

CRISTÓBAL ANDRÉS JÁCOME MORENO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Las construcciones de la imagen

La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco

de Armando Salas Portugal¹

Para Luis Adrián Vargas y Luis Josué Martínez

EL FOTÓGRAFO ARMANDO SALAS PORTUGAL (1916-1995) fue uno de los actores principales de la construcción visual de la modernidad arquitectónica en México. Fotógrafo de paisaje natural en sus inicios,² se adentró en la visualidad de las formas arquitectónicas a finales de los años cuarenta al registrar la construcción de Ciudad Universitaria y el recién inaugurado fraccionamiento Jardines del Pedregal proyectado por el arquitecto Luis Barragán

1. Agradezco los comentarios y sugerencias que hicieron al presente texto Rita Eder, Louise Noelle Gras, Deborah Dorotinsky, Álvaro Vázquez Mantecón y, especialmente, Peter Krieger, principal guía para el trabajo en la ciencia de imágenes. Este artículo fue posible gracias al amable trato que Armando Salas Peralta y Mágara Pani me brindaron en el trabajo de archivo.

2. La relación de Armando Salas Portugal y el paisaje natural fue un aspecto en que el fotógrafo tuvo especial interés. Además de la extensa cantidad de fotografías que tomó, Salas Portugal escribió sus impresiones de los paisajes naturales de México. Véase al respecto Armando Salas Portugal, *Los antiguos reinos de México*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1986; *Las comarcas silvestres y el mundo campesino del Distrito Federal*, México, Museo de Arte Moderno, 1990; *El Pedregal de San Ángel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Divulgación de la Ciencia-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000. Véase también Carmen Tostado, "Armando Salas Portugal: Biografía de un viajero", en *Armando Salas Portugal, México*, Barcelona, Lunwerg/Fundación Armando Salas Portugal, 2005.



a)



b)

1a) y b) Las casas muestra en el fraccionamiento Jardines del Pedregal de los arquitectos Luis Barragán y Max Cetto, 1949-1950. Fotos: Armando Salas Portugal. Reproducción autorizada por la Fundación Armando Salas Portugal.

(figs. 1a y 1b).³ Con el tiempo, las fotografías del Pedregal, producto de la sinergia entre la fotografía y la arquitectura, han consolidado en la historia de las imágenes arquitectónicas un discurso visual de alto valor estético, a la vez que han gozado del éxito comercial del fraccionamiento debido a su presencia en medios publicitarios de arquitectura.⁴

El presente texto tiene el propósito de analizar las fotografías del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco realizadas en 1966 por Armando Salas Portugal y

3. Sobre aproximaciones a las fotografías de Jardines del Pedregal realizadas por Armando Salas Portugal, véase Keith L. Eggener, *Luis Barragán. Gardens of El Pedregal*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2001, y Laura González Flores, “De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal”, en *Morada de lava. Armando Salas Portugal. Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

4. Un paralelo en la historia de los usos de las imágenes de la arquitectura moderna puede encontrarse en las fotografías de Julius Shulman sobre la obra del arquitecto Richard Neutra. Tanto las fotografías de Salas Portugal como las de Shulman se usaron con fines propagandísticos para vender estilos de vida a través de la arquitectura. Al respecto, véase Oriol L. Lucero, “Vender Los Ángeles: el empleo de modelos en la fotografía arquitectónica de Julius Shulman”, en *Los Ángeles oscura: la fotografía arquitectónica de Julius Shulman*, California, Fisher Gallery/Universidad del Sur de California, 1998, pp. 36-42. Un estudio acerca de la amplia campaña publicitaria del Pedregal y el desarrollo del fraccionamiento se encuentra en Alfonso Pérez-Méndez y Alejandro Aptilon, *Las casas del Pedregal, 1947-1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

determinar las funciones estéticas, culturales y mercadológicas que desempeñaron. Este estudio de caso es un acercamiento a la comprensión de las imágenes desde distintos niveles de lectura, con el que, más allá de formular una crítica de los éxitos o fracasos de la arquitectura funcionalista en México y del magno conjunto aquí examinado,⁵ se pretende abrir las posibilidades de interpretación y asimilación de sus fotografías. Se intenta, pues, cuestionar su representación dentro de un sistema de acción múltiple, ajeno a carácter neutral alguno.

Partiendo de la “demanda de imágenes”⁶ persistente en la sociedad, el estudio de los usos y contextos de las fotografías de arquitectura ha de atender sus implicaciones simbólicas. Al igual que las fotografías de Jardines del Pedregal, las del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco proyectado por Mario Pani Arquitecto y Asociados difundieron la existencia de este proyecto arquitectónico conforme a un sistema de intencionalidades programadas, específicamente relativas a su funcionalidad.

Las implicaciones de las fotografías de Salas Portugal en los medios, concretamente en las publicaciones, demuestran su papel como ejemplos de comunicación espacial, al convertir los edificios en imágenes comunicables.⁷ Esta problemática obliga a replantear nuestra conceptualización de la arquitectura moderna: cómo pensamos su conformación en tanto discurso histórico. Siguiendo a Beatriz Colomina, la arquitectura del Movimiento Moderno es moderna no sólo por el uso de materiales como el vidrio, el metal o el concreto reforzado: su modernidad se debe también a la relación que establece con los

5. La crítica lanzada al Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco ha cumplido en fechas recientes una moda internacional que pone en entredicho las megaconstrucciones funcionalistas. Se suma a la justificación de esta crítica la matanza estudiantil del 2 de octubre de 1968 ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas y el derrumbe del edificio Nuevo León a causa del terremoto de 1985. Al respecto, véase Miquel Adrià, *Mario Pani. La construcción de la modernidad*, México, Gustavo Gili/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 19; Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 1995, p. 228; Ana Elena Mallet, “De la crisis perenne a la modernidad suspendida: el conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco”, en Adriano Pedrosa y Julie Dunn (eds.), *Farsites/Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente*, San Diego, San Diego Museum of Art/Centro Cultural Tijuana/Fundación Televisa, 2005, pp. 176-178.

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

7. Hélène Lipstadt, “Architectural Publications, Competitions and Exhibitions”, en *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1989, p. 119.

medios técnicos informativos como la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones.⁸ Desde esta perspectiva, las fotografías de Salas Portugal constituyen un diálogo continuo con la constitución de la historia de la modernidad arquitectónica. Incluso puede afirmarse que la historia de la arquitectura no la determinan primordialmente sus formas y estilos, sino sus representaciones visuales. Las imágenes construyen los edificios y los edificios se construyen en el espacio de las imágenes.

La construcción arquitectónica y mediática de Nonoalco-Tlatelolco

El Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco obtuvo un lugar en los medios antes de que empezara a edificarse. Durante la campaña electoral de Adolfo López Mateos, realizada en 1957, en diversas zonas del país se organizaron Consejos de Planeación donde se discutió el problema de la vivienda. Uno de los planes anunciados para combatir esa escasez y el hacinamiento urbano generado por el creciente número de personas que emigraban del campo a la ciudad crearía unidades habitacionales de magnas proporciones provistas de todos los servicios necesarios para el bienestar de sus residentes.⁹ Esta propaganda de los futuros proyectos arquitectónicos, acaso un boceto de lo que sería la campaña publicitaria del conjunto habitacional, puede considerarse el primer estímulo dirigido al imaginario respecto a una cultura urbana renovada que se desarrolla en el país durante los seis años siguientes. Así, para promover el próximo renacimiento urbano, se lo vinculaba con la promesa de regenerar y transformar modelos de vida. No obstante, al inicio del sexenio de López Mateos, la construcción de magnas unidades habitacionales sólo era un plan y para hacerlo realidad debían explotarse los capitales económicos.

En el contexto de las ideas arquitectónicas, el debate internacional se dirigía a formular posibles soluciones para el crecimiento masivo de la población mundial. En el número 130 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a partir de ejem-

8. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 73. Si bien la arquitectura del Movimiento Moderno tuvo un fuerte vínculo con los medios, en el siglo XVI la arquitectura entró en contacto con las tecnologías de la información, que en esa época las representaba la imprenta. Véase Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Madrid, Cátedra, 2003.

9. Domingo García Ramos, "Urbanismo", *Arquitectura-México*, núm. 83, septiembre de 1963, p. 281.



2. Estudio de zonificación del área de Nonoalco-Tlatelolco realizado por el arquitecto Mario Pani. Imagen tomada de *Arquitectura-México*, núm. 72, 1960, lám. 24, p. 208.

plos de construcciones de multifamiliares de distintos países, se inicia la discusión acerca de los nuevos modelos de distribución espacial en las unidades habitacionales a gran escala.¹⁰ Este debate también se libraba en los países en vías de desarrollo, como lo era México en aquel entonces. El plan de Mario Pani de construir el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco en 1958 demostraba que el país podía aportar una solución a gran escala para el problema de la habitación, basada en un manejo distinto de los bloques modulares que recomponía la imagen arquitectónica. Para Pani, tal solución implicaba un planteamiento cultural: era preciso superar el complejo de inferioridad para emprender la construcción de magnas obras, como había ocurrido, según él, en el caso de Ciudad Universitaria.¹¹ Esta última idea tiene como base la búsqueda de internacionalismo proclamada por la ideología desarrollista, que, como veremos más adelante, subyace en Nonoalco-Tlatelolco.

