

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME MORENO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

## *Fábrica de imágenes arquitectónicas* *El caso de México en 1968*

*Para Louise Noelle Gras*

EN CONTRASTE CON UN CIELO POBLADO de nubes se encuentra la estructura de un edificio en construcción (fig. 1). Sin tener claro de qué tipo de estructura se trata, menos aún su función, intuimos un objeto arquitectónico de grandes dimensiones cuya extensión rebasa los límites del rectángulo fotográfico. Esta imagen de un proceso, publicada como portada de la revista *Mañana* en octubre de 1967, tiende, más allá de generar un conocimiento cierto sobre un hecho constructivo específico, a plantear un momento de expectativa. El momento es en buena medida parte del impulso propio de la publicación, sobre todo cuando ésta se ha autodenominado *Mañana*: “La expectativa como método [...], incluso como iconografía, como publicación, no trata, pues, más que de poner secretos al día. Es la esperanza, instrumentalizada, de un sacar a la luz el secreto”.<sup>1</sup> Así, esta imagen se perfila dentro del contexto de la revelación y la promesa, cumpliendo con ello su función en el espacio público. Inasible en el instante de verla únicamente como portada, hace falta entrar en el contenido de la publicación para saber que esta complicada estructura pertenece al Palacio de los Deportes, quizá la obra arquitectónica más destacada de la XIX Olimpiada. Depositadas en la arquitectura, las expectativas de lo que México podría alcanzar para la Olimpiada fue el tema de *Mañana* a

1. Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 140.

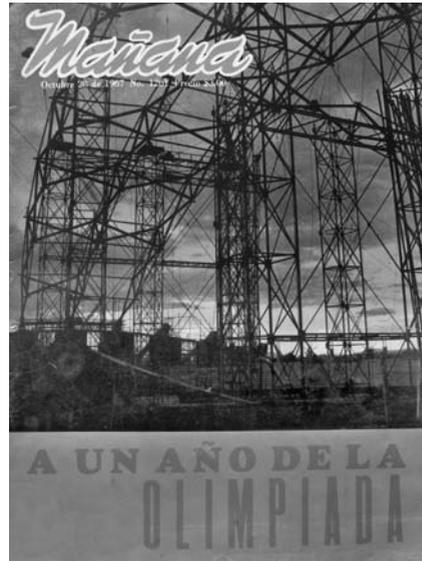
un año del gran evento. Intitulado “México cumplirá con decoro”, el artículo principal de la revista consiste en documentar la visita del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz a las instalaciones deportivas. La gira del mandatario por los edificios abarcó cinco sedes: Palacio de los Deportes, Alberca Olímpica, Estadio de Ciudad Universitaria, Villa Olímpica y Canal de Cuernavaca. Acompañado de embajadores de diversos países que querían atestiguar la viabilidad de los espacios deportivos en México, Díaz Ordaz legitimaba la arquitectura para la Olimpiada antes de que ésta entrara en función. Incluido el propio gobernante, las obras dejaron satisfecho a más de un actor político. Semion T. Bazarov, embajador de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, expresó lo siguiente: “Lo que hemos visto terminado y lo que está aún en construcción son muestra del espíritu progresista de los mexicanos”.<sup>2</sup> En términos de publicaciones de arquitectura, la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* se encargaría, un año después, de patentar en el ámbito internacional las palabras del embajador de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En el número 140 de dicha publicación, dedicado a la arquitectura de los países del llamado Tercer Mundo,<sup>3</sup> México no aparece en el listado de países cuya arquitectura deba considerarse perteneciente a una economía tercermundista y periférica; por el contrario, su inclusión en este número se debe a la originalidad y vanguardia que representan los proyectos arquitectónicos realizados ex profeso para la Olimpiada. En octubre de 1968 todo parecía indicar que estaba cubierta la esperanza. El mañana había llegado.

El año 1968, tomado como punto de partida para la comprensión de la historia contemporánea de México,<sup>4</sup> representa la activación de diferentes mecanismos mercadológicos que echaron a andar una fábrica de imágenes arquitectónicas. La construcción de estas imágenes se sitúa, principalmente, en el terreno de la información pública. Al ser exhibidas en los medios, las imágenes de los espacios públicos edificados o readecuados para la Olimpiada adquirirían un doble carácter público. Incluso, puede decirse que, antes de ser utilizados como espacios arquitectónicos, los edificios habían empezado a fun-

2. “El presidente Díaz Ordaz visita las instalaciones olímpicas”, *México* 68, núm. 9, 1968, p. 6.

3. “Tiers Monde”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 140, octubre-noviembre de 1968.

4. Dentro de la extensa bibliografía en que se aborda el año de 1968 como un referente historiográfico del México contemporáneo, puede consultarse en materia de investigaciones estéticas el catálogo de la exposición, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México *et al.*, 2006.



1. Portada de *Mañana*, núm. 1621, 23 de octubre de 1967. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

cionar gracias al papel que las imágenes desempeñaban en los medios, como en el caso del Palacio de los Deportes en *Mañana*.

El propósito del presente texto es analizar el discurso de imágenes arquitectónicas, sus implicaciones culturales, estéticas e ideológicas. Estudiar la arquitectura desde su papel en los medios es acercarse a un momento paralelo a su construcción, con el cual su peso dentro de la narrativa histórica se refuerza. A través de la reproducción de imágenes, los edificios y sus arquitectos se legitiman dentro del canon arquitectónico, canon al que de una u otra manera todos responden. Si bien las imágenes de la arquitectura olímpica resultan sumamente estimulantes por sus fines programados en los medios, nos interesa también abordar en este estudio su papel en la representación de la ciudad y la arquitectura de acuerdo con los pulsos del movimiento estudiantil surgido en el año señalado. Imágenes todas con un matiz político inducen a pensar en las políticas de distribución de la arquitectura. Un desarrollo constructivo y una convulsión social como los que se suscitaron en México en 1968 exigían su ponderación en el campo de las representaciones y su consecuente propagación. Ya sea como objeto comercial o como escenario político, la arquitectura entró de lleno a la fábrica de imágenes. En tanto que todas las distintas formas de expo-

sición eran anuncios,<sup>5</sup> donde el imaginario alrededor del desarrollo potencial de la nación fluctuaba constantemente, su condecoración o inexistencia tuvo como contexto espacios urbanos y arquitectónicos proyectados por el mismo régimen. Producto de los años siguientes al milagro mexicano, las construcciones visuales que serán analizadas forman actualmente parte de la memoria colectiva. Resignificadas por la inherente condición histórica, estas imágenes, lejos de mostrar un camino unidireccional en el quehacer arquitectónico, refieren un panorama plural. Las obras representativas de 1968 podrían plantearse como margen de comprensión ante la apertura de posibilidades constructivas de los años setenta. La renovación formal de la arquitectura, iniciada en los sesenta, tiene en la década siguiente la expresión de voluntades creativas<sup>6</sup> que buscaban liberarse de los modelos impuestos por los maestros del Movimiento Moderno. Precisamente uno de los arquitectos que impulsaron una experimentación formal en los sesenta fue el artífice principal de la edición número XIX de los Juegos Olímpicos: Pedro Ramírez Vázquez. Como productor y representante de espacios arquitectónicos tuvo el control, más que ningún otro funcionario público, de las imágenes de 1968.<sup>7</sup>

### *Menos es más*

Pedro Ramírez Vázquez fue nombrado presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en 1966. Hasta este año, no le había sido encomendado a un arquitecto la organización de unos Juegos Olímpicos y su necesaria labor mercadológica. Si bien el trabajo publicitario y su vínculo con la arquitectura es una lección propagada por Le Corbusier entre los arquitectos

5. Beatriz Colomina, "La casa exhibicionista", en *A fin de siglo. Cien años de arquitectura*, Russell Ferguson (ed.), México/Los Ángeles, Antiguo Colegio de San Ildefonso/Museum of Contemporary Art, 1998, p. 151.

