

HISTORIA E INVENCION DE LA CIUDAD

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

ENTREVISTA CON ROBERTO VÁZQUEZ



ROBERTO VÁZQUEZ: ¿Qué recuerdos tiene del Centro Histórico cuando usted estudiaba arquitectura?

TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN: Tengo un recuerdo más antiguo, de mi niñez, cuando estaba saliendo de la primaria, tenía 10 o 12 años. Un amigo, hijo del Dr. Cortina, vivía en Luis González Obregón, cerca del Colegio Nacional, en una casa del siglo XVII que aún existe, creo que se la donaron a la Federación de Arquitectos. Mi hermano y yo pasamos, durante dos o tres años, todos los sábados en esa casa desde las 10 de la mañana hasta las 8 de la noche. Subíamos al techo y recorriamos las azoteas de toda la manzana que, en ese tiempo, se comunicaban porque todos los edificios eran de la misma altura. El chiste era pasar de casa en casa, con el peligro de que nos sorprendieran los vecinos, era una aventura maravillosa. Desde ahí vemos la Catedral, la cúpula de Santa Teresa, la de la Enseñanza: son imágenes que guardo en la memoria como algo mágico.

Mi vida de estudiante la viví en el Centro de la ciudad. Estudié y trabajé allí desde el segundo año de la carrera. Era fácil estudiar, trabajar y comer en el Centro. La arquitectura es un oficio y, como todo oficio, sólo se aprende con la práctica.

R. V.: ¿Le queda algo del furor iconoclasta que aprendió en los años cuarenta en el taller de Le Corbusier?

T. G. L.: Sí, es posible que todavía me quede algo. Estaba convencido del movimiento Moderno: había que destruir todo y dejar sólo los monumentos entre jardines. Esa era la imagen que yo pensaba para la ciudad de México, la misma que Le Corbusier prometía para París, una ciudad deshecha. ¡Hay que imaginar ese horror!

De esa época todavía me queda algo, y es que admito al arte moderno por su capacidad de ruptura. Creo que la sigue teniendo: los pintores, los arquitectos, siguen proponiendo movimientos de ruptura. El espíritu de ruptura del arte moderno no se ha acabado. Claro, hoy sabemos muchas cosas más; sabemos que a la ciudad histórica hay que conservarla, que es fundamental como memoria del país, como memoria viva insustituible; que las ciudades planeadas han sido un fracaso. La

Instant City no existe, no se da, la ciudad es historia. El movimiento moderno lo aprendió amargamente; ha cometido muchos errores, sobre todo en su concepto del urbanismo. Se han destruido barrios enteros, se ha permitido la entrada del automóvil en forma indiscriminada, las autopistas han destruido los centros históricos.

Nosotros hemos imitado esa política de vías de alta velocidad irrumpiendo en la trama urbana. Ha sido una elección muy amarga.

R. V.: En la actualidad hay una polémica acerca de la manera de rescatar edificios con valor histórico. Por un lado, existen los arquitectos que buscan devolverle al edificio su estado original, y por otro, aquellos que, al recuperar el edificio, le incorporan elementos contemporáneos. ¿Usted qué opina de esta polémica?

T. G. L.: Opino que es una discusión artificial. Cuando alguien dice que hay que devolverle a un edificio su fisonomía original, después de 200 años y diez cambios de uso, está hablando de una entelequia inexistente. En la recuperación de edificios con carga histórica el arquitecto debe hacer una interpretación plástica, arquitectónica e histórica que se vuelve una creación completa. Porque en la mayoría de los casos las intervenciones que ya ha tenido el edificio (se dan cada 25 años, cada generación) lo han ido modificando. Nadie sabe exactamente cómo era un edificio del siglo XVIII; en muy pocos casos existen datos precisos de cómo era. Entonces, se trata de una discusión en falso. Recuerdo que en el caso del Colegio Nacional se exigía: "la fachada hay que dejarla". ¿Por qué tanta obsesión con la fachada, si es de 1920? El edificio fue profundamente transformado, lo demuestran los balcones: ningún convento de monjas los tenía.

