

Escenarios para la historia y el olvido en el México moderno 1942-1958

La ciudad imaginada por Juan O’Gorman, Luis Barragán, Mathias Goeritz y Mario Pani*

investigación
pp. 68-83

— Keith L. Eggener

Cuando la revolución gane lo limpiaremos.
Haremos una ciudad nueva;
nueva y mejor que la de la otra orilla del río.¹

La pintura de Juan O’Gorman “La Ciudad de México” de 1942 y las torres de concreto diseñadas en 1957-1958 por Mathias Goeritz y Luis Barragán para la Ciudad Satélite de Mario Pani, son imágenes icónicas de la Ciudad de México en la era moderna. Juntas enmarcan un periodo de transformación urbana extraordinaria. Entre 1940 y 1960 la inversión nacional e internacional en México, y junto con ésta el crecimiento económico e industrial, todo concentrado en la capital, se elevó precipitadamente. Legiones de campesinos desplazados, un gran número de personas de la clase media emprendedora, expa-

triados europeos que escapaban de la guerra y de sus consecuencias, norteamericanos que evitaban la histeria anticomunista de principio de los años cincuenta, éstos y muchos otros inundaron la ciudad en busca de empleo, oportunidades y un escape. Durante este periodo de veinte años la población del área metropolitana aumentó de 1.7 millones a 5.4; la producción cultural prosperó, al igual que todos los tipos de aglomeración y degradación ambiental.² La construcción tuvo un auge importante. Se irguieron vastos mercados públicos; inmensas torres de oficinas y de hoteles, complejos

Luis Barragán y Mathias Goeritz. Plaza de las Fuentes, Jardines de El Pedregal México DF, 1950
Fotografía: Juan Guzmán
Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

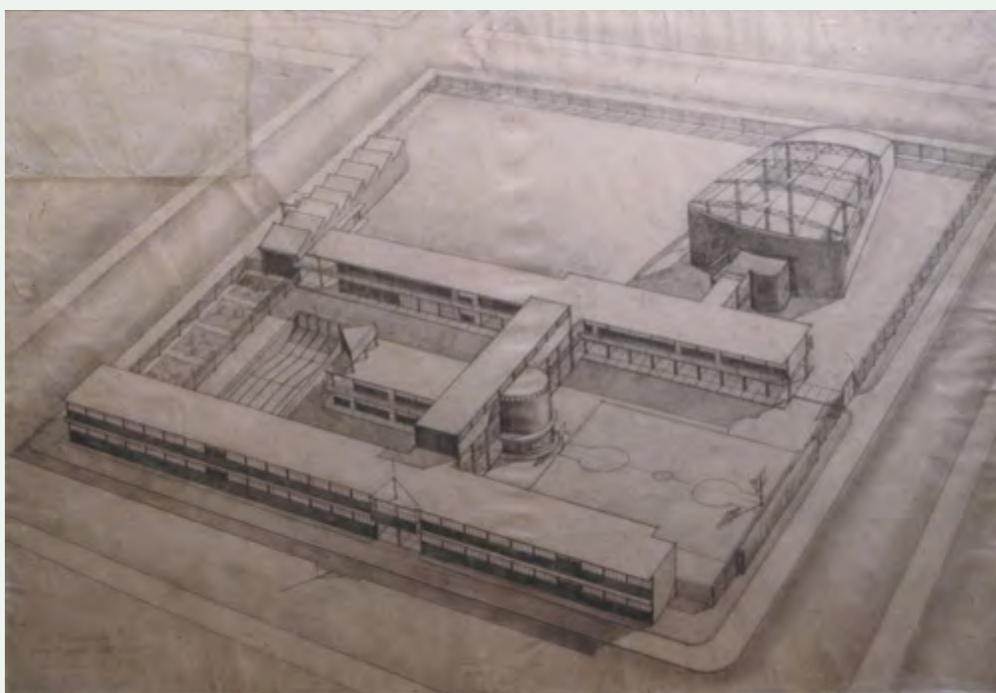
*Una versión anterior de este artículo fue publicado originalmente en: Jean-François Lejeune (ed.), *Cruauté & Utopie: Villes et Paysages d’Amérique Latine* (Bruxelles: CIVA, 2003)



Juan O'Gorman. Escuela secundaria tipo, 1932
Colección O'Gorman. Coordinación Servicios de Información
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
México DF. Fotografía: Marcela González, Archivo fotográfico
del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Juan O'Gorman. "La Ciudad de México", temple sobre masonite, 1942-1949. Museo de Arte Moderno, INBA, México
DF. Fotografía: Pedro Cuevas. Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



culturales, gubernamentales, educativos e industriales; instalaciones médicas y de transporte; y proyectos residenciales costosos destinados a todo tipo de clases sociales.³ Una ciudad contenida geográficamente, de escala peatonal, hecha de muros de piedra, campanarios, plazas y jardines, se convirtió en una metrópoli en expansión de rascacielos de cristal, subdivisiones urbanas, autopistas y barriadas pobres. Así como París a mediados del siglo XIX o Nueva York en las primeras décadas del XX, la Ciudad de México soportó alrededor de 1950 un "trastorno fundamental que al mismo tiempo alteró irrevocablemente su estructura física y estableció un patrón para los cambios futuros".⁴

Fue durante el mismo periodo que la revolución mexicana agraria y popular de 1910 a 1920

–el evento central del siglo XX de la historia nacional y el catalizador de mucha de la modernización y el cambio– comenzó a desvanecerse de la memoria vivida y de la *realpolitik*. Una disolución similar se efectuó dentro del campo de la arquitectura y el urbanismo. Establecida desde principios de los años treinta como una expresión y un agente para la reforma social y política, la arquitectura moderna en México después de la Segunda Guerra Mundial se distanció gradualmente de sus objetivos revolucionarios iniciales, al mismo tiempo que incrementaba sus propiedades privadas y se hacía más indirecta en sus mensajes. Cuatro artefactos cruciales nos permiten trazar este desarrollo: la ciudad pintada por Juan O'Gorman (1942); la Ciudad Universitaria, campus de la Universidad

Nacional Autónoma de México (UNAM, 1947-52); los Jardines de El Pedregal, fraccionamiento residencial que abrió sus puertas en 1949; y las Torres de Ciudad Satélite (1957-58). Tomados como una secuencia de eventos, estos cuatro proyectos simbolizan una ciudad que transforma sus energías constructivas del centro hacia la periferia, de la revolución a la mercantilización, de la historia a la nostalgia; una ciudad, en palabras dichas en 1958 por el nativo Carlos Fuentes, “vieja en las luces... en su cuna de aves agoreras” que se convertiría en una “ciudad tejida en la amnesia”.⁵

