

# HISTORIA DE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA: LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA COMO MODELO DE IDENTIDAD ARQUITECTÓNICA MEXICANISTA MODERNA

## LATIN AMERICAN HISTORY OF ARCHITECTURE: INTEGRATION AS PLASTIC MODEL MODERN ARCHITECTURAL IDENTITY MEXICANISTA

Alonso Eduardo Martínez Lizárraga<sup>1</sup>

Recepción: 20/10/2015; Evaluación: 30/10/2015; Aceptación: 19/11/2015

### Resumen

Con la llegada y aceptación, casi unánime, de la arquitectura moderna en territorio mexicano se desencadenaron una serie de consecuencias cuya trascendencia probaría ser por demás significativa con el paso de los años, cuando empezó a hacerse el recuento de cómo se afrontó la llegada no solo de nuevos materiales, técnicas y tecnologías, sino también de nuevas ideas en materia de composición y diseño en general. Una de dichas reacciones había iniciado su gestación en las cúpulas artísticas y culturales del país, sobre todo de la zona centro, y había encontrado su chispa de ignición original no en esta nueva modernidad funcionalista, sino en la modernidad pregonada a toda pompa por los adeptos incondicionales al régimen de Díaz, misma que percibían prácticamente como una europeización de tintes patéticos; no obstante, fue ciertamente en el primer cuarto del siglo veinte cuando se conformó como un movimiento definitivamente formal: la integración plástica, que uniría arquitectura, pintura y escultura.

**Palabras claves:** Arquitectura, Mexicanista, Identidad

### Abstract

With the advent and acceptance, almost unanimous, of modern architecture in Mexico a series of consequences whose significance would prove by significant others over the years, when it began to be counted how arrival was addressed were unleashed not only new materials, techniques and technologies, but also new ideas on composition and design in general. One of these reactions had begun its gestation in artistic and cultural domes of the country, especially in the downtown area, and found their spark original ignition not in this new functionalist modernity, but in the vaunted modernity pomp by adepts Diaz regime stalwarts, same perceived almost as a pathetic Europeanization of dyes; however, it was certainly in the first quarter of the twentieth century when it was formed as a definitely a formal motion: the plastic integration, which would link architecture, painting and sculpture.

**Keywords:** Architecture, Mexicanista, Identity

Ya en el siglo XX, en cierto modo al cobijo del revuelo “renovador” pregonado por la revolución y la post-revolución, pero también alentados por ímpetu crítico hacia

<sup>1</sup> Alumno del Doctorado en Ciudad Territorio y Sustentabilidad, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño, Guadalajara, Jalisco, México. tionan44@hotmail.com

el arte mexicano expresado por los mismos artistas, podemos identificar sucesos que aparentemente germinarían más tarde con la unión de las tres disciplinas. En 1926 el escultor José Fernández Urbina argumentaba que no existía escultura revolucionaria porque no había tampoco arquitectura revolucionaria, mientras que en 1928 el pintor Ramón Alva de la Canal afirmaba que la escultura era un objeto estorboso cuando se encontraba fuera de la arquitectura, situación de la que culpaba a los mismos arquitectos por su burda utilización de la plástica en general, por lo que la única solución sería convertir a escultores y pintores en arquitectos (Torres, S/F, p. 10). Estos datos dejan entrever una situación que aunque obvia no es mencionada directamente: los antecedentes más directos señalan que habría sido una apuesta planeada y ultimadamente llevada a cabo desde la plástica, con la arquitectura como un medio para alcanzar sus fines. Será interesante conservar esta idea cuando se exponga más adelante la trayectoria y el “modo de hacer” que finalmente alcanzó la propuesta en su ejercicio práctico.

Lo que pudo haberse quedado en un par de declaraciones aisladas, hechas desde el medio de la plástica y con cierto ánimo de reclamo hacia la arquitectura, cobró mayor importancia cuando de hecho se vio en cierta manera concretado. En agosto de 1929 se nombró a Diego Rivera director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, y para desagrado de quienes él consideraba como un medio conservador, presentó en la Facultad de Arquitectura un plan de estudios dirigido a escultores y pintores, situación que derivó en el descontento y la pugna con el gremio de arquitectos, y que llevó a su renuncia en 1930; de hecho ya en 1921 se habían sucedido algunas agresiones a pinturas murales encabezadas por arquitectos (Torres, S/F, p. 10); no obstante que Rivera

reconocía que una verdadera pintura mural debía ser una parte funcional y necesaria de un edificio, que uniera a este con la sociedad que lo habita, pues esa era su razón de existir (p. 11). Con este particular hecho académico se podría decir que la apuesta de reunión entre las tres disciplinas traspasó el umbral de las meras ideas para instalarse finalmente en el mundo de lo concreto, todo esto muy a pesar de la resistencia del medio arquitectónico; quedaba pendiente todavía lo tangible a través de su formalización y puesta en práctica.