6. Se hace referencia al libro de Louise Noelle, *Teodoro González de León. La voluntad del creador*, Colombia, Universidad de los Andes, 2003. El año 1968 fue justamente cuando los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, dúo arquitectónico con amplia resonancia en la labor constructiva de las últimas décadas del siglo xx, colaboraron por primera vez al edificar la casa del pintor José Luis Cuevas.

7. Un análisis *in extenso* sobre Pedro Ramírez Vázquez y su posicionamiento como presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada se encuentra en Ariel Rodríguez Kuri, "Hacia México 1968. Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico", *Secuencia*, núm. 56, mayo-agosto de 2003, pp. 37-73.

modernistas,<sup>8</sup> el hecho de que un arquitecto sea artífice de una Olimpiada y su imagen lo coloca en un punto alto en la escala social.<sup>9</sup> Todas las imágenes de la cultura mexicana, no sólo arquitectónica, pasaban a través de los ojos del arquitecto, quien, más adelante, las distribuía en los diversos medios. La mirada de Ramírez Vázquez fue el filtro a través del cual se dio a conocer la idea de un país en “vías de desarrollo” que había alcanzado la oportunidad de tener una Olimpiada. Esta fuga de imágenes desplegada por Ramírez Vázquez sirvió también para promover su propia obra. A través de boletines oficiales y cartas olímpicas se exaltaron las construcciones del arquitecto como el Museo Nacional de Antropología (1964), el Museo de Arte Moderno (1964), el Estadio Azteca (1964-1965) y la Secretaría de Relaciones Exteriores (1966). Tanto boletines como cartas se enviaban periódicamente al Comité Olímpico Internacional, los comités olímpicos nacionales, las federaciones internacionales y nacionales de deportes, centros culturales, universidades, clubes, embajadas, centros de prensa, revistas y a una base de datos (provista por IBM) de organizaciones y personalidades destacadas de cada país participante. Tomando en cuenta los canales a los que se dirigía esta información, es difícil imaginar una mejor forma de autolegitimación llevada a cabo por un arquitecto. Vistas a la distancia, las obras citadas de Ramírez Vázquez constituyen parte de los iconos arquitectónicos del régimen priísta. Lo que Ramírez Vázquez hizo en 1968 fue un ejercicio edificatorio sobre lo que podría considerarse el régimen de las imágenes. Poco de lo escrito hasta ahora acerca de la impronta de la imagen de la arquitectura mexicana hubiera sido posible sin la creación de una identidad gráfica que significara de manera efectiva la información generada para los Juegos Olímpicos.

“Menos es más” es una de las máximas lecciones de la arquitectura moderna. Tomada como estandarte por los arquitectos que querían liberarse del lenguaje ornamental decimonónico, la frase de Mies van der Rohe bien puede aplicarse al diseño olímpico de *México 68*. Concebido como un trabajo en conjunto, encabezado por el arquitecto Eduardo Terrazas y los diseñadores Lance Wyman y Peter Murdoch, el sistema visual que sirvió de base para la campaña de los Juegos Olímpicos se basa implícitamente en la noción arquitectónica de “Menos

8. Véase Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MIT Press, 1996.

9. Sobre la posición de los arquitectos en la escala social, véase Garry Stevens, *The Favored Circle. The Social Foundations of Architectural Distinction*, Cambridge, MIT Press, 1998.

es más”.<sup>10</sup> Teniendo como principales esquemas visuales la proyección radial sobre el logotipo de *México 68* y la síntesis del gesto deportivo a través de iconos y siluetas,<sup>11</sup> la imagen oficial de la Olimpiada se convirtió en un ejemplo de vanguardia en el ámbito internacional del diseño. Para la XIV Trienal de Milán celebrada en junio y julio de 1968, Eduardo Terrazas construyó el pabellón de México a partir de la elaboración tridimensional del logotipo de *México 68*. En su número 34, la revista mexicana de arquitectura *Calli* (fig. 2) daría cuenta de este significativo evento, que puede verse como la antesala internacional para mostrar la empresa gráfica de la Olimpiada. A finales de 1967, en esta misma publicación, Ramírez Vázquez afirmó en entrevista con Raquel Tibol lo siguiente: “México tiene la oportunidad de entrar prácticamente a todos los lugares de los EU con la imagen que queremos o debemos dar de nuestro país”.<sup>12</sup> Dedicada también a la arquitectura olímpica (a la par que *Mañana*, de octubre de 1967, se consagraba a un porvenir), el arquitecto se mostraba consciente del potencial del lenguaje visual con que se representaba al país. Por otra parte, al localizar al país vecino del norte como lugar de acceso para la renovada imagen de México, Ramírez Vázquez expone un planteamiento internacionalista proveniente del pensamiento desarrollista. Si bien el desarrollismo tuvo una fuerte impronta en el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964), en 1968 se buscó por todos los medios alcanzar a concretar el estado socioeconómico propio de esa ideología. Por tanto, el diseño concebido desde el “Menos es más” se vería multiplicado por efectos de atribuciones políticas.

En términos arquitectónicos, las construcciones de *México 68* tuvieron como modelo de inspiración edificios de ciudades donde anteriormente se habían celebrado Juegos Olímpicos.<sup>13</sup> Los arquitectos y los ingenieros mexicanos tuvieron que mirar hacia el pasado cercano para concretar sus ideas en torno a la arquitectura deportiva. Si bien no se cuenta con un ejemplo de inspiración

10. Un estudio sobre la conformación visual de la XIX Olimpiada y la imagen moderna de México se encuentra en Eric Zolov, “Showcasing the ‘Land of Tomorrow’: Mexico and the 1968 Olympics”, *The Americas*, vol. 1, núm. 2, octubre de 2004, pp. 159-188.

11. La exaltación de la figura humana a través de siluetas masculinas significa un ensalzamiento del cuerpo. Las siluetas permitían que este diseño se adaptara a distintos medios y diversas dimensiones. Si se reducían o ampliaban al máximo aquellas figuras, la anatomía no se veía alterada, pues seguía siendo parte de una síntesis del efecto comunicativo.

12. Pedro Ramírez Vázquez en entrevista con Raquel Tibol, *Calli*, núm. 30, noviembre-diciembre de 1967, p. 7.

13. “Las instalaciones olímpicas”, *Artes de México. La arquitectura y el deporte*, número extraordinario, 1968, p. 4.



2. Portada de *Calli*, núm. 34, julio-agosto de 1968. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

directa para *México 68*, el gimnasio olímpico de Tokio, ciudad donde se celebró la Olimpiada en 1964, tuvo 10 años después una notoria influencia en la construcción de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe de Ramírez Vázquez.<sup>14</sup> Este inhabitual encuentro entre arquitectura deportiva y religiosa tiene en común la atracción y exaltación de las masas. Para un arquitecto como Ramírez Vázquez, que operaba de acuerdo con una estructura clarificada del poder, las construcciones realizadas en el marco de un evento internacional cercano al *showroom*, como lo son las Olimpiadas, tenían mucho que decirle, más allá de las formas y tecnologías constructivas. Pensados desde las interrelaciones simbólicas de poder, no hay mucha diferencia entre una basílica (la de Guadalupe) y un estadio (el Azteca). En ambos se presenta un acto de control y distracción del intelecto, un momento endeble para el pensamiento. Estos esquemas, aplicados regularmente por los regímenes totalitarios, estuvieron depositados no sólo en la arquitectura de Ramírez Vázquez. Para el regente de los espacios arquitectónicos y mediáticos en *México 68*, la mejor obra construida en el país