Viva México

Al fondo de “La Ciudad de México” de O’Gorman, dos manos sostienen un mapa. Es una reproducción del mapa de Uppsala, actualmente en Suecia y fechado alrededor de 1550, el cual generalmente se entiende que fue dibujado por indígenas nativos en el Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco, bajo los auspicios del virrey Antonio de Mendoza. El mapa muestra la antigua ciudad isla de Tenochtitlán rodeada por el lago de Texcoco y conectada a tierra firme por sus calzadas.⁶ Cerca del mapa, y mirando hacia éste, hay un albañil con ropa de trabajo remendada y rasgos físicos distintivamente indígenas; con una mano sostiene una cuchara y con la otra un plano heliográfico. Inmediatamente detrás de él se encuentra una

pared de ladrillo y marcos de concreto armado a medio construir; esto se corresponde en el otro lado de la escena con un muro de mampostería hecho como se realizaban en la antigüedad por los aztecas. Más allá está la ciudad moderna que el albañil y otros como él construyen. Aquí las viejas estructuras se mezclan con las nuevas: cúpulas, torres y no menos de cuatro rascacielos con estructura de acero a medio construir marcan el horizonte. Una calle ancha a la izquierda del centro, visible entre el mapa y el albañil, y manchada por gente y coches lleva al centro de la ciudad, la histórica Plaza Mayor o Zócalo. Más allá de éste hay agua, cerros y picos distantes cubiertos de nieve. Flotando en el cielo en la parte más alta, en un desafío al realismo más bien plano que gobierna el resto de la imagen, se encuentran cuatro figuras: una serpiente emplumada, un águila devorando una serpiente y dos mujeres parcialmente cubiertas –una morena, otra más blanca– que sostienen en alto una pancarta que dice “Viva México”. A lo largo del borde inferior de la pintura, debajo del mapa, un *trompe l’oeil* dice “Aquí se representa el corazón de la ciudad de México tal y como se ve desde arriba del Monumento a la Revolución en dirección al oriente”. El cuadro está firmado por Juan O’Gorman y fechado en 1942.

Fraccionamiento Jardines de El Pedregal
Fotografía: Juan Guzmán. Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





Casa en El Pedregal, Mexico DF, 1948-1949
Fotografía: Juan Guzmán. Archivo fotográfico del
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Casa en El Pedregal, Mexico DF, 1948-1949
Fotografía: Juan Guzmán. Archivo fotográfico del Instituto
de Investigaciones Estéticas, UNAM



Las manos que sostienen el mapa se acercan al interior de la pintura justo desde afuera —enfrente de ella; se convierten en nuestros sustitutos mientras contemplamos la escena precisamente desde la posición del dueño de las manos (¿O’Gorman?). El monumento revolucionario abovedado en el cual nos encontramos en realidad es anterior a la revolución. Fue comenzado en 1900 por el arquitecto francés Émile Bernard, e iba a ser el palacio legislativo para el gobierno de Porfirio Díaz. Por muchos años —durante y después de la revolución— se mantuvo inconcluso. Finalmente, entre 1933 y 1938 adquirió su forma y uso actuales gracias al arquitecto Carlos Obregón Santacilia y al escultor Oliverio Martínez. Sus grandes arcos redondos y su emplazamiento en el remate oeste de la avenida de la República, que alguna vez fue la orilla oeste de la ciudad, lo convierten en una especie de puerta de entrada a la ciudad central. La historia de su construcción lo vuelve un puente entre los periodos de inmediatamente antes y después de la guerra civil. Desde su parte más alta vemos a la revolución como un hecho consumado mientras la capital moderna de una nación renovada se levanta en señal de triunfo.⁷

O’Gorman (1905-1982) había sido un importante agente de esta renovación. Durante los años treinta encabezó tanto la nueva Escuela Técnica Industrial como el Departamento de Arquitectura de la Secretaría de Educación Pública. Por esas fechas diseñó más de veinte escuelas públicas y muchas casas para clientes como Diego Rivera y la folklorista Frances Toor. Así como las oficinas, los proyectos de vivienda, los hospitales, las escuelas y las fábricas de otros arquitectos mexicanos progresistas del momento —Enrique Yáñez, Juan Legarreta y Álvaro Aburto entre ellos. Los edificios de O’Gorman estaban reducidos al mínimo de elementos, hechos de concreto armado, ladrillos y cristal, basados en gran medida en el trabajo de Le Corbusier. Muchos de estos proyectos fueron financiados por los gobiernos postrevolucionarios de Calles y Cárdenas, cada uno de los cuales usó los nuevos edificios para conducir sus programas y apoyar efectivamente sus pretensiones de legitimidad y progreso político. La arquitectura como la de O’Gorman apelaba tanto a lo económico como a lo ideológico; comparada a la arquitectura clásica Beaux-Arts y la del estilo neocolonial, favorecidas por los gobiernos anteriores, la nueva arquitectura era eficiente, barata y fácil de construir y mantener, además de



Alberto T. Arai, Paseo de los Frontones, Ciudad Universitaria, 1952. Colección construcción de Ciudad Universitaria. Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Vista aérea de Ciudad Universitaria, 14 de noviembre de 1952
Colección construcción de Ciudad Universitaria
Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



estar libre de los bagajes históricos y políticos no deseados que conllevaban los estilos revival, como el neocolonial. Sus asociaciones eran reformistas, tecnológicas, igualitarias y morales.⁸ “Arquitectura o Revolución”, había advertido Le Corbusier en 1923 en *Vers un architecture*, un libro que O’Gorman conocía bien; México había encontrado un espacio para ambas.

La yuxtaposición en “La Ciudad de México” de un mapa antiguo y una ciudad moderna nos obliga a compararlos: con el tiempo el primero se ha convertido en el otro. Lo que es menos inmediatamente claro es si debemos ver este proceso como una continuidad o una ruptura. Muchos de los edificios de la ciudad contemporánea y otras características físicas son identificables claramente en la pintura. Vemos por ejemplo la Casa de los Azulejos de la era colonial, la Catedral Metropolitana y la Alameda, así como el edificio neoclásico del Palacio de Bellas Artes y las modernas torres de la Lotería Nacional y de Seguros La Nacional, sin embargo, no vemos ninguna estructura prehispánica. La explicación más directa es que ninguna de ellas era visible desde nuestro punto de vista; la mayoría de los rastros de la antigua ciudad mexicana se habían destruido hacía mucho tiempo por los españoles. Esta ausencia también apunta a un tema que subyace en la pintura y en mucho del discurso político y cultural mexicano durante los años cuarenta. Para O’Gorman, y para muchos mexicanos, la Conquista era vista ahora como un punto de ruptura, una invasión que forzó a entrar en la clandestinidad a la

cultura “real” del país, la prehispánica, “la única tradición de México”, como O’Gorman la llamaba.⁹ Pero si la ciudad azteca de hecho había sido borrada, al menos ahora el espíritu que la construyó podría resurgir. El espíritu estaba vivo, nos dice O’Gorman, en el mito, en la imaginación y en las venas y acciones de la gente como el albañil. La mítica serpiente emplumada, Quetzalcóatl (inventor de la medicina, la agricultura y la astronomía), el águila guiando a los aztecas para encontrar Tenochtitlán, las figuras alegóricas de la indígena y la mestiza, han regresado a cuidar y vigilar la ciudad y a exhortar a su gente desde arriba. El mapa a su vez no sólo es una antigüedad, ni un elemento para la comparación, sino un plano para el camino espiritual con un potencial renovado.