La resistencia a hacer mancuerna no era una actitud exclusiva de la arquitectura, la misma escuela del muralismo mexicano poseía una notable independencia, sustentada por el reconocimiento y proyección que había alcanzado de manera prácticamente autónoma. Los murales de 1922 para la Preparatoria encabezaban un movimiento independiente al resto de las artes, que se instalaba en edificios nuevos o antiguos como abanderado de las clases sociales revaloradas por los gobiernos posrevolucionarios, e incluso en 1934 David Alfaro Siqueiros, en Nueva York, alentaba a la pintura mural en casi cualquier superficie (Torres, S/F, p. 11). Así entonces, una tentativa reunión de las artes estaría dirigida por la pintura, pues en todo caso serían la escultura y la pintura quienes ganarían con la trascendencia ya concretada por el muralismo.

La resistencia a la colaboración parece haber cedido finalmente hasta la década de los cuarenta, cuando algunos arquitectos empezaron a reconocer el beneficio para el producto final obtenido a través del trabajo conjunto. En 1942 Carlos Obregón Santacilia declaraba que solo aplicada a la arquitectura la pintura alcanzaría su máxima expresión y su verdadera finalidad, y alentaba a ambos profesionales a trabajar conjuntamente, como ya había hecho con Jorge González Camarena en el vestíbulo del Edificio Guardiola (Torres, S/F, p. 11).

Quizás sea este velado sometimiento de la pintura a la arquitectura el que marque el inicio del proceso mediante el cual esta última terminaría por convertirse en la disciplina regente en lo que más tarde se conocería como integración plástica, tal y como varias voces que su momento se abordarían, señalaban.

Aún hoy, y a pesar de toda la tinta vertida al respecto a los antecedentes, el trasfondo, las intenciones, logros y fallos ligados a la integración plástica, existe una postura histórica, crítica y de investigación que considera a todos estos temas como viables de ser sometidos a un escrutinio más profundo y objetivo. Torres escribe al respecto una reflexión extensa que vale la pena reproducir en su totalidad:

La denominación “integración plástica” no pareció en la historiografía nacional sino hasta la década de 1940. Movimiento, concepto, intereses políticos y económicos y económicos, utopía, imagen de progreso, espejismo desarrollista, necesidad urbana, corriente internacional, continuidad o fin del movimiento muralista mexicano, dictado de las grandes potencias imperialistas: ¿dónde podríamos colocarla? Quizá fue una especie de crisol donde divergieron y convergieron políticas relacionadas con la economía, la sociedad, la cultura y el arte. Un momento generador de reflexiones, de encuentros y desencuentros, de cuestionamientos, de innovaciones o sumisiones. La integración plástica encontró en el México de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX una sociedad que soñaba con la industrialización y el progreso, con la independencia económica y el bienestar social; una nación que se debatía entre los fuegos del imperialismo y el expansionismo capitalista; un país que luchaba y basaba sus esperanzas en la unión de su sociedad, a través

de discursos nacionalistas, en vías de alcanzar modernidad (p. 11).

De lo anterior es necesario retomar un par de datos para asegurarnos de mantenerlos claros y presentes. La integración plástica, al margen de los antecedentes y los coqueteos tempranos entre las artes inmiscuidas que revisamos con anterioridad, habría iniciado formalmente como tal en la década de los cuarenta del siglo XX, y no es en lo absoluto unánimemente percibida como una mera evolución del movimiento muralista. En todo caso, y más allá de su carácter artístico, pudiera ser en cierta medida considerada como el producto de una pugna de ideas y concepciones, emergidas ambas de una sociedad deseosa de llegar al progreso y la modernidad, quizás a través de la innovación de la imagen que de sí misma le arrojaba el arte.

