

LA ACADEMIA DE SAN CARLOS, VIVA

AL HABLAR DE la vieja Academia de Bellas Artes y del barrio universitario en que estaba ubicada corro el riesgo de caer en una visión nostálgica, y la nostalgia es un lente que idealiza lo pasado. Voy a tratar de evitarlo pero tengo que confesar que antes esta área era mucho mejor. En la década de los treinta, de los cuarenta y hasta en la de los cincuenta, ir al centro era un trayecto obligado, varias veces a la semana, para la población capitalina. Aquí estaban casi todas las tiendas comerciales, los cines, los teatros, casi todas las oficinas públicas y privadas, y la universidad. No se llamaba Centro Histórico, sólo Centro; en el área vivían más familias que ahora, y de todos los estratos sociales y económicos. Hoy ya no es así: las clases altas y medias han emigrado junto con oficinas y comercios, y sólo han quedado los pobres.

Entré en la escuela de arquitectura a principios de 1943. Lo primero que me sorprendió fue la atmósfera del patio, con su cubierta de vidrio y sus esculturas de yeso. La cubierta le daba un fuerte aire porfirista; las esculturas, ese aspecto rancio que se ve en las fotografías de los talleres de artistas franceses del siglo XIX. Tenía menos esculturas que ahora pero mucho mejor dispuestas: los dos grupos de Miguel Ángel de la Capilla Médicis en las esquinas del costado norte y la Victoria de Samotracia en el centro. Era la distribución justa porque desde la entrada —que no está al eje del patio— sólo se veía una fracción de la Victoria, efecto misterioso que despertaba la curiosidad. Al entrar aparecía la Victoria majestuosa al centro, apoderándose de todo el espacio, y al fondo los Médicis. La sorpresa era total y debo decir que seguí experimentándola cada vez durante los cinco años que asistí a la escuela. A alguien que desconoce las reglas de los patios cuyo número de arcadas es par —tales como este de San Carlos, el de Palacio Nacional y el de Bramante en Santa María de la Paz en Roma— se le ocurrió colocar a la Victoria al eje de la entrada, descentrándola del eje del patio, y con esto destruyó el espacio del patio, y arruinó el efecto de misterio, invitante, que tenía con la disposición anterior.

El patio tenía —todavía lo tiene— una atmósfera de arte y no era una escenografía. Era el espacio central, de entrada y distribución de dos escuelas: la de Artes Plásticas y la de Arquitectura, que compartían el espacio, como en la vieja tradición de las Academias de Artes iniciadas en el siglo XVII. Nadie dudaba, como sucedería muy poco después, que la arquitectura era arte. Se preparaba a los arquitectos como artistas, distintos del pintor y del escultor, pero artistas al fin. Se trataba de preparar a los productores de los objetos artísticos más duraderos de la cultura.

El patio, sitio de paso forzoso de pintores, escultores y arquitectos, se convertía naturalmente en el lugar de reunión. Fue ahí donde aprendí las virtudes del espacio central distribuido en arquitectura, su eficacia para organizar programas complejos, su valor como congregador, como formador de lazos comunales. En el patio la gente se conoce y se trata; es un espacio de encuentros. Lo he aplicado, en versión contemporánea, en muchos proyectos: desde 1966 en la Escuela de Derecho de la Universidad de Tamaulipas en Tampico, en El Colegio de México, en el Infonavit, en el Museo Tamayo, en el pequeño edificio de entrada a las ruinas de Chichén - Itzá en Yucatán y en el Centro Minero de Pachuca (organizado a base de una secuencia de patios de distintos tamaños y formas). El Colegio de México lo ganamos en un concurso porque solo nosotros propusimos un edificio bajo organizado alrededor de un patio. Los otros tres concursantes presentaron torres, la forma más inadecuada para un centro de estudios. En su sede anterior, un edificio alquilado de 12 pisos en la Colonia Roma, el Colegio funcionaba con muchas limitaciones; muchos de sus investigadores no se conocían a pesar de laborar en el mismo edificio: se conocieron en el trayecto forzoso del nuevo patio del Colegio.