“Vivir”, dijo Octavio Paz en 1950, “es separarnos de lo que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre”.¹⁰ La pintura de O’Gorman incorpora esta postura. El realismo de su estilo está en correspondencia con el realismo de la postura del pintor: cauteloso pero esperanzado.¹¹ El pasado distante es en sí mismo intangible, está fuera de alcance, pero su memoria, sus valores y su fuerza espiritual se mantienen para guiar a los constructores de una nación revigorizada. Así, el albañil nativo, liberado del peonaje por la revolución, construye su muro. Es una estructura que cuando sea acabada nunca será perfecta; sus dos mitades, el muro moderno de concreto y ladrillo y la piedra antigua, siempre serán distintas. Pero aún así el hombre continúa su labor, sabiendo que la úni-

ca forma de completarlo es intentando llenar el vacío.¹²

Un lugar marcado por el destino

Si “La Ciudad de México” mostró el desarrollo de la promesa de la revolución, la Ciudad Universitaria –el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México– sería su realización arquitectónica. La Ciudad Universitaria fue un esquema utópico del Movimiento moderno: arquitectura y urbanismo destinados a acoger y lograr un cambio social fundamental, y en este caso, ayudar a preparar al “nuevo mexicano”.¹³ Aún más, fue “un espectáculo de los logros del gobierno mexicano para modernizar el país después de la revolución”.¹⁴ Por su escala y ambición era –por poco– lo que su nombre anunciaba: una ciudad por sí misma.

Para los años cuarenta los anticuados edificios universitarios de 400 años de antigüedad se encontraban dispersos por el viejo centro histórico. Entre 1943 y 1947 el gobierno federal adquirió 7 km² de terreno en el salvaje campo de lava de 2000 años de antigüedad al límite sur de la ciudad. Alrededor de 200 millones de pesos se destinaron para el diseño y construcción de un campus nuevo e integrado para una cantidad de entre 25 000 a 30 000 estudiantes –actualmente hay diez veces este número. Los arquitectos Mario Pani (1911-1993), Enrique del Moral (1906-1987) y Mauricio Campos (quien murió inesperadamente durante las primeras etapas del proyecto) fueron los encargados de desarrollar el plan general y llevar a cabo concursos para los edificios individuales.

En 1950 Carlos Lazo fue nombrado director general del proyecto y se convirtió en el responsable de coordinar los esfuerzos de más de 150 arquitectos, ingenieros y artistas, y 7000 trabajadores. Comenzaron los trabajos de excavación del suelo para los primeros edificios ese año, y para el 20 de noviembre de 1952, cuando el presidente mexicano Miguel Alemán inauguró oficialmente el complejo, estaba completado en un 80 por ciento. Las clases comenzaron dos años después.

El sitio escogido para la nueva universidad fue en parte un asunto de conveniencia, es decir, El Pedregal era un terreno amplio, disponible, accesible, económico y estable sísmicamente. Antes de 1945 su población permanente constaba principalmente de insectos, animales salvajes y criminales fugitivos. Pero los pintores, los poetas y los amantes de la naturaleza se habían aventurado ahí desde hacía algún tiempo debido a que el lugar tenía una forma muy peculiar y era rico en asociaciones históricas. El Pedregal era un paisaje volcánico en un país donde los volcanes habían mantenido desde hace mucho un significado cosmológico y cultural profundo. También era donde las plantas y especies de animales poco comunes vivían, y donde habitaron los antiguos mexicanos, quienes alguna vez construyeron ahí casas y templos; aquí una generación más reciente de nativos mexicanos había buscado refugio de los españoles; más tarde, en el siglo xx, los revolucionarios campesinos se escondieron en aquel sitio de las fuerzas que finalmente vencieron. Este era un lugar que se dejó sin desarrollo y sin contaminar por el imperialismo europeo. Aun cuando El Pedregal era amenazante, para mediados del

siglo xx era visto por muchos como el corazón antiguo de México, el Edén redescubierto. “La Ciudad Universitaria”, dijo el rector de la Universidad Luis Garrido en 1952, “se levanta en un lugar marcado por el destino. El Pedregal fue el asiento de una civilización milenaria y ahora será la sede de la cultura del porvenir”.¹⁵

La arquitectura y el urbanismo de la Ciudad Universitaria expresaban la misma mezcla de referencias históricas e idealismo futurista. La composición axial del proyecto, las terrazas y los grandes y abiertos patios evocaban las ciudades antiguas mexicanas como Monte Albán y Teotihuacán. Una fuente más reciente de interpretación fue encontrada en la Carta de Atenas del CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) de 1933. El conocido documento propugnaba la importancia de que los urbanistas atendieran a la topografía, a las consideraciones económicas y de recursos locales, a las necesidades sociológicas y los valores espirituales, al análisis funcional, las áreas verdes, la zonificación y circulaciones –sugerencias todas que Pani y del Moral siguieron escrupulosamente. Se dotó ampliamente de espacio abierto y se dio a los estudiantes y otros usuarios del campus una variedad de lugares para reuniones íntimas y colectivas. Las actividades de vivienda, estudio y recreación se alojaron en áreas separadas pero bien comunicadas. Al extremo noroeste estaba el Estadio olímpico y al noreste el campus central con sus instalaciones para la enseñanza y la administración. Las viviendas para estudiantes y las instalaciones deportivas y de recreación llenaban la sección suroeste, mientras que la sureste estaba designada para la vivienda