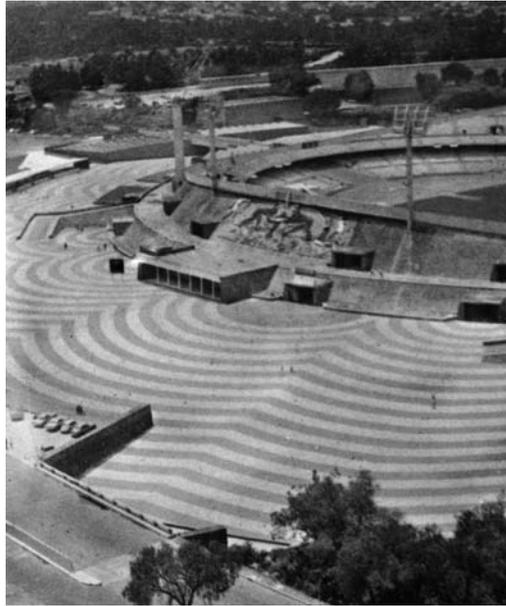
14. Peter Krieger, "Kenzo Tange (1913-2005). Metabolismo y metamorfosis", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, núm. 87, otoño de 2005, p. 234.

durante el siglo xx fue el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria,<sup>15</sup> obra de Augusto Pérez Palacios, Jorge Bravo y Raúl Salinas. Si los estadios se diseñaban para responder al apetito de entretenimiento de las masas,<sup>16</sup> el centro donde se hizo patente la fuerza del Estado en *México 68* fue el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, lugar de inauguración, competencia y clausura.

La identidad gráfica basada en la noción de “Menos es más” y la arquitectura tuvieron su coyuntura en el Estadio Olímpico (fig. 3) y el Estadio Azteca. La revista *Artes de México*, en su número especial sobre la arquitectura y el deporte, ofreció en sus páginas una vista aérea del estadio en Ciudad Universitaria donde pudo observarse la proyección radial del diseño de *México 68* aplicada a los contornos del magno edificio. Llevadas a gran escala, las líneas semicirculares se adaptaban a la piedra volcánica con que se construyó el estadio. El diseño olímpico, que estableció nexos con el *op art*, generaba una suerte de colisión visual al integrarse al paisaje arquitectónico conformado por pedregales. Si bien el trabajo con piedra fue una solución económica y de relación con el entorno, fue también el reflejo de un arduo trabajo dirigido por una política oficialista. Así, esta construcción demostrativa de las exigencias laborales del régimen adquirió en 1968 una estética renovada y puso en evidencia la necesidad, en México, de adaptar elementos icónicos de sus “raíces históricas” (como lo son las piedras volcánicas) a sistemas visuales modernos. Esta retórica visual propia de la cultura mexicana fue a su vez el *tour de force* para que la fábrica de imágenes se encontrara en plena manufactura durante todo el año. Otro ejemplo de este prodigado discurso lo presenta la portada del número 41 de *México 68. Reseña Gráfica*, dedicada a *El barroco en México* (fig. 4), la cual muestra, desde una toma en contrapicada, la grandilocuencia de la arquitectura virreinal. Pero este concierto histórico situado en imágenes públicas no descansa en una cultura visual conciliadora. La ebullición de imágenes olímpicas en 1968 comprende, más allá de la concepción de una nueva estética con que se entendió a sí mismo el país, el trastocamiento del estatuto de orden de esta imagen debido a la circulación de propaganda del movimiento estudiantil. Para tal estado de tensión, un solo escenario: la ciudad.

15. Pedro Ramírez Vázquez en entrevista con Louise Noelle Gras, Renato González Mello, Deborah Dorotinsky, Silvia Arango, Natalia de la Rosa y Cristóbal Andrés Jácome el 28 de marzo de 2008.

16. Rubén Gallo, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 210.



3. Fotografía aérea del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, publicada en *Artes de México. La arquitectura y el deporte*, número especial, 1968, p. 26. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

### *Sitio del Estado-Estado de sitio*

En 1975, recordando la impronta del diseño urbano de la XIX Olimpiada, la artista Helen Escobedo diría lo siguiente:

Ante nuestros ojos aparecían, de un día para otro, enormes anuncios y carteleras de artistas y caricaturistas mexicanos, fotografías documentales de excelente valor estético, diseños sobre los deportes, murales ilustrando nuestra artesanía, flores y palomas inmensas, todo haciéndonos olvidar que no teníamos un pedazo de cielo azul donde poner los ojos.<sup>17</sup>

17. Helen Escobedo, "A los ojos de un artista de México", *The Art Gallery*, vol. XIX, núm. 1, 1975, p. 130.



4. Portada de *México 68. Reseña Gráfica. El barroco en México*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, núm. 41, 1968. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

Este estimulante caos visual descrito por Escobedo define el consumo de imágenes llevado a cabo en la ciudad. Imagen tras imagen se consumía la nueva faz de la urbe. Significado por el propositivo diseño de la Olimpiada, el habitante de la metrópoli se adentró en una dinámica visual distinta y además en una logística pensada desde la orientación y circulación efectiva del transporte. Así, las rutas marcadas por la nueva señalización funcionaban como ejes rectores de una ciudad transformada por una identidad gráfica ligada directamente a espacios arquitectónicos. Era una ciudad renovada por la campaña publicitaria que demostraba el panorama constructivo propicio para realizar una olimpiada. En 1968, la representación mediática de la estructura de una metrópoli en expansión como la ciudad de México era el mapa que conectaba las instalaciones olímpicas (fig. 5). Como se puede observar en la imagen, los edificios deportivos eran los puntos a través de los cuales se dibujaban las prin-

5. Mapa de la ciudad de México, diseñado en función de los sitios donde se realizarían las competencias deportivas. Publicado en *Calli*, núm. 30, noviembre-diciembre de 1967, p. 25. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.



cipales arterias ciudadanas.<sup>18</sup> La conexión entre ellos significaba recorrer casi en su totalidad la urbe, reconocer nuevos espacios para el deporte en áreas urbanas anteriormente no consideradas como tales. Así, el mapa de los sitios para competencias marcaba desplazamientos desconocidos y contextos resignificados. Una ciudad redefinida por una innovadora identidad gráfica en sus calles y una arquitectura que en su mayoría no respondía en su composición a modelos constructivos instituidos era aprehendida a través de un mapa. Este elemento, producto de la fábrica de imágenes, era un dispositivo oficial que mostraba, por medio de los sitios para competencias, el sitio del Estado.

En imagen, la unidad y claridad urbana se representa a través de un mapa. Vinculado a la idea de estabilidad social, éste se muestra como una técnica de

18. El proyecto de la Ruta de la Amistad coadyuvó a redefinir la urbe en 1968. Concebida por Mathias Goeritz, consistió en 19 esculturas abstractas de gran formato dispuestas a lo largo del anillo del Periférico de la ciudad. Véase al respecto Graciela Schmilchuk, "Ritmos espaciales: escultura urbana", en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, pp. 159-175.

ocupación espacial, de ubicación territorial, invasión y vigilancia que conforma instrumentos de control colectivo e individual.<sup>19</sup> Así, un mapa puede darnos una idea de los márgenes urbanos del oficialismo, las zonas rectoras del orden. Si el Departamento de Diseño Urbano de la Olimpiada se había propuesto imprimirle una “estructura clara a la ciudad”,<sup>20</sup> este ejercicio de limpieza citadina contribuyó para que, durante el Movimiento Estudiantil de 1968, la urbe fuera una ciudad sitiada. Este escenario político convulso, donde transcurrieron dos visiones distintas de concebir el país, se mostró en un campo de imágenes plural con diversas intencionalidades, las cuales han pasado al registro histórico diferenciadas por un principio estético: las imágenes de la identidad gráfica olímpica pertenecen al mundo del color y el Movimiento Estudiantil en las calles fue captado bajo las pautas fotográficas del blanco y negro. De este último, tomaremos la fotografía de una de las manifestaciones para contextualizar el pensamiento arquitectónico de la época.