Un referente del discurso visual público de la mitad del siglo xx relativo a los terrenos sobre los que se construiría el núcleo funcionalista de Nonoalco-

10. "Hábitat", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 130, febrero-marzo de 1961.

11. Peter Krieger, "Nonoalco-Tlatelolco: renovación urbana y supermanzanas modernas en el debate internacional", en Louise Noelle (comp.), *Mario Pani*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 250.

Tlatelolco se encuentra en la película *Los olvidados*, de Luis Buñuel.¹² Filmado en 1950, este drama urbano tiene como escenario las vecindades y los terrenos inhóspitos de los barrios de Nonoalco,¹³ cercanos a lo que fue una estación de ferrocarriles. A lo largo de la cinta, el caos del barrio rompe con la estructura civil y política imperante en la metrópoli moderna. Las imágenes de Nonoalco en *Los olvidados* son precisamente las que funcionaron como *leitmotiv* para los urbanistas modernos cuando emprendieron una dinámica regeneradora, una transformación basada en el modelo de la “ciudad radiante” lecorbusiana. Así, la mancha espacial localizada en Nonoalco-Tlatelolco fue uno de los principales aspectos considerados en el “proceso general de regeneración”¹⁴ desencadenado en el sexenio de López Mateos. La “zona central de tugurios”,¹⁵ como la llamó Mario Pani, comenzaría a desmantelarse en 1959 para dar paso a “células urbanas” donde se ubicarían unidades habitacionales.¹⁶ Siguiendo el proceso de zonificación, que ya había llevado a cabo en el Multifamiliar Juárez,¹⁷ Mario Pani acometió en los terrenos de Nonoalco y Tlatelolco un megaproyecto que simbolizó la regeneración urbana en México (fig. 2).¹⁸

Los departamentos se diseñaron conforme a las necesidades de familias de distintos niveles económicos. Para las de ingresos equivalentes al salario mínimo, se construyeron departamentos económicos en los edificios más pequeños, mientras que a las de mayores ingresos se reservaban espacios habitacionales más amplios y con óptimos acabados en los edificios de mayor altura ubicados en las cercanías

12. Además de *Los olvidados*, la imagen de Nonoalco-Tlatelolco en el cine mexicano hasta antes de la regeneración urbana es la de un lugar marginal propicio para mostrar la desintegración social y los desencuentros afectivos. Véase *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) y *Víctimas del pecado* (Emilio El Indio Fernández, 1951).

13. Una reflexión *in extenso* de *Los olvidados* y la ciudad se encuentra en Julia Tuñón, “Ciudad, tradición y modernidad en la película *Los olvidados*”, en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo xx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 127-158.

14. Mario Pani, “Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. Regeneración urbanística de la ciudad de México”, *Arquitectura-México*, núm. 72, 1960, p. 185.

15. *Idem*.

16. Manuel Larrosa, “Conceptos expresados durante las charlas de Mario Pani”, en *Mario Pani, Arquitecto*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapotzalco, 1999, p. 29.

17. Mario Pani, *Los multifamiliares de pensiones*, México, Arquitectura, 1952, p. 58.

18. Peter Krieger, “Importación e implantación del modernismo: unidades habitacionales funcionalistas en la ciudad ‘collage’ de México”, en Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea/Indigenes Erbe, Europäische Traditionen und der europäische Blick*, Fráncfort del Meno, Vervuert, 2002, p. 583.



a)



b)

3a) y b) Publicidad de materiales asociados a la construcción de Nonoalco-Tlatelolco publicados en *Arquitectura-México*, núm. 80, 1962, s.p., y núm. 85, 1963, s.p., respectivamente.

de la prolongación del Paseo de la Reforma. Las viviendas destinadas a familias de ingresos intermedios ocuparon la mayoría de los edificios, lo que significaba un máximo índice de pobladores en Nonoalco-Tlatelolco. El afán de integrar las clases sociales forma parte de la ideología desarrollista difundida en el sexenio de López Mateos y se sustenta en la visión de que el crecimiento económico es una alianza de clases y que los logros alcanzados por el impulso de la técnica, en este caso de la constructiva, debían beneficiar por igual a los estratos sociales.

En suma, se construyeron 102 edificios de departamentos, todos en forma de bloques rectangulares, aunque de alturas variables, pues albergan 4, 7, 8, 14 o 22 pisos, y con cuatro fachadas libres y varios accesos que facilitan la circulación. A pesar de que la imagen general de la obra sugiere uniformidad y líneas rectas, incorpora algunos elementos que rompen la monotonía estructural: las diferencias de altura y orientación de los edificios, amplias áreas verdes y líneas ondulantes en los andadores. En suma, la conformación arquitectónica de Nonoalco-Tlatelolco es propia de las estructuras funcionalistas, dispuestas de manera variable según las ideas fluctuantes en el debate internacional

acerca de la posible organización de las edificaciones que albergan viviendas. En este sentido, para alejarse aún más de la imagen fría y homogénea de los multifamiliares, Mario Pani diseñó la torre de Banobras, destinada a alojar las oficinas del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas.

La torre de Banobras es el edificio distintivo de Nonoalco-Tlatelolco. Debido a su gran altura y forma triangular, resignificó los códigos visuales con que se habían observado tanto los edificios de oficinas como los multifamiliares. Portentoso modelo del desarrollo económico y de la conquista sobre la anarquía urbana de los barrios de Nonoalco y Tlatelolco, actúa como símbolo fundacional de una nueva ciudad y de la vida de sus pobladores. Pani conocía bien la importancia de las torres para imprimir un sello identitario a los proyectos urbanos y había comprobado su fuerza discursiva con la torre de Rectoría en el *campus* de Ciudad Universitaria y con las Torres de Ciudad Satélite. Así, la supermanzana funcionalista adquirió una impronta original que la distinguía de la urbe y a la vez la unificaba a ella.

El Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas auspició la mayor parte del proyecto de construcción de Nonoalco-Tlatelolco, pues aportó 80 por ciento del total de los capitales. Bajo la dirección del licenciado Guillermo H. Viramontes, Banobras se convirtió en la institución que más recursos había invertido en un proyecto arquitectónico durante el sexenio de López Mateos. Su edificio, emplazado en el conjunto multifamiliar que patrocinó, no sólo era fruto de un experimento formal, sino también del desarrollo tecnológico de la industria constructiva. De acuerdo con la información del propio órgano gubernamental, fue el más alto de la ciudad con estructura de concreto armado y el tercero de su tipo en el mundo.¹⁹ Su altura es de 127.30 m, divididos en 24 niveles de oficinas y otro último que funciona como mirador desde el que se aprecia el conjunto habitacional en su integridad. En la punta de la torre piramidal se colocó un carrillón compuesto por 47 campanas, que reproduce desde piezas populares hasta música clásica. La cubierta lateral se elaboró con mosaico de tipo italiano y en la parte superior se colocó un mural de Carlos Mérida.²⁰ Como fachada, cuenta en su totalidad con una cortina de vidrio, la más extensa que Mario Pani construyó siguiendo la tendencia de la arquitectura internacio-

19. Guillermo H. Viramontes, "Discurso pronunciado en la inauguración del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco el 20 de noviembre de 1964", en *Conjunto Urbano "Presidente López Mateos" (Nonoalco-Tlatelolco)*, México, Publicaciones del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, 1965, s.p.

20. Datos obtenidos de *Arquitectura-México*, núms. 94-95, 1966, p. 74-107.

nal. Cabe señalar que en los años sesenta esa cortina de vidrio había obtenido ya el estatuto de marca registrada para los edificios de oficinas. No obstante, su fuerza emblemática como representación estatal y empresarial estaba desgastada y exigió a los arquitectos modernistas una resemantización.²¹ Por eso, Pani resignificó la cortina de vidrio al sacarla del sistema cúbico modular e introducirla en el prisma triangular de Banobras.

Vista en su contexto arquitectónico, la torre de Banobras podría pertenecer a lo que Charles Jencks ha llamado la arquitectura tardomoderna, que “toma sus ideas y formas del Movimiento Moderno hasta el extremo de exagerar la estructura y la imagen tecnológica del edificio en su afán de ofrecer un placer estético”.²² Puede verse claramente que, en el diseño de la torre insignia de Nonoalco-Tlatelolco, Pani pulsó las formas de la arquitectura moderna y optó por redefinir su lenguaje. Era de esperarse que, luego de la *tabula rasa* llevada a cabo en Nonoalco-Tlatelolco, se erigiera un edificio-monumento capaz de representar el avance tecnológico de las fuerzas del capitalismo modernizante. Se introdujo así, conforme a la expresividad estructural, un modelo que no posee un precedente directo en la historia de la arquitectura moderna. Su original imagen arquitectónica conformó el icono con que se identificaría el conjunto habitacional y aun la imagen corporativa de Banobras. Ya desde los inicios de la construcción de la que sería la máxima empresa arquitectónica del sexenio de López Mateos, el referente del futuro triunfante sería la torre de Banobras, que se insertaría inmediatamente en la cultura visual de la época gracias a su amplia difusión en los medios.