de los profesores. Edificios individuales de baja altura, cajas inspiradas en Mies van der Rohe de tabique y concreto armado y losas lecorbusianas de acero y cristal se acentuaron con piedra volcánica y ónix translúcido; asimismo, en la medida de lo posible, se usaron materiales locales y técnicas constructivas tradicionales. Las formas de algunas de las estructuras sugerían volcanes (el Estadio olímpico), pirámides prehispánicas (los frontones) o edificios religiosos de la era colonial (la Facultad de Ingeniería).¹⁶ Como había sucedido con los edificios del gobierno durante los años veinte y treinta, los muros interiores y exteriores se adornaron con murales, mosaicos y bajo relieves figurativos, didácticos y de gran escala. Producidos por artistas tan prominentes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Juan O’Gorman, los temas de éstos incluían: “El derecho al aprendizaje”, “La conquista de la energía”, “La historia de las ideas en México”, “El deporte prehispánico”.¹⁷ En palabras de Carlos Lazo, todo esto debía proporcionar un entorno para el cumplimiento del “más íntimo y elevado destino” de México. Un lugar en el cual “integrar en cada uno el anhelo de la comunidad, e integrar en la tarea común la labor y el pensamiento y las aspiraciones de cada uno”.¹⁸ Aquí se alcanzarían los objetivos más importantes de la revolución. Los niños de México –la raza cósmica, como el secretario de educación José Vasconcelos los había llamado en los años veinte– vendrían a absorber las lecciones del largo y glorioso pasado de su nación y a prepararse para un futuro aún más brillante.

Por supuesto que la Ciudad Universitaria no era más una ciudad hecha y derecha que “La Ciudad de México” pintada por O’Gorman. Limpia, ordenada, unificada, eficiente y completamente moderna, contenida pero espaciosa, la universidad se mantenía en contraste y se alejaba de la superpoblada, desordenada, caótica y vieja ciudad a la que servía. Era una ciudad modelo, paradigmática, sujeta a un control en sus formas y en su operación que nunca pudo aplicarse a la capital completa. A este respecto era bastante menos una ciudad real que la de la pintura de O’Gorman. La Ciudad Universitaria tenía sólo un dueño (el gobierno federal) y en efecto, una sola función (brindar educación superior). Los componentes residenciales de su proyecto nunca fueron completados enteramente y por lo tanto pocas personas vivieron ahí; en lugar de ello se desplazaban: conectada al resto de la ciudad por la avenida Insurgentes, la universidad se encontraba a varios kilómetros hacia el sur del centro, bien afuera de las fronteras de la ciudad en los años cincuenta.

Dependiendo de la perspectiva, y muy posiblemente del diseño de cada quien, este alejamiento de la universidad del centro de la ciudad se puede entender como una ventaja significativa o un obstáculo sustancial. En su libro *The Mexican University and the State: Student Conflicts, 1910-1971* el historiador Donald J. Mabry sugiere que el aislamiento de Ciudad Universitaria servía a intereses del gobierno al “hacer las manifestaciones más difíciles”, causando de esta manera un “disminución de los conflictos entre la universidad y el estado en los años cincuenta. Para llegar (a los centros de gobierno) desde el campus, los es-

tudiantes tenían que viajar más de 15 km en un autobús dentro de un sistema de transporte que no estaba tan bien desarrollado como lo estaría para el final de la década”. Por estas, y otras razones, en 1954 muchos estudiantes intentaron sin éxito boicotear el nuevo campus. “Este asunto del aislamiento”, escribe Mabry, “disfrazado frecuentemente como protestas por el sistema de autobuses, fue el asunto más volátil de la UNAM en los años cincuenta”.¹⁹ Habiendo ganado la revolución, aquellos en el poder buscaban celebrar y mitificar su legado mientras hacían a un lado cualquier posibilidad de continuar el debate y la disidencia. No fue sino hasta la década siguiente que intentarían borrar del todo esta posibilidad.

El laberinto de la soledad

Un aislamiento de otro tipo es central para el trabajo del arquitecto mexicano más famoso, Luis Barragán. En dos de sus poco comunes escritos publicados, Barragán se lamentaba del cada vez más rápido carácter público de la vida moderna. Presentaba su arquitectura como un antídoto a esto, uno orientado hacia el refugio, la intimidad, la soledad y la meditación.²⁰ Las subdivisiones, como sus Jardines del Pedregal (1945) y Los Clubes (1963-64), se localizaron bien lejos de la ciudad central, protegidas por la distancia, puertas y seguridad privada uniformada, y sus casas escondidas detrás de altos muros. Las casas individuales, como la suya en el barrio de Tacubaya de la Ciudad de México (1948), o las que construyó para Antonio Gálvez (1955) y Francisco Gilardi (1977), parecen casi como fortalezas desde la calle. Las paredes y puertas son sólidas, defensivas y

totalmente carentes de ornamento o invitación. Las ventanas son pocas o están del todo ausentes; algunas se proyectan como monitores; todas están enrejadas o colocadas en alto, o ambas. Los colores brillantes al exterior (el rosa subido de la casa Gilardi) –usualmente descritos como festivos o tropicales– pueden tomarse también como una señal de advertencia, como los de una serpiente venenosa o un insecto. Al interior todo es fresco y callado, de forma protectora laberíntica en la disposición, de un lujo reservado, mimado en luz filtrada. Esta era, en definitiva, una arquitectura de retiro y aislamiento y estaba obviamente fuera del alcance de muchos. Acabado su día de trabajo, al albañil de O’Gorman se le hubiera mostrado de inmediato la salida.

Barragán (1902-1988) se mudó de su nativa Guadalajara a la Ciudad de México en 1936. La ciudad experimentaba para ese entonces un auge inmobiliario, y por los siguientes cuatro años construyó ahí cerca de treinta casas y edificios de departamentos. Como mucha de la arquitectura que estaba siendo levantada en la ciudad, sus edificios de muros delgados, vidrio y concreto, con sus terrazas en las azoteas y sus ventanas de fábrica, debían mucho al trabajo de Le Corbusier de los años veinte. Muchos de estos eran aventuras especulativas que se financiaba él mismo, de las cuales se benefició copiosamente. Para 1940 pudo permitirse el lujo de aminorar su camino profesional. Pasó su tiempo en el diseño de jardines privados en sus terrenos de Tacubaya (adquiridos en 1943) y en una propiedad que compró en El Pedregal, justo al oeste del sitio de la Ciudad Universitaria. Este último proveyó el escenario



para sus Jardines del Pedregal de 3.5 km². Ahí Barragán y sus socios –el urbanista Carlos Contreras, el arquitecto Max Cetto, los artistas Mathias Goeritz y Jesús “Chucho” Reyes, el corredor de bienes raíces José Alberto Bustamante y el fotógrafo Armando Salas Portugal– diseñaron caminos y sistemas de aguas, muros y puertas, plazas públicas y esculturas, casas muestra y jardines y una amplia campaña de publicidad en prensa y radio. Un reglamento de construcciones –primero esbozado por Diego Rivera y apoyado escrupulosamente por la autoridad del presidente Alemán, quien visitaba el lugar con Barragán– se formuló para proteger el distintivo paisaje nativo y regular su desarrollo arquitectónico alejado del neocolonial y otros modelos pastiche. Se construyeron caminos de curvas suaves para

seguir la disposición del terreno. Casas modernas de techos planos fueron dispuestas en medio de las rocas y la vegetación. Muchos de los arquitectos modernos mejor conocidos –Francisco Artigas, Enrique del Moral y Félix Candela, entre ellos– construyeron casas ahí. El proyecto tuvo un éxito enorme tanto comercial como con la crítica –junto con la Ciudad Universitaria, fue el proyecto arquitectónico mexicano de mayor difusión del periodo. Y aunque ha cambiado mucho a través del tiempo, se mantiene como uno de los barrios más deseables de la capital, casa de estrellas de cine y ex presidentes.

