta establece con el espacio circundante. La grandilocuencia de estas construcciones está pautada por la relación de las construcciones con los amplios exteriores de alrededor que, en el caso del Museo Nacional de Antropología, se trata de uno de los pulmones ecológicos más importantes de la ciudad.

Para la concepción espacial del museo Ramírez Vázquez, Mijares y Jorge Campuzano, tomaron como fuente de inspiración las construcciones del llamado estilo Puuc de ciudades mayas como Uxmal (**Fig.9 y 10**). En específico el conjunto conocido como *Cuadrángulo de las Monjas*, amplio espacio abierto con unos cuerpos arquitectónicos rectangulares alrededor y ornamentación en sus fachadas. Al respecto, resulta ilustrativo un ejercicio visual comparativo entre las fotos tomadas por Armando Salas Portugal del sitio arqueológico y del patio central del museo. De acuerdo con Ramírez Vázquez, haber elegido la arquitectura maya como base para la construcción del museo se debe a que, según él, el estilo Puuc podría tener una mejor correspondencia con los edificios del presente por sus sugerentes formas y métodos de construcción. En su texto "Influence of the Maya on Contemporary Mexican Architecture" de 1964, el arquitecto deja en claro su interés en recuperar las nociones espaciales de los antiguos pueblos mayas. Constata además que Ciudad Universitaria fue el ejemplo perfecto para demostrar que la arquitectura contemporánea



9- Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, *Museo Nacional de Antropología*, 1963-1964, fotografía: Armando Salas Portugal, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.



10- Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, *Museo Nacional de Antropología*, Celosía de Manuel Felguérez, 1964, fotografía: Armando Salas Portugal, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

mexicana no estaba desligada del pasado prehispánico, por el contrario, podría reinventarlo con grandes ejemplos como el Estadio Olímpico. En su mirada, también la integración plástica de los edificios del campus remitía a aquellos murales que cubrían de color las edificaciones mesoamericanas.²¹ La operación de Ramírez Vázquez de traer el

pasado para explicar el presente conlleva a perfilar al Museo Nacional de Antropología como resultado tanto de la fabricación de la memoria histórica como del imaginario sobre el pasado. De hecho, las obras arquitectónicas que anteceden al museo pueden concebirse en el cruce entre la pulsión por enmarcar las culturas prehispánicas en el horizonte de la historia y la reinención que del pasado hicieron los arquitectos. De acuerdo a la insistencia del Estado y sus arquitectos en los años cincuenta de construir nuevos templos laicos con carácter prehispánico, puede deducirse que el Museo Nacional de Antropología era la pieza que faltaba en los relatos históricos surgidos en la nueva institucionalidad. Su construcción llenó el espacio reservado para la reelaboración de lo prehispánico en las tramas del nacionalismo a través de los signos y unidades que componen este gran capítulo de la memoria.

La interpretación moderna de los conjuntos prehispánicos puede verse en el patio central del museo, una extensa plaza que sirve como eje de distribución de las salas de exhibición. En medio de la plaza está la monumental columna de concreto bañada en bronce con relieves figurativos de Chávez Morado la cual sostiene un paraguas rectangular del que yace agua. Como se ha podido ver a lo largo de este texto, la integración del trabajo plástico de Chávez Morado era un elemento común en los edificios de Ramírez Vázquez y en el caso del Museo Nacional de Antropología la obra del artista ocupa un papel protagónico. Este trabajo figurativo en relieve y de grandes dimensiones contrasta con la celosía en metal realizada por Manuel Felguérez que cubre los exteriores de las salas centrales del museo. El hecho de tener a Chávez Morado y a Felguérez en un mismo espacio es representativo de la búsqueda del proyecto arquitectónico por conciliar dos visiones artísticas que durante los años cincuenta habían estado en plena oposición. Se trata de la tradición figurativa de la Escuela Mexicana de Pintura y su contraparte el arte abstracto propuesto por una generación distinta de artistas. Estos dos caminos de la plástica que habían estado en una fuerte tensión a través de exposiciones, publicaciones y el mercado de arte, están presentados en las salas etnográficas del segundo piso del museo como un consenso logrado gracias al peso que significaba la nueva sede para el *ethos* nacional. El programa artístico del museo incluyó obras en pintura

