

ARQUITECTURA Y POLÍTICA

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

Lo que sigue es poco más que una serie de pensamientos en voz alta, más o menos desordenados, sobre la relación entre la arquitectura y la política; ojalá guarden alguna coherencia. Empezaré por recordar que la arquitectura es un arte y, como tal, su tiempo no es el de la política. La maduración personal y, sobre todo, colectiva de un estilo y una forma de ejercer la arquitectura requiere de un tiempo más dilatado que el desarrollo de un proyecto político, sea de corto o largo plazo. No se puede por ejemplo hablar, en el caso de México, de una arquitectura cardenista, alemanista, lopezportillista o salinista. Algunos de esos regímenes impulsaron la realización de ciertos proyectos: Miguel Alemán, el de la Ciudad Universitaria; Carlos Salinas, el de la Ciudad de las Artes. Ninguno determinó en ningún caso el tipo de arquitectura; la voluntad edificadora de un político no crea un estilo arquitectónico.

En los años 30 había en la Alemania nazi, y en Europa en general, dos grupos de artistas y arquitectos irreconciliables: uno mayoritario, de académicos, y otro minoritario, la vanguardia moderna. Los primeros se habían educado en academias que seguían practicando el arte realista del siglo XIX y una arquitectura neoclásica tradicional. No hay que olvidar que fue en Alemania, a comienzos del siglo XIX, donde se inició el movimiento romántico, cuya manifestación en arquitectura fue el neoclasicismo, con creadores muy notables como Schinkel, von Klenze y, más tarde, Semper y Per, amigos de Beethoven, Heine, Schubert y Kaspar Friedrich. Ese grupo, que consideraba al neoclásico una tradición nacional, se enfrentaba al minoritario, que crecía rápidamente y que desde la década de los veinte defendía las ideas del Movimiento Moderno. Lo escribo con mayúsculas porque fue un verdadero salto mortal de un puñado de artistas iluminados; en las primeras dos décadas del siglo y de manera simultánea en Francia, Alemania, Rusia e Italia, músicos, pintores, poetas, arquitectos y escultores cambiaron algo que se creía eterno: el arte clásico, que con diferentes renovaciones y renacimientos había estado vigente durante 2500 años.

En la vanguardia alemana dos corrientes se mezclaban: la abstraccionista, con Klee, Kandinsky, Baumeister, y la expresionista, con Nolde, Kichner, Dix, Kokoshka, Beckmann. Lo mismo sucedía en arquitectura; por un lado, los expresionistas: Hans Scharoun, Max Taut y Erich Mendelsohn; por el otro, los abstraccionistas: Walter Gropius —fundador de la Bauhaus—, Mies van der Rohe, Hannes Meyer —que trabajó en México y fue amigo de Tina Modotti— y otros muy notables, ahora casi olvidados, como Otto Haesler y los hermanos Luckhard. En el grupo mayoritario académico sobresalían dos enemigos rabiosos de la vanguardia: Troost y Speer, el ministro de Hitler. La elite nazi era profundamente conservadora en arte y compartía esos odios.

La historia la sabemos todos: poco a poco se fueron prohibiendo las distintas manifestaciones de la vanguardia. La "purga" final se realizó en un acto teatral abyecto en Munich, en 1937. Primero se inauguró el nuevo Palacio del Arte Alemán, proyectado por Troost, con una exposición en la que se exhibían 650 obras de 533 artistas académicos que pretendidamente representaban el arte alemán oficial; al día siguiente, en un local improvisado, se abrió otra: "Entartete Kunst" (arte degenerado), en la que se exhibían más o menos el mismo número de obras (requisadas en diez días de todos los museos del país) pero de sólo 50 artistas de la vanguardia. La apertura de la primera exposición fue precedida por un desfile triunfal que circuló por la ciudad con maquetas gigantescas de algunos monumentos alemanes transportadas por jóvenes vestidos con trajes del medioevo. La maqueta más importante, por supuesto, era la del edificio de Troost, de 8 mts. de largo, a escala de 1:20. En el discurso oficial, Hitler proclamó el nacimiento de un nuevo arte: "no internacional sino alemán, no moderno sino eterno".