Al margen de la confección de la propuesta como tal, es propicio abordar el origen del concepto mismo de integración plástica, pues este posee sus propios antecedentes directos. En la revista renombrada en 1948 como *Espacio*, cuyos directores eran los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, se aseguraba que la arquitectura dependía de la colaboración bajo los principios en su momento planteados por la Bauhaus, por lo que lugar debía ser un lugar de encuentro para pintores, escultores y arquitectos que apoyaban dicha integración; de hecho en el primer número de ese mismo año, Siqueiros publicó un artículo titulado “*Hacia una nueva plástica integral*”, donde aseguraba que la integración plástica no era una apuesta nueva en el quehacer humano, y era en todo caso deseable en el ambiente de individualismo; dichas ideas generaron tanto auge como debate (Torres, S/F, p. 12). Con este inicio formal de la propuesta ubicado a finales de los años cuarenta, se podría hablar de Rivera como su impulsor original en la década de los veinte y de Siqueiros como quien la habría “inau-

gurado formalmente” en 1948.

Quizás sea porque la integración plástica es uno de los movimientos artísticos mexicanos más importantes del siglo XX, es que existen un sinnúmero de percepciones respecto al trasfondo real, tanto ideológico como práctico que perseguía la propuesta. De Anda se pronuncia extensamente al respecto:

Creada por un grupo de arquitectos, pintores, escultores, grabadores y diseñadores, la corriente integracional rescató del nacionalismo los siguientes propósitos: la orientación del arte en favor de la colectividad y el espíritu de trabajo interdisciplinario mediante el cual, los exponentes de las distintas artes (escultores, pintores, arquitectos), colaboran en la formación de una obra de arquitectura. De esa manera el objetivo que se propuso la integración fue el de crear un tipo de edificio con fuerte contenido de unidad plástica, en el que desde la concepción del programa estuvieran presentes los coautores artísticos que habrían de ocuparse de la solución de escultura y pintura, siempre desde la perspectiva de que sus colaboraciones formarían parte indisoluble del conjunto, esto prevenía el alejamiento de la idea de ornamentación como adición de elementos accesorios en el revestimiento del edificio. En estas obras no se dejaron de atender los valores de uso del edificio, ni tampoco la congruencia estructural con la tecnología moderna; salta a la vista en los ejemplos más distintivos, que el principal objetivo fue de índole estético, quedando además implícito en ellos una de las preocupaciones más destacadas de sus epígonos: lograr la innovación plástica a partir del enlace con la historia artística de México (2013, pp. 197 y 198).

Existen en las palabras anteriores numerosas ideas que es importante rescatar para el estudio de la tendencia. Resalta la preocupación por la realización de obras que, no obstante que inherentemente requieran la participación de distintas disciplinas, el involucramiento y el trabajo debían de llevarse a cabo con equidad entre todas ellas, aun cuando en resumidas cuentas se tratara de obras arquitectónicas, específicamente de arquitectura moderna. Con tal finalidad todos los involucrados deberían de tener presencia en todas las etapas de la planeación y construcción, de manera que el producto final fueran no distintos trabajos funcionando en conjunto, sino directamente una unidad. Finalmente, pese a que se menciona el evitar derivar en la mera ornamentación, puntualiza que los ejemplos más notables destacan precisamente por sus logros estéticos, puesto que se habrían volcado sobre un objetivo no planteado en un principio: una innovación plástica mexicana.

Es necesario mencionar ahora algunas discrepancias entre los autores respecto al inicio o puesta en práctica de la denominada integración plástica. Por ejemplo, no obstante que De Anda reconoce el involucramiento de escultura, pintura y escultura en la Secretaría de Salubridad y Asistencia de 1926 (2013, p. 174), más tarde menciona que “si bien (...) la vigencia del arte nacionalista es puesta en discusión a partir de la década de los cuarenta, algunos de sus principios son retomados en el periodo del cincuenta pasando a formar parte de la estructura teórica del movimiento arquitectónico conocido como integración plástica” (p. 197). Existe aquí por lo tanto una muy clara divergencia, principalmente debido a señalar el momento de inicio de la tendencia tan tardíamente como en los años cincuenta, pero también por acusar a los años cuarenta como su periodo de gestación, en claro alejamiento a los textos anteriores

mencionados, mismos que se remontan incluso hasta finales del siglo XIX.