Parte de las virtudes del patio de San Carlos se debía a su cubierta de cristal que lo convierte en un gran salón con luz zenital que puede usarse todo el año y a todas horas. La tradición de cubrir los patios viene del siglo XIX, cuando las estructuras metálicas permitieron salvar grandes claros con formas ligeras. En la ciudad tenemos muy buenos ejemplos de patios viejos cubiertos: el Palacio de Iturbide y el de los Condes de Valparaíso del Banco Nacional, el palacio de los azulejos y los cuatro nuevos de la Ciudadela. Pronto se agregará el del Museo Cuevas, en Santa Inés. Es curioso que esta práctica moleste a los "restauradores profesionales" y a los funcionarios del I.N.A.H., a los que un criterio arqueológico les hace preferir las ruinas a cualquier alteración. Ignoran que, a lo largo de la historia, los edificios se renuevan y cambian de uso; requieren modificaciones —a veces profundas—, de otra manera se deterioran y desaparecen. Acabo de ponerle comillas a los "restauradores profesionales" porque no reconozco a ninguna especialidad en arquitectura: la única especialidad que sirve es la del talento y esto es válido para las alteraciones que requieren los viejos edificios.

San Carlos alojaba, pues, dos escuelas, la de Arquitectura y la de Artes Plásticas, además albergaba dos instituciones que lo hacían un sitio idóneo para la enseñanza de las artes: la Biblioteca y el Museo de Pintura. La primera ha sido reconstruida recientemente con sus estanterías de madera originales. No sé si regresarán todos los cuadros que había en sus muros, por encima de las estanterías y sus joyas bibliográficas:

el Letarouilly, con todos los monumentos de Roma; los grandes tratados del siglo XIX; el Choisy, el Reynaud, los Piranesi; la edición especial de fines del XVIII con todos los proyectos de San Pedro de Roma; la edición Napoleónica sobre Egipto. Pero además, y esto es un hecho sorprendente, la biblioteca estaba al día en las ediciones fundamentales del movimiento moderno: los libros de Le Corbusier publicados hasta la fecha; la colección completa de "L'architecture Vivante", con las obras del constructivismo ruso, los futuristas y los funcionalistas alemanes, checos y holandeses. Era éste el lugar más silencioso de todo el edificio, como una iglesia, y el feudo personal del huracán y tierno maestro Picaso, del que había que hacerse amigo para poder ver las joyas de biblioteca —siempre fuera de las horas hábiles y bajo su mirada.

El museo de pintura, con sus galerías altas iluminadas zenitalmente, tenía los muros pintados de rojo inglés, según la tradición de los grandes museos del siglo pasado. Se decía que ese tono y el verde seco oscuro eran los únicos fondos posibles para las obras de arte: destacaban y, simultáneamente, aislaban a cada una de las vecinas. (Esta práctica, que desapareció de los museos modernos desde la década de los 40, ha renacido recientemente en la nueva ala de pintura europea del Metropolitano de Nueva York y ha suscitado una polémica en la adición de la Tate Gallery en Londres). A las galerías de pintura se entraba libremente; eran como una prolongación del corredor alto del patio. Era inevitable visitarlas una o dos veces al mes. Para todos nosotros, aspirantes a pintores, escultores o arquitectos, significó la posibilidad real de ver pintura real. Esa colección sigue siendo la mejor del país en arte europeo, con sus Españoles, el increíble Bautista de Ingres, el pequeño encapuchado de Goya y los falsos Leonardo y Bosch. Ante esos cuadros, en aquellos años, nació en mí el rechazo —tal vez sea sólo un prejuicio— a los cafés sombríos de la pintura colonial mexicana. Sólo la Adoración de los Magos de Rodríguez Juárez se salvaba.

La biblioteca y las galerías funcionaban también como sitios de descanso, de transición entre el ambiente de las clases y el de los talleres. Y servían para alentar, como en mi caso, la práctica y el aprendizaje de las Artes Plásticas. Durante dos años cursé grabado en el taller de Carlos Alvarado Lang. Advierto ahora que esa era la idea original de las Academias: incitar por contagio, que los alumnos comprobaran la hermandad entre las artes. Esto, como ustedes saben, se perdió aquí y en todo el mundo: en Roma lo mismo que en París, la primera de las academias. La nueva sede del museo de San Carlos es un edificio admirable (nada menos que de Tolsá), pero el espacio de las galerías no es, ni por asomo, el que tenían en el edificio de la Academia 22. Ignoro quién fue el arquitecto de esa instalación pero es evidente su destreza en el manejo de las proporciones, la altura y la luz.