En la otra exposición, todas las esculturas y pinturas se acompañaban de letreros y lemas denigrantes. Estaba dividida en secciones temáticas: la influencia de los negros, de los judíos y de los bolcheviques; la mujer, la religión y la patria degradadas por el arte... La hicieron circular por diez ciudades alemanas y el

número de espectadores fue inusitado: 3 millones de visitantes en 1939, antes de la subasta y quema en la que fueron destruidas 5 000 obras que no alcanzaron a venderse. Pero la historia hizo justicia: sólo se recuerdan 5 o 6 nombres de los 533 artistas de la exposición oficial, mientras que la obra de todos los "degenerados" sigue disputándose en colecciones y museos del mundo entero. A partir de 1937 quedó prohibida cualquier manifestación de arte moderno. El pastiche realista de los pintores y escultores académicos y el "revival" de la arquitectura neoclásica recibieron la bendición del régimen. Escritores, músicos, pintores, escultores y arquitectos tuvieron que emigrar, privados de sus cátedras y sin posibilidad de seguir trabajando; a los judíos les cayó una doble condena. (Paradójicamente, muchos países se beneficiaron con esa migración.)

El nazismo no inventó un estilo: privilegió la corriente conservadora mayoritaria que ya existía y, de paso, suprimió brutalmente, con gran apoyo popular, la corriente que representaba al mundo moderno. Lo mismo sucedió en la Unión Soviética en los años treinta. La burocracia estaliniana aplastó a la estependa y radical vanguardia rusa. Póppova, Tatlin, Rodchenko, Malevich formaban un grupo inventivo y violento con músicos, escritores y arquitectos como Vésnine, Melnikov, Ginzburg y el extraordinario Leonidov, cuyos proyectos asombran 70 años después. Todos fueron silenciados y, a diferencia de los alemanes, se les impidió la salida; fueron muriendo uno tras otro, decepcionados y sin voz. Fue doble la tragedia de estos vanguardistas porque casi todos, además de radicales abstraccionistas, eran radicales comunistas. Por influencia o fatalidad, en 1937 se celebró en Moscú, en la galería de Tetriakov, una exposición para desacreditar la vanguardia soviética. Es el mismo año en que se exhibe el *Guernica* de Picasso en el Pabellón de la República Española en París, diseñado por Josep Lluís Sert. La burocracia soviética coincidía en gustos con la corriente académica mayoritaria de artistas y arquitectos; como en Alemania, fueron apoyadas la pintura realista académica y la arquitectura neoclásica, trufada de remates nacionalistas rusos. Sólo después de Juchov, muerto Stalin, el movimiento moderno pudo permear tímidamente el arte de la Unión Soviética.

¿Era distinto lo que ocurría en la Europa de los años treinta? En Francia, Checoslovaquia, Inglaterra y Holanda la vanguardia era activa, crecía en adeptos, pero los encargos públicos, los murales, las adquisiciones de los museos, los edificios que representaban a las instituciones, los hacían los artistas y arquitectos académicos, que eran la corriente mayoritaria. Para la historia de la arquitectura el caso más triste es el de Le Corbusier. De cuatro proyectos

enviados a distintos concursos internacionales sólo ganó uno, que se realizó parcialmente, con cambios significativos y sin su participación: el Edificio de la Industria Pesada "Centrosoyous" de Moscú, en el año de 1928, cuando la vanguardia rusa todavía era fuerte y considerada. Los otros tres constituyen, tal vez, los primeros ensayos sobre la monumentalidad en la arquitectura racional (tema al que me referiré más adelante). Estos edificios, en papel, fueron una influencia y una enseñanza de oficio para toda una generación, pero son pérdidas irreparables para el patrimonio arquitectónico de la humanidad: la arquitectura es para un momento, un sitio y un cliente. El jurado otorgó el primer premio al proyecto de Le Corbusier del edificio de la Liga de las Naciones de Ginebra, en el año de 1927, pero fue descalificado —en contra de la opinión del propio jurado— por razones triviales: estaba dibujado con tinta de imprenta en lugar de tinta china. Se lo dieron al siniestro Lemaesquier, arquitecto académico de la escuela de Beaux Arts de París, con un edificio neoclásico olvidable. Cuatro años más tarde, en 1931, Moscú lanzó un concurso para el Palacio de los Soviets, contraparte comunista (siempre la política) del edificio de la Liga de las Naciones, con el que pretendía rivalizar. El proyecto de Le Corbusier, un alarde plástico-constructivista, es una marca en la historia de la arquitectura. No fue premiado ninguno de los proyectos modernos, sino un clásico pastel neoclásico nacionalista. En estos dos concursos participaron prácticamente todos los pioneros del movimiento moderno; sus proyectos constituyen un verdadero corte transversal del estado del arte de la arquitectura y dan idea de la madurez temprana que había adquirido la vanguardia. El tercer concurso que pierde Le Corbusier es del año 1935: el Museo de la Ciudad de París, en un sitio privilegiado al borde del río Sena; de nuevo trabaja el tema del monumento. Al proyecto ganador le faltaba nada menos que la mitad del área de exhibición que requería el programa, pero era "clásico". Los autores, que ya nadie recuerda, fueron cuatro: Dondel, Aubert, Viard y Pastuge.