En 1951 y en atención a las obras del Cárcamo de Dolores aparece uno de los primeros edificios en llevar los límites del juego plástico-arquitectónico a lugares sin precedentes, al menos en lo que respecta a la arquitectura moderna mexicana. Con diseño de Ricardo Rivas y murales y trabajos con relieve de Diego Rivera, este último calificaba a la colaboración como “la ocasión más interesante de trabajo en mi vida” (Noelle, 2001, p. 190). El resultado final supone un alejamiento sustancial de los ejemplos más tempranos de la propuesta, y bien podría tomarse como aquel que marca la línea divisoria entre las obras a la postre se mantendrán más apegadas a los lineamientos modernos comunes, y aquellas que optarán por una libertad plástica mucho más permisiva.

1952 fue un año de especial importancia para la integración plástica, pues coincidió con la inauguración de una larga lista de obras, entre las que figuran varias ubicadas en el campus universitario de la UNAM. Antes de abordar ese grupo de obras insignia de la tendencia, revisemos el resto de los ejemplos que aparecieron al paralelo.



*Museo del Cárcamo, de Ricardo Rivas, con el Fuente de Tláloc de Diego Rivera al frente. Rivera también realizó un mural originalmente sumergible en el interior del recinto. (Del autor, 2016.)*

La Fabrica Chrysler de México de 1952, de Rosell de la Lama, Lorenzo Carrasco, David A. Siqueiros y Leopoldo Méndez (De Anda 2013, p. 198), sucumbió al igual que otras fábricas de la Ciudad de México a razones tales como reubicación, contaminación o intereses inmobiliarios (Bustamante, 2005), y el mural “La Velocidad” de Siqueiros fue trasladado en 2005 a la Plaza Juárez, frente a la Alameda (Guadarrama, 2005). Un caso particular, de entre todos los ejemplos de obras de integración plástica, es la llamada casa orgánica de Juan O’Gorman, también de 1952, ubicada en la calle San Jerónimo #162, en el Pedregal de San Ángel, que quizás sea la obra que haya llevado más lejos la permisibilidad plástica, situación que cobra incluso más fuerza si se toma en cuenta que anteriormente O’Gorman había pugnado fuertemente por la adopción del funcionalismo en la arquitectura mexicana. Sobre esta obra De Anda resalta la originalidad arquitectónica y la habilidad mostrada en la creación de murales, así como el aprovechamiento del emplazamiento en distintos ámbitos, uno de ellos el de la habitabilidad, al tiempo que lamenta su destrucción en los años setentas (2013, p. 199). El alejamiento con respecto



*Fábrica Chrysler de México (1952), con el mural “La Velocidad” de Siqueiros (1953). ([http://3.bp.blogspot.com/-w\\_hw4KDomhE/UZTvYHqkTLI/AAAAAAAAAD3U/kohm\\_WiZjSI/s1600/Scan0058`compr.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-w_hw4KDomhE/UZTvYHqkTLI/AAAAAAAAAD3U/kohm_WiZjSI/s1600/Scan0058%20compr.jpg))*



*Casa orgánica de Juan O'Gorman, de 1952.*  
([http://40.media.tumblr.com/50aec3a5f4bae6c5c286b941a342ffe3/tumblr\\_mjo7wh3ktN1qg7a6mo1\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/50aec3a5f4bae6c5c286b941a342ffe3/tumblr_mjo7wh3ktN1qg7a6mo1_1280.jpg))

al grueso de las demás obras de la propuesta es tal, que prácticamente plantea una vía de acción completamente diferente, donde la preocupación por la modernidad en la arquitectura parece verse anulada en aras de alcanzar una nueva frontera plástica-arquitectónica-mexicanista. Si bien ese radicalismo podría justificar algunos de los argumentos en contra del estilo, pues no sería una sorpresa del todo que alguien lo calificara como una cacofonía de influencias inconexas; es una lástima que el inmueble no subsista y no puede ser sujeto directamente a nuevos escrutinios.