Calificadas por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez como “inquietudes juveniles”,<sup>21</sup> las movilizaciones de los universitarios contaron con la presencia de jóvenes arquitectos, la mayoría de ellos pertenecientes a la Escuela Nacional de Arquitectura (fig. 6). Puede observarse en la imagen la presencia de estudiantes de arquitectura que se identificaban a través de su escuela durante manifestaciones en las calles. Es muy probable que los manifestantes presentes en la fotografía hayan pertenecido al llamado Comité de Lucha de Arquitectura. Éste tenía el fin, como muchos de los grupos que conformaron el Movimiento Estudiantil de 1968, de cambiar las estructuras en que se cimentaba el país.<sup>22</sup> Siguiendo el pensamiento del filósofo Herbert Marcuse, Alberto González Pozo, un joven arquitecto en ese entonces, escribía acerca de las contradicciones de la tecnología y de su impacto en la arquitectura.<sup>23</sup> Pero, más allá de poner de relieve las dicotomías presentes en el sistema de capitales y sus

19. Anthony Vidler, “Spatial Violence”, *Assemblage*, núm. 20, abril de 1993, p. 84.

20. Eduardo Terrazas en entrevista con Tania Ragasol, “México 68’: un programa de marca”, en *Diseñando México 68: una identidad olímpica*, México, Landucci/Museo de Arte Moderno/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008, p. 56.

21. Pedro Ramírez Vázquez en entrevista con Tania Ragasol, “Lo que podemos hacer”, en *ibidem*, p. 41.

22. Juan José Serrano Morelos (miembro del Comité de Lucha de Arquitectura), cit. en Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 2006, p. 260.

23. Alberto González Pozo, “Los edificios olímpicos. Un corte a la arquitectura mexicana de los sesenta”, *Artes de México. La arquitectura y el deporte*, número extraordinario, 1968, p. 14. Sobre la influencia de Herbert Marcuse en México, véase Jorge Volpi, *op. cit.*, pp. 187-208.



6. Manifestación de estudiantes de arquitectura en 1968. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación-Archivo Histórico de la UNAM-Fondo Manuel Gutiérrez Paredes, núm. inv. 2961.

vínculos con el arte de la construcción, tendemos a pensar que si hubo un cambio generado en el ámbito arquitectónico surgió en las aulas, en el renglón de la enseñanza. En un artículo intitulado “Revolución estudiantil. El caso de la Escuela Nacional de Arquitectura”, el arquitecto en formación Jorge Rodrigo Peña hacía patente la demanda de integrar el conocimiento teórico a la práctica.<sup>24</sup> Desde nuestro punto de vista, conforme a las tendencias ideológicas de la época, se pretendía relacionar el saber arquitectónico con las posibilidades de la arquitectura para atender las necesidades fácticas de la sociedad. Si bien la labor del arquitecto se entiende comúnmente desde su incidencia en su contexto social, en 1968 esta idea se acentuó. Más adelante, en su artículo, Jorge Rodrigo Peña diría lo siguiente: “Tal vez aún sea difícil realizar lo que los estudiantes de arquitectura a través de su vanguardia ven como una posibilidad; pero el mismo hecho de luchar por ello ya está modificando la historia y

24. Jorge Rodrigo Peña, “Revolución estudiantil. El caso de la Escuela Nacional de Arquitectura”, *Arquitectos de México*, núm. 32, enero-febrero de 1969, p. 28.

esencia de las escuelas, de la Universidad, del sistema educativo mexicano”.<sup>25</sup> Se manifiesta, en las palabras del estudiante, la noción del arquitecto como ingeniero social que puede impulsar reformas sociales ya no sólo por medio de su deber constructivo, sino también desde el ámbito de la educación. En síntesis, el texto de Peña da cuenta de la conciencia imperante respecto al futuro educativo de México y a su importancia, tema muchas veces ajeno a los debates arquitectónicos. A nuestro parecer, bien valdría la pena dedicar un estudio *in extenso* a la enseñanza de la arquitectura posterior a 1968.

La fotografía de la que hemos partido es una de las tantas imágenes pertenecientes a los archivos del Movimiento Estudiantil. Sin ser explícita en cuanto a la represión practicada y al estado de sitio impuesto por el gobierno, mantiene vínculos con otras imágenes que con el paso del tiempo se han colocado en la memoria colectiva como ejemplos del autoritarismo y su expresión en las calles. Tanto la fotografía del Comité de Lucha de Arquitectura como la claridad del mapa olímpico muestran la tensión presente en 1968 dentro de la fábrica de imágenes. Ambos referentes señalan, de una manera u otra, la transformación del paisaje urbano posterior a ese año.<sup>26</sup> El artículo “Cities and Insurrections” de Eric Hobsbawm publicado en *Architectural Digest* es un acercamiento al pensamiento urbanístico de la época,<sup>27</sup> que refiere los procesos de reconfiguración citadina a partir de las manifestaciones y levantamientos ocurridos en 1968 en diferentes ciudades del mundo. México no es la excepción. Si bien Hobsbawm no explica la particularidad de la movilización estudiantil de este país, incluye en su texto una fotografía de los actores principales del estado de sitio: las fuerzas militares mexicanas. En texto e imagen, el artículo citado discrepa de la información que las publicaciones de arquitectura difundían acerca de los movimientos estudiantiles. Ejemplo de ello es la carta editorial de la revista *Calli* correspondiente al número de septiembre y octubre de 1968. La carta expone lo siguiente: “Signo de nuestro tiempo son las manifestaciones de descontento [...] Estos hechos han llegado en ocasiones a alcanzar proporciones alarmantes, las que por ningún concepto favorecen el mejoramiento de las

25. *Idem*.

26. Si bien las imágenes son agentes de cambio en las conformaciones urbanas, un caso concreto de la restructuración de la urbe aconteció en 1969 al inaugurarse el Sistema de Transporte Metropolitano.

27. Eric Hobsbawm, “Cities and Insurrections”, *Architectural Digest*, núms. 6-7, diciembre de 1968, pp. 583-584.

condiciones determinantes de la sociedad”.<sup>28</sup> A nuestro parecer, esta información, publicada en una revista independiente, responde en buena medida a las preocupaciones de los órganos oficiales de que la Olimpiada se interrumpiera. Como la portada de este número de *Calli* incluía el logotipo de *México 68* y la paloma de la paz, el contenido de la publicación versaba en su mayor parte sobre el diseño y funcionamiento de las instalaciones olímpicas. Así, la revista de arquitectura, en tanto discurso público, manifiesta, desde su conformación editorial, una postura política.

### *La región más transparente*

Al iniciar el anterior apartado, citamos un artículo de Helen Escobedo de 1975, donde la artista expresa cierto sentir nostálgico sobre la metrópoli. En sus palabras: “no hay sensibilidad que no quede abrumada al pasar por una ciudad que en un tiempo fue ‘la región de aire transparente’”.<sup>29</sup> De acuerdo con una imagen publicitaria de 1968, a la cambiante urbe se le seguía definiendo en términos de transparencia.

En 1958, el escritor Carlos Fuentes adoptó el epígrafe con que da inicio la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes para titular lo que ahora es una reconocida novela de la literatura mexicana.<sup>30</sup> *La región más transparente*, de Fuentes, ha adquirido su lugar en la historia, en parte, por hacer un retrato preciso de la burguesía mexicana de los años cincuenta. Esta clase social, efecto de la revolución institucionalizada, se entiende conforme a los renglones de los capitales modernizantes. Siguiendo su pulso, Fuentes describe en diferentes momentos de la novela el ritmo ciudadano y las reconfiguraciones urbanas; Jardines del Pedregal, por ejemplo, es considerada ya una zona de lujo y comodidad.<sup>31</sup> Esto refiere al éxito comercial del fraccionamiento al poco tiempo de su existencia y su pertenencia a una elite localizada. Incluso, podemos pensar que las imágenes del Pedregal que sintetizan la modernidad de su arquitectura con el contorno orográfico que le es propio bien pueden pertenecer a un rubro de imágenes de “regiones transparentes”.