mural de Rufino Tamayo, Iker Larrauri, Miguel Covarrubias, Leonora Carrington, Jorge González Camarena, Nicolás Moreno, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, un vitral abstracto de Carlos Mérida y un biombo de estructuras geométricas elaborado con cuerdas de tinte vegetal a cargo de Mathias Goeritz. El museo enmarca los caminos de la tradición plástica mexicana e integra formas del arte internacional de posguerra ofreciendo un discurso de la modernidad artística mexicana sin contrapuntos. Las contribuciones artísticas también fueron concebidas con la intención de demostrar que las artes visuales, tanto figurativas como abstractas, establecen nexos armónicos entre ellas cuando dialogan con el pasado prehispánico. La firma Ramírez Vázquez hábilmente planteó este acuerdo tanto en el interior de las salas museo como en el exterior.

Además de su propósito en el campo artístico, el gran paraguas central buscó reafirmar cuán avanzada estaba la industria de la construcción en México ya que una sola columna bien cimentada podía sostener el peso de la techumbre y servir además como una gran fuente (**Fig.11**). Todo el desarrollado trabajo ingenieril y arquitectónico tuvo como propósito recrear al centro del museo como un centro ritual que aludiera al caer de la lluvia de los rituales prehispánicos. La maquinaria tecnológica posee un sentido de ritualidad prehispánica y, como todo rito, su fin es producir un impacto ante el espectador y envolverlo en una experiencia determinada. El descender continuo del agua hacia el centro de la plaza activa para el visitante una sugerente experiencia visual y auditiva. El sonido del caer del agua hace eco con el techo del paraguas creando un ambiente que estimula diversas sensaciones antes de que el espectador entre a conocer las culturas del pasado. El fluir del agua evoca también ligereza y dinamismo que acertadamente contrasta con el peso de los materiales constructivos de la plaza: mármol, acero y piedra. Así, este elemento icónico articula ritualidad y proeza técnica, elaboración que los arquitectos conocían gracias a la experiencia de pabellones como el de Nueva York y sus voladores de Papantla descendiendo del aire al centro de una monumental columna de la misma forma que el agua yacente del paraguas.



11- Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, *Museo Nacional de Antropología*, Celosía de Manuel Felguérez, 1964, fotografía: Armando Salas Portugal, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

La parte posterior de la plaza central tiene un amplio espejo rectangular de agua y detrás de éste, sobre una base de mármol, está la reproducción en bronce de un caracol prehispánico. El propósito de exponer este caracol al aire libre y cerca de la capa de agua fue aludir al contexto natural en el que fueron encontradas las piezas de la colección del museo. Es un referente que vincula la nueva sede con los contextos originales de las obras halladas en sitios arqueológicos. Por otra parte, el caracol está ubicado exactamente en el eje central de la plaza y antecede a la entrada de la Sala Mexica del museo. Al entrar en la plaza es posible verlo siguiendo la misma coordenada visual del paraguas estableciendo una composición integral en el fastuoso patio del museo. Los diferentes elementos centrales del edificio son unificados por medio de una composición regida por la exactitud y correspondencia entre las proporciones.