Aunado al proceso de regeneración urbana se encuentra el saneamiento de imágenes de la zona de Nonoalco-Tlatelolco. Un conjunto habitacional patrocinado por el Estado dispone desde sus comienzos una red de representaciones y difusión, estimulados al mismo tiempo por las grandes escalas y las formas originales. El primer medio que se encargó de dar a conocer el complejo urbano fue *Arquitectura-México*, revista que el propio Mario Pani fundó y dirigió. En el número 72, publicado en 1960, el arquitecto expuso los grandes males asociados a los barrios de Nonoalco y Tlatelolco, para después presentar el programa urbano que los redimiría. Con base en un amplio despliegue de estadísticas

21. Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 154.

22. Charles Jencks, *La arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 8.

y estudios topográficos, Pani propuso un plan de crecimiento de la ciudad basado en el saber constructivo y en investigaciones urbanísticas. A partir de ese número de la revista, el megamultifamiliar sería representado con imágenes que destacan la desahogada vialidad del área y el potencial adquirido por la industria de la construcción ejemplificado en la torre de Banobras. La torre-logotipo, al mismo tiempo que propagaba el uso de novedosos materiales y la avanzada técnica constructiva, introducía al común de imágenes arquitectónicas una nueva versión de los edificios de oficinas. Dadas sus características, era hasta cierto punto predecible que el proyecto de la torre de Banobras captara la atención de los medios y la imagen de Nonoalco-Tlatelolco quedara contenida en ella. En la publicidad del macroconjunto distribuida en los números siguientes de *Arquitectura-México*, se advierte la asociación entre los dibujos y diagramas de la torre de Banobras, y, por otra parte, los adelantos técnicos constructivos (figs. 3a y 3b).²³ Es aquí donde podemos observar un vínculo directo entre la arquitectura y sus implicaciones mercantiles, fenómeno que abordaremos más adelante al examinar las imágenes que han representado Nonoalco-Tlatelolco.

La edificación del macroconjunto también se divulgó en publicaciones internacionales. La revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* y la estadounidense *Architectural Design*²⁴ demuestran, con sus números dedicados a México, ambos de septiembre de 1963, la importancia del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco para la arquitectura y el urbanismo. En el plano internacional, la analogía quizá más sugerente para el historiador de la arquitectura la constituye el paralelo entre la solución urbana adoptada en Nonoalco-Tlatelolco y la creación de planes generales para ciudades como Brasilia y Chandigarh. El proyecto de Pani se analiza en el número 101 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*,²⁵ junto al elaborado por el brasileño Lucio Costa y a la ya legen-

23. Los espacios de exhibición de Nonoalco-Tlatelolco no sólo fueron las publicaciones. En el núm. 81 de *Arquitectura-México* se encuentra una reseña de la exposición "El problema de la vivienda en México", llevada a cabo en el Hotel María Isabel de la capital; en ella se mostraron planes rectores para solucionar el problema de la vivienda, entre los que figuraba el relativo a Nonoalco-Tlatelolco. "La movilización de recursos para la vivienda. Una exposición que registra el problema de la habitación en México", *Arquitectura-México*, núm. 81, 1963.

24. "Mexique-Actualités", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 109, septiembre de 1963, y "Mexico", *Architectural Design*, núm. 9, septiembre de 1963.

25. "Cités nouvelles. Centres Urbains", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 101, abril-mayo de 1962.



4. La Plaza de las Tres Culturas desde un edificio anexo, 1966. Foto: Armando Salas Portugal. Reproducción autorizada por la Fundación Armando Salas Portugal.

daría intervención en India de Le Corbusier, externando con ello los grandes hechos arquitectónicos que servirían para adentrar a estos países periféricos en el discurso internacional de la arquitectura. Por tanto, este número de la revista funcionó como agente de construcción mediática de los tres proyectos que, dada su amplia difusión, se adentraron en la memoria colectiva como símbolos del progreso.

En esta historia mediática paralela a la construcción de Nonoalco-Tlatelolco, las fotografías de Armando Salas Portugal figuran como muestras del momento culminante de la gran empresa arquitectónica. La serie realizada en 1966, más de un año después de inaugurado el Conjunto Urbano,²⁶ codificó visualmente su lenguaje arquitectónico. Con una mirada analítica y alcanzando una notable expresividad estética, Salas Portugal creó imágenes que, más allá de ilustrar la arquitectura moderna mexicana en uno de sus periodos de máxima intensidad, abren justamente caminos para problematizarla.

26. El Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco se inauguró el 20 de noviembre de 1964, pocos días antes de que finalizara el sexenio de Adolfo López Mateos.

La serie de Armando Salas Portugal

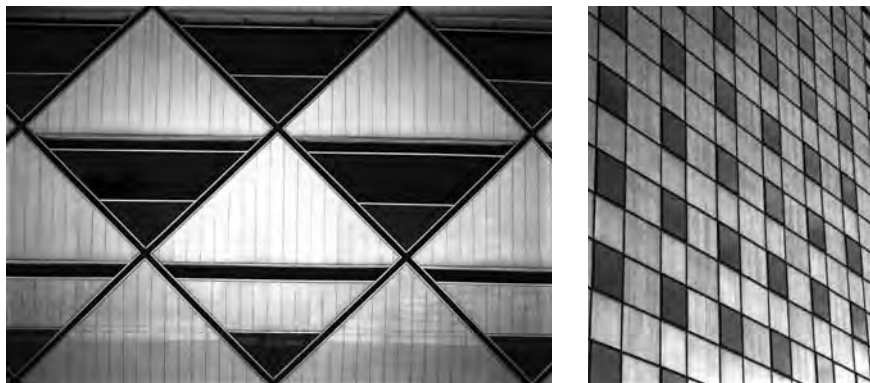
La fotografía de arquitectura tiene como principio la concordancia entre dos disciplinas que trabajan en el cálculo, análisis y concordancia del objeto arquitectónico. En la producción de esta fotografía, la técnica constructiva y la técnica fotográfica se unifican, y en algunos casos de ello surgen efectos sinérgicos en que resulta difícil desplazar el campo fotográfico del arquitectónico. En el caso de Armando Salas Portugal, éste comprende las proporciones arquitectónicas en el plano visual en gran medida gracias a su formación profesional en la química, ciencia que demanda un alto grado de rigor y exactitud.²⁷ Por tanto, su pensamiento lógico y su reflexión científica fueron determinantes en la noción espacial subyacente en su fotografía arquitectónica.

La fotografía de arquitectura suele recurrir a la cámara de fuelle, que permite corregir la perspectiva haciendo que la fachada de un edificio se vea ortogonal, como una proyección hacia lo alto, mientras el costado lateral se fuga simultáneamente. En consecuencia, mediante esta corrección óptica se logra la perspectiva isométrica, una vista clásica del dibujo arquitectónico.²⁸ Si bien los medios mecánicos produjeron otro tipo de formatos para representar la arquitectura, en el acto de apropiación visual persisten directrices específicas relativas a este campo de imágenes.

En la producción de fotografía arquitectónica de Salas Portugal correspondiente a los años sesenta, además de la extensa serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, figura su interpretación visual del Museo Nacional de Antropología, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, donde notables piezas de las culturas prehispánicas tienen como marco las formas de la arquitectura moderna. La estética lograda por el fotógrafo de un arte prehispánico adentrado en el espacio museístico adquiere un carácter escenificador para los vestigios prehispánicos, de la misma manera que las fotografías de los restos en la Plaza de las Tres Culturas de Nonoalco-Tlatelolco. En una de las tomas, la herencia arqueológica y la iglesia virreinal de Santiago Tlatelolco se encuentran enmarcadas por columnas diagonales de acero dispuestas de forma continua sobre el pasillo de un edificio moderno (fig. 4). Queda representada así la idealización

27. Salas Portugal estudió de 1935 a 1937, en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), para convertirse en químico perfumista con especialización en aceites esenciales.

28. Laura González, "Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México", en *Fotógrafos arquitectos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes/Fomento Cultural Banamex, 2006, p. 36.



a)

b)

5a) y b) Exteriores de los edificios habitacionales del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1966. Fotos: Armando Salas Portugal. Reproducción autorizada por la Fundación Armando Salas Portugal.

del vínculo del México moderno con sus raíces legendarias, con una cubierta estética que reviste la fuerte destrucción acaecida en el sitio arqueológico en el momento en que se construyó el megaconjunto.²⁹

Más allá de esta representación estetizada de los estragos, la serie de Salas Portugal tiene una correspondencia estrecha con imágenes de las vanguardias artísticas, especialmente con el uso que en ellas se hizo de la retícula, como puede observarse en la obra del neoplasticista Piet Mondrian. A partir de las fachadas de los edificios funcionalistas, Salas Portugal genera abstracciones visuales codificadas mediante el esquema moderno de la retícula. Esta última, descripción de la dimensión espacial moderna,³⁰ es en las fotografías de Nonoalco-Tlatelolco un reflejo de la estructura de la arquitectura funcionalista y de la redefinición del tejido urbano (figs. 5a y 5b). Mediante estas fotografías, resulta imposible conocer las proporciones y escalas de los edificios, y más aún su conjunto, ya que únicamente se observa en ellas la superficie de lo que podrían ser prismas rectangulares. El plano cerrado o *close up* de la arquitectura es una apropiación visual

29. Peter Krieger, "City of Islands. Images and Conscience of Modern Urban Structures in Mexico City", *Curare*, núm. 12, enero-julio de 1998, p. 119.