Lo que sucedía en Europa se repetía en Estados Unidos, la "patria de la democracia", donde todos los edificios públicos se hacían en estilo neoclásico por esas fechas. En Washington estuvo terminantemente prohibido construir un edificio moderno hasta iniciados los cincuenta. Se había elaborado un pastiche neoclásico-nacionalista llamado "federal style" y un comité vigilaba celosamente que las obras se apegaran al mismo. La National Gallery se construyó en mármol neoclásico al final de los años treinta. Era una arquitectura hermana de la que hacía Speer en Alemania. De nuevo: el tiempo largo de

la arquitectura no coincide con el otro tiempo de la política.

He dejado aparte en este recuento a la Italia fascista porque ahí las cosas fueron distintas. En primer lugar porque parte de la vanguardia futurista, con Marinetti a la cabeza, fue abiertamente belicista y fascista desde muy temprano; en segundo, porque Mussolini no sólo fue tolerante con la vanguardia sino que la comprendió y la alentó. Esto no impidió que la mayor parte de la producción artística y arquitectónica fuera también un "revival" neoclásico con acento romano. La olimpiada que se celebraría en 1940 iba a constituir una apoteosis, con algunas obras realmente modernas y otras que no eran sino versiones nostálgicas del esplendor del imperio romano. La guerra interrumpió ese sueño, pero quedaron obras realmente importantes de Adalberto Libera y, sobre todo, la casa del Fascio, en Como, de Giuseppe Terragni, que sigue siendo un punto de peregrinación para todo estudiante de arquitectura. Además, están Banfi, de Belgiojoso, Peressutti, Rogers): la vanguardia racionalista italiana, lo más fino y fresco de la arquitectura de los años treinta. Sin embargo, las dos historias más influyentes de la arquitectura moderna: la de Pevsner y la de Gideon, escritas después de la guerra y que fueron libros de texto en todo el mundo de 1950 a 1970, no mencionan las obras de la vanguardia italiana durante el periodo fascista. El silencio en todos lados.

En México la vanguardia en arquitectura fue un poco tardía. Se inicia con la casa que Juan O'Gorman hizo para Diego Rivera y Frida Khalo en San Angel Inn, en 1930. Una obra cuya construcción me tocó en suerte presenciar: yo vivía a dos casas de distancia y, aunque apenas tenía cinco años, recuerdo bien los comentarios horrorizados de mis padres. Son dos cuerpos cúbicos levantados sobre postes y unidos por un puente en la azotea que William Curtis, el historiador, interpreta como la metáfora de una pareja dispareja. El taller del pintor es un espacio sorprendente y tiene los primeros parteluces de la arquitectura moderna. Los historiadores mexicanos citan otras obras: el sanatorio de Huipulco y el edificio de Salubridad, como iniciadoras de la vanguardia en México. Para mí son mezclas de art-decó muy alejadas del limpio radicalismo de O'Gorman que ahora, gracias a una estupenda restauración realizada por Víctor Jiménez, podemos admirar de nuevo. La vanguardia sigue sorprendiendo 54 años después: hace dos meses un amigo, escritor extranjero, me preguntaba entusiasmado si había visto la "casa ultramoderna" que se estaba construyendo frente al restaurante San Angel Inn.