Uno de los grandes conjuntos de implicaciones arquitectónico-urbanísticas que incorporó a la integración plástica fue el Centro Urbano Benito Juárez de 1952, proyecto de Mario Pani y Salvador Ortega y con plástica de Carlos Mérida. En su momento Siqueiros se expresó desdenosamente de esta obra, culpándola de pertenecer a la tendencia que buscaba importar influen-



*Centro Urbano Benito Juárez, de 1952.* (<http://d8nz9a88rwc9.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/06/multifamiliar-juarez-6-pisos.jpg>)

cias internacionales ya decadentes, y cuya plástica, en varios detalles prehispanista, era -según el- semi-figurativa, superficial e incluso inútil para el pueblo, cual tapetes colgados a la calle, a Mérida lo calificó de mero importador de estilos. Por su parte Mérida redactó once puntos sobre el desarrollo de la pintura funcional relacionada con la integración plástica para su exhibición titulada *Proyectos, maquetas, muestras y pinturas recientes*, de 1953, donde aseguraba que la pintura solo volvería a su función primordial en el ámbito arquitectónico-mural, que el muralismo por sí mismo ya no era ni interesante ni vigente y que la pintura funcional, arte para las mayorías y desinteresada debía ser la apuesta. (Torres, S/F, p. 13). Podría decirse que desde el origen mismo de la tendencia, Siqueiros, mas objetor que líder, marcó una distancia ideológica considerable con respecto a quienes aceptaron aquella invitación de la revista *Espacios* a conjugar disciplinas artísticas y leyeron en ella su artículo de 1948 que apostaba por la integración. En el caso particular de esta obra, al final fue una de las muchas que sucumbieron en mayor o menor medida al sismo de 1985 en la Ciudad de México.

El caso de la Ciudad Universitaria (CU) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), constituye un hito fundamental para la trayectoria de la integra-

ción plástica. Distintos autores de hecho coinciden en catalogarla como el caso más representativo o uno los mejores logros alcanzados por la propuesta. Respecto a lo que implicaba ser el estilo regente en CU basta con retomar las palabras de De Anda, quien da cuenta de la importancia y magnitud de dicho proyecto:

“A partir de su inauguración en 1952, concentró en su territorio a todas las instituciones académicas y administrativas de la Universidad Nacional Autónoma de México; para el estado mexicano, la construcción de esta magna obra significó la reafirmación de su capacidad organizativa, técnica y financiera, y para la arquitectura del país, la consolidación de las teorías que se habían venido ensayando desde los años treinta, así como la creación de una imagen de modernidad artística que satisfacía las aspiraciones de la cultura en la mitad del siglo (2013, p. 194).

Se trataba del proyecto más emblemático de un gobierno mexicano que se catalogaba a sí mismo como moderno, en mancuerna con una arquitectura mexicana que también buscaba abrirse paso y tomar un lugar en la modernidad arquitectónica, por



Vista de CU: a la izquierda la Biblioteca Central, a la derecha la Torre de Rectoría. (Del autor, 2016.)

lo tanto los aspectos mexicano y moderno debían de ser los ejes rectores y encontrarse incorporados casi de manera omnipresente; como ya se ha visto, para entonces la integración plástica era la propuesta que más fuertemente aportaba en ambos sentidos, lo que la llevó a tener una participación privilegiada.

La magnitud de CU no se limitaba solamente a sus dimensiones y costo, sino también a todo el esfuerzo técnico, creativo y de coordinación que requeriría. La Escuela Nacional de Arquitectura convocó a un concurso de proyecto para la nueva sede para la UNAM, misma que se localizaría en una amplia superficie cubierta de lava volcánica en las estribaciones del Ajusco; posteriormente se involucraron alrededor de 156 arquitectos e ingenieros, aproximadamente 100 compañías de contratistas, cientos de técnicos y al menos 10,000 obreros; el resultado debía cubrir las necesidades de 25,000 alumnos (Cruz, 2008, Ciudad Universitaria..., pp. 54 y 55). Tales datos contribuyen a pintar un panorama de la envergadura del proyecto y sus exigencias.

Por su complejidad y dimensiones CU rebasa por mucho el mero alcance arquitectónico para instalarse en verdaderas implicaciones urbanísticas; de hecho al respecto hay una controversia que es necesario señalar. Generalmente se reconocen como autores del plan maestro y la planta de conjunto a Mario Pani y Enrique del Moral (De Anda, 2013, p. 194), no obstante, hallazgos recientes confirman a los entonces estudiantes de arquitectura Teodoro González De León y Armando Franco como autores de un trazo primigenio, de 1947, que eventualmente daría lugar al proyecto que finalmente se concretó;<sup>2</sup> de igual modo, se reconoce la labor de Carlos Lazo como gerente

2 Dicha información puede consultarse en el diario La Jornada, del día 10 de marzo del 2016: <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/10/cultura/a03n-1cul>

general del proyecto para que las obra se ejecutaran en tiempo y forma (Cruz, 2008, Ciudad Universitaria..., p. 54 y Ochoa, 2008, p. 115). Mucho del trazo temprano de De León y Franco se ve reflejado en el proyecto que se fue formalizando, de cualquier modo lo más justo pareciera simplemente hacer mención de aquellos involucrados en el desarrollo de la propuesta.