En la década de los cuarenta la Escuela de Arquitectura tenía como maestros a los mejores arquitectos. Eran los profesionales más destacados los que enseñaban su oficio en esa escuela. No existía la aberración actual del maestro profesional que sólo enseña y está totalmente alejado de la práctica. No ignoro que esto es una consecuencia de la masificación a la que ha sido llevada la educación superior para responder —siempre tardíamente— al enloquecido crecimiento demográfico, pero tampoco que la preparación que brindan los "maestros profesionales" es muy deficiente. La arquitectura

es un oficio; como tal, se transmite en la práctica, de maestro a aprendiz. Cuando el maestro carece de esa práctica, su lenguaje es una invención muy alejada de la realidad. La educación en arquitectura —me refiero a la parte medular, al taller de composición de edificios que ahora malamente se llama diseño— es una simulación de la realidad: el maestro simula con los alumnos que proyecta un edificio; se simula un cliente; se simulan las objeciones. Es obvio que el maestro que no tiene práctica constante hace una simulación muy fuera de la realidad. En mis años de estudiante en San Carlos, los maestros disponibles que uno podía libremente elegir para el taller de composición eran los que hacían las obras importantes del país: Pani, Del Moral, Álvarez, Campos, Mariscal. Yo escogí a Mario Pani, que tal vez no era el más moderno —lo era el joven Augusto Álvarez— pero sí el más polémico, el más pleno de ideas, sugerencias y ricas contradicciones. Las materias de teoría estaban a cargo de Villagrán y Kaspe; las históricas, de Mariscal y Carlos Lazo el padre. El tamaño de la escuela ofrecía otra ventaja excepcional: cada concurso, cada repentina (los trabajos de composición se hacían en concursos: competencias largas de dos meses, o en repentinias: competencias cortas, con un solo día para pensar, desarrollar y dibujar un proyecto) se exhibía en los muros del patio para que todos los trabajos pudieran ser conocidos por todos los alumnos. Y las calificaciones se hacían en grupo, entre los 6 maestros de composición, a la vista de los estudiantes. Se podía seguir, a distancia prudente, las discusiones donde se descubrían las preferencias, las injusticias. Era un sistema abierto que por serlo engendraba su propia evaluación crítica. Veíamos qué maestro titubeaba, cuál manejaba conceptos, cuál sólo demagogía.

Me tocó estudiar antes del sisma que cambió en todo el mundo la educación en la arquitectura. Doy algunos ejemplos: Durante los tres primeros años recibíamos un intensivo adiestramiento en dibujo: levantamiento de monumentos y su representación a la acuarela en grandes papeles; dibujo al natural; dibujo al desnudo y modelado. Todas estas materias, que se consideraron "académicas" y deformantes, desaparecieron en los años cincuenta. En los mismos tres años iniciales estudiábamos geometría analítica, junto con perspectiva y estereotomía —el estudio de los cortes de la piedra—: sólo sobrevivió la perspectiva, pero sin el apoyo de la geometría. Finalmente, las historias del arte general, del arte mexicano, de la arquitectura y de la arquitectura moderna, que se estudiaban a lo largo de la carrera, desaparecieron por oscuros motivos ideológicos. Para la corriente racionalista —materia lista, la arquitectura se había separado del arte; y según los conceptos de tabla —rasa de los vanguardistas utópicos la historia era superflua y era el porvenir lo que contaba. Se privó así al alumno del dibujo, el instrumento más directo para expresarse, el que interpreta los conceptos de la mente; de la geometría, que es el útil para conocer y explorar el espacio, y de la historia, que lo sitúa como hombre y como artista en el mundo. Los resultados están a la vista en todo el mundo: un vacío en la preparación y la arquitectura monótona de tres décadas (50, 60 y 70). Hubo que esperar hasta la reacción postmoderna para que se hiciera la crítica y se tomara conciencia. Recuérdese que la corriente postmoderna en arquitectura —que es por otra parte, si no la primera, una de las primeras— nace en las escuelas, no en la práctica profesional. Y nace

concretamente introduciendo la historia y el dibujo. En los setentas se instala el culto contrario: se desentierra el *Beaux Arts* y el Museo de Arte Moderno de Nueva York hace la gran exposición de los grandes dibujos académicos. En la actualidad casi todas las escuelas han recuperado la historia, el dibujo y la geometría. Lamentablemente en México, por razones burocráticas no todas lo han hecho.

