

Intervención del **Museo Universitario del Chopo,** México, DF

Emilio Canek Fernández

Facultad de Arquitectura de la UNAM

En este artículo se hace una crítica a la reciente intervención arquitectónica del Museo del Chopo por parte de TEN arquitectos (Enrique Nortén) y las implicaciones de ésta en un edificio patrimonial con diversidad de usos. La exploración parte del concepto de invasión asumido por el autor y los vínculos conceptuales con los procesos cancerosos en los cuerpos afectados.

Palabras clave: Museo Universitario del Chopo/
Invasión / TEN Arquitectos / Cáncer / Patrimonio /
Intervención arquitectónica.

This article is a review of the recent architectural intervention carried out at the Poplar Museum by TEN Arquitectos (Enrique Nortén) and the implications of this as a heritage building with a variety of uses. The exploration of the concept of invasion made by the author and the conceptual links with the cancer-like processes affecting the area.

Keywords: University Museum of el Chopo / Invasion /
TEN Arquitectos / Cancer / Heritage / Architectural
intervention.

*El patrimonio es una riqueza fósil,
gestionable y explotable como el petróleo.*

Comentario de un funcionario cultural francés en el libro
Patrimonio en cuestión de Françoise Choay

Los actos celebratorios del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución han evidenciado cómo, con cierto grado de indiferencia, la obra construida cede ante la luz y el sonido. Si bien el hecho cautivador de una fecha tan simbólica representa una oportunidad para la exacerbación del poder y sus devaneos, también es cierto que los eventos que se desarrollan obligan a una reflexión mayúscula sobre nuestra condición actual.

El caso que nos ocupa parte de una serie de reflexiones necesarias, que van del sentido del patrimonio cultural y sus derivaciones, a las formas de entender la arquitectura contemporánea como disparador de posibilidades urbanas que potencien el papel de los objetos arquitectónicos que habitamos.

El Museo del Chopo en la Ciudad de México había sido una muestra de la actividad cultural de la ciudad y las formas de cómo un cuerpo visitante se adhiere bien a las dinámicas urbanas de una colonia decimonónica que tiene en sus habitantes un crisol de actividades para fortalecer los tejidos urbanos.

La estructura original del edificio atiende las posibilidades tecnológicas de la época, en la redefinición de tipologías demandantes de mayores áreas para realizar actividades industriales o culturales, así como la recuperación historicista de modelos arquitectónicos correspondientes a épocas anteriores. Tal es el caso de este pabellón con reminiscencias góticas construido para la Exposición de Arte e Industria Textil de Düsseldorf en 1903, con diseño de Bruno Möhring, y donde se expuso maquinaria de la época para ser comercializada. Por sus características constructivas, la estructura



Proyecto: Enrique Norten
Colaboradores: Fausto Alvarado, Salvador Arroyo, Christian Jofroy, Carlos Marin, Carlos Mata, Jorge Luis Pérez, Daniel Ríos y Miguel Ríos
Proyecto de Restauración: Gabriel Mérito
Superficie: 6917 m²
Año: 2003-2010
Realización: Coordinación de Proyectos Especiales
Cliente: UNAM

puede desarmarse y ser montada en la Ciudad de México en el marco de las fiestas del centenario, su ubicación: la colonia Santa María la Ribera.

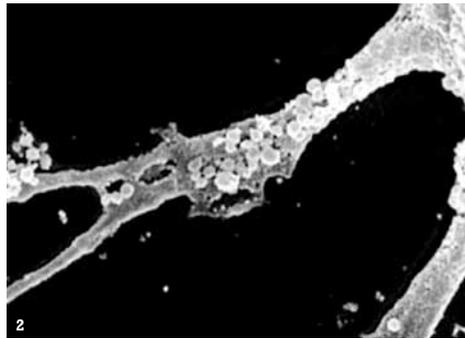
¿GUTEHOFFNUNGSHÜTTE?

El caso de la intervención en el Museo del Chopo hace pensar en el respeto por el patrimonio y en el nombre de la fábrica que Düsseldorf planteaba para las novedosas técnicas constructivas de la época. "Refugio de la buena esperanza" es la traducción de *Gutehoffnungshütte*, concepto distanciado de la respuesta dada a este edificio patrimonial de la Ciudad de México, sometido a una situación patológica que habría que entender bajo una mirada amplia y que tiene en la globalización el cartabón adecuado para ser comprendida y analizada en sus contradicciones.