Al comenzar los años treinta, O'Gorman realiza

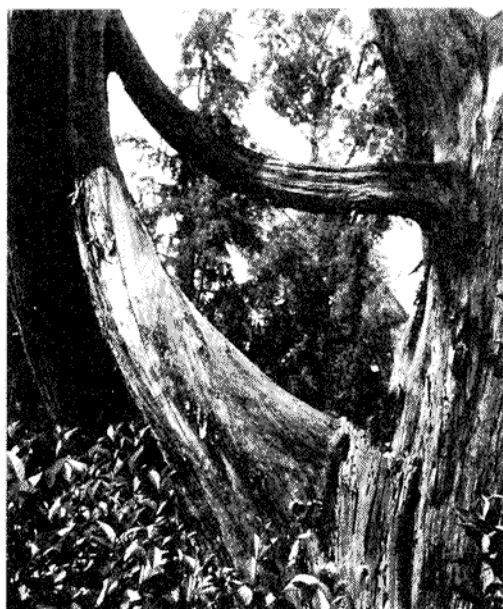
un breve pero exitoso programa de escuelas públicas: 250 aulas en dos años. Es el primer encargo público para la vanguardia, pero es efímero: ganan los conservadores, los que desde Vasconcelos venían haciendo edificios neocoloniales. En los cuarenta ya existe un grupo de arquitectos modernos que pesa y consigue la segunda encomienda pública: el plan de hospitales, que se realiza a medias y en el que están los orígenes del actual Centro Médico. Al final de la década ya hay una nueva generación de jóvenes formados en las ideas del Movimiento Moderno y del que surge la idea de la Ciudad Universitaria, apoyada con entusiasmo por el nuevo presidente-empresario Miguel Alemán. Siendo alumno del quinto año, tuve la suerte de participar en este proyecto. Elaboré con dos compañeros un proyecto de conjunto que le ganó al de los maestros y se desarrolló como la propuesta de la Escuela de Arquitectura al Concurso Nacional que había convocado la Universidad. Gané abrumadoramente porque contábamos con la participación y la fuerza de trabajo de quince maestros y cerca de cien estudiantes. Fue la primera gran obra pública total de arquitectura moderna que se realizaba en el mundo. Sobre ella se escribió durante varios años en todas las revistas de arquitectura. Nuevamente: Miguel Alemán no inventó un estilo arquitectónico; se apoyó en un centenar de arquitectos jóvenes y maduros que pugnaban por expresarse con el lenguaje de la arquitectura moderna, llamada entonces funcional y racionalista. El tiempo del político era de seis años, el de la arquitectura llevaba 40 madurando. Y así ocurrió en todo el mundo. En la década de los cincuenta la aceptación social de la arquitectura moderna es ya un hecho. En todos los países existe una masa crítica de arquitectos preparados para utilizar los nuevos materiales (concreto, vidrio, acero) con planos abstractos y con la poética de la formas de la ingeniería y la eficiencia.

En Europa la nueva generación, junto con los pioneros, se dedica febrilmente a la reconstrucción de grandes segmentos en las ciudades. Francia se impone como meta construir un millón de viviendas en cinco años, surgen así los grandes conjuntos departamentales, para bien y para mal: se iniciarán la despersonalización y la monotonía de los suburbios de las grandes ciudades. En México es el tiempo de Tlatelolco. Se erigen dos nuevas capitales: Le Corbusier proyecta Chandigarh en la India y Costa-Niemeyer, Brasilia. La política y el comercio se apoderan de la arquitectura moderna y la trivialización mercantilista internacional imprime un sello de monotonía a todo el mundo. Intervenciones desordenadas y pobres destruyen los centros históricos de muchas ciudades. Como reacción, a fines de los sesenta surge la corriente postmodernista: revive el ornamento que an-

tes, según frase de Adolf Loos, era un delito. Se introducen elementos clásicos como citas, como collages, y hay quienes quieren regresar al clasicismo. La ola postmoderna duró sólo tres lustros, pero dejó un sin fin de pastiches en todo el mundo. En algunos lugares, México entre ellos, se busca otro camino, en el que con elementos abstractos —proporción, densidad de materia— plenamente modernos y abstractos, se quiere entrar en contacto con el subsuelo cultural de cada lugar. Se busca una arquitectura enraizada: es el caso de Luis Barragán.