30. Rosalind Krauss, "Reticulas", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 23.

de sus particularidades, específicamente de su diseño modular. La modulación, el ensamble arquitectónico cúbico, se construye trazando retículas en el espacio.

La serie de Armando Salas Portugal es un ejercicio de análisis y expresividad de la arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco. Con el fin de profundizar sobre problemáticas puntuales, hemos elegido dos fotografías de la serie que nos permitirán obtener márgenes de acercamiento al *corpus* general de imágenes. La primera de ellas es una fotografía de la torre de Banobras y la segunda, una toma panorámica del conjunto.

Con un contrapicado extremo, aparece dividida simétricamente la torre de Banobras (fig. 6). Su forma triangular está recubierta por una cortina de vidrio y, sobre ésta, se advierte un tramado reticular de acero. Las líneas de la retícula conducen a lo alto de la torre, teniendo como límites los contornos del edificio y una línea horizontal en el margen superior. En el trayecto del entramado reticular hacia la cúspide, sobre su articulación en coordenadas, destaca el reflejo de una masa de nubes cuyo volumen y contraste es producto del tratamiento lumínico realizado por el fotógrafo. El método de trabajo con la luz responde a una estrategia visual en virtud de la cual la cortina de vidrio, además de ser elemento de refracción, es objeto de transparencia.³¹ Así, se percibe el armazón de columnas diagonales de concreto que forman la solución estructural de la torre. El cuidado de la construcción fotográfica establece un tenso vínculo entre la innovación de la técnica arquitectónica y las posibilidades emotivas del cielo. El edificio, concebido hacia las alturas, tiene la intención de integrar un icono vitalizador del paisaje urbano como lo es el reflejo de las nubes sobre las fachadas de cristal. Incluso, la dirección de la toma puede verse también como muestra del sistema constructivo, la manera en que se edifica un objeto arquitectónico en el espacio.

Esta fotografía de la experimentación arquitectónica tiene cierta correspondencia con imágenes del constructivismo ruso debido al ángulo en contrapicado que esta vanguardia aplicó a la representación de la arquitectura, palpable en el trabajo de Alexander Rodchenko.³² Al fotografiarse el objeto arquitectónico a partir de su nivel inferior, se genera un objeto geométrico y abstracto del cual es difícil saber su función. Tomando el caso de la fotografía de la torre de

31. Sobre la transparencia en la arquitectura moderna, véase Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary for Modern Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 2000, pp. 286-288, y Simón Marchán Fiz, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Siruela, 2008.

32. Véase Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924-1937*, New Haven, Yale University Press, 1996.



6. Fachada del edificio de Banobras, 1966.
Foto: Armando Salas Portugal.
Reproducción autorizada por la
Fundación Armando Salas Portugal.

Banobras, la interrogante acerca de su función se acentúa más dadas las características formales del edificio. Esto nos conduce a cuestionar también su escala real y su lugar dentro del megaconjunto, ya que la fotografía aísla al edificio de su contexto espacial. Si bien la abstracción de la torre se debe al ángulo desde el que ésta se tomó, el manejo de la luz contribuye sustancialmente al efecto. La cortina de vidrio se utiliza como una membrana para manipular la luz,³³ creando una pantalla de representaciones múltiples, dinámicas e informes sobre la superficie de la torre. De esta manera, la imagen del edificio provoca cierta seducción a la mirada, ya que tanto su construcción visual como arquitectónica se dirige a plantear un ejemplo de vanguardia para su contexto histórico.

Si bien las grandes pantallas de vidrio presentes en la arquitectura moderna están desligadas de la creación de una iconografía propia,³⁴ la fuerza de su discurso retórico se duplica al ponerse en contacto con la lente de la cámara fotográfica. La presencia de la cortina de vidrio en la fotografía demuestra el potencial estético de este emblema arquitectónico. No es casual que se haya convertido

33. Reinhold Martin, *The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 228.

34. Krieger, *Paisajes urbanos...*, *op. cit.*, p. 159.

en un objeto fotografiabile, pues, conjuntamente a su valoración de este recurso arquitectónico como móvil para la creación de imágenes, expone, gracias al posible uso del reflejo y la transparencia, el tema de la luz en la fotografía. Ello se muestra claramente en la interpretación de la torre de Banobras realizada por Salas Portugal, pues el fotógrafo hizo de la fachada del icono de Nonoalco-Tlatelolco una notable práctica de la percepción. La torre aparece como receptáculo de luz, un espejo que abre el espacio urbano y lo convierte en un elemento cinético de la estética citadina gracias al paso de las nubes.³⁵ La ligereza del vidrio y la superficie reflejante que extiende la imagen de la metrópoli contiene en sus posibilidades retóricas un culto a la higiene.³⁶ Después del saneamiento del barrio efectuado por los urbanistas modernos mexicanos, la representación de sus logros reformadores está en una fotografía del gran edificio cristalino que tiene la capacidad de sugerir sanidad y pureza en un área urbana infectada por el paso del malévolo Móloc.³⁷ Desde esta perspectiva, la fotografía de la cortina de vidrio es una fuente de irrigación para sanear la intoxicada imagen de Nonoalco-Tlatelolco en la memoria colectiva. Pensada desde su función cultural, la fotografía es un mecanismo renovador, capaz de restituir en el imaginario reminiscencias de una zona condenada al olvido.

La construcción fotográfica de la torre de Banobras no se limitó únicamente a su fachada. Salas Portugal captó el edificio nuevo desde diferentes ángulos que, a manera de inventario tipológico, planteó la definición en imágenes de la experimental obra (figs. 7a y 7b). En estas fotografías, hay un análisis sistemático del objeto construido, un estudio de la complejidad de su estructura y la utilización de sus materiales. Fueron fotografiadas las fachadas frontales y laterales, organizando con ello una visión general de la torre. Las diferentes tomas proponen una lectura del objeto arquitectónico, lo sitúan dentro de una secuencia que, a través de sus fragmentos, produce una sensación de desplazamiento. Algo similar sucede con fotografías del último nivel de la torre, donde se encuentra el mirador y el carrillón de campanas (figs. 8a y 8b). Aquí, el fotógrafo compuso simétricamente la estructura arquitectónica tomando como eje el entrecruce de las columnas diagonales que conforman el diseño de la torre. En estas

35. *Ibidem*, p. 176.

36. *Ibidem*, p. 169.

37. Klaus Humpert, "La gran época de la urbanización del mundo", en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo xx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, p. 55.



a)



b)

7a) y b) Torre de Banobras vista desde diversos ángulos, 1966. Fotos: Armando Salas Portugal. Reproducción autorizada por la Fundación Armando Salas Portugal.

fotografías, destaca el alto contraste, logrado a través de la oposición entre la luz proveniente del exterior del edificio y las columnas de concreto aparente. Ahí, en el punto más alto de Nonoalco-Tlatelolco, el fotógrafo colocó el tripie y la cámara, centró su mirada y tomó una fotografía panorámica del conjunto.

En la extensión de un paisaje urbano se levantan construcciones rectangulares de diferentes escalas (fig. 9). Su organización en el espacio es sucesiva, sigue un patrón determinado de acuerdo con sus dimensiones. Cada bloque posee retículas dentro de sí, creando, a partir de estos planos de coordenadas, un orden arquitectónico clarificado. Las caras de los prismas están liberadas; no se yuxtaponen, debido a que guardan cierta distancia. En su amplitud se encuentra la posibilidad de percibir sus facetas, construirlas visualmente desde la tridimensionalidad que les es propia. Sobre esta distribución heterogénea de cuerpos geométricos, un gran haz de luz proveniente del cielo se dirige a las fachadas de los edificios situados en el centro de la fotografía. Proveniente de una larga tradición en la historia de las imágenes, específicamente de la pintura renacentista, este recurso basado en la luz del firmamento conduce nuestra mirada a las edi-



a)



b)

8a) y b) Nivel superior de la torre de Banobras, 1966. Fotos: Armando Salas Portugal.
Reproducción autorizada por la Fundación Armando Salas Portugal.

ficaciones iluminadas, dejando para un segundo momento la mancha urbana amorfa ubicada a la izquierda del conjunto, a la cual corresponde la oscuridad de la sombra. La composición de esta fotografía panorámica presenta en general contrastes lumínicos que resaltan la vasta gama de grises lograda por el fotógrafo, el registro tonal más amplio de la serie de Nonoalco-Tlatelolco.