La intención de que CU fuera tanto moderna como mexicana parece haberse concretado exitosamente, puesto que innegablemente reúne elementos a los que se puede dárselos lectura en uno u otro sentido. De Anda señala que en Ciudad Universitaria se habría dado una interpretación de la influencia de Le Corbusier, reflejada en la presencia de plantas libres, columnas como estructura de soporte, ventanas horizontales en las fachadas, horizontalidad, transparencia, y el uso de vidrio y hierro, en juego con la utilización de materiales locales y tradicionales como piedra y barro (2013, pp. 195 y 196), a lo que habría que sumar por supuesto la presencia de numerosos y llamativos motivos plásticos de carácter mexicanista en muchos de los edificios. No obstante, el debate más fuerte generado en su momento, mismo que incluso hoy en día parece permanecer vigente, se orienta en gran medida hacia el grado en que ambas influencias lograron unificarse de ma-

nera armónica.

En efecto la integración plástica jugó un papel fundamental en la construcción de la propuesta estilística que se plasmara y proyectaría en materia de arquitectura en CU, los edificios más emblemáticos son testimonio de la relevancia que se le estaba dando a la propuesta. Quizás las obras más emblemáticas sean: La Torre de Rectoría, de los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega, con murales de David Alfaro Siqueiros; el Estadio Olímpico Universitario, proyectado por Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez, con un mural de Diego Rivera y frontones de Alberto T. Arai; la Biblioteca Central, cuyo proyecto corrió a cargo de Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, con un mural de 4,000m<sup>2</sup> de O'Gorman que aborda la historia de México (Cruz, 2008, Ciudad Universitaria..., p. 56). Cabe mencionar que De Anda señala a O'Gorman como artífice tanto del aspecto arquitectónico como del plástico de la Biblioteca Central (2013, p. 198). Otros ejemplos también ahí reunidos pero de menos discutidos son: la Facultad de Medicina, del arquitecto Roberto Álvarez Espinoza y el artista plástico Francisco Eppens (De Anda, 2013, p. 196); y la Facultad de Ciencias, concebida por Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Fé-



Estadio Olímpico Universitario en CU. (Del autor, 2016.)



Torre de Rectoría en CU. (Del autor, 2016.)



lix Sánchez, con murales de José Chávez Morado. Como se puede ver, CU contó con la participación de prácticamente todos los nombres relevantes en algún momento adscritos a la integración plástica, no obstante que en ocasiones la visión particular de lo que debía de ser la tendencia difiriera notablemente entre ellos.

Cronológicamente toca el turno de abordar el edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, hoy secretaría de Comunicaciones y Transportes, el cual constituye otro de los ejemplos de grandes complejos arquitectónicos que hacia mediados del siglo XX fueron vehículos de los planteamientos enarbolados por la integración plástica. Se trata de un complejo de 1953 llevado a cabo por Carlos Lazo y Augusto Pérez Palacios, encargados de la arquitectura, en conjunto con los artistas plásticos Juan O'Gorman y José Chávez Morado, autores de los murales de piedras policromas (De Anda, 2013, p. 199). Lamentablemente, el complejo se vio severamente afectado debido a los sismos de 1985 en Ciudad de México, a raíz de lo cual perdió importantes porciones del trabajo plástico que no fueron repuestos posteriormente; de cualquier modo mucho del trabajo original todavía es apreciable.

Pese a que es común que forme parte de los estudios que abordan el ejercicio plástico-arquitectónico de mediados del

siglo XX en México, el Museo El Eco no podría ser considerado propiamente como una obra de integración plástica. El mismo Mathias Goeritz mencionaba que la integración plástica no formaba parte del programa, el mismo edificio era un espacio escultórico monumental, la escultura como construcción arquitectónica funcional (Torres, S/F, p. 14). Lo anterior coloca a esta obra como una propuesta desarrollada al paralelo y con fundamentos similares a la integración plástica, pero que en su teoría y en su ideología perseguían fines distintos.