En su momento nada se podía comparar con El Pedregal: un fraccionamiento integralmente planeado en la periferia urbana, destinado a los que viajan cotidianamente al trabajo en automóviles

Vista aérea de Ciudad Universitaria
26 de enero de 1951
Archivo de Arquitectos Mexicanos
Facultad de Arquitectura, UNAM



Vista aérea de Ciudad Universitaria, 1951
 Archivo de Arquitectos Mexicanos
 Facultad de Arquitectura, UNAM

de lujo y para casas y jardines de alto nivel con diseño moderno (es decir, no historicista). Sin embargo, a pesar de toda su modernidad formal y conceptual, el desarrollo fue algo así como un retroceso a los esquemas suburbanos del siglo XIX, cuasi utópicos, destinados a las clases sociales altas, tales como el de Riverside, Illinois y el de Llewellyn Park, Nueva Jersey, en los Estados Unidos. Posible gracias al automóvil, en un país donde poseer uno era todavía un lujo, los Jardines del Pedregal atraían a una pequeña y privilegiada clase social que deseaba y podía permitirse alejarse de la ciudad y sus problemas, incluidos el crimen, la contaminación, el tráfico y el congestionamiento —aún hoy la estación de metro más cercana a El Pedregal está por lo menos a 3 km de distancia. En un momento de crecimiento urbano vertiginoso, la distancia de El Pedregal a la masa enloquecedora era el atractivo para quienes podían darse el lujo de vivir en él. Barragán aludía respecto a tal escape urbano cuando dijo que este lugar estaba pensado para promover “la paz y serenidad necesaria que cada hombre debe tener cada día y especialmente en los tiempos presentes”.²¹ Altos muros de piedra y seguridad privada aseguraban a los propietarios “paz y serenidad”; al igual que los altos precios aseguraban el tipo “correcto” de residente, y las regulaciones constructivas aseguraban —o supuestamente debían asegurar— el tipo “correcto” de arquitectura. Un centro comercial para residentes y algunas escuelas primarias privadas se establecieron para que los niños de El Pedregal y las amas de casa nunca tuvieran que dejar el jardín, aun cuando el jefe de familia tuviera que aventu-



rarse a salir diariamente a un mundo menos compuesto y protegido.

Los anuncios inmobiliarios de El Pedregal dejaron claro cómo quería Barragán que fuera visto el proyecto y hacia quién iba dirigido. Fue expresamente comercializado como un paradisiaco refugio del incesante crecimiento de la Ciudad de México y el aumento de enfermedades sociales y ambientales (como el crimen, la aglomeración, los costos, la contaminación y la poca estabilidad sísmica). Los anuncios enfatizaban su exclusividad y seguridad; sus espacios abiertos abundantes y su vegetación exuberante; su aire limpio y su ambiente saludable y relajante; el libre acceso por automóvil al centro de la ciudad y a las áreas de negocios, culturales y comerciales. Un grupo de anuncios lo promovían como “El fraccionamiento

Luis Barragán y Mathias Goeritz
 Torres de Satelite, 1957-58
 Tomado de la revista *Arquitectura*
Mexico 60 (diciembre 1957):
 223-225

más bello y exclusivo de la Ciudad de México". Otro lo llamaba "La zona residencial con el futuro más brillante". Aun otro lo anunciaba como "El lugar ideal para vivir".²² Como los clásicos suburbios para la élite del siglo XIX de Londres y Nueva York, El Pedregal era un escenario idealizado, una "ciudad" donde nadie trabajaba o, para ser más precisos, donde nadie que trabajara ahí vivía ahí, con excepción de las empleadas domésticas de planta; y en el periodo anterior al trabajo en línea desde el hogar, nadie que vivía ahí trabajaba ahí. El Pedregal ofrecía un refugio de la ciudad real, un espacio ideal donde la vida era refinada y segura, llena de belleza y de promesa, la región más transparente.

En su novela de 1958, *La región más transparente*, Carlos Fuentes incluye a un personaje llamado Federico Robles. Como Barragán, Robles había sido un especulador inmobiliario que trabajó en la Ciudad de México durante la última fase de la década de los treinta y los cuarenta. "Fue uno de los primeros en construir casas de apartamentos", recuerda Librado Ibarra, un burócrata amargado que había conocido a Robles hacía años en la Facultad de Derecho. "Para 1936 [el año en que Barragán llegó a la capital] no había quien lo parara... La ciudad crece y crece... y él con ella".²³ Ibarra se pone rencoroso cuando compara el éxito de Robles con su propia derrota —una que se equipara aquí con la amplia derrota de la revolución, una falta de coraje, si no es que una bancarota moral, que hizo posible un proyecto como el de El Pedregal:

Esa fue la educación rural. Ya ve, empezamos igual, todo parecía ofrecer grandes oportunidades. Debía haberlas ofrecido más todo aquello por lo que se hizo la Revolución. La tierra, la educación, el trabajo. Pues ya ve usted cuál fue mi experiencia. En cambio, lo seguro era otra cosa, a lo que le fue Federico Robles. Para eso se hizo la Revolución, pues. Para que hubiera fraccionamientos en la ciudad de México.²⁴

Ciudad tejida en la amnesia

Unos años más tarde, en otra parte de la ciudad, Barragán se involucró con otro fraccionamiento. Respaldado por el presidente anterior, Miguel Alemán, y otros poderosos inversionistas, Ciudad Satélite fue un proyecto de Mario Pani.²⁵ Comenzado en 1954, cubría más de 8 km² y su intención era albergar a 200 000 personas. Era obviamente mucho menos exclusivo que El Pedregal, pero aun así decididamente para la clase media y con una orientación hacia el automóvil. Recién salido de



su éxito en El Pedregal, Barragán fue invitado para diseñar un símbolo promocional para el proyecto. Él a su vez invitó a un amigo a colaborar, el artista alemán emigrado Mathias Goeritz (1915-1990). Las Torres de Satélite fueron diseñadas y construidas en 1957-1958.²⁶

Siguiendo la Carta de Atenas y otros proyectos satélite en Europa, la Ciudad Satélite de Pani fue uno de los muchos desarrollos de vivienda que se construyeron en esa época para aliviar los dolores ocasionados por el crecimiento de la Ciudad de México. Se localizaba a lo largo de la autopista más importante hacia el norte de la ciudad, unos 15 km hacia el noroeste del Zócalo. Según Pani, cuando se completara la Ciudad Satélite tendría una "autosuficiencia absoluta [...] como una entidad urbana verdaderamente autónoma".²⁷ Sus diversos sectores y supermanzanas fueron cuidadosamente zonificados para tener áreas para vivienda, recreación, educación, funciones cívicas y comerciales y de estacionamiento y transporte. Si estas últimas tomaron una parte aparentemente desproporcionada del espacio del desarrollo, Pani dijo que se debía a que era la "época del automóvil" y Ciudad Satélite era "una ciudad de la época".