A mediados de los años ochenta un grupo de jóvenes le dan un nuevo aire al movimiento moderno y liquidan a la reacción postmodernista. Se les llama desconstruccionistas y neoconstruccionistas, porque recuperan ideas radicales que dejó intactas la primera vanguardia, como el ensamblaje de volúmenes y la transparencia, pero lo hacen con los nuevos materiales de los años noventa y consiguen así representaciones que para la vanguardia de los años 20 y 30 eran sólo un sueño. La etapa actual se caracteriza por una pluralidad de estilos personales. No hay la uniformidad, por lo menos aparente, de los inicios del movimiento moderno. Conviven muchas maneras de hacer arquitectura totalmente contemporánea. En México sucede lo mismo: La Ciudad de las Artes, promovida por Rafael Tovar y de Teresa al frente de Conaculta y coordinada por Jorge Gamboa, integra seis diferentes maneras de hacer arquitectura en un conjunto: la de Nortén, Flores, Legorreta, López Baz y la de mi Conservatorio Nacional de Música. La política no impuso una manera, dejó hablar a los creadores. Esa es la diversidad que encuentra François Mitterrand cuando emprende su tarea de renovación urbana de París. Lo hace a base de crear polos de nueva arquitectura distribuidos en el área urbana. Una vez más: Mitterrand no crea un estilo de arquitectura. Incorpora a la ciudad de París diez o doce edificios públicos como testimonios de la producción arquitectónica contemporánea, en puntos que irradian y dan una imagen nueva a toda la ciudad. Deja un testimonio de su paso y del arte arquitectónico de sus contemporáneos. No impuso, dejó que los creadores se expresaran. Ganó la ciudad.

En estos 70 años de arquitectura que he revisado de prisa, los arquitectos tuvimos que aprender muchas cosas (no olvidemos que el movimiento moderno partió de cero al romper con la tradición académica). Quiero detenerme ahora en una que atañe, desde luego, a la política y a la ciudad: la monumentalidad. Los pioneros del Movimiento Moderno —que propugnaban una estética de la ingeniería, de la economía y de la eficiencia— rechazaron sin más la monumentalidad como una mala herencia del siglo pasado. Pero Le Corbusier, primero en los años



treinta, en los concursos perdidos como hemos visto, y luego en los cincuenta, con Louis Kahn, se replantea el tema del edificio como monumento.

Creo, sin meterme en teorías, que la arquitectura es construcción, configuración de espacios para la realización de actividades y representación. La arquitectura crea escenarios representativos en nuestra vida diaria. Un edificio público implica una interpretación, una representación abstracta de la institución. El arquitecto, dijo William Curtis (en una conferencia que impartió en el Museo Tamayo en enero pasado, en relación con la exposición de mi obra), inventa el mito que representa a la institución, al proyectar un edificio público. Hacemos las representaciones urbanas de nuestras instituciones y éstas marcan, son señales urbanas que van estructurando la ciudad. La tarea es doble: hacer ciudad y representar una institución.

Hablo de política urbana, en la que no hemos corrido con suerte desde el siglo XIX, que prácticamente se consumió con ocho décadas de revueltas. En México construimos sólo parcialmente la ciudad del novecientos que se hizo en Buenos Aires, en Río de Janeiro, en Santiago, en Montevideo, ciudades organizadas a partir de avenidas, plazas y edificios institucionales que representan nuestros ideales republicanos y se convierten en áreas monumentales. Nuestra bien armada plaza mayor —el Zócalo—, que alberga los poderes federal, municipal y religioso, la heredamos de la colonia. Sólo al final del siglo XIX,