Entre las obras que presentan características que bien podrían tomarse como dictadas por la integración plástica, pero que no son tomadas en cuenta en los recuentos que existen de la propuesta, se incluye la Unidad Independencia del IMSS. Se trata de un predio de 33 hectáreas para 2,500 viviendas, con proyecto y ejecución de Alejandro Prieto y José María Gutiérrez, donde se incluyen monumentos realizados por Luis Ortiz Monasterio en la plaza cívica, un teatro con relieves de Federico Cantú, y el trabajo en mosaico en petatillo en los multifamiliares realizado por Francisco Eppens que recuerda a motivos indígenas (Cruz, 2008, pp. 39 y 40). Como ya se mencionó, pese a que autores que simpatizaban con la integración plástica trabajaron en esta obra, esta no se encuentra directamente incluida



Biblioteca Central en CU. (Del autor, 2016.)



Edificio de Especialidades del Centro Médico Siglo XXI. (Del autor, 2016.)

la mayoría de los textos que abordan desarrollo tanto del estilo ni la trayectoria de estos personajes.

En los años sesenta se construye el último gran complejo arquitectónico en el que la integración plástica se hace presente; se trata además de un conjunto de especial importancia para el país en general, se trata del Centro Médico Nacional, de 1961. Enrique Yáñez dirigió a un grupo de diseñadores y contó con la colaboración escultórica en el frontispicio de José Chávez Morado; de nueva cuenta el terremoto de 1985 en Ciudad de México cercenó varios componentes de este gran complejo y del estado original solo subsisten el cuerpo de aulas y la unidad de congresos, esta última diseñada por José Villagrán García (De Anda, 2013, p. 210). Con esta obra prácticamente se cierra la participación de la integración plástica en grandes complejos urbano-arquitectónicos; es lamentable que de las tres obras que comparten esta característica (Multifamiliar Presidente Juárez, Ciudad Universitaria de la UNAM y Centro Médico Nacional) solo una se conserve en gran medida ínte-

gro. Pudiera decirse que el sismo de 1985 fue especialmente devastador para la integración plástica.

El ejemplo más tardío, y que probablemente marque el cierre de la trayectoria de la integración plástica como tal en México, es el Polyforum Cultural Siqueiros, de 1971. El inmueble contó con la colaboración de Guillermo Rossell de la Lama, Joaquín Álvarez Ordóñez, Ramón Mikelajáuregui y David Alfaro Siqueiros. Además de los varios decorados murales en las superficies exteriores de este edificio que destaca por su irregularidad geométrica en comparación con los ejemplos anteriores que hemos visto, y del trabajo escultórico presente en el jardín adjunto, en el interior, en la sala de eventos, cuenta con un trabajo plástico de enormes proporciones, mismo que se promueve como el mural más grande del mundo.

Uno de los aspectos que para muchos críticos parece nunca haberse resuelto del todo es la comunión exitosa entre plástica y arquitectura, al menos en los ambiciosos términos planteados por la misma integra-



*Polyforum Cultural Siqueiros. (Del autor, 2016.)*

ción plástica; recordemos que, en términos generales, se intentaba dar origen a obras donde no fuera necesaria la desestructuración de sus elementos constitutivos para apreciarlas y valorarlas. De Anda contribuye en cierta manera a esta diferenciación al nombrar dos grupos principales de impulsores, por un lado en la arquitectura Guillermo Rosell de la Lama, Carlos Lazo, Juan O'Gorman, Lorenzo Carrasco y Enrique Yañez; respecto a la escultura y pintura menciona a David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado y Luis Ortiz Monasterio, todos ellos abrían dado soporte a una propuesta en un principio no bien recibida (2013, p. 198). Este simple pase de lista, donde destaca por cierto la omisión de Diego Rivera, abona indirectamente a una de las percepciones más generalizadas, la cual indica que la tendencia en realidad nunca dejó de ser principalmente arquitectura moderna, con los aspectos de mexicanidad y plástica en segundo término, aun cuando fueran estos últimos su principal razón de ser y existir.