Siempre es un acto de creación renovar un edificio. La historia nos muestra que hasta obras maestras muy importantes, han sufrido profundas intervenciones. Por ejemplo el Palacio Farnesio, en Roma, que en el curso de cincuenta años fue remodelado por tres arquitectos de primera magnitud: los dos Sangallo (Giuliano y Antonio) y Miguel Ángel. Este último, profundo enemigo de los otros dos, es quien le da la fisonomía que hoy le conocemos, enfatizada por la gran cornisa que seguramente hubiera molestado a Sangallo. Pero esa intervención es la que define la imagen brutal que tiene ese

palacio; esa cornisa monstruosa de piedra de tres metros de volado. Es muy difícil saber hasta dónde llegó la mano de Miguel Ángel. Además, en el XVII también se modificó el edificio. Entonces, si hoy hubiera necesidad de hacer un cambio en el Palacio Farnesio, ¿qué se podría hacer? Pues intervenir como lo hizo Miguel Ángel.

Los edificios se deterioran a causa del tiempo, del cambio de uso y de los cambios en nuestra forma de vivir. En el siglo XIX los interiores eran oscuros, la gente salía a la calle con sombrillas y sombreros, el sol era un elemento dañino para la piel femenina; ahora sucede todo lo contrario: abrimos las ventanas porque tenemos necesidad de sol. Eso se refleja en cualquier intervención. La de El Colegio Nacional tuvo la finalidad de hacer llegar la luz a interiores sombríos. La aparición del edificio de cristal en el siglo XX fue el resultado de la búsqueda de luz, cuando las playas se llenaban de gente para broncearse.

R. V.: ¿Cuál debe ser la actitud del arquitecto al intervenir un edificio con carga histórica?

T. G. L.: Hay dos reglas no escritas que mantuvieron la unidad en las viejas zonas. Tal vez en ellas reside la clave para que esa unidad siga existiendo, aun con las obras vanguardistas, brutalmente contemporáneas: una es conservar la misma altura; la otra, mantener el mismo paño.

R. V.: ¿Qué sensación tuvo usted cuando construyeron la Torre Latinoamericana? ¿Aplaudió usted su construcción?

T. G. L.: Cuando surgió la Torre Latinoamericana San Juan de Letrán ya era una calle tocada por la modernidad; siempre fue para mí una calle nueva. En 1932 ya existía el edificio de "La Nacional"; fue el primer rascacielos, entonces la Torre no fue gran sorpresa, ni para la opinión pública, ni para los estudiantes de arquitectura. No creó dudas. Hubiera molestado mucho si se hubiera construido en el Zócalo. A mí me molestó, en lo particular, un edificio de ocho pisos que se construyó en la calle de Moneda, con fachada colonial. Cambió la imagen de esa calle, y fue aprobado por las autoridades sólo porque tenía fachada colonial, pero es brutal ver esos muros ciegos de colindancia, que rompen la visual. Ahí es donde se da la destrucción del orden urbano.

R. V.: En Europa se ve con naturalidad la convivencia entre lo antiguo y lo contemporáneo, ¿por qué no pasa lo mismo en México?

T. G. L.: Creo que hay falta de madurez en nuestra sociedad. Aunque los norteamericanos tampoco son tan liberales. Si usted observa la arquitectura moderna norteamericana, no encontrará un solo caso como el centro Pompidou. La arquitectura de vanguardia no está en Nueva York. Creo que la cerrazón no sólo corresponde a México sino, en general, a América. Pero

la arquitectura moderna de todos los tiempos siempre ha estado en los centros de las ciudades. A principios del Renacimiento, cuando empezaban a surgir los primeros edificios con espíritu renacentista, Giovanni de Médicis le dice en una carta a un amigo que ya no puede vivir en Florencia porque "estos edificios nuevos le quitan toda la gracia a la vieja ciudad", es decir, para él los edificios renacentistas irrumpan con violencia en la trama urbana, igual que hoy el Centro Pompidou en el viejo París. Pero, ¿qué bien lo asimilan en Francia! Creo que igual pasa en España; en una ciudad tan antigua y con gran tradición medieval como Santiago de Compostela, invitaron a un arquitecto, además extranjero, el portugués Álvaro Siza, para que construyera, en el corazón de este lugar, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Es una lección.