28. Carta editorial, *Calli*, núm. 35, septiembre-octubre de 1968.

29. Escobedo, *op. cit.*, p. 122.

30. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 2008.

31. *Ibidem*, p. 205.

Una década después de haberse publicado la novela de Fuentes, el título aparece en un anuncio publicitario ligado a la arquitectura (fig. 7). El 3 de enero de 1968, el periódico *Novedades* tiene dentro de sus páginas la imagen promocional de Vidrio Plano de México, corporación dedicada a comercializar grandes ventanales de vidrio bajo la divisa que repite el epígrafe de Reyes y el título de la obra de Fuentes. La fotografía que acompaña su construcción mercadológica es cercana a la visión de Anáhuac en el siglo xx. Sentados de espaldas a la cámara, dos hombres observan, a través de una gran cortina de vidrio, la extensión citadina.<sup>32</sup> Es el valle de Anáhuac asfaltado, estructurado a partir de proyectos arquitectónicos y urbanos modernistas. La imagen nos introduce a la ciudad, teniendo como antecedente a los hombres que observan a través del filtro del cristal. El amplio ventanal es a su vez el elemento que proporciona amplitud de campo a la imagen, y a la retícula formada por éste le corresponden las de los edificios modernos. Esta composición, donde conviven armónicamente el hombre, la industria constructiva y la amplitud del cielo, parece sostener una de las ideas que fluctúan en la novela de Fuentes: “México es un país vital”.<sup>33</sup> La conceptualización del anuncio publicitario responde bien a esta idea y no cabe duda de que los mercadólogos de la época conocían bien las estrategias visuales y sus vínculos con la palabra escrita. Tan es así que la imagen resulta también un estímulo para problematizar un tema, acaso un mito, de la arquitectura moderna: la transparencia.

El dispositivo propagandístico de Vidrio Plano de México mantiene latente el afán del mexicano de construir acepciones del paisaje y hacer de éste un objeto de admiración. La región transparente a la que atendemos es producto de un elemento constructivo, y observar su transparencia es posible gracias a una arquitectura dedicada a abrir sus límites por medio de una cortina de vidrio. Comúnmente, la cortina de vidrio se ha representado en el atlas de las imágenes de la arquitectura moderna vista desde el exterior, que contiene en su superficie el reflejo del cielo y las nubes, con sus diferentes y atractivas formaciones.<sup>34</sup> En este anuncio publicitario donde la cortina de vidrio es fotografiada desde el interior, observamos que su fuerza emblemática reside también en el potencial

32. Es muy probable que el lugar donde los hombres están sentados observando el paisaje urbano sea el hotel Paseo, destruido a causa del temblor que en 1985 sacudió la ciudad de México. Agradezco a Louise Noelle Gras esta referencia.

33. Fuentes, *op. cit.*, p. 75.

34. Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 159.



7. Publicidad de Vidrio Plano de México, *Novedades*, 3 de enero de 1968, p. 11.  
Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

que ofrece para observar la ciudad e, incluso, tener control sobre ella. El paisaje obtenido a través de la transparencia constructiva es una visión de poder.<sup>35</sup> Por medio de la altura y la transparencia puede presenciarse el flujo citadino desde diferentes puntos, localizar un sinnúmero de espacios y sostener una relación continua con la ciudad. Obtener la región transparente es de alguna manera instrumentalizarla y esta instrumentalización, siguiendo los propósitos de la imagen, tiene fines comerciales.

Observar la urbe, de acuerdo con los parámetros del contexto publicitario, implica su aprehensión en tanto objeto de consumo. No sólo se venden las grandes ventanas de los edificios, sino el campo visual percibido a través de ellas. Como hemos señalado anteriormente, en 1968 la ciudad estaba inun-

35. Sobre el paisaje como construcción visual del poder, véase W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, 2002.

dada por la campaña publicitaria de la Olimpiada; por tanto, su conversión en objeto de consumo era inevitable. Así, los márgenes transparentes a través de los cuales los hombres contemplan la ciudad enmarcan objetos urbanos consumibles. Parece, más bien, que los observantes atienden desde lo alto una serie de productos contenidos en una vitrina de exhibición. En esta puesta en escena, donde las ventanas desempeñan el papel de vitrinas, persiste la intención de hacer de la ciudad un área de transparencias arquitectónicas. De acuerdo con las tendencias constructivas de las últimas décadas, el propósito era edificar prismas rectangulares forrados con cortinas de vidrio. A todo esto, nos preguntamos: ¿qué papel tenía un elemento del movimiento moderno como la cortina de vidrio en 1968? Si pensamos en los edificios realizados ex profeso para la Olimpiada, notaremos que la cortina de vidrio es prácticamente inexistente. Si bien se trata de construcciones para el deporte y no para albergar oficinas de instituciones públicas, el peso de este elemento deja de ser un referente atractivo para los arquitectos en los años sesenta. Además de las nuevas tendencias arquitectónicas que apostaban por experimentar en sus estructuras, probablemente los arquitectos en México se adaptaron a su contexto y advirtieron que la transparencia de la región llegaba a un término final. No obstante, siguiendo el peso del lenguaje simbólico al que están ligados los elementos arquitectónicos, un ingeniero de nombre Ramón Moreno Robles afirmó en la revista *Construnoticias* que el país “se convierte en una ventana al mundo”.<sup>36</sup> La opinión de este ingeniero sobre el destino del país en su artículo intitulado “México 1968” es sumamente positiva. Parece reforzar la idea de que, efectivamente, se vive en la región más transparente del aire y que en ésta es posible generar y hacer circular efectivamente los capitales: “dejamos atrás la época del subdesarrollo y penetramos en el concierto de las naciones en desarrollo”.<sup>37</sup> Es muy probable que esta aseveración categórica haya sido influida por la efervescencia de la celebración olímpica y por imágenes demostrativas del éxito y el progreso de México, como la publicidad de Vidrio Plano de México.

La imagen publicitaria a que nos hemos referido posee, por su composición visual, una considerable amplitud de campo. Al fondo, justo al lado del margen izquierdo, se alcanza a observar la silueta triangular del edificio icónico del desa-

36. Ramón Moreno Robles, “México 1968”, *Construnoticias*, núm. 53, junio de 1968, p. 30.

37. *Idem*.

rollismo en México: la torre de Banobras.<sup>38</sup> Símbolo del apogeo constructivo del sexenio de Adolfo López Mateos, la forma particular de Banobras fue, desde el inicio de su edificación en 1959, un referente visual ligado a las posibilidades del país en términos de innovaciones arquitectónicas. Localizar Banobras en la región transparente mercantilizada nos conduce a otro escenario urbano de gran peso simbólico en 1968: Tlatelolco.

### *El castigo*

El 20 de noviembre de 1964 el entonces presidente Adolfo López Mateos inauguró el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Luego de la regeneración urbana realizada por el arquitecto Mario Pani de la zona informe y anárquica que ofrecía el contexto de *Los olvidados*,<sup>39</sup> el gran multifamiliar estaba listo para ser habitado y expuesto como símbolo de la modernidad en México. Cuatro años después, a inicios de 1968, la gran empresa arquitectónica representativa del milagro mexicano seguía manteniéndose como tal a decir de las imágenes en los medios (fig. 8). El 14 de enero una publicidad del megaconjunto presentaba a éste con la siguiente frase: “Aquí está lo mejor de lo bueno”. En tanto soporte de la expresión, la imagen que le acompaña es una ilustración de los edificios más altos de Nonoalco-Tlatelolco, los ubicados en las cercanías de Paseo de la Reforma. Además de los edificios, se muestran en el anuncio publicitario ilustraciones de los interiores, que prometen un placentero estilo de vida.