Un aspecto a destacar de la integración plástica es la relación constante que mantuvo con diversos proyectos emanados o apoyados por el estado; ya sean complejos habitacionales, médicos, educativos, etc. Una explicación probable sobre esta relación la arroja Frampton quien menciona que “la tendencia de la arquitectura moderna a reducir todas las formas a la abstracción hizo de ella un estilo insatisfactorio para representar el poder y la ideología del estado”, continua: “esta falta de adecuación iconográfica explica en gran medida la supervivencia de un enfoque historicista de la construcción en la segunda mitad del siglo XX” (p. 212). Al menos en el caso de la integración plástica, el aspecto historicista parece estar implícito en las representaciones y las temáticas en las esculturas y obras pictóricas en edificios que en la mayoría de los casos buscaban ser también modernos;

cronológicamente también se coincide, pues es precisamente a mediados del siglo XX que se alcanza la mayor producción de obras de esta propuesta. Podría decirse que estos edificios y complejos eran un medio eficaz para legitimar la historia a través de la plástica, y legitimar al Estado o grupos de poder con su aspecto moderno y en muchos casos masivo.

A lo largo de esta revisión de la propuesta de integración plástica, las declaraciones de David Alfaro Siqueiros han destacado no solo por su severidad en sí, sino por haber sido formuladas de manera contemporánea al momento en que muchas de estas obras se construyeron; ahora podemos hablar de un debate dentro mismo de la propuesta, con visiones diametralmente opuestas enfrentadas entre sí. Sobre la visión particular del artista respecto a la arquitectura y la plástica Torres escribe:

... para Siqueiros la arquitectura tenía que ser práctica, realista por sus características y proyecciones sociales y no una expresión artística del más barato cosmopolitismo o neo-prehispanismo. Debía tener un sentido popular. “Una arquitectura sin lo escenográfico (...) son lo espectacular, sin lo porfiriano, sin lo falso monumental”. Esta conferencia poco analítica y retórica en sus discurso provocó innumerables respuestas en su tiempo, tanto de artistas como de críticos del arte (S/F, p. 13).

Como ya se mencionó en su momento la integración de arquitectura, pintura y escultura parece haber quedado circunscrita al discurso teórico que le dio origen, para posteriormente tener tantas interpretaciones, lecturas o sub-propuestas como autores se sumaron a la tendencia, con lo prehispanista representado por Rivera y lo figurativo apoyado por Siqueiros como principales opciones; integración de las artes en una obra si, integración de ideas en una tendencia: no tanto.

La diferencia de perspectivas entre los diversos artistas plásticos fue reconocida por Rivera en su momento, recuenta Torres:

Quizás Diego Rivera tenía razón cuando afirmaba que la integración plástica era el resultado de un estado social homogéneo, de una sociedad sin clases. Señalaba que “la época histórica en que vivimos, dada la división de la sociedad en clases y la lucha entre ellas, de opresores contra oprimidos y de éstos contra aquellos por su justa liberación, no es posible la llamada integración plástica para un arte que exprese a toda la sociedad: de ahí el fracaso rotundo de todo intento de realizarla en el terreno social y dentro del arte de Estado” (S/F, pp. 14 y 15).

Finalmente ni integración plástica -asegura Rivera-, ni integración de ideologías, demuestra Siqueiros.

### Bibliografía

- Cruz, L. (2008). *Ciudad Universitaria, monumento artístico de la nación*. En: San Martín, I. (compilador), *Documentar para conservar, la arquitectura del movimiento moderno en México* (pp. 54-57). México: UNAM.
- , (2008). *La Unidad Independencia del IMSS*. En: San Martín, I. (compilador), *Documentar para conservar, la arquitectura del movimiento moderno en México* (pp. 39-40). México: UNAM.
- De Anda, E. (2013). *Hazaña y memoria: la Ciudad Universitaria del Pedregal*. México: UNAM.

- , (2013). *Historia de la arquitectura mexicana*. México: Gustavo Gili.
- Flores, A. (Marzo 10 del 2016). González de León es coautor del trazo original de CU, prueba experta. México: Diario La Jornada. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/10/cultura/a03n1cul>
- Frampton, K. (2014). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. España: Gustavo Gili.
- Ochoa, A. (2008). *Ciudad universitaria: patrimonio cultural de la humanidad*. En: San Martín, I. (compilador), *Documentar para conservar, la arquitectura del movimiento moderno en México* (pp. 115-116). México: UNAM.
- López, R. (1986). *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México: SEP.
- Noelle, L. (2001). *Integración plástica y funcionalismo, El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas*. México: Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/369/36907812.pdf>
- Torres, L. (S/F). *La integración plástica: Congruencias y divergencias en los discursos del arte en México*. Houston, Texas, USA: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Torres.ICAA%20Working%20Papers.pdf>.