R. V.: En 1963 José Iturrriaga proponía convertir el Centro Histórico en Ciudad Museo. ¿Tiene vigencia tal propósito?

T. G. L.: Era una idea romántica pero saludable, porque Iturrriaga fue el primero que vio el Centro como una unidad, como un entorno total, como zona urbana con cierta coherencia; él llamó la atención para que el Centro se cuidara y preservara.

El deterioro comenzó con la salida de la Universidad: ese gran acto del presidente Miguel Alemán para erigir un campus a la americana, fuera de la ciudad; sin duda una gran obra arquitectónica, pero como acción urbanística un fracaso, porque dio pie al deterioro del Centro.

Si del Centro se salen las escuelas y los edificios de gobierno, se matan las actividades de la gente que sirve a la población que trabaja y vive en ese lugar. Mucha gente dejó de vivir en el Centro, como mi amigo Cortina, porque todo empezó a deteriorarse. El problema de conservación de los edificios es una responsabilidad urbanística: cuando un edificio se deteriora también el barrio se contamina de ese deterioro.

R. V.: ¿Qué es lo que le critican en la intervención del Colegio Nacional?

T. G. L.: Sé que organizaron un seminario para criticarme. No me invitaron, así que no sé exactamente qué dijeron, pero de oídas me enteré de que no les gustaba que los refuerzos estructurales se marcaran con acero y concreto. Yo creo que si usamos materiales contemporáneos, debemos mostrarlos. A los refuerzos estructurales y las vigas de madera que fallaron les puse placas de acero, porque sustituir toda la viguera hubiera sido muy problemático. Demoler una parte afecta todo el edificio, así que evitamos todo esfuerzo de demolición y preferimos reforzar las vigas con acero; la ventanería también la desaprueban, porque se diseñó a base de manguetas tubulares de madera; pienso que las formas circulares hacen buen eco a las columnas del patio.

Creo que cuando el edificio carece de datos debemos intervenir con franqueza y sin prejuicios. También existe el problema de la calidad; pero si tenemos datos, y el edificio es feo y de mala calidad, pues se cambia y ya.

R. V.: ¿Los tragaluces en los entresijos causaron polémica?

T. G. L.: Es una solución tomada del siglo XIX. Varias bibliotecas del XIX tienen pisos con tragaluces; Labrousse, el gran arquitecto francés, fue el primero en usarlos, en la Biblioteca Nacional de París, alrededor de 1850. Fue una lección para las bibliotecas norteamericanas: La biblioteca del Pratt Institute de Nueva York, de 1890, es bellísima, con todos los pisos de vidrio. Toda la luz que pueden quitar los estantes se recibe a través de tres pisos con tragaluces y llega hasta la planta baja. En México tenemos un ejemplo de piso de vidrio en el Teatro de Guanajuato: el vestíbulo del teatro que diseñó el Arquitecto Rivas Mercado tiene, encima del vestíbulo, un salón de fiestas techado con un tragaluz, y la luz pasa al vestíbulo a través del piso del salón de fiestas, que es de vidrio. Estas son lecciones del siglo XIX, es más, no conozco ejemplos de pisos del siglo XX. Este recurso, incorporado en la intervención del Colegio, puede suponerse muy moderno pero no lo es, tiene 150 años de vigencia. Creo que fue un éxito haber introducido en las dos intermedias de los tres patios del Colegio, pozos de luz y pisos de vidrio; cambió totalmente la entonación de la luz y la cromática del edificio.

Otro detalle que causó polémica fue que la madera de pino estuviera tratada con color natural, color claro: no lo pinté de oscuro como se hace casi siempre que se remodela un edificio antiguo, porque quita luz; la luz es un elemento básico de nuestro tiempo.