Por ser Nonoalco-Tlatelolco uno de los discursos arquitectónicos que mejor ejemplificaron la regeneración urbana y un determinante impulso de la técnica constructiva de los últimos años, en 1968 su imagen se difundía insistentemente en los medios. La revista *Arquitectura-México*, en su número 100, edición conmemorativa de los 30 años de la publicación, mostraba en su portada una fotografía panorámica del emblemático conjunto habitacional (fig. 9). Por haber sido

38. Sobre la torre de Banobras y Nonoalco-Tlatelolco como icono del desarrollismo en México, véase Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 95, otoño de 2009.

39. Parte de la película de Luis Buñuel, *Los olvidados* (1950), se filmó en terrenos de la zona de Nonoalco. Una reflexión *in extenso* de la película y la ciudad se encuentra en Julia Tuñón, “Ciudad, tradición y modernidad en la película ‘Los olvidados’”, en Krieger (ed.), *Megalópolis...*, *op. cit.*, pp. 127-158.



8. Publicidad de los edificios del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco ubicados en las cercanías de Paseo de la Reforma, *Novedades*, 14 de enero de 1968, p. 8. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

Nonoalco-Tlatelolco la obra elegida para conmemorar tres décadas de la narrativa arquitectónica moderna en México, puede imaginarse el poder cultural de los gigantes de concreto para confirmar el carácter absoluto del régimen. Pero este mismo escenario, fiel producto ideológico de la revolución institucionalizada, fue el área donde se representó simbólicamente su crisis ideológica.

Durante septiembre y octubre de 1968, la Plaza de las Tres Culturas ubicada en Nonoalco-Tlatelolco fue punto de reunión del Movimiento Estudiantil. Las fechas exactas de los mítines realizados son 7 de septiembre, 22 de septiembre y 2 de octubre. Como hemos señalado antes, Nonoalco-Tlatelolco y, por consiguiente, la Plaza de las Tres Culturas pertenecían de manera oficial a la cultura urbana de la época. El hecho de que ese espacio público se eligiera para realizar los mítines tiene un amplio registro de implicaciones simbólicas.

Suponemos que si el Movimiento Estudiantil tuvo entre sus explicaciones ideológicas una connotación histórica, ligada a la idea de que las fuerzas en lucha organizada han generado cambios en el devenir del país, un lugar en donde se pretendía exponer el discurso oficial del nacionalismo mexicano:



9. Portada de la revista *Arquitectura-México*,  
núm. 100, 1968.

“lo prehispánico, lo colonial y lo moderno”,<sup>40</sup> posibilitaba la constitución y legitimación de movimientos sociales. Una cultura sobre otra, pensadas por el Estado a manera de ejercicio histórico de carácter conciliador, serían el filtro a través del cual se pretendería en 1968 alcanzar una nueva etapa en México. Reconocer en el pasado las causas del presente y sus alcances hacia cierto futuro era una de las causas por las cuales Nonoalco-Tlatelolco se condecoraba como hito arquitectónico de la época. No obstante, es un reconocimiento del pasado a través del sometimiento. Los edificios prehispánicos quedan por debajo de la iglesia virreinal y ésta, a su vez, se ve minimizada por las construcciones modernistas. Tanto los colosos funcionalistas de Mario Pani como el megaedificio forrado con placas de mármol de la Secretaría de Relaciones Exteriores de Pedro Ramírez Vázquez se levantan como imponentes márgenes en la Plaza de las Tres Culturas. A simple vista, tenemos la iconografía de un poder estatal fundado en la arquitectura, todo de acuerdo con el discurso nacionalista del régimen y la inscripción oficialista de los arquitectos. Así, estos espacios públicos difícilmente pueden pensarse de otro modo que no sea en el

40. Cuauhtémoc Medina, “La lección arquitectónica de Arnold Schwarzenegger”, *Arquine*, núm. 23, primavera de 2003, p. 80.

renglón del autoritarismo. Finalmente, la matanza perpetrada el 2 de octubre de 1968 comprobó de manera simbólica ese carácter.

En el amplio registro de imágenes de la represión militar del mitin del 2 de octubre, la arquitectura tiene un papel determinante. Sin citar propiamente un ejemplo visual, tenemos, gracias al despliegue mediático de la última década, que ha hecho de ese acontecimiento un episodio legitimado gubernamentalmente, toda una conformación espacial de la Plaza de las Tres Culturas. Insertas en la memoria colectiva, las imágenes que documentan la matanza proporcionan una lectura del espacio arquitectónico: retículas de la fachada del edificio Chihuahua, escaleras que descienden hacia la zona prehispánica, explanada de la plaza cubierta por manifestantes, pasillos del interior de las edificaciones funcionalistas y los acabados rudimentarios de la construcción virreinal. En síntesis, un mapa general del sitio arquitectónico a través de una violenta represión estatal. Si la violencia en el siglo xx en México necesita concretarse en imagen y espacialidad, la Plaza de las Tres Culturas funciona como claro exponente de ello. Estamos ante una construcción cultural que duró, en tanto ejercicio conciliador, no más de cuatro años. En la obligada resignificación a la que están sometidas las imágenes ante sus diferentes tramas temporales, Nonoalco-Tlatelolco, y no sólo su plaza, presencié drásticamente un cambio. Las representaciones de la matanza sugieren la suspensión del gran proyecto desarrollista debido al autoritarismo desbordado del régimen. Producen, dentro del sistema de imágenes necesario para definir un concepto sociocultural, lo que podemos llamar la imagen del castigo. Así, parte de la fabricación de imágenes arquitectónicas de 1968 consistió en adquirir un contexto espacial para codificar visualmente el castigo impuesto por el Estado a la disidencia.

Esta misma imagen de la opresión y el crimen social ha servido para hacer del megaconjunto de Mario Pani un proyecto castigado, condenado por la crítica de arquitectura en tanto propuesta urbano-arquitectónica.<sup>41</sup> Se suma a la justificación de esta crítica el derrumbamiento del edificio Nuevo León a causa del terremoto de 1985 y la discusión internacional de moda que pone en entre-

41. Al respecto, Miquel Adriá, *Mario Pani. La construcción de la modernidad*, México, Gustavo Gili/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 19; Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana: la arquitectura después de la Revolución mexicana*, México, Gustavo Gili, 1995, p. 228; Ana Elena Mallet, "De la crisis perenne a la modernidad suspendida: El conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco", en Adriano Pedrosa y Julie Dunn (eds.), *Farsites-Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente*, San Diego, Centro Cultural Tijuana/San Diego Museum of Art / Fundación Televisa, 2005, pp. 176-178.

dicho las megaconstrucciones funcionalistas. A nuestro parecer, el castigo al que ha sido sometido Nonoalco-Tlatelolco en sus revisiones historiográficas tiene dos vertientes: la alta densidad simbólica de las imágenes del 2 de octubre en relación con la Plaza de las Tres Culturas, en el entendido de que la arquitectura y la matanza ocurrida conforman una narrativa unificada, y el restringido margen de comprensión —causa de la anterior— donde se libra el debate sobre la arquitectura moderna en México en respuesta a dicha densidad simbólica de las imágenes, pues tal debate tiende a descuidar los niveles de funcionalidad en que se producen y exhiben las representaciones.