Salas Portugal, codificador del paisaje natural en el arte moderno de México, establece en esta fotografía un vínculo entre su producción y el paisaje urbano. Para los años sesenta, Salas Portugal era un sujeto inmerso en las conformaciones modernizadoras de la urbe, participante y testigo de sus metabolismos. De acuerdo con su curso, el fotógrafo capturó el despliegue de ejes racionales y construcciones de concreto, acero y cristal que se levantaban en la ciudad a medida que aumentan los capitales, como lo demuestra la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco. Al observar el potencial estético de la fotografía, podemos darnos cuenta de la impronta que dejó en el fotógrafo el nacimiento de una ciudad a otra escala, su composición sobre un espacio urbano anteriormente informe. Desde el mirador de la torre de Banobras es posible advertir el surgimiento de



9. Vista panorámica del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, 1966. Foto: Armando Salas Portugal. Reproducción autorizada por la Fundación Armando Salas Portugal.

un nuevo orden para la zona y al mismo tiempo interrelacionar la arquitectura funcionalista de los bloques de vivienda con la arquitectura tardomoderna de Banobras. Las dos versiones arquitectónicas de un mismo autor articulan un diálogo en esta imagen, exponen la relación espacial que hay entre ambos objetos y su lugar en la reconfiguración de la ciudad. Ahora, si vinculamos la fotografía panorámica con el contrapicado extremo aplicado en la torre de Banobras, encontraremos que son, dentro de una misma serie fotográfica, las caras opuestas. En la primera, el conjunto de edificios rectangulares se extiende hacia el horizonte en una sucesión de planos. Conocemos su contexto urbano debido a la amplitud de la toma y le asignamos un aspecto de pertenencia al territorio. En cambio, en la segunda imagen aparece únicamente la fachada triangular de la torre expandiéndose verticalmente en un espacio aislado, ajeno a la superficie que la sustenta. Con esta somera comparación de las dos imágenes damos cuenta de la diferencia formal de su construcción visual. No obstante, se trata de versiones inversas arquitectónica y fotográficamente, y el vínculo que las une es el que contienen dentro de sí el esquema icónico de la arquitectura del siglo xx: la retícula.

Elemento de ordenación espacial y croquis de las imágenes arquitectónicas, la retícula tiene un peso fundamental en la historia de la arquitectura moderna. De hecho, se podría escribir una historia de la modernidad arquitectónica a partir del patrón reticular, estableciendo una dialéctica de sus representaciones. Como hemos podido comprobar, la retícula puede servir como dispositivo cartográfico en la serie de Nonoalco-Tlatelolco de Salas Portugal. Utilizando este programa visual, podríamos tender correspondencias en las fotografías de la serie, plantear un pequeño plano utilizable en la realización de un atlas general de la arquitectura moderna. Incluso, dentro de la fotografía arquitectónica de Salas Portugal es posible trazar parangones partiendo de la retícula. Ya en las series de Ciudad Universitaria y Jardines del Pedregal aparece una estructuración de la imagen siguiendo las cuadrículas arquitectónicas, reproduciendo su carácter sistemático. Sin duda, esta serialidad reticular tiene en la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco un mayor registro, ya que muestra su potencial para multiplicarse en diferentes formas y escalas y servir como prototipo imperante de la ciudad recién fundada. El rectángulo fotográfico contiene los rectángulos arquitectónicos y hace suya la retórica de la retícula para dividir los espacios de los afortunados propietarios del conjunto residencial y los barrios olvidados que los circundan.

La “toma de establecimiento” o *establishing shot* de Nonoalco-Tlatelolco representa un sistema de inclusión y exclusión propio de los proyectos regeneradores modernos, logrados con base en una zonificación previa como la que había hecho Mario Pani. Si este arquitecto resolvía en cierto modo el problema de la vivienda al construir magnos multifamiliares en supermanzanas, tarea que explica por qué los arquitectos del siglo xx se autonombaban ingenieros sociales, el efecto tenía su contrasentido por ser justamente una entidad diferenciada del resto de la urbe. Así, mientras algunos *olvidados* son reubicados en cubos funcionalistas, otros, los que se encuentran fuera de la isla³⁸ y en menor escala, persisten en el anonimato y sin miras al futuro. La experiencia de estos dos modelos arquitectónicos asimétricos, que responden a su vez a la adaptación a dos órdenes sociales distintos,³⁹ es aprehensible desde el mirador de Banobras, donde se observan los logros arquitectónicos y la masa poblacional que los habita. En cuanto a la noción de estabilidad social y desarrollo económico

38. Peter Krieger, “City of Islands. Images and Conscience of Modern Urban Structures in Mexico City”, *Curare, op. cit.*, (n. 29).

39. Forty, *op. cit.*, p. 248.

de los años sesenta, imágenes como la panorámica de Salas Portugal cumplen la función de mostrar las dinámicas sociales clarificadas. No satisfecho con la codificación visual del mayor porcentaje de bloques de vivienda, hace resplandecer sobre el concreto la luz del cielo, para reafirmar que en esta ciudad donde se pone el sol está presente la regulación de los estratos sociales producida en el sexenio de López Mateos.

En 1966, el megamultifamiliar es mostrado en los medios a través de un número doble de *Arquitectura-México* (94-95), revista de Mario Pani. La publicación presenta algunas fotografías de la serie de Salas Portugal y se convierte en el *tour de force* para la construcción mediática del conjunto. El proyecto arquitectónico fotografiado, vuelto imagen, se materializa en el contexto de las publicaciones.

Arquitectura-México núms. 94-95: exhibición y circulación de las imágenes

En los años sesenta, Mario Pani, ya había comprobado el poder de las publicaciones. A más de dos décadas de *Arquitectura-México* en el mercado, el arquitecto tenía claro el potencial de la divulgación del quehacer arquitectónico y su presentación a través de redes de distribución periódicas. Al difundir la revista en los principales círculos de debate de los acontecimientos arquitectónicos de la actualidad, Pani tenía garantizado su lugar (y el de muchos otros arquitectos) en las tramas de la arquitectura moderna. En esta labor de extensión de ideas y formas, Pani comprendió como factor fundamental el uso de fotografías.⁴⁰ En la revista, puede verse la importancia de éstas para explicar los proyectos mostrados, pues el sustento de las obras reside tanto en el discurso escrito como en el visual. Pani sabía el significativo papel de un *corpus* fotográfico para avalar los hechos arquitectónicos y demostrar su valía en contextos determinados. Así, por medio de la revista, el arquitecto conformó su propia narrativa de la arquitectura, ejerciendo control sobre sus imágenes en la formulación de estrategias para su presentación.

La aplicación de los medios a la arquitectura constituye una más de las enseñanzas que Le Corbusier dejó a los arquitectos modernistas. Si bien éste fue el primer arquitecto que comprendió la importancia de los medios para repre-

40. El propio arquitecto se acercó al quehacer fotográfico con una serie de imágenes de arquitectura colonial religiosa en la ciudad de Oaxaca. Véase "Oaxaca. El valor arquitectónico de las obras del pasado", *Arquitectura-México*, núm. 26, 1949, pp. 18-19.

sentar la arquitectura,⁴¹ sus seguidores más atentos no sólo se circunscribieron a mantener en alto los cultivados preceptos arquitectónicos y urbanos, y aprovecharon la capacidad de los *media* para poner en circulación sus propuestas. En este sentido, Mario Pani, quien había entrado en contacto con la obra del arquitecto suizo-francés durante su formación como arquitecto en la Escuela de Bellas Artes de París, se basó en la revista *L'Esprit Nouveau*⁴² para producir *Arquitectura-México* en 1938.⁴³ En el mencionado caso de la construcción de Nonoalco-Tlatelolco en medios impresos, Pani sigue los preceptos del maestro, ya que concibió las publicaciones no sólo en cuanto canales para distribuir información de obras preexistentes, sino como un nuevo contexto de producción, en constante paralelismo con la construcción arquitectónica.⁴⁴ Así, el arquitecto se convierte en generador de monopolios discursivos para la arquitectura, y Le Corbusier y Pani constituyen al respecto casos únicos en el mundo, pues establecen estrechos vínculos entre los edificios y sus espacios mediáticos. El ejemplo de los itinerarios de Nonoalco-Tlatelolco en las publicaciones es prueba de la articulación de un discurso que va más allá de la edificación material del proyecto. Considerando su trayectoria mediática, el megaconjunto aseguró un lugar en la historia gráfica de la arquitectura y resultó modelo de reproducción de estilos (bloques funcionalistas) y de propuestas innovadoras (torre de Banobras). Mínima sería en esta historia la presencia del llamado estilo internacional, paradigma de la arquitectura moderna que debe su éxito a la propagación de sus formas en las publicaciones. Finalmente, el fin de divulgar en la prensa los modelos arquitectónicos es hacerlos reproducibles y, así, volverlos canónicos.

Arquitectura-México, discurso público de Nonoalco-Tlatelolco elaborado por el autor de ese complejo urbano, es el principal instrumento de diseminación de las ideas e imágenes del proyecto. Este medio de difusión tiene como propósito, conforme a sus modos de operación, establecer un nexo entre los habitantes de la ciudad y la reconfiguración del barrio olvidado, además de contextualizar al personaje de la urbe en un nuevo segmento de su territorio racionalizado. Dicha relación presenta a su vez un discurso por partida doble del carácter público de

41. Colomina, *op. cit.*, p. 220.

42. Fundada por Le Corbusier en 1920, tuvo una gran divulgación internacional.

43. Louise Noelle, "La revista *Arquitectura-México*" en Louise Noelle (comp.), *Mario Pani*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 317.

44. Beatriz Colomina, "Architectureproduction", en Kester Rattenbury (ed.), *This Is Not Architecture. Media Constructions*, Londres, Routledge, 2002, p. 213.

Nonoalco-Tlatelolco. Por una parte, se encuentran espacios públicos del megaconjunto como la Plaza de las Tres Culturas y, por otra, la exhibición pública que la revista hace de esos espacios. Esta presentación duplicada compone una parte de las complejas relaciones que establecen los hechos arquitectónico-urbanos en los medios, entre los cuales se encuentra el vínculo del arquitecto con el fotógrafo.