R. V.: ¿Invertiría en un bien raíz en el Centro Histórico?

T. G. L.: No es el momento. La recuperación del Centro no es segura porque impera el desorden. Desde hace diez años o más, se permite que se estacionen camiones en los parques. Aquí cerca, en el Parque México, tenemos todo un costado lleno de camiones estacionados, así está también todo el costado sur poniente de Chapultepec; no es posible. Si una línea de camiones no tiene lugar donde guardarlos hay que cancelarles el permiso. No hay códigos de convivencia, cualquiera puede hacer lo que quiera, cualquiera puede burlar una regla urbana y no pasa nada.

Estuve hace dos meses en Chile, fui jurado de la Bienal de arquitectura y conocí su reglamento. Ahí, quien no lo cumple va a la cárcel, ya sea arquitecto, funcionario o propietario.

Eso en México es inconcebible, nuestra ciudad vive bajo un caos y un desorden monstruoso: "yo tomo el Ángel de la Independencia, al fin que no me pasa nada". En las manifestaciones de todas partes del mundo

usted tiene que seguir marchando, son movimiento y si usted se detiene, se lo llevan a la cárcel.

Por otra parte, los vendedores ambulantes representan una competencia desleal: no pagan impuestos y están en el lugar de más circulación, el mejor. ¿Qué mercado va a competir con la calle? Hay un problema de disciplina. Cerrar calles es lo mismo. Los ricos cierran sus calles, ¿por qué? Es indisciplina del otro lado, del lado de los ricos.

En esta ciudad no hay autoridad. Cualquier regente nuevo se encuentra un panorama casi anárquico para trabajar. Es muy grave y va a todos los niveles: el reglamento urbano no se respeta, se puede hacer lo que se quiera; por ejemplo ese centro comercial que se construyó en Reforma y Periférico: nada más imagínese si ese centro se abre, hubiese generado un conflicto del tráfico bestial en el punto más difícil del Periférico, donde no hay laterales. Y sin embargo, permitieron su construcción.

El Paseo de la Reforma ha tenido cinco reglamentos desde 1950. Ni uno ha funcionado, porque nadie los aplica, y se dispone el siguiente porque se cree que va a ser más eficiente, pero tampoco se aplica...

En fin... creo que ésta no ha sido una entrevista, ha sido un desahogo.

R. V.: Encuentro pocos espacios para polemizar acerca de la arquitectura, no hay espacios de discusión, ¿a qué se debe?

T. G. L.: No tenemos plataforma. Es muy raro, porque la arquitectura es el escenario diario de nuestra vida. Estamos rodeados de arquitectura todo el día ¿Por qué entonces esa despreocupación pública por su entorno diario? ¿Por qué a la gente (no sólo a los arquitectos) no le importa hablar de arquitectura? He visto cómo han fracasado las secciones de arquitectura que de vez en cuando inician los periódicos: la de *Excelsior*, la de *Reforma*, etc. Tal vez quienes han escrito en esas columnas, se ponen a hablar de otras cosas, no de la vida diaria, no de la arquitectura real que vivimos todos los días, que es la que hay que comentar en la prensa. Por otra parte, creo que no estamos preparados para la discusión porque el arquitecto es un ser con poca capacidad para verbalizar sus ideas.

Las pocas veces que he dado clases, las he dado en el extranjero. Una condición que se impone a los alumnos es que expliquen sus trabajos ante sus compañeros; tienen la obligación de exponerlos verbalmente. En México esa disciplina no existe. El estudiante debe adquirir un lenguaje para expresar sus ideas verbalmente. El hábito de la lectura es escaso y en la arquitectura doblemente; son pocos los que están informados, los que se interesan por leer a críticos como Kenneth Frampton y William Curtis. Esto se traduce en que hay poca crítica y poco interés de los jóvenes arquitectos en dicha crítica.

R.V.: En varias entrevistas que le han hecho a usted, no he encontrado lo que piensa acerca de la obra de Luis Barragán, ¿qué opina de Barragán?

T.GL.: Lo conocí muy poco; lo traté, pero poco, mi relación con él fue muy extraña porque en verdad en los cincuenta yo quería hacer lo contrario que Barragán, aunque reconozco que su arquitectura me sorprendía. Visitaba secretamente sus obras y quedaba sorprendido, visité esos jardines que hizo de muestra en el Pedregal, en los cuarentas. Eran espacios poéticos impresionantes. Avergonzado, ocultaba la emoción que me producían, no la confesaba porque mi meta entonces era hacer arquitectura industrial, prefabricada, en esa época quería construir todo de acero, después fui cambiando poco a poco.