Al interior del museo, los espacios de exhibición están diseñados para enmarcar el repertorio de piezas de la era prehispánica ya sea por su especificidad plástica o por el aura mística que envuelve su distancia en el tiempo. En algunas

ocasiones las salas comunican al exterior haciendo perceptible el contexto natural. Este es el caso de la sala de la cultura Tolteca donde fueron instalados amplios ventanales que comunican exterior e interior. El diseño de la amplitud de esta sala corresponde con las dimensiones de uno de los atlantes de Tula ahí ubicados. El atlante está dispuesto de tal forma que pueda ser apreciado sin que otra figura obstruya su observación. La luz que entra por el ventanal delimita su silueta y le otorga un acentuado dramatismo. Estar exento de otra figura que permita su contemplación y la relación con el paisaje natural del exterior rememora aquel atlante que flanqueaba el pabellón de México en Bruselas. Este vínculo no hace más que confirmar que la efectividad tanto de la arquitectura del museo como la relación que ésta guarda con la colección se debe a los diversos ensayos realizados con anterioridad por los arquitectos.

La precisión de la composición de los espacios externos e internos del museo hizo que esta obra fuera un producto sugerente para las cámaras fotográficas. **(Fig.12)** Las amplias líneas de la arquitectura fueron productivas para los encuadres fotográficos como puede ser claramente visto en las fotografías tomadas por Armando Salas Portugal. En estas tomas la plaza central del museo destaca por su magnitud, la claridad en su composición y un orden entre las proporciones. Las fotografías funcionan como catalizador de la magnitud arquitectónica reforzando el aspecto épico anhelado por los arquitectos. La serie fotográfica de Salas Portugal fue publicada en la revista *Arquitectura/México*, proyecto editorial de Mario Pani utilizado como escaparate en múltiples ocasiones para demostrar los logros arquitectónicos alcanzados por el Estado y sus arquitectos. Las fotografías de la revista están acompañadas de frases de Ramírez Vázquez, Torres Bodet y López Mateos que expresan el valor la obra arquitectónica y su claro potencial para cristalizar las retóricas discursivas como “unidad nacional” o “México eterno”. El discurso político invita a conocer las raíces nacionales a través del nuevo museo, ya que éste ha sido designado como el espacio por excelencia para reflexionar sobre el origen del “ser mexicano”. Fueron publicadas las frases de la entrada del museo grabadas en oro que invitan al mexicano a reflejarse en el espejo del pasado y al extranjero al comprobar en ese

mismo pasado el destino humano²² en función de que la publicación fuera fiel al discurso con el que inauguró el museo el 15 de septiembre de 1964. *Arquitectura/México* fue tan sólo uno de los muchos medios concebidos para mostrar la promesa cumplida, la gran obra que expresa de manera contundente la ideología nacional.



12- Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, *Museo Nacional de Antropología*, Celosía de Manuel Felguérez, 1964, fotografía: Armando Salas Portugal, reproducción autorizada por la Fundación Archivo Armando Salas Portugal.

Otra de las nociones culturales que refleja la arquitectura del Museo Nacional de Antropología es la necesidad de monumentalizar la historia. El edificio del museo está diseñado para enmarcar la era prehispánica como un gran monumento al cual hay que venerar ya sea por su especificidad plástica o por el aura mística que envuelve su distancia en el tiempo. Desde los grandes monolitos hasta las figuras en miniatura son potenciales piezas para ser puestas en un pedestal y buscar en ellas la grandeza del pasado. En la presencia de estas piezas no hay lugar para cuestionar las contradicciones sociales que pudieran expresar. Su valor en tanto patrimonio está más allá de cualquier cuestionamiento, y en cambio, se vuelve un cohesionador social.²³ No cabe duda que el tema de la recuperación y exhibición de las raíces históricas es uno de los consensos socioculturales mejor articulados por el Estado. Bajo la reinvencción del orgullo nacional planteada por el sello de oficina Ramírez Vázquez existió la intención de moldear ciudadanos dóciles y receptivos de una serie de representaciones que, aunque sumamente bien estructuradas, se vuelven imposibles de retener en la memoria debido a su vasta cantidad.²⁴ La inconmensurabilidad de conocimiento ofrecido y la imposibilidad de aprehenderlo es otra de las