Mario Pani, arquitecto y editor, y Armando Salas Portugal, fotógrafo, construyen el objeto mediático a través del cual será mostrado el conjunto urbano. Los números 94-95 de *Arquitectura-México* exponen la correlación entre ambos autores y señalan cómo un arquitecto es capaz de instrumentalizar las imágenes del fotógrafo en su publicación y un fotógrafo, de comprender las propuestas espaciales de aquél. Presenciamos, al ver la publicación, un diálogo de representaciones: la arquitectura en la fotografía y la fotografía en la revista de arquitectura. Esta dialéctica, que tiene como fondo la correspondencia entre dos autores, es un fragmento de lo que Reinhold Martin ha llamado el complejo organizacional.⁴⁵ Esta organización compuesta por medios, imágenes y discursos que intervienen en la arquitectura era bien conocida por el arquitecto-productor y el fotógrafo catalizador de las imágenes de sus productos. Ambos sabían de la composición del discurso arquitectónico mediático: al ser fotografiado el conjunto habitacional, se tenía agendada su publicación en la revista. La fotografía y su publicación pueden considerarse otro de los momentos del programa arquitectónico, planteamiento general al que recurren muchos arquitectos en la gestación de un proyecto. En el caso de *Arquitectura-México*, núms. 94-95, la interpretación visual realizada por Salas Portugal del megamultifamiliar, constructora del objeto arquitectónico perteneciente al fotógrafo, regresa a manos del arquitecto. En la revista, las imágenes se contextualizan dentro del renglón editorial del arquitecto: los usos a que éste ha decidido destinarlos. Pani adscribe las fotografías a su ideología arquitectónica, las regula dentro del *modus operandi* de la publicación. Podría argumentarse que, al aplicar el principio de selección de las fotografías de Salas Portugal en los números 94-95 de *Arquitectura-México*, el arquitecto-editor estaba construyendo una nueva arquitectura de las imágenes. Exhibidas junto con fotografías de Guillermo Zamora,⁴⁶

45. Martin, *op. cit.*, p. 15.

46. Guillermo Zamora fue, junto con Salas Portugal, el fotógrafo de arquitectura moderna de mayor importancia en México. Sus fotografías ocupan un considerable número de publicaciones, en especial *Arquitectura-México*, debido a que Mario Pani lo contrató.

las que Salas Portugal tomó en Nonoalco-Tlatelolco son el instante final de la regeneración en imágenes de la zona urbana. Desde la presentación del proyecto en 1960, se había iniciado un despertar reformador de la imagen del lugar en que se construiría el multifamiliar, renovación que concluye al publicarse un número doble dedicado a promover el producto y sus beneficios. Era el turno de mostrar entonces, de un modo muy expresivo, la transformación ocurrida. Así, la estetización de la arquitectura en las fotografías de Armando Salas Portugal, que habitan las páginas de la publicación, representa el último paso en imágenes del saneamiento de Nonoalco-Tlatelolco. Como ya se indicó, la empresa de reconfigurar el imaginario del sitio estuvo ligada a la introducción de la torre de Banobras en la cultura visual de la época. Por ello, no resulta extraño que en la portada del número doble 94-95 de *Arquitectura-México* aparezca la fotografía de la fachada del edificio realizada por Salas Portugal (fig. 6).

La membrana cristalina en el rectángulo fotográfico está inmersa en formato rectangular de la revista. El símbolo de Nonoalco-Tlatelolco captado por Salas Portugal es expuesto como presentación del discurso impreso que Mario Pani concibió para el gran proyecto. Al ocuparse como portada, esta toma en contrapicada de la torre de Banobras adquiere el estatuto de imagen dominante dentro del *corpus* de imágenes de la serie, es la ventana de acceso a las formas abstractas y estructuras reticulares que la componen. Convertida ahora en “una imagen para todos, al mismo tiempo y en todas partes”,⁴⁷ la fotografía de la torre de Banobras es aprehensible para quien observa la revista, y establece un puente entre el nuevo edificio y el espectador de la arquitectura. Al haber sido utilizada como presentación, consolida el papel de agente visual primario en el cambio del imaginario sobre Nonoalco-Tlatelolco. Activa, gracias a su fuerza estética, las imágenes que habían estado fluctuando en la memoria colectiva a través de los diversos medios que construyeron al conjunto como la gran obra transformadora. En el contenido de la publicación, las fotografías de la torre de Banobras tomadas por Salas Portugal conciben el objeto arquitectónico como un ente desplazable que se autoconstruye a través de las diferentes variantes que de él ha hecho el fotógrafo. Las imágenes, acompañadas de frases como “Símbolo de una ciudad nueva” y “Simplicidad y lógica en la estructura”, son también el soporte del discurso escrito de la revista, que describe los avances técnicos alcanzados en la construcción de Banobras. La edición, a cargo de Mario Pani, tenía la necesidad de justificar la experimentación estructural aplicada en ese

47. Carpo, *op. cit.*, p. 8.

edificio corporativo: inscribir su innovación en el panorama arquitectónico. De hecho, una vez que la torre-logotipo entró en los medios, estaba creándose un lugar dentro de la historia de la arquitectura. Por tanto, la publicación de las fotografías de Salas Portugal en el número dedicado a Nonoalco-Tlatelolco opera como un sistema legitimador de las propuestas arquitectónicas. Mario Pani estaba al tanto de las novedades constructivas de su época, sabía que una forma como la del edificio de Banobras era capaz de competir con la vanguardia de su tiempo y asegurarse así un lugar dentro del canon constructivo.⁴⁸ Por otra parte, el arquitecto conocía las críticas que en los años sesenta ya se habían hecho a los postulados urbanos propuestos por Le Corbusier, y que él aplicó en Nonoalco-Tlatelolco. Ya en 1961, al publicarse el libro *The Death and Life of Great American Cities*, de Jane Jacobs, se avizoraba la defunción de la ideología funcionalista constructora de la arquitectura moderna.⁴⁹ Pero quizá el cuestionamiento más sugerente en el plano visual dirigido a la arquitectura y el urbanismo modernos en los años sesenta sea la película *Playtime* (1966), de Jacques Tati, pues muestra una metrópoli donde todos los edificios son idénticos, conforme a una lógica modular abrumadora causante de la pérdida de un sentido espacial debido a su homogeneidad.⁵⁰ Los bloques uniformes de *Playtime* tienen una correspondencia con los edificios habitacionales de Nonoalco-Tlatelolco, cuya percepción general obtenemos gracias a la toma panorámica de Salas Portugal. Si bien esta fotografía no aparece publicada en *Arquitectura-México* (núms. 94-95), Pani atiende la crítica de la arquitectura funcionalista llevada a grandes dimensiones ofreciendo en el número monográfico imágenes aéreas de gran efecto. Con estas fotografías en blanco y negro —la bicromía por excelencia del canon arquitectónico moderno—,⁵¹ el arquitecto valida la arquitectura

48. Un ejemplo de la fotografía de Armando Salas Portugal como instrumento legitimador del edificio de Mario Pani se halla en el libro de Clive Bamford Smith, *Builders in the Sun. Five Mexican Architects*, Nueva York, Architectural Book Publishing, 1967, p. 210.

49. Jencks, *op. cit.*, p. 6.

50. La crítica internacional coincide en considerar la película *Playtime*, de Jacques Tati, uno de los primeros referentes que pusieron en entredicho los postulados arquitectónicos y urbanos del Movimiento Moderno. Véanse al respecto, Dietrich Neumann, *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Nueva York, Prestel Publishing, 1999, pp. 140-147; Graham Cairns, *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*, Madrid, Abada, 2007, p. 120, y Bruce Neumann, *Film Architecture*, Nueva York, Prestel, 1996, p. 8.

51. Robert Elwall, *Building with Light. The International History of Architecture Photography*, Londres, Merrel, 2004, p. 194.

de su proyecto urbano y pone a disposición del público el sistema utilizado para rehabilitar zonas relegadas de la ciudad.

En la carta editorial de la revista, Pani se refirió a Nonoalco-Tlatelolco como un acto de fe en el destino nacional.⁵² Desde esta perspectiva esperanzadora, el arquitecto concibe el máximo logro arquitectónico del sexenio de Adolfo López Mateos, que habría de perdurar como su testamento moral para el país. Por tanto, este número de la revista es a la vez un documento que da cuenta de los beneficios legados por un presidente. Justamente, la presentación de esa herencia es la fotografía de un edificio del Estado dirigido a las alturas, icono de la industria de la construcción que alude a la proyección de un país rumbo al futuro triunfante. El contrapicado, ángulo fotográfico que mira de abajo arriba, sugiere la visión del progreso, es una visualización ascendente análoga a la idea del desarrollo, así como la transparencia del edificio lo es a la transparencia del sistema político mexicano. En buena medida, *Arquitectura-México* opera desde la ideología de instituciones oficiales, pues son los órganos centrales de la producción arquitectónica. Incluso, no sería extraño el hecho de que el número 94-95 de la revista haya sido patrocinado por Banobras, ya que esta institución pública debía darse a conocer en un panorama general de la arquitectura. Al ser el de Banobras un edificio perteneciente al Estado, su presencia en publicaciones refiere a cierto tipo de propaganda que nos hace pensar en la fotografía del edificio tomada por Salas Portugal como un elemento de la iconografía política del sexenio de López Mateos.