Regresemos a San Carlos, que tenía virtudes de otro tipo. Se practicaban en la Escuela de Arquitectura las novatadas más salvajes de toda la Universidad, sólo comparables con las del Colegio Militar. Humillaciones, chicotazos de agua, enchapotamientos que duraban semanas. La única prohibición era cortar el pelo: se consideraba falta de imaginación y propio de los ingenieros, abogados y médicos que lo practicaban. Las tandas de torturas y también de diversión terminaban con el Desfile Anual de Perros (nombre con el que se llamaba a los novatos) para el cual había que hacer concurso de carteles e invitaciones y cuya celebración requería el permiso del D.D.F. Salía de la calle de Academia, recorría 5 de Mayo y retornaba por Madero, para celebrar la tortura final en el anexo de la escuela. La fiesta, que duraba 3 o 4 horas, paralizaba todo el centro, porque de todas las oficinas se vertía agua y desperdicios a los participantes: los alumnos de años superiores, disfrazados como en carnaval, y los perros, desnudos, enchapotados y emplumados.

Y había otros dos acontecimientos muy notables. En octubre y noviembre el patio se convertía en el gran salón de los dos bailes más célebres de la vida universitaria: el de Artes Plásticas y el de Arquitectura, totalmente distintos. El primero estaba inspirado en el famoso de Q' des Arts de Bellas Artes de París, con todo el mundo disfrazado, varios desnudos y desnudas y sobre todo un profundo y explosivo relax; se llenaban los muros con murales efímeros en papel —que en sus últimos años fueron realizados por el "Hotentote" Gómez Rosas— parodiando a los muralistas, mismos que disfrazados siempre asistían. El de arquitectura, en cambio, era uno de los actos más apretados y aristocratizantes de la vida social de México, con decoración en blancos y rigurosa etiqueta. Los dos eran precedidos por un concurso de invitaciones.

La compleja vida de San Carlos era consecuencia de su relación con la ciudad. No existía un campus sino un barrio universitario, a la manera de las universidades del continente europeo, las que nacieron dentro de la ciudad y se desarrollaron en el tejido urbano y no las que, como las inglesas y algunas alemanas, se originaron en monasterios alejados de las ciudades y que posteriormente fueron el modelo de los campus norteamericanos. La escuela, como toda la universidad, estaba entretrejida en la sección norte del centro. La ciudad contaba con poco más de dos millones de habitantes y empezaba a tener problemas en su estructura. Pero su crecimiento era relativamente armónico y controlable. Toda la ciudad era accesible y caminable. Esta circunstancia permitía algo que ha desaparecido en todas las grandes ciudades del mundo: la posibilidad de que el estudiante trabajara y estudiara simultáneamente. No quiero meterme en temas que desconozco, pero presumo que en todas las disciplinas es tan necesario como en la arquitectura el adiestramiento simultáneo del estudiante en la vida real. Es la forma en que el alumno conoce ese lenguaje real de la práctica. En un oficio, como lo es la

arquitectura, nada es más provechoso. Yo pude trabajar durante toda la carrera, desde el primer año. Mi primer empleo fue con Carlos Lazo hijo, un arquitecto con ideas brillantes e inquietantes al que desvió la política (en la que brillaría como meteoro). Su oficina, en la calle de Tabasco, estaba a quince minutos en autobús desde 5 de Mayo. Trabajé luego con Obregón Santaclilia, más cerca, en la colonia Juárez, y con Mario Pani, frente a la estatua de la Diana Cazadora, a 20 minutos. Esa enorme accesibilidad se completaba con todos los establecimientos que estaban en los trayectos: cafés, fondas, cantinas, librerías, cines, teatros. Bellas Artes quedaba a 10 minutos a pie.