Luis Barragán y Mathias Goeritz
Maqueta del proyecto original para las
Torres de Satélite, 1957
Tomado de la revista *Arquitectura
México* 60 (diciembre 1957): 223-225



Ambas fotografías: Luis Barragán y Mathias Goeritz. Torres de Satellite, 1957-1958
Tomado de la revista *Arquitectura Mexico* 60 (diciembre 1957): 223-225
En la parte inferior de la fotografía se observa el trazo de Ciudad Satélite



Él la llamaba “una verdadera ciudad moderna, [...] como una ciudad del futuro, como una ciudad de mañana que comenzamos a construir hoy”.²⁸ En todo esto el proyecto era comparable con la Ciudad Universitaria, pero si sus funciones eran más genuinamente diversas, sus formas arquitectónicas fueron notablemente más homogéneas. De acuerdo a un observador de los años ochenta:

Probablemente ninguna sección de la capital sea menos identificablemente mexicana que los interminables barrios en los suburbios de casas sin carácter para la clase media de Ciudad Satélite al norte. La zona es un monumento a ambos: el deseo de la clase media mexicana a poseer una casa

y su fascinación con el american way of life (modo de vida americano). Además de las autopistas de varios carriles se encuentran enormes centros comerciales a los que se puede acceder únicamente con el automóvil. La arquitectura de la mayoría de las casas se puede describir como utilitaria moderna, aunque las familias con mayores recursos han seguido el ejemplo de construir sus casas alrededor de los campos de golf y los clubes privados.²⁹

Las torres diseñadas por Barragán y Goeritz se levantan en una especie de glorieta en el extremo sur del desarrollo rodeadas por doce carriles de asfalto. Son cinco y con forma de cuña, con sus ángulos más agudos apuntando hacia atrás, hacia

el centro de la ciudad. Hechas de concreto armado, vacías por dentro, emergen de una plaza plana pavimentada de concreto, tienen de 34 a 54 metros de altura, pero como su terreno tiene una pendiente que baja hacia la ciudad, pueden parecer más altas cuando se aproxima a ellas desde el sur. Originalmente iban a ser mucho más altas, hasta de 183 a 305 metros de altura, e iban a estar acompañadas por otras dos torres. Una iba a ser usada como observatorio, las otras como tanques de agua. El piso iba a ser con terrazas y el paisaje se iba a componer de escalones, áreas de césped y una fuente o espejo de agua; el diseño tuvo que simplificarse por razones económicas. Según el esquema original, dos fueron dejadas en color

neutro y tres se pintaron con pintura plástica: una en color rojo, otra amarillo, la siguiente azul. Vistas en conjunto parecen algo así como una ciudad de rascacielos miniaturizada o la maqueta demasiado enorme de una ciudad; de cualquier forma, se leen más como representaciones evidentes de edificios que como edificios por sí mismos. Comparten este aspecto –la representación de la arquitectura urbana moderna– con “La Ciudad de México” pintada por O’Gorman, pero hasta ahí termina la comparación. Donde O’Gorman coloca al centro de su pintura una amplia avenida llena de gente y automóviles, las Torres de Satélite presentan una cara particularmente inerte y abstracta. El espacio inmediato alrededor de ellas casi siempre está vacío. Las torres conforman un espacio tranquilo y casi inaccesible cercado en sí mismo por anuncios espectaculares y coches a alta velocidad. No es tanto un lugar distintivo, sino un signo o símbolo de algo más allá de sí mismo.

Según Pani, las torres representaban “ese propósito incoercible del hombre que trasciende en las grandes cosas que [...] representan la presencia del espíritu y de la dignidad en las obras humanas”.³⁰ Goeritz las denominaba una “oración plástica”.³¹ De forma más prosaica, eran anuncios. En El Pedregal Barragán había demostrado su habilidad para convertir los terrenos considerados en otro contexto como indeseables en propiedades con valor inmobiliario, y esto, aunado a su amistad con Miguel Alemán, parece haber sido la razón principal para ser invitado a participar aquí. Las torres –elementos de verticalidad y asombro inevitable, en un paisaje de otra forma casi implacablemente plano y monótono– atraían a los próximos ex urbanitas a ir, detenerse, e imaginar las posibilidades de vida en una más nueva, más limpia y más exclusiva ciudad fuera de la ciudad. Fueron, en efecto, anuncios para el escape de la ciudad.

En el capítulo “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural” de su libro *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Kenneth Frampton ilustra el trabajo de Barragán con una única imagen: las Torres de Ciudad Satélite.³²

Sería muy difícil encontrar un diseño menos regional, menos inherentemente mexicano en el conjunto de la obra de Barragán. Las torres surgieron de proyectos previos de Goeritz, los cuales estaban inspirados en las torres medievales de San Gimignano, Italia, y en las modernas torres de Manhattan. Barragán contribuyó con su fascinación por las plazas inquietantes del pintor italiano Giorgio de Chirico, y su interés por las torres de edificios lecorbusierianos.³³ En El Pedregal había exhibido el paisaje nativo, hizo un eco de éste en las formas confusas, abstractas y cúbicas de las casas que construyó solo y con la colaboración de Max Cetto. Los patios, los plafones de vigas de madera a la vista y los ásperos muros de piedra referían discretamente al lugar y a la arquitectura mexicana del pasado colonial. Ninguno de este tipo de situaciones históricas o geográficas entró al proyecto de Ciudad Satélite. Sus cinco torres de concreto sin rostro podrían estar en cualquier lugar y en cualquier momento. Lo que evocan no es tanto el dinamismo de la ciudad moderna sino la reminiscencia oscura de una ciudad del pasado, o muchas ciudades, vistas a través del filtro de la memoria y el parpadeo de los ojos de la mente. Son, digamos, Nueva York en los años veinte, cuando Barragán lo vio por primera vez; son la ciudad dejada atrás.