Imágenes itinerantes, las fotografías de la serie de Nonoalco-Tlatelolco realizadas por Salas Portugal desempeñan un papel activo. A través de *Arquitectura-México* —su vitrina de exhibición—, publicitan diversos discursos, cumplen con distintas intencionalidades, perdiendo toda posible neutralidad. De hecho, podemos afirmar que ninguna imagen difundida en los medios es neutral, pues su función en ellos es precisamente la de transmitir mensajes en diferentes niveles.

El tránsito de la información visual en los renglones de los espacios mediáticos adquiere un carácter propagandístico que, en el caso de la arquitectura, adentra sus ideas y formas en un sistema donde se ponen en circulación capitales simbólicos. En el borde entre la concepción artística y el espectáculo mediático, la fotografía de arquitectura posee un valor de cambio fluctuante en la era de la (re)producción de masas y la industria cultural.⁵³ La arquitectura en la publi-

52. Mario Pani, "Carta editorial", *Arquitectura-México*, núms. 94-95, 1966.

53. Colomina, "Architectureproduction", en *op. cit.*, p. 215.

Banco Internacional Inmobiliario, S. A.
 INSTITUCIÓN FIDUCIARIA Y DE AHORRO Y PRÉSTAMO PARA LA VIVIENDA FAMILIAR

CREDITOS HIPOTECARIOS CON EL SISTEMA DE AHORRO Y PRÉSTAMO

AL 7 POR CIENTO ANUAL EN CASAS HASTA DE 4 UNIDADES CON PLANES DE CONJUNTO

AL 8 POR CIENTO ANUAL EN CASAS DE MAYOR VALOR CON PLANES INDIVIDUALES

ADMINISTRACION FIDUCIARIA

• SERVICIOS DE FIANZAS
 • SERVICIOS DE GARANTIA
 • SERVICIOS DE ADMINISTRACION DE BIENES
 • SERVICIOS DE ADMINISTRACION DE EMPRESAS

Banco Internacional Inmobiliario, S. A.

México, D.F. • Guadalajara Jal. • Monterrey N.L. • Puebla, Pue. • CD Satélite Mex.

En México, D.F.: 52-54-82
 En Guadalajara: 52-54-82
 En Monterrey: 52-54-82
 En Puebla: 52-54-82
 En CD Satélite: 52-54-82

10. Publicidad del Banco Internacional Inmobiliario publicada en *Arquitectura-México*, núms. 94-95, 1966, s.p.

cación, vista desde el plano propagandístico, es una mercancía que adquiere mayor complejidad en función de su potencial estético, tal como sucede con las fotografías de Salas Portugal de la serie Nonoalco-Tlatelolco.

La arquitectura en el comercio de imágenes

En el número doble 94-95 de *Arquitectura-México*, se inserta un considerable número de anuncios. En su mayoría, se trata de publicidad respecto a los materiales constructivos que hicieron posible la edificación del megaconjunto, y ahora, al servirse de la imagen del gigante de concreto, lo convierte en un objeto de consumo de alto rendimiento. Entre los anuncios que recurren a la imagen de Nonoalco-Tlatelolco como impulso económico destaca, por sus recursos iconográficos, el del Banco Internacional Inmobiliario (fig. 10).

Recortadas sobre un fondo azul, aparecen cinco figuras fácilmente reconocibles: el esquema geográfico del territorio mexicano; un conjunto de casas habitación de forma variable; un hombre de tez clara vestido con traje (estereotipo de la clase media alta) que sostiene sobre su mano derecha el modelo de una casa y en la izquierda un maletín; la silueta de las Torres de Ciudad Satélite, y

el diseño de la torre de Banobras. Estos elementos visuales, conformadores de la iconografía comercial del Banco Internacional Inmobiliario, son estímulos dirigidos a promover créditos para la adquisición de bienes inmuebles, cuyo fin es otorgar capitales simbólicos. De acuerdo con Pierre Bourdieu, los resultados de lo que él llamó el sistema de producción cultural tienen dos significados: como mercancías y como objetos de carácter simbólico.⁵⁴ Este sentido doble puede percibirse claramente en el anuncio publicitario. El artículo de consumo, la casa, es materia práctica, de uso directo, que a su vez construye al hombre de éxito. Erguido y de rostro sonriente, el hombre dirige su mirada hacia la derecha, la dirección del progreso. Los dos alcances imbricados en la producción cultural son reafirmados al incluir en la publicidad a las torres de Ciudad Satélite y de Banobras, construcciones significativas del paisaje urbano de la segunda mitad del siglo xx que representan en esta publicidad el auge de la industria de la construcción, ligado a la creación de una vida de mejor calidad en México.

En el contexto de la revista, el anuncio de los créditos del Banco Internacional Inmobiliario remite a la posición de las obras de Mario Pani en el campo de los productos mercantiles. Adentrada su arquitectura en el sistema de producción y circulación de bienes simbólicos, Pani se establecía en un campo de poder donde los proyectos provenientes de una concepción estética, por ejemplo Banobras, son mayormente efectivos en la producción de símbolos dominantes que mantienen su lugar en el punto más alto del orden social.⁵⁵ Esta posición depende también del vínculo que el arquitecto productor de bienes simbólicos establezca con otros arquitectos,⁵⁶ pues, fundamentado en un principio comparativo, el arquitecto coloca su figura en la escala social con base en los beneficios derivados de sus obras. El productor está sujeto a la estabilidad de la economía, a los deseos del Estado y a la demanda de los consumidores.⁵⁷ Las exigencias del mercado demarcan su campo de operación, donde la mercancía, es decir la arquitectura, se presenta siempre como objeto redituable. El consumo de espacio en la publicidad es una promesa, una oferta destinada a crear estilos de vida que mantienen en funcionamiento el mercado. En los años de Nonoalco-Tlatelolco, los sesenta, ya se había desencadenado en los

54. Pierre Bourdieu, *The Field of the Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1993, p. 113.

55. Garry Stevens, *The Favored Circle. The Social Foundations of Architectural Distinction*, Cambridge, MIT Press, 1998, pp. 87-88.

56. Bourdieu, *op. cit.*, p. 131.

57. Stevens, *op. cit.*, p. 93.

países en vías de desarrollo la producción masiva de mercancías y una lógica de su circulación. En medio de los impulsos comerciales de la época, las imágenes publicadas en *Arquitectura-México*, núms. 94-95, estimularon el despertar económico vía las relaciones de compra y venta de espacios racionales.

De acuerdo con Beatriz Colomina, “en la era de los medios de comunicación de masas el cliente no es simplemente quien paga el edificio o quien vive en él. El cliente es también el crítico, el periodista, el vecino, el lector, el político; en una palabra, el público en sentido amplio”.⁵⁸ Así, frecuentar una publicación de arquitectura es un acto de consumo donde la seducción visual que producen las imágenes está ligada a una estrategia de persuasión comercial. La arquitectura como un objeto accesible⁵⁹ en los flujos de capitales ofrece, a través de sus estilos y modelos, la posibilidad de transformar identidades. Quienes perciben las imágenes arquitectónicas absorben y evalúan a través de ellas sus propias necesidades, deseos y rutinas.⁶⁰ Los medios, principales reflectores de los capitales simbólicos, operan en el caso de la arquitectura a manera de vitrina que oferta la oportunidad de pertenecer a un campo social más alto.

Arquitectura-México, transmisor del capital simbólico contenido en Nonoalco-Tlatelolco desde 1960, tiene, con las fotografías de Salas Portugal publicadas en su número doble 94-95, una plusvalía estética⁶¹ del producto gracias a la mirada analítica y subjetiva del fotógrafo. El lenguaje visual de Salas Portugal, adentrado en un amplio contexto publicitario, incrementa el valor de la mercancía arquitectónica y le confiere un potencial plástico que determina la efectividad de su uso persuasivo. Desde las series del fraccionamiento Jardines del Pedregal, el fotógrafo conocía la función comercial de sus imágenes, el papel fundamental que éstas desempeñan en la mercadotecnia de nuevos productos arquitectónicos. A su vez, en la cultura de mercancías dispuestas a renovar estilos de vida, las fotografías de Salas Portugal eran conocidas por hacer de los productos formas atractivas. Si bien la arquitectura de Nonoalco-Tlatelolco ya demandaba su explotación visual *per se*, Pani, en cuanto arquitecto y publicista

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

59. Colomina, *Privacy...*, *op. cit.*, p. 70.

60. Pierluigi Serraino, “Framing Icons: Two Girls, Two Audiences. The Photographing of Case Study House #22”, en Rattenbury (ed.), *op. cit.*, p. 132.

61. Peter Krieger, “Corrección e inspiración. Reflexiones en torno a una monografía sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIX, núm. 90, primavera de 2007, p. 241.

del conjunto, necesitaba un catalizador de imágenes con el que pudiera crear una identidad arquitectónica, forjar con base en fotografías una marca registrada. Este ensamble entre el arquitecto-publicista, el fotógrafo, la propia fotografía y el espacio arquitectónico representa en la multicitada revista un objeto público que define la posición de los actores en el campo de la producción cultural.⁶²

En el sistema gradual de la producción cultural, un complejo como Nonoalco-Tlatelolco tenía desde su inicio un éxito asegurado. El proyecto fue encomendado a la firma de un arquitecto perteneciente al mundo de la alta construcción, conocedor de las modas y ejercitado en la creación de discursos publicitarios. Contaba con *Arquitectura-México*, su producto mediático, que aparecía como catálogo de venta de sus ideas y formas. Las principales fotografías, tomadas por uno de los mejores especialistas de la imagen arquitectónica, operaban, con la impronta estética que solía caracterizarlas, como anuncios. Finalmente, todas las formas de exposición lo eran.⁶³ En este sentido, la imagen propagandística que mejor muestra la vivienda como mercancía no exhibe el interior de los espacios donde se desarrollará la vida del usuario, sino la puerta de acceso a esa posibilidad de vida: Banobras.