En la serie de construcciones y destrucciones de Nonoalco-Tlatelolco, tanto en el imaginario como en el mero peso del concreto, las posibilidades de acercarse a las imágenes han sido diversas. Además de conformar en 1968 lo que hemos considerado una imagen del castigo, esas mismas construcciones mediáticas tienen el potencial de producir, dentro del orden gráfico de la violencia, la articulación visual del espectáculo.<sup>42</sup> Es bien sabido que la línea entre la representación de la violencia y la exposición del espectáculo es sumamente delgada, si no es que se trata de un mismo estatuto. A nuestro parecer, este vínculo merece otro estudio con profundidad en el campo de las ideas arquitectónicas; sin embargo, para los intereses de este texto, el rubro del espectáculo fue concebido a la par de la arquitectura olímpica de 1968. La forma de estos edificios tenía una función escenográfica pensada desde su papel mediático.

### *La forma sigue a la función*

Con el propósito de explicar la corriente arquitectónica del funcionalismo, Louis Sullivan conceptualizó la frase: “La forma sigue a la función”.<sup>43</sup> Podría asegurarse que tal lema ha sido, más que una frase, una lección para la arquitectura moderna. Si bien la formalidad arquitectónica se traduce en resultados funcionales tangibles, muchas veces se trata de fines un tanto menos palpables, presentes en el imaginario colectivo, como es la generación del espectáculo.

42. Véase Hal Foster, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Nueva York, The New Press, 1999; Guy Debord, *The Society of Spectacle*, Londres, Rebel Press, 2004.

43. Respecto al término “función” en la historiografía de la arquitectura, véase Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary for Modern Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 2000, pp. 174-195.

Respecto a la Olimpiada de 1968, las formas de los edificios, de estructura experimental, como el Palacio de los Deportes o la Alberca Olímpica, cumplían una función escenográfica, característica propia en la exposición de un espectáculo. Parte de la elaboración de este *show* arquitectónico, planteado desde la vanguardia formal, se debió a la presión ejercida sobre los arquitectos ante la necesidad de presentarse frente al mundo. Los espacios diseñados para las competencias deportivas también se habían levantado como ejercicios competitivos a escala mundial. Recordemos la diseminación de sus imágenes en revistas como *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en las cartas olímpicas, que se enviaban al resto del mundo. Precisamente la carta número 8 muestra la arquitectura de la Olimpiada con el título "Programa de escenarios". Así, la arquitectura mexicana competía por medio de representaciones que fluctuaban en el borde de la concepción estética y el espectáculo mediático. No cabe duda de que esta reluciente arquitectura se hallaba en el centro de atención y era observada en los cinco continentes desde una máquina que para entonces ya tenía en su superficie frontal una variada gama de colores: la televisión.

En 1941, el grupo García Valseca puso en circulación *Esto*, el primer diario deportivo.<sup>44</sup> En octubre de 1968, el diario precursor en los deportes publicó en sus páginas un anuncio publicitario de Telesistema Mexicano (TSM)<sup>45</sup> relativo a la venta de televisores a color (fig. 10). La imagen principal de esta publicidad la compone la ilustración de una familia nuclear que observa el televisor, en cuya pantalla se dibujan los cinco aros olímpicos. No cabe duda de que en el relevante sistema de objetos que despertó la Olimpiada, la televisión a color era uno de los más preciados. La distinción social que suponía adquirirla se ligaba a la novedad de observar los hechos en un panorama colorido. Si bien se definió como el medio por excelencia al que aspiraba la clase media mexicana, es evidente que la televisión a color llevó a cabo la transformación de un lenguaje visual. Así, el cambio que presencié la imagen en general después de 1968<sup>46</sup> mucho debe a la impronta de este medio de información y su conversión en emisor de imágenes a color. Como hemos podido advertir a lo largo de

44. Stephen R. Niblo, *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, Océano, 2008, p. 76.

45. Cabe señalar que Telesistema Mexicano, S.A. se convertiría en la década de los setenta en lo que hoy en día conocemos como Televisa.

46. Álvaro Vázquez Mantecón, "El 68 en el cine mexicano", en *Memorial del 68*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/Gobierno del Distrito Federal-Secretaría de Cultura/Turner, 2007, pp. 194-203.



televisiva a color y su vínculo con la Olimpiada tuvo lugar en la ceremonia de inauguración. Si bien no todos pudieron verla en el aparato multicolor, la ceremonia de apertura sería atendida por 400 millones de televidentes en todo el mundo, de acuerdo con una cifra señalada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.<sup>49</sup>

Un análisis de las imágenes arquitectónicas de 1968 no podría descuidar el sello indeleble que dejó la imagen televisiva en la percepción de la arquitectura.<sup>50</sup> Los objetos arquitectónicos olímpicos, construidos en principio por el arquitecto, se reconstituyen en su versión mediática gracias a las cámaras de televisión.<sup>51</sup> Son entonces objetos televisivos, captados desde diferentes puntos de vista que, en su conjunto, transportan al espectador a una nueva realidad. La arquitectura resultaba así un espacio demasiado cercano, demasiado real, al difundirse en pantalla con la gama de colores que ahora conocemos. Era como estar en el espacio de la competencia. Sin embargo, este acercamiento al otro lado de la pantalla implica un contrasentido: la televisión se observa en el paréntesis del silencio, en contraste con la experiencia sensorial activa que implica el reconocimiento de la arquitectura. Así, en el relativo mutismo de la imagen televisiva, el discurso público de la arquitectura mexicana fue llevado a su máxima expresión. Si la arquitectura olímpica era de por sí un espacio público, al ser transmitida por televisión a todo el mundo trascendió sus límites como tal. Todas y cada una de las tomas realizadas de los eventos olímpicos concertaron la construcción visual de los relucientes edificios. Exportaron una imagen arquitectónica sobre la que resplandecía el cobre de la cubierta del Palacio de los Deportes y la limpidez del concreto de la Villa Olímpica. Así se veía en la televisión a color. Así se veía a México.

La arquitectura moderna, forjada según la idea de “máquina para habitar”, se había transformado gracias a los medios en una “máquina para observar”. No cabe duda de que en 1968 el programa arquitectónico comprendió su conversión en programa televisivo. Ligadas a la campaña publicitaria, las representaciones

49. Pedro Ramírez Vázquez en entrevista con Raquel Tibol, *Calli*, núm. 30, noviembre-diciembre de 1967, p. 10.

50. Lamentablemente ha sido imposible reproducir en este artículo una de las millones de imágenes televisadas durante los Juegos Olímpicos. Los derechos para emplear estas imágenes se encuentran en una categoría casi inaccesible para los trabajos de investigación.

51. Ejemplos recientes de la celebración de los Juegos Olímpicos y del *show* arquitectónico los ofrecen los estadios diseñados por Santiago Calatrava en Atenas, en 2004, y el despacho de arquitectos Herzog & de Meuron, de Pekín, en 2008.



11. Anuncio publicitario, *Novedades*, 15 de septiembre de 1968, p. 15. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

mediáticas de los edificios generaron la noción del espectáculo. En tanto que la cultura visual daba pruebas de su estado de exaltación, no se debía perder de vista ningún momento. La arquitectura, entendida en su función como escenario, era registrada a cada instante por una mirada que producía y propagaba un amplio panorama de imágenes. Para ello, se contaba con toda una variedad de cámaras televisivas, cinematográficas y fotográficas (fig. 11). El lente de las cámaras era el principal receptor de información para fabricar imágenes dentro de la fascinante tónica del espectáculo. Una arquitectura atractiva que fluctúa entre los cauces del espectáculo y la publicidad fue construida visualmente por un sinnúmero de artefactos. En su impresionante novedad formal reside la noción de simulacro y propaganda, capaz de crear un espacio cuya función consiste en generar una ficción. Tal parece que la arquitectura, vista desde la perspectiva televisiva, y más tratándose de un evento mediático a gran escala, invita a pensar en una idealización, en un poder de ensoñación que produce el hecho arquitectónico.

Un factor importante en la construcción de las imágenes televisivas en color fue el elevado nivel de iluminación.<sup>52</sup> Siguiendo una imagen publicitaria

52. *Revista Internacional de Luminotecnia*, año XX, 1969.