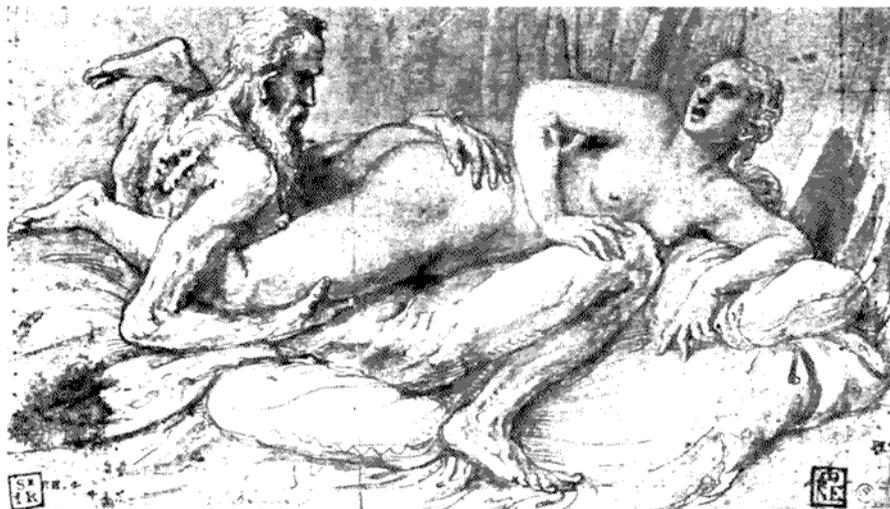
Pero todo tiene su fin y el comienzo del fin se gestó en 1946, cuando Miguel Alemán —que tenía como Mitterand la pasión por las grandes obras urbanas—, deslumbrado por los campus del vecino del norte, pensó en uno más grandioso que sus modelos, situado en un escenario que lo aislaría naturalmente de la ciudad: el pedregal de San Ángel. Hay que recordar que ese sitio de excepción del Valle de México con su flora y fauna suigénis —ya había sido descubierto para usos urbanos por Luis Barragán. Ya nos había sorprendido con sus misteriosos jardines de los terrenos de muestra en lo que sería Jardines del Pedregal. El nuevo campus sería un edén de jardines, que ocuparía la joya de tierra vegetal donde cultivaban los ejidatarios de Copilco y estaría aislado de la ciudad por el mar de roca. Se abandonaría el viejo centro decrepito y sus oscuros edificios por aulas llenas de sol y vida. Era la misma promesa de las utopías del movimiento moderno de los años veinte; de paso —esto no se decía— se anularía la amenaza latente que representaba la presencia de la población estudiantil, progresivamente politizada, cerca de las oficinas gubernamentales.

A todos fascinó la idea. Solo algunos maestros viejos protestaron: Lazo, Centeno y Ruiz. Pero a qué protestar. Se encontraba en puerta la obra más grande del México moderno. El plan se echó a andar. Se decidió que se haría un concurso nacional del Plano de Conjunto y el Rector de la Universidad invitó a la Escuela de Arquitectura para que participara en el concurso. Los 6 maestros de composición se pusieron de acuerdo para hacer entre ellos un precurso de ideas y elegir la que sería desarrollada con el apoyo de toda la escuela. Se dieron un mes de plazo. Yo cursaba el final del cuarto año y trabajaba con Mario Pani. (Pani y Del Moral tenían su oficina en el mismo edificio). Personalmente dibujé, con mi amigo y condiscípulo Armando Franco, el plano que presentó Pani. Era una típica solución académica a la manera del siglo XIX; una avenida que partía en diagonal de Insurgentes y remataba en un sistema de tres glorietas que agrupaban al conjunto de las escuelas; un plano que ahora sería el deleite de los postmodernos neocadéuticos. Curiosamente, la idea de Del Moral era idéntica: la avenida diagonal, las glorietas, etc. Ganaron el precurso y habilitaron un taller de la escuela en el que empezó a desarrollarse la propuesta para el concurso nacional con la ayuda de un grupo de alumnos. Armando Franco y yo estábamos desolados: veíamos perderse una oportunidad única de aplicar las ideas del nuevo urbanismo que proclamaba el movimiento moderno; en particular las de Le Corbusier, en cuyos seguidores nos habíamos convertido. Éramos también, lo veo a distancia, sumamente rebeldes. Decidimos abandonar el despacho de Pani y hacer