El procedimiento adquisitivo de vivienda en Nonoalco-Tlatelolco, al igual que la adaptación a un modelo de vida y, por tanto, a un sistema económico, se realizaba en la torre de Banobras. Este objeto arquitectónico, fiel representante de la capacidad del Estado para costear magnos proyectos, era la institución encargada de estructurar modelos de vida a través de la venta de espacios habitacionales en Nonoalco-Tlatelolco. Las propiedades se adquirirían en el edificio que se había constituido en máximo logro constructivo de una economía sustentable y su imagen, sugerente estructura arquitectónica, era el modelo ideal para promover y vender los espacios recientemente ingresados al mercado. Vista por su arquitecto como “un signo del México contemporáneo”,⁶⁴ la torre de Banobras exteriorizaba en los medios la ley del consumo y el ingreso. Así, la cortina de vidrio en la fotografía de Salas Portugal publicada en la portada de *Arquitectura-México* es el aparador de las mercancías arquitectónicas, una imagen que contiene un valor de cambio ligado a productos espaciales y

62. Bourdieu, *op. cit.*, p. 119.

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

64. Mario Pani, “Estructura económica y destino de Ciudad Tlatelolco”, *Arquitectura-México*, núms. 94-95, 1966, p. 107.

capitales simbólicos. Observada en la revista desde dos filtros, la lente del fotógrafo y la propuesta editorial-publicitaria del arquitecto, la torre de Banobras es vehículo por el cual se determinará la posición social de los habitantes. Adquirir la revista significaba en cierto modo el acceso a los posibles modos de vida que Nonoalco-Tlatelolco ofrecía. La fotografía del corporativo posee la seducción visual necesaria para estimular el deseo de pertenecer a los estratos sociales que el conjunto promete. Pero, ¿de qué manera una abstracción del objeto arquitectónico, en el que se elimina por completo la figura humana, es un referente habitacional? Tal parece que la agencia simbólica de la fotografía reside justamente en la exclusión de referentes visuales concretos, pues así se crea una idealización, acaso una ficción, del espacio habitable.⁶⁵ Además, la fotografía de Salas Portugal es tan sólo una relectura del edificio, una imagen dentro de una serie de imágenes que habían codificado visualmente la estructura experimental de la torre como referente mercantil. Lo que vemos en este ejemplo es cómo una arquitectura de alta tecnología tiene la capacidad no sólo de reconfigurar una zona urbana en la memoria colectiva, sino de circunscribir ésta a un campo de flujos económicos. El emblema de Nonoalco-Tlatelolco es un impulso para la movilización de capitales, su pertenencia a la industria de la alta construcción constituye por sí misma un aspecto persuasivo en el mercado de la vivienda moderna. Emplazada dentro del conjunto urbano, la torre de Banobras mantiene con el resto del multifamiliar una relación ligada a la idea de que el despegue del crecimiento económico va de la mano con la vida de los ciudadanos. De acuerdo con la fotografía de Salas Portugal, al levantar la mirada era posible seguir la vía ascendente del desarrollo.

Como se señaló antes, Banobras ofertaba diferentes tipos de mercancías habitacionales en Nonoalco-Tlatelolco. En función del poder adquisitivo del usuario, en el multifamiliar se puede alcanzar el sitio más alto, es decir, los edificios de mayor número de pisos. Como la casa es un mecanismo de clasificación, un sistema de categorías y un sistema para tomar fotografías, y como lo que determina a estas últimas son las ventanas,⁶⁶ en la panorámica de Nonoalco-Tlatelolco tomada por Salas Portugal se muestra un conjunto habitacional jerarquizado a través de las dimensiones de los espacios reticulares: expone la adaptación a

65. En contraste con las fotografías de Armando Salas Portugal, el 27 de septiembre de 1965 la revista *Life en español* publicó un número especial dedicado a México donde aparecen fotografías a color de visitantes que recorren el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco.

66. Colomina, *Privacy...*, *op. cit.*, p. 311.

un orden arquitectónico de los diferentes estratos sociales, en especial la clase media⁶⁷ beneficiada por el “milagro mexicano”, que hizo de las zonas regeneradas de la ciudad áreas rentables. Las diferencias de altura entre los edificios muestran también la pluralidad de capitales simbólicos posibles en Nonoalco-Tlatelolco. Pese a ser concebido el conjunto como un núcleo urbano donde las distintas clases sociales se integrarían, el contraste de escalas arquitectónicas expresa que el sistema de inclusión social es a la vez principio de exclusión. En la imagen panorámica de la distribución masiva de los alcances que ha tenido el desarrollo económico y en la distinción de niveles de los edificios vemos las interrelaciones de poder existentes en Nonoalco-Tlatelolco. La asimetría entre los bloques de viviendas y sus cuatro fachadas liberadas confieren a ciertos habitantes un rango espacial más elevado: puede observar a sus inferiores desde una mayor altura y obtener así cierto control de su diferenciado territorio. Estas interrelaciones se sujetan a un poder mayor: el ejercido de manera diagonal desde el mirador de la torre de Banobras, que la fotografía panorámica de Salas Portugal refleja.

Si observamos con atención las azoteas y las fachadas de los edificios en la imagen general del conjunto, nos daremos cuenta de que la arquitectura ha sido habitada. A poco más de un año de haberse inaugurado Nonoalco-Tlatelolco, las pruebas visuales refieren un éxito comercial del proyecto. Según la información oficial, sólo durante los 10 primeros días de venta de las propiedades, se logró comercializar una vigésima parte de lo calculado, razón por la cual se afirmó que el proyecto era una punta de lanza para vigorizar la economía nacional.⁶⁸ Nonoalco-Tlatelolco había cumplido su cometido, depurando la zona urbana de *olvidados* mediante gigantes de concreto que servirían a su vez como propulsores de capitales económico-simbólicos.

67. En 1964, el ingeniero Jesús Robles Martínez, entonces director de Banobras, afirmó lo siguiente: “Desde que se inició la venta intensiva de los departamentos [...], las familias capitales de la clase media acuden a la Unidad Tlatelolco a comprar departamentos por valor promedio de cinco millones de pesos diariamente, en un movimiento que por sí solo habla de la gran aceptación que el Conjunto Habitacional ha tenido entre los sectores sociales de la capital”, en “El buen éxito de la venta de los departamentos y locales del Conjunto Urbano ‘Presidente López Mateos’”, *Obras para México*, núm. 11, segundo semestre de 1964, p. 9.

68. *Idem*.



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

Dstrucción de imágenes

En 1968, a treinta años de la fundación de *Arquitectura-México*, Nonoalco-Tlatelolco aparece nuevamente en la portada de esta revista (fig. 11). El número conmemorativo del trigésimo aniversario de la publicación presenta una vista aérea que cubre la mayor parte del conjunto, reforzando con ello la impronta que este magno proyecto significa para la arquitectura moderna en México. El 2 de octubre de ese mismo año, durante una manifestación de miles de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, se llevó a cabo una de las mayores matanzas que haya presenciado el país. Este acontecimiento, en que se reprimió un movimiento estudiantil que reclamaba justicia, libertad y respeto a los derechos humanos, ha marcado la visión que se tiene de Nonoalco-Tlatelolco en la memoria colectiva. El mismo sitio, donde culminaba un sueño y donde se condecoraba a la revolución institucionalizada, fue el escenario de su crisis ideológica y el inicio de su decadencia. A dos años de publicarse las fotografías de Salas Portugal que reconfiguraban la imagen de una zona urbana relegada, el trayecto visual transformador se ve abruptamente interrumpido por una matanza. En consecuencia, el papel de las imágenes de Salas Portugal como agente tiene una vida

corta. Su desempeño activo como dispositivos estructuradores de un nuevo imaginario fue desechado, demeritado nuevamente dentro de los temas públicos. El conjunto que debía ilustrar paradigmáticamente el canon de los grandes hechos constructivos debido a todo el aparato mediático que lo rodeó, pasó al imaginario asociado a la destrucción. Tal imagen del complejo se reforzó debido al derrumbe del edificio Nuevo León a causa del sismo de 1985. Las imágenes de la devastación en Nonoalco-Tlatelolco fueron insuperablemente demostrativas en los medios, sobre todo por las dimensiones de los edificios desplomados.

Si reuniésemos las imágenes de los distintos momentos del área urbana, daríamos cuenta en una primera instancia de un proyecto que ha fracasado. Pero esta apreciación simbólica de las imágenes reduce su complejidad. La imagen arquitectónica, más allá de ser determinante para conferir validez o no a los proyectos, es un dispositivo para plantear diversas problemáticas que operan en la arquitectura. Son las imágenes las que construyen a la arquitectura, las que la hacen transportable y accesible, y, cuando es destruida, las que la salvan en la memoria de los tiempos. ❀