“La nostalgia”, dijo Barragán, “es la conciencia del pasado, pero elevada a potencia poética, y como para el artista su pasado personal es la fuente de donde emanan sus posibilidades creativas [...] el arquitecto no debe [...] desoír el mandato de las revelaciones nostálgicas [...]”³⁴ En las Torres de Ciudad Satélite ya no se encuentra ese sentido de la historia –de una experiencia específica compartida, de una violencia justificada, de trabajo duro y de una promesa del futuro– que alimentaba la pintura de O’Gorman. En su lugar hay una vaga nostalgia: historia con todo el dolor eliminado (excepto la versión poética); en otras palabras, un tipo de olvido, una huida de las duras verdades del presente y del pasado y un fracaso de imaginar –o un desinterés en comprometerse con el futuro.³⁵ Al acercarse a las torres desde



Luis Buñuel. Escena de la película "Los Olvidados", 1950. Colección Filmoteca española
Fotografía: Luis Márquez Romay. Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

el sur, al verlas en todo el esplendor de su imitación miniaturizada de lo urbano, uno no puede equivocarse al pensar en otra estructura en forma de torre de los años cincuenta: el palacio de Blanca Nieves en Disneylandia cerca de Los Ángeles. Ambos son castillos en el aire, iconos del escape de las ciudades creciendo vertiginosamente.

Secuela: los olvidados

No busco el aplauso de la gente, de la chusma,
y no quiero ir a los anales de la historia.
Al diablo con la gente y al diablo con la historia.³⁶

En 1950 el director de cine Luis Buñuel estrenó su controversial película *Los Olvidados*. Situado en la Ciudad de México, retrata a un grupo de niños, abandonados por sus familias y por la sociedad,

luchando para sobrevivir en las calles de la ciudad. La arquitectura moderna es un rasgo distintivo de la película, y es usada en una forma peculiar. Casi cada escena de violencia, real o implícita –una amenaza, una discusión, un robo, un asesinato o un tiroteo con la policía– ocurre ante un edificio en construcción, que de otra forma estaría vacío. Los esqueletos de los modernos edificios de marcos de acero y concreto dan testimonio ciego a estos eventos y evocan los restos de los tres niños asesinados durante el curso de la película. Estos tres niños y sus compañeros son los olvidados, a los que la revolución falló de forma más cruel, abandonados sus cuerpos hasta pudrirse mientras la ciudad se levanta alrededor de ellos.

El uso de Buñuel de la arquitectura moderna como fondo para la brutalidad fue profético. Entre

1962 y 1964 se irguió cerca del centro de la Ciudad de México el conjunto Nonoalco-Tlatelolco, el proyecto de vivienda pública más grande y ambicioso de Mario Pani. Su terreno de cerca de 1 km² acomodaría 100 000 personas en 101 edificios de entre cuatro y veintidós pisos (con una densidad de 1000 habitantes por hectárea), además de parques, clínicas, escuelas, estacionamientos e instalaciones para el deporte, recreación, entretenimiento, socialización y comercio. Esto debía ser otra vez una ciudad autocontenida para el futuro, una que también hiciera una atracción de su pasado local. Al centro del desarrollo estaba la Plaza de las Tres Culturas, donde podían verse, al lado de las torres de edificios modernos de Pani, las ruinas de un sitio ceremonial azteca y una iglesia colonial del siglo xvi. En la tarde del 2 de octubre de 1968,



Mario Pani. Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco, 1964. Tomado de Clive Bamford Smith, *Builders in the Sun: Five Mexican Architects* (New York: Architectural Books Publishing): 1967

diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos de México, 10 000 personas se congregaron en la plaza en una manifestación política.³⁷ Ésta fue una de las más pequeñas de la serie de protestas dirigidas por estudiantes que estaban sucediendo en la capital desde julio. Como era ya la costumbre, las tropas del gobierno y los coches armados rodearon la plaza durante el evento. Los helicópteros de la policía rondaron el cielo. Los manifestantes, que en su mayoría pertenecían a la clase media, demandaban un diálogo público con las autoridades, que terminara la opresión por los militares y la policía, un renovado compromiso del gobierno con la democracia, la educación y los derechos humanos más básicos (los objetivos de la revolución puestos al día).

Cuando el mitin estaba llegando a su fin, una luz de bengala cayó de uno de los helicópteros, se dispararon balazos desde el perímetro, las tropas avanzaron hacia el interior. Como a los reporteros se les prohibió el acceso al lugar, al día de hoy nadie sabe cuántos murieron antes de que terminara, probablemente más de trescientos. Muchos más fueron heridos o arrestados y encarcelados sin juicio. A la mañana siguiente la plaza estaba vacía, los cuerpos habían sido acarreados, la sangre había sido lavada.

Los eventos en Tlatelolco recordaron la violencia urbana de la revolución, sólo que ahora esa violencia no tenía ningún propósito salvo el de perpetuar a un atrincherado, distante y notablemente corrupto grupo dominante. No se

ofreció ninguna explicación oficial de la masacre, y pocos de los periódicos de la ciudad lo mencionaron. Poco después, sin embargo, en respuesta a la crítica internacional en un discurso frente a la nación, el presidente Díaz Ordaz ofreció lo que podría parecer en este contexto una parodia cruel del optimismo que expresaron alguna vez O'Gorman y otros. "Mañana el sol volverá a brillar", dijo. "La vida en la ciudad, en el país, la vida de millones de mexicanos seguirá su curso normal"³⁸ (no necesitó agregar "o si no..." para que esto sonara a una amenaza). Sería difícil encontrar un mejor ejemplo de olvido oficial, o una indicación más clara de que la revolución estaba muerta y enterrada.

La arquitectura moderna no ocasionó esta terrible secuencia de eventos. La arquitectura moderna y sus artes asociadas habían sido alguna vez parte de las causas del pueblo por la esperanza, vehículos para cumplir las promesas de la revolución; eso es lo que la pintura de O'Gorman muestra. Pero con el tiempo esas promesas se hicieron huecas y la arquitectura distante —no tanto vacía de significado como poseedora de significados demasiado delicados u oblicuos para representar la experiencia comunal o inspirar la buena fe colectiva. Para todos los fines prácticos, el lugar se convirtió en un simple espacio, ambivalente, listo y en espera de ser llenado con cualquier tipo de ac-

ciones e ideas que impulsara el más fuerte, gritara el más estridente o pagara, quien pudiera, el precio más alto. Y las difíciles lecciones de la historia se vendieron por la dudosa comodidad de una amnesia selectiva.