una propuesta propia. Invitamos a Enrique Molinar, que estaba en 5o. año y tenía un pequeño despacho. Trabajamos durante un mes y produjimos una laminita, que fue publicada en enero, en esta revista, con mi discurso de ingreso al Colegio Nacional. De muy buena fe y con mucha ingenuidad se la presentamos a Pani y Del Moral. No obtuvimos de ellos ninguna reacción. Nos dimos cuenta de que ya habían avanzado en el desarrollo de su idea. Pero seguimos insistiendo y fuimos a ver a José Villagrán, que no participó en el precurso, ya que no era maestro de composición y todos lo consideraban el padre intelectual de la escuela. La gran sorpresa ocurrió en una reunión en el salón de actos, en la que se hizo la presentación ante el rector Zubirán del avance del concurso. Se pasaron las diapositivas con las seis ideas del precurso y las láminas del avance de los ganadores. Antes de terminar el acto, se levantó Villagrán —y esto es algo que siempre que lo recuerdo me conmueve— con nuestra lámina original y dijo que faltaba mostrar una idea que a él le parecía la mejor, que tenía un concepto urbanístico moderno y que asombrosamente era la propuesta de tres alumnos. Fue una bomba. A partir de ese momento el apoyo de toda la escuela (alumnos y maestros) se volcó sobre nosotros y quedamos como coordinadores para el desarrollo, con 60 o 70 alumnos y maestros bajo nuestra coordinación. Se dibujaron con una pasión febril como 50 láminas, aparte del enorme plano de conjunto y la monumental maqueta. Además de la escuela, participaron 3 arquitectos en el concurso nacional. Ganó el de la escuela, que era muy superior. Fernando Gamboa, muy joven entonces, montó la exposición en el patio con todos los trabajos. Pero a partir de ese momento fuimos poco a poco desplazados de nuestra posición de coordinadores. A 43 años de distancia reconozco que nuestra posición era insostenible y que lo que considerábamos una gran injusticia era lógico que sucediera. No fue sino hasta los años 70 cuando Enrique Del Moral reconoció tardíamente

en una publicación oficial de la Universidad nuestra participación. No lo lamento, al contrario creo que lo que conseguí como reacción fue mucho más importante para mi desarrollo profesional. Con la recomendación de Villagrán obtuve una beca del gobierno francés que me permitió conocer Nueva York, parte de Europa y trabajar con Le Corbusier durante 18 meses. Esto fue infinitamente más valioso que haber adquirido una responsabilidad profesional temprana para la que no estaba preparado.

Esta es la historia que vivimos los alumnos de la escuela durante 1946 y el inicio de 1947, precisamente al comienzo del fin de la vida de San Carlos y de todo el barrio estudiantil. Fue también el inicio de algo más grave que sigue en proceso: la decadencia del centro de la ciudad, de lo que ahora llamamos el Centro Histórico. Cuando lo abandonaron las escuelas y sus estudiantes en los cincuentas, murieron librerías, fondas y cantinas. Les siguieron en su emigración a la periferia los almacenes comerciales, las oficinas públicas y privadas y muchas personas que allí vivían. La introducción tardía del metro ya no consiguió desalentar el éxodo; acarrió otro fenómeno: el florecimiento del comercio popular que los nuevos habitantes de los inmensos asentamientos irregulares ejercen. Este uso es incompatible con la conservación de los viejos edificios. El sismo, la crisis, la complacencia y la falta de mercados (hace veinticinco años que no se construye uno nuevo) han multiplicado como nunca el comercio ambulante; se puede afirmar que todo el Centro Histórico es un gran mercado abierto de las clases populares de la enorme metrópoli. Tiene además excelentes medios de transporte y va a tenerlos mejores con la extensión del metro en la Avenida Zaragoza. Pero este gran mercado es una amenaza para la vida de los edificios que queremos, que consideramos de valor histórico y artístico. Y aquí tengo que detenerme: este tema es materia no de un final de artículo sino de muchas páginas de gente mejor preparada que yo.



Amantes