Barragán es un joyero. Es alguien que no cambió de escala: sus cosas son pequeñas, contenidas, pero plétoricas de emoción. Pienso que es un arquitecto fundamentalmente moderno. Se ha explotado el lado de Barragán que se inspira en los pueblos mexicanos, en las haciendas mexicanas, en el paisaje andaluz, en el norte de África; pero nadie ha hecho énfasis en su aspecto moderno; porque Barragán es abstracto, sus planos son abstractos; las viguerías que él pone en los techos son planos abstractos que juegan con los muros. Mario Botta, en su última visita a México, coincidía conmigo en que Barragán es un arquitecto del movimiento moderno que utiliza otros materiales, los tradicionales, y a una escala de joyero.

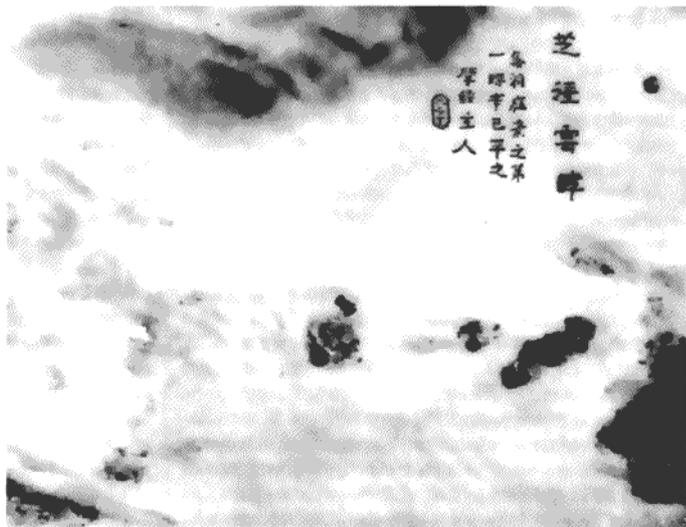
R.V.: Pero el movimiento moderno buscó una arquitectura internacional, sin fronteras, abierta, desinhibida, transparente, de cristal; en cambio Barragán realizó una arquitectura anclada en lo regional.

T.GL.: Pero Barragán también se expresaba mediante un lenguaje abstracto, todos sus planos son manejo de planos abstractos y en eso es totalmente contemporáneo. El también inventó los "morados" y los "rosas", que no existen en las construcciones pueblerinas; él los creó con la ayuda de Chucho Reyes. Esos colores existen en los juguetes pero no en la arquitectura.

Ya había un esfuerzo en este sentido en una obra de Le Corbusier: la casa que diseñó para Chile (que no se llegó a realizar) alrededor de 1930. Es el primer ejemplo en que el movimiento moderno se apodera de la plástica del material tradicional pero explotado en forma abstracta. Es lo que Barragán hace después en forma admirable. Yo lo veo en forma distinta a como usted lo ve.

R.V.: ¿Puede hablarse de una arquitectura mexicana?

T.GL.: Hay muchas arquitecturas. Mi obra no tiene ningún contacto con la de Legorreta, ni con la de Enrique Norten, ni con la de Ramírez Vázquez, y todos están trabajando en México y todo puede calificarse como arquitectura mexicana sólo porque se hace aquí; pero no creo que haya una arquitectura francesa o italiana, ¿por qué tendría que haber una mexicana? Esa idea de "mexicanizar" la arquitectura viene de la pintura, de cuando se pretendió uniformar a todos los pintores mexicanos en una escuela; afortunadamente existieron los contemporáneos, quienes junto con Tamayo, Soriano y otros, estuvieron en contra de esa uniformidad falsa, absurda y artificial. El Taller de la Gráfica Popular fue uno de los promotores de tal uniformidad. Eso es lamentable y deberíamos olvidar ese tipo de preguntas para siempre. ▀



"El sendero angelico sobre el monte de nubes".
Firma de Yan Jing Lao Ren