en la paz de la dictadura porfiriana, se inicia una política de estructuración de la ciudad con edificios institucionales: Bellas Artes, Correos, Comunicaciones, Pesas y Medidas se unen al Palacio de Minería y se inicia el Palacio Legislativo después de un discutido concurso internacional. La revolución interrumpe el proceso y quedan sin terminar Bellas Artes —que se completa en 1934— y el Palacio Legislativo, cuya imponente estructura, un esqueleto metálico que a mí todavía me tocó ver, fue convertido en monumento a la Revolución. Aparte del despilfarro y la incoherencia de ese cambio de uso, la ciudad perdió la estructuración de un eje: la avenida Juárez-Madero rematada en sus extremos por dos plazas con los poderes legislativo y ejecutivo. Las instituciones son desde el punto de vista urbano, polos de actividad, de atracción de personas. Un poco más tarde se construye el edificio de la Suprema Corte en un confuso neoclásico mexicanizado, ocupando la plaza del volador, a un lado del Palacio Nacional. En lugar de expropiar los terrenos del fondo de la plaza, en los que estuvo la primera universidad, simplemente se ocupó la plaza. La ciudad perdió así, para siempre, un espacio público y el original esquema colonial de plazas conectadas por sus esquinas, que se repite en muchas ciudades del país. La política urbana de la capital ha oscilado entre el inmovilismo y la improvisación oportunista, como el caso que acabo de mencionar. No tenemos Biblioteca Nacional como la tienen todos los países Latinoamericanos. Ni siquiera existe la institución. El proyecto de Agustín Yáñez de la Biblioteca de la República, a la que dediqué dos años de trabajo, iba a llenar ese vacío: fue sencillamente ignorado. El Palacio Legislativo empieza a construirse por fin, en forma apresurada, al iniciar los ochenta, en un terreno inadecuado, y queda inconcluso. Y aquí me asalta una pregunta que, creo, muchos nos hemos hecho. ¿Qué razones funcionales o políticas condujeron a proyectar el recinto de debates de la Cámara de Diputados como un auditorio, en lugar de una sala con bancas enfrentadas o en herradura? Esas dos formas son las únicas que ha generado la cultura arquitectónica a través de los tiempos, para que la gente que polemiza se vea y se enfrente (que es la única forma del diálogo). Proviene de Grecia, de los primeros lugares cubiertos para asambleas: del Telesterion con bancas enfrentadas —que adoptó después el senado romano en la Curia— y del Bouleuterion con asientos en herradura (en Mileto y en Priene se guardan vestigios de estos últimos). Todos los parlamentos del mundo se sientan en recintos con variantes de esas dos formas. Que yo sepa, sólo en este país diputados y senadores legislan en auditorios (los senadores, en uno lamentable). Diez años más tarde, nos tocó a Fran-

cisco Serrano y a mí realizar el Palacio de Justicia Federal en un terreno cercano al Palacio Legislativo, igualmente inapropiado. Son dos edificios públicos que por su ubicación no hacen ciudad (mucha gente me ha preguntado dónde está el Palacio de Justicia, al ver la maqueta en la exposición de mi obra en el Tamayo). No están conectados a ningún eje de instituciones y monumentos.

Esta herencia de improvisación y oportunismo hace que el tema de la monumentalidad —de por sí difícil de conceptualizar— sea mal comprendido por el público, los políticos y los propios arquitectos. Se argumenta, de manera simplista, que somos un país pobre y que cualquier gasto extra es un derroche, y se olvida que estamos haciendo ahora lo que debemos hacer antes. En mi trabajo me ha tocado —por concurso o por encargo— hacer varios edificios públicos y, en todos, la representación ha sido el tema delicado. La primera vez que tuve que explicar por qué hacía una plaza y un portal en un edificio en concreto cincelado fue en el INFONAVIT, durante en una visita inesperada —en plena obra— del secretario de Hacienda, que entonces era José López Portillo. Mi argumento contra las objeciones acerca de su mayor costo fueron que el edificio debía dar una sensación de permanencia y solidez distintas a las de un edificio comercial. Mi argumentación era pobre, por lo que lo convencimos a medias; sin embargo, el edificio se realizó y está intacto después de 22 años. Su discutible solidez lo hace muy económico: una obra bien hecha reduce los costos de mantenimiento, en los que nadie piensa. En cambio, cuando era gobernador Enrique González Pedrero nos encomendó el edificio Administrativo, el Parque y la Biblioteca Pública de Villahermosa bajo dos condiciones: “que sean eficientes y que estén muy bien hechos; quiero decir, que tengan solidez y sentido de permanencia. La belleza es problema de ustedes”. En esas obras empecé a introducir esos pórticos que son vestíbulos abiertos o plazas cubiertas, espacios de transición en los que el edificio se relaciona con la ciudad, se deja penetrar por la ciudad. Los edificios hacen ciudad con esos espacios en los que la gente se encuentra y a su vez atraen gente. El edificio en que este motivo se aplica en gran escala es el Auditorio Nacional. El gran pórtico invita y aloja una plaza cubierta que es el vestíbulo, el foyer, de la gran sala de 10 000 espectadores del cual carecía antes de la remodelación. El proyecto fue duramente criticado por un periodista e historiador muy conocido. No contesté el ataque porque amigos, sabios, me dijeron que el blanco no era yo, ni el edificio, sino Manuel Camacho, el político que nos lo encomendó y lo había hecho en términos semejantes a lo de Tabasco: “Si lo renovamos que sea a fondo”. (El auditorio ya había pasado por cuatro titu-

beantes renovaciones parciales que lo habían convertido en una ruina). Creo que el pórtico y la escalinata, que sirve de reunión a miles de jóvenes, han dado a la ciudad un punto de identidad.