Keith L. Eggener

Doctor en Historia del Arte
Catedrático del Departamento de Historia del Arte y la Arquitectura. Director de estudios de pregrado
Universidad de Oregon
Estados Unidos
✉ keggener@noregon.edu

Notas

1. El trabajador Neftalí Amador cuando ve hacia el norte desde la otra orilla del Río Bravo, en Martín Luis Guzmán, "El águila y la serpiente", en *Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 62. El libro se publicó por primera vez en Madrid en 1928; esta declaración se hubiera hecho alrededor de 1914.
2. Joseph, Anne Rubinstein y Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture since 1940* (Durham: Duke University Press, 2001).
3. Max L. Cetto, *Modern Architecture in Mexico/Arquitectura moderna en México* (Nueva York: Frederick A. Praeger, 1961).
4. Donald Olsen, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna* (New Haven: Yale University Press, 1986), ix. Acerca del urbanismo en la Ciudad de México antes de 1940, ver Carol McMichael Reese, "Urban Development in Mexico City, 1850-1930", en Arturo Almandoz Marte (ed.), *Planning Latin American Capital Cities, 1850-1930* (Londres: Routledge, 2002).
5. Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: Editorial Planeta, 2002), 23.
6. Acerca del plano de Uppsala de México Tenochtitlán, ver Richard Kagan, *Imágenes modernas del mundo hispánico, 1493-1780* (Madrid: El Viso, 1998), 111.
7. Luis E. Carranza, "La lucha por la forma: La producción cultural en el México de Luis Barragán", en Federica Zanco (ed.), *Luis Barragán: La Revolución Callada* (Milán: Barragan Foundation, Skira, 2001), 262; Carlos G. Mijares Bracho, "La arquitectura de Carlos Obregón Santacilia", en Edward R. Burian (ed.), *Modernidad y arquitectura en México* (Madrid: El Croquis, 2000), 153-164.
8. Para buenos repasos sobre la arquitectura de este periodo ver Burian (ed.), *Modernidad y arquitectura en México*; Valerie Fraser, *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960* (Londres: Verso, 2000), 22-86.
9. Ver también "Encuesta Espacios: Arquitecto Juan O'Gorman", *Espacios* 25 (junio 1955): 23; y Keith Eggener, "Contrasting Images of Identity in the Post-War Mexican Architecture of Luis Barragán and Juan O'Gorman", *Journal of Latin American Cultural Studies* (marzo 2000): 32-33.
10. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Colección popular, 1999), 211.
11. Optimismo que O'Gorman perdería: él se fue amargando cada vez más y eventualmente acabó suicidándose en 1982. Ver Esther McCoy, "The Death of Juan O'Gorman", *Arts and Architecture*, New Series 1:3 (1982), 36-40.
12. Para una lectura distinta, ver Oriana Baddeley y Valerie Fraser, *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* (Londres: Verso, 1989), 44-45.
13. Ester Arredondo Zambrano, "La modernidad en la arquitectura en México", en Burian (ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, 91.
14. Valerie Fraser, *Building the New World*, 62. Otras fuentes incluyen: *Ciudad Universitaria 1952-2002* (México: UNAM, 2002); Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal* (México: UNAM, 1979); José Rogelio Álvarez Noguera (ed.), *La Arquitectura de la Ciudad Universitaria* (México: UNAM, 1994).
15. Luis Garrido, "El Destino de la Ciudad Universitaria", *Arquitectura México* 39 (septiembre 1952): 198. Para una breve historia sobre el sitio del Pedregal, ver Keith Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001), 106-10.
16. Max Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, 66-93.
17. Ver Esther McCoy, "Mosaics of Juan O'Gorman", *Arts and Architecture* 69 (febrero 1964): 36-38.
18. Carlos Lazo, *Pensamiento y Destino de la Ciudad Universitaria* (México: UNAM, 1952), 10. José Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana* (Paris: 1920-29).
19. Donald J. Mabry, *The Mexican University and the State: Student Conflicts, 1910-1971* (College Station: Texas A+M University Press, 1982), 207.
20. Ver las dos conferencias publicadas de Barragán: "Gardens for Environment. Jardines del Pedregal", en *Luis Barragán: Escritos y conversaciones* (Madrid: El Croquis, 2000), 36-40; y "Discurso de aceptación del Pritzker Architecture Prize", en *Luis Barragán: Escritos y conversaciones*, 58-61. También ver Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, 28-30, 85-86.
21. Luis Barragán, "Gardens for Environment. Jardines de El Pedregal", 37.
22. Para mayor referencia acerca de aspectos inmobiliarios, ver Eggener, *Gardens of El Pedregal*, 82-86.
23. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, 200-201.
24. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, 201-202.
25. Louise Noelle Merles, "La arquitectura y el urbanismo de Mario Pani", en Edward R. Burian (ed.), *Modernidad y arquitectura en México* (México: Gustavo Gili, 1998), 179-199; y Mario Pani: *la visión urbana de la arquitectura* (México: UNAM, 2000).
26. G. Nesbit, "The Towers of Satellite City", *Arts and Architecture* 75 (mayo 1958): 22-23; y Vittorio Magnago Lampugnani, "Luis Barragán: diseño urbano y especulación", en Zanco (ed.), *Luis Barragán: La Revolución Callada*, 146-167, 252.
27. Mario Pani, "México: Un Problema, Una Solución", *Arquitectura México* 60 (diciembre 1957): 217.
28. Mario Pani, "México: Un Problema, Una Solución", *Arquitectura México* 60: 222, 225.
29. Alan Riding, *Distant Neighbors: A Portrait of the Mexicans* (Nueva York: Vintage Books, 1986), 388-389.
30. Mario Pani, "México: Un Problema, Una Solución", 225.
31. Federico Morais, *Mathias Goeritz* (México: UNAM, 1982), 37.
32. Keneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (México: Gustavo Gili, 2010), 318-332.
33. Luis Barragán, "Como Deben Desarrollarse Las Grandes Ciudades Modernas: El Crecimiento de la Ciudad de México", en *Luis Barragán: Escritos y conversaciones* (Madrid: El Croquis, 2000), 50-53. Acerca de su interés en De Chirico ver Eggener, *Luis Barragán Gardens of El Pedregal*, 77-81.
34. Luis Barragán, "Discurso de aceptación del Pritzker Architecture Prize", en *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones* (Madrid: El Croquis, 2000), 61.
35. Esta definición de nostalgia está tomada de David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 8.
36. El presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-70), hablando con un colega al término de su mandato. Citado en Nick Caistor, *Mexico City: A Cultural and Literary Companion* (Nueva York: Interlink Books, 2000), 136.
37. Para recuentos de este evento ver Caistor, *Mexico City*, 131-38; Elena Poniatowska, *La Noche de Tlatelolco* (México: Ediciones Era, 1971).
38. Caistor, *Mexico City*, 135.