distancias perceptibles entre el colosal museo y su público. Hace la experiencia de comprender aquello considerado como “lo nacional” un compendio de sensaciones dispersas. Así, en su intento por democratizar la cultura el Museo Nacional de Antropología reproduce la retórica del Estado desde la masiva columna del paraguas central hasta la figura más diminuta de su acervo. En la crítica realizada por Octavio Paz al régimen en 1970 la ambiciosa estructura del museo se desdobra en la pirámide Azteca, hay un punto de comparación entre la estructura arquitectónica producida por el Estado moderno con los recintos de poder prehispánicos.²⁵ Esto sólo confirma que gran parte del mérito de los arquitectos de mitad de siglo en México descansa en su capacidad de construir edificios que ostenten creativamente el peso y estructura de la pirámide política. El Museo Nacional de Antropología y su respectiva genealogía en el ámbito arquitectónico no hace más que constatar que signos de la memoria colectiva potencialmente explotables como los de origen prehispánico son una de las bases más consolidadas de la legitimación expansiva del Estado mexicano. En ese proceso de legitimación arquitectos como Ramírez Vázquez tocaron el punto más alto de la estructura piramidal burocrática al asumir de lleno la tarea de modernizar el país por medio de palimpsestos temporales.

Notas

¹ Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político*, México, Ediciones Era, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

² Véase al respecto Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998. Sobre la presencia de lo prehispánico en el muralismo véase Itzel Rodríguez Montellaro, “Diego Rivera. Epopeya del pueblo mexicano”, en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo Mexicano 1920-1940* [Catálogo razonado I], México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

³ Ana Garduño, “Hecho en México”, *Luna Córnea*, México, 2002, núm. 23, p. 158.

⁴ Cuauhtémoc Medina, “La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger”, *Arquine*, México, Primavera 2003, núm. 23, p. 85.

⁵ Carlos Lazo, “Iniciación de la primera obra. Facultad de Ciencias”, *La Ciudad Universitaria en realización*, Sobretiro de Publicación en *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, México, 1950.

⁶ Carlos Lazo, “La Ciudad Universitaria en realización”, *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, México, Junio de 1951, Núm. 7.

⁷ Su poder en el entramado político-arquitectónico sería corroborado al obtener en 1951 la presidencia de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) puesto que ocupará hasta 1955.

⁸ Carlos Lazo escribiría “Una de las características de esta arquitectura es el empleo sistemático de los materiales de que se dispone en el lugar, con lo cual la arquitectura logra uno de sus primordiales objetivos: ser expresión de la época e integrarse en el paisaje. A tal respecto es indudable que respondieron a vigencias de su época y por ello tienen, aparte de la monumentalidad, su sello de obra perdurable” en Carlos Lazo, “Un arquitecto opina...”, *Guía de arquitectura contemporánea mexicana*, México, Espacios, 1952.

⁹ Antonio Caso, “Un arqueólogo opina...”, *Guía de arquitectura contemporánea mexicana*, México, Espacios, 1952.

¹⁰ La exposición fue estructurada teniendo a la tríada histórica prehispánico-colonial-moderno como ejes principales. No faltaron las artes populares y el diseño mobiliario, este último representado por las obras de Clara Porset. Fueron incluidos también núcleos curatoriales sobre la arquitectura en Estados Unidos, Brasil, Argentina, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Panamá, Bolivia, Chile, Perú, Uruguay y Polonia.

¹¹ Datos obtenidos de Roderic Ai Camp, *Mexican Political Biographies 1935-1993*, Austin, University of Texas Press, Third Edition, 1995, pp. 577-578.

¹² Al respecto de esta escultura Lazo diría “Aquí Cuauhtémoc es expresión de la perpetua lucha en defensa de lo autóctono contra lo extranjero, y es símbolo y semilla de la nacionalidad mexicana de hoy y de mañana”. Carlos Lazo, “Presencia de Cuauhtémoc”, *Espacios*, Octubre-Diciembre 1954, Núm. 21-22.