LUNES 11 DE NOVIEMBRE DE 1968 MEXICO, D. F. NOVEDADES INFORMACION NACIONAL PAGINA TRECE

## La luz en la clausura brilla todavía

„La emoción seguirá por mucho tiempo al recordar la forma grandiosa en que México cerró una travesía de oro los Juegos de la XIX Olimpiada.

La XIX Olimpiada ha sido motivo de legítimo orgullo para México y fuente de gran satisfacción para Philips, quien agradece la confianza que le otorgan las autoridades gubernamentales a través del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos.

Gracias a la iluminación que la División de Equipos

Profesionales de Philips, día el Estadio Olí, este evento alcanzó un esplendor inolvidable para millones de personas en el mundo entero que pudieron disfrutar del espectáculo en su grandiosa mansión.

**TAMBIEN:**

El Sonido Philips, estuvo presente en el Estadio Olí, en el Palacio de los Deportes, en la Alberca Olímpica, en el Gimnasio Olímpico y en el Estadio Cuauhtémoc de Puebla.

Cinco Cerrado de Televisión Philips, en el Estadio Olí, en la Alberca Olímpica, en la Torre de Telecomunicaciones y en 60 salas para la educación audiovisual.

Proyección Philips de Televisión en Pantalla Gigante, en la Villa Olímpica, Villa Cuapa y Cuatpec.

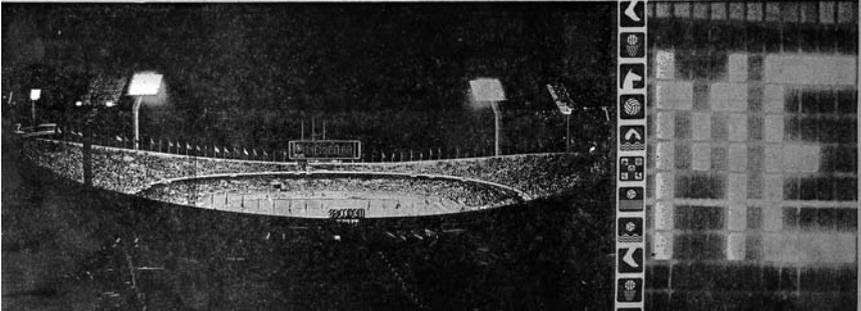
Iluminación Philips, en el Estadio Olí.

Interpretación Simultánea Philips, para las sesiones de los Juegos Olímpicos, en el Hotel Camino Real y en los Auditorios del Centro México.

Luz y Sonido Philips, en Teotihuacán.



**PHILIPS**  
agradece la confianza que se brindó a su División de Equipos Profesionales



12. Anuncio publicitario de Philips, *Novedades*, 11 de noviembre de 1968, p. 13. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

de focos Philips, parece que esta empresa auspició la clausura del evento deportivo en el Estadio Olímpico (fig. 12). Con el encabezado “La luz de la clausura brilla todavía”, esta publicidad de Philips es muestra, además de la tarea lumínica emprendida en la Olimpiada, de la correlación entre la arquitectura y los productos comerciales de la época. Unificado el espacio arquitectónico con la mercancía e inscrito éste en la carrera publicitaria de *México 68*, es posible asignarle la categoría de objeto de consumo. De hecho, todas las edificaciones olímpicas parecieron convertirse automáticamente en marcas registradas y las mercancías corrientes de la época se relacionaron con esas monumentales construcciones. Por sus vínculos con productos del mercado y por su presencia en un medio como la televisión, la arquitectura fue consumida por todo aquel que la observó: “En la era de los medios de comunicación de masas el cliente no es simplemente quien paga el edificio o quien vive en él. El cliente es también el crítico, el periodista, el vecino, el lector, el político; en una pala-

bra, el público en sentido amplio”.<sup>53</sup> Por tanto, el consumo del espectáculo arquitectónico se desencadenó masivamente, lo cual nos lleva a pensar en su magnífica imagen como dispositivo transmisor de capitales simbólicos. Parte fundamental de la fábrica de imágenes echada a andar en 1968 era justamente la transmisión de dichos capitales, que ofrecía al por mayor en los mecanismos de construcción visual. ¿Qué mejor ejemplo para ofrecerlos que el referente visual concreto que presenta la arquitectura? No obstante, debemos tener en cuenta que todo producto de consumo tiene su límite, pues su papel de agente en cuanto transmisor del capital simbólico tiene una fecha de caducidad. En la era de masas y la industria cultural, la arquitectura tiene un valor de cambio fluctuante.<sup>54</sup> Luego de la festividad olímpica, las luces y las cámaras puestas sobre los edificios se apagaron. Pese a la persistencia de frases como “La luz de la clausura brilla todavía”, su fascinante imagen fue despojada de sus principales autores: los medios.

#### *Cuenta regresiva*

La ley del consumo y el ingreso, desde el punto de vista empleado aquí, se liga íntimamente a la “demanda de imágenes”<sup>55</sup> persistente en la sociedad. Esta demanda, apreciable en las imágenes públicas de 1968, implica atender una serie de relaciones simbólicas que se hallan lejos de tejer relaciones del tipo causa-efecto o productor-consumidor. En el *ars fabricandi* al que nos hemos referido, son múltiples los niveles de acción donde se inscriben los agentes visuales, cuyo discurso encuentra diversos cauces que hemos intentado explicar.

Las imágenes de la modernidad arquitectónica, expuestas en este texto, transitan entre el sueño y la catástrofe, una suerte de unidad paradójica.<sup>56</sup> No obs-

53. Beatriz Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Madrid, Akal, 2006, p. 112.

54. Beatriz Colomina, “Architectureproduction”, en Kester Rattenbury (ed.), *This Is not Architecture. Media Constructions*, Londres, Routledge, 2002, p. 215.

55. Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 7.

56. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2004, p. 1.



13. Anuncio publicitario de Renault 69, *Novedades*, 27 de noviembre de 1968, p. 14. Foto: Eumelia Hernández Vázquez.

tante, son parte de un modelo estructurante de identidades y subjetividades.<sup>57</sup> Así como es imposible entender el proceso de la arquitectura de las últimas décadas sin la ruptura de moldes propiciada por la experimentación formal y estructural practicada en 1968, la realidad social tampoco es cognoscible si se deja de lado la experiencia de haber tenido los ojos del mundo puestos en el país gracias a la festividad olímpica y, al mismo tiempo, a un movimiento estudiantil con repercusiones lamentables. En la memoria colectiva, esto último, que podría representar un contrasentido, se entrecruza más que oponerse. Los códigos visuales, que van desde una ventana hasta un logotipo aislado, marcan rutas de acceso hacia un imaginario heterogéneo, son depositarios y a su vez actores de una narrativa en vías de clarificarse.

Poco más de un mes antes de que 1968 concluyese, se publicó un anuncio de Renault (fig. 13): un automóvil situado en el exterior de un espacio arquitectónico reconocible, el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria. Más allá

57. Sarah Chaplin y Eric Holding, "Consuming Architecture", en *Architectural Design: Consuming Architecture*, Chichester, John Wiley & Sons, 1998, p. 7.

del primer plano, donde se aprecia el auto, se logra percibir en el piso el diseño radial que enmarcó al estadio durante la Olimpiada. Al fondo, sobre la fachada del edificio deportivo, es visible el mural en piedra creado por Diego Rivera en 1952, cuyo tema es el juego de pelota prehispánico. Una imagen que fluctúa, como muchas otras de las fabricadas en 1968, entre el deseo y la posibilidad, pone fin a la cuenta regresiva en la carrera de imágenes arquitectónicas. Un automóvil Renault estático nos da la pauta para entrar en el flujo de imágenes del año siguiente, ya que, según se indica en la parte inferior izquierda, el modelo del vehículo corresponde a 1969. ♣