La ciudad requiere de una política constante para impedir que cualquier punto decaiga, porque el decaimiento se expande y a veces es irreversible. Todavía padecemos los efectos de las políticas erráticas aplicadas después del sismo de 85. Se expropiaron lotes y manzanas enteras para convertirlos en dudosas placitas y jardines, en lugar de financiar a los propietarios para la reconstrucción de los edificios perdidos, con ayudas y alientos fiscales. El entorno de la Alameda Central es el caso más lamentable: en doce años que han pasado se han suspendido, por inmovilismo y políticas encontradas, por lo menos quince proyectos de renovación. En uno de ellos, promovido por Jorge Gamboa, me tocó participar con Francisco Serrano: el nuevo Edificio para el Senado de la República. Se ubica en un lugar clave para la monumentalidad de la ciudad: los lotes vacíos detrás de Bellas Artes, en contraesquina de Correos —las dos obras de Adamo Boari. El proyecto es un cubo hueco, de concreto blanco, de la misma altura que los edificios de Boari, que contiene una plaza cubierta, un pórtico que dialoga con la ciudad, en la que se encuentra el volumen de la sala de sesiones —obviamente diseñada en forma de herradura— y, en el fondo, las oficinas de los legisladores. Un cuerpo bajo, que alberga las Sala de Comisiones y Servicios, hace la transi-

ción entre el cubo y las dos iglesias barrocas enfrentadas en la plaza de la Santa Veracruz. La idea de Jorge Gamboa era que en ese lugar de la ciudad se requiera un punto duro —en lenguaje de urbanista—, una institución-monumento que frenara el deterioro del norte de la Alameda. No era de la opinión de llevar al Senado al edificio de San Lázaro, como lo tenía previsto el proyecto de Ramírez Vasquez. Ese sitio ha cambiado seriamente con la estación del metro y la terminal de transporte TAPO; no era adecuado antes, lo es menos ahora. En la ubicación, al norte de Bellas Artes, el senado obtiene una sede digna y la ciudad completa un área monumental amenazada. En ese punto, el edificio sí hace ciudad. El proyecto, totalmente desarrollado, está detenido porque fue calificado de salinista; la ironía es que esa iniciativa no salió de los Pinos, fue fraguada en el D.D.F.

El tiempo de la arquitectura es un tiempo largo, el de la política es más inmediato. La política no crea una expresión arquitectónica pero sí puede prohibirla y suprimirla. La política sí puede hacer ciudad creando avenidas, plazas y edificios públicos interrelacionados; y, si se apoya en la buena arquitectura, crea áreas monumentales que son el testimonio de nuestro paso por el mundo. La ciudad requiere una política constante; cuando el político "no hace" porque cuida su futuro, la ciudad muere. La ciudad exige una política de riesgo constante. <

MÉXICO D.F., 16 DE ABRIL DE 1997.

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

Inaugurada en febrero y clausurada en mayo de este año, la exposición de fotografías de Manuel Álvarez Bravo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York atrajo a más de cien mil visitantes y fue saludada por la crítica especializada como un acontecimiento de primer orden. El crítico del *Village Voice*, por ejemplo, inició su comentario con la frase: "Manuel Álvarez Bravo es el mayor de los fotógrafos". No se refería, desde luego, a la edad de este hombre que despliega a sus 95 años una actividad intensa e incesante. Al mismo tiempo que la exposición del MOMA, se abrieron otras dos exposiciones suyas en Nueva York, una de ellas, la de la Witkin Gallery, particularmente notable. Este mes llega a México la muestra exhibida en el MOMA y se inauguran otras dos exposiciones de Álvarez Bravo: una de ellas en Japón y la otra en esta ciudad, en el Centro de la Imagen. A esta última corresponden las fotografías que publicamos en este número; son todas muy recientes y nunca se han exhibido ni publicado. Pertenecen a las series "Y más de cien" y "En un pequeño espacio" y, como el lector podrá apreciar, pertenecen a una nueva manera del fotógrafo: a la vez más despojada y más barroca.