¹³ Ramírez Vázquez, quien había colaborado de cerca con Torres Bodet cuando éste era Secretario de Educación en el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), tiene la oportunidad de estrechar fuertes lazos con el poder. La colaboración con el embajador representa el autonombramiento de Ramírez Vázquez como exportador de la imagen del país al exterior. El guión curatorial de “4000 Años de Arquitectura en México” no fue distinto a aquella exposición de 1952 en Ciudad Universitaria. Consistió en una reelaboración de ese montaje cuyos paneles fotográficos ofrecían la narrativa continua de las construcciones arquitectónicas del pasado y presente. Véase Enrique Cervantes, Prólogo a *Guía de 4,000 años de arquitectura en México*, Jornadas Internacionales de Arquitectura, Colegio Nacional de Arquitectos de México, México, Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Sociedad de Arquitectos del Instituto Politécnico Nacional, Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1963, p. 4.

¹⁴ Ana Garduño, *op. cit.*, p. 157.

¹⁵ Al respecto, Ana Garduño, “El curador de la Guerra Fría”, *Fernando Gamboa. El arte del riesgo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, 19-65. Luis Castañeda, “Beyond Tlatelolco: Design, Media, and Politics at Mexico ‘68”, *Grey Room*, Summer 2010, Vol. 40, pp. 100-126.

¹⁶ La idea de las tres culturas en el espacio constructivo tenía un claro antecedente en la obra de Mario Pani. La Escuela Nacional de Maestros de 1945 tramó esta construcción cultural. Sobre un espejo de agua en la entrada principal fue emplazada una cabeza olmeca, detrás se elevaba un asta que portaba la bandera mexicana y esta a su vez sirve como flanco a la torre central. A los costados de la torre, sobre el pórtico de la fachada, Luis Ortiz Monasterio elaboró unas figuras en altoprelieve con motivos relacionados a la época precortesiana, la colonial y la del México independiente. No bastando con este patriótico despliegue iconográfico, sobre el muro curvo del auditorio abierto fue pintado un mural del pintor José Clemente Orozco titulado “El mestizaje”, obra de aproximadamente cuatrocientos metros cuadrados que enmarca una puerta virreinal perteneciente a la antigua y destruida escuela normal.

¹⁷ Léase al respecto George Flaherty, “Tlatelolco inquietante, yuxtaposiciones incómodas”, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2014, pp. 400-417.

¹⁸ Manuel Chacón, “Realizaciones mexicanas. Una nueva galería de historia que es modelo de historia y de galería”, *Arquitectura/México*, Diciembre 1961, Año XXIII, núm. 76, Tomo XVIII, p. 191.

¹⁹ Luis Castañeda, *op. cit.*, p. 108.

²⁰ Véase al respecto el documental de Jesse Lerner y Sandra Rozental, *La piedra ausente*, 2013.

²¹ Pedro Ramírez Vázquez, “Influence of the Maya on Contemporary Mexican Architecture”, en Henri Stierlin, *Living Architecture: Mayan*, New York, Grosset & Dunlap, 1964, p. 6.

²² La frase completa de Jaime Torres Bodet es: “Valor y confianza ante el porvenir hallan los pueblos en la grandeza de su pasado. Mexicano, contéplate en el espejo de esa grandeza comprueba aquí, extranjero, la unidad del destino humano. Pasan las civilizaciones; pero en los hombres quedará siempre la gloria de que otros hombres hayan luchado para erigirlas”.

²³ Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1995, p. 109.

²⁴ Néstor García Canclini, *op. cit.*, 127.

²⁵ Octavio Paz, *Posdata*, México, Siglo XXI, 1970, p. 149.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Jácome, Cristóbal Andrés; “Palimpsestos constructivos. La impronta del pasado prehispánico en la modernización mexicana”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=152&vol=4