Los usos del edificio han sido varios y sus condiciones programáticas han ido desde la categoría de gabinete, al ser albergue del Museo de Historia Natural, hasta convertirse en uno de los pocos reductos culturales alternativos de la Ciudad de México, con actividades diversas que van de talleres infantiles, propios de una casa de cultura, hasta el espacio propicio donde alguna tribu urbana podía encontrarse a través de sus actividades.

Calificada como una invasión, la más reciente intervención al Museo del Chopo responde a una serie de acciones que la coordinación de Proyectos Especiales de la UNAM, a cargo del arquitecto Felipe Leal, definió para renovar la imagen de la Universidad Nacional frente a la sociedad, estrategia involucrada tangencialmente con las aspiraciones políticas del rector Juan Ramón de la Fuente, que son referencia suficiente para ejemplificar la utilidad de la arquitectura como vínculo inocultable de acción política.

Es a través de distintas acciones arquitectónicas que la UNAM refrescó su identidad con adecuaciones, intervenciones



o modificaciones hechas sobre Ciudad Universitaria y toda la infraestructura educativa de la Universidad Nacional en diversas zonas del país. La justificación institucional iba de la mano de un argumento coherente con la importancia que tiene la universidad en el desarrollo del país:

De marzo de 2005 a junio de 2008, la Universidad Nacional Autónoma de México emprendió a través de la Coordinación de Proyectos Especiales un intenso programa para atender la demanda de renovar su patrimonio, dotar de dignas instalaciones a nuevos proyectos académicos interdisciplinarios, así como generar un mayor vínculo con la sociedad a nivel nacional, poniendo especial énfasis en mejorar los servicios que se ofrecen a la comunidad.¹

Desde la documentación para incluir a CU como parte de la lista del patrimonio cultural de la humanidad de la UNESCO, hasta obras en los campus de la UNAM en los estados del país, pareciera que la estrategia de la Coordinación fincó sus esperanzas en la fuerza catalizadora de la arquitectura contemporánea como plataforma de legitimación de autores

Figura 1
 Ubicación del museo dentro de la colonia Santa María la Ribera, sobre la calle de Enrique González Martínez. A la derecha se puede ver la avenida Insurgentes y en la parte de abajo Ribera de San Cosme.

Figura 2
 Célula tumoral del glioblastoma cubierta de exosomas, con forma redondeada. El proceder del cuerpo tumoral se acerca a la estrategia arquitectónica sobre los elementos preexistentes. Foto: Nature Cell Biology.

Figura 3
 Boleto de entrada al museo. La indicación de visitante prefigura el sentido de la intervención.

1. Del texto introductorio de Felipe Leal en *Proyectos Especiales UNAM, UNAM, México, 2008.*



Figura 4
El contraste de los materiales y su proximidad testimonian la intención arquitectónica de la propuesta. Foto: Jade Gutiérrez Hardt (JGH).

Figura 5
Terraza del museo. Al fondo el edificio vecino. Foto: JGH.

Figura 6
Detalle del interior del Museo del Chopo. Foto: JGH.

Figura 7
Vista interior del edificio. Foto: JGH.

Figura 8
Teratoma de cáncer de testículo en crecimiento. Foto: www.flickr.com/photos/heitkamp/465639802/in/set-72157608751598841.

que continuarían la obra iniciada por Mario Pani y Enrique del Moral como referencia de la modernidad mexicana. Teodoro González de León, Isaac Broid, Ernesto Betancourt, José Moyao, Fernando Romero, Víctor Jiménez, Nuño Mac Gregor y de Buen, Miquel Adriá o el mismo Felipe Leal y su equipo, son nombres que aparecen en la nómina de la institución para renovar la cara de la universidad, esfuerzo, si se quiere ver, democrático al darle espacio a distintas prácticas de la arquitectura mexicana reciente que apuntalarán con su obra el testimonio de una época.

Desiguales en su participación, las obras documentan vicios y aciertos de sus autores con las premisas que, por lo menos en el campus de Ciudad Universitaria, definieron condicionantes de diseño que apelaban a la estrategia del proyecto original y su respeto por la voluntad de hacer conjunto.

La elección del arquitecto Enrique Norton para el Museo del Chopo pone de manifiesto una posición institucional por recuperar parabólicamente lo que cien años antes fue la alternativa estructural de un siglo —como apunta Bruno Zevi en *Saber ver la arquitectura*²— carente, en lo espacial, de aportaciones que contribuyeran cualitativamente a la historia de

la arquitectura. La recuperación del uso del acero, el concreto y el vidrio como posibilidades expresivas a la aparente masividad heredada de nuestra cultura tectónica, devienen como pretexto improvisado para el carcinoma arquitectónico resultante.

Si bien la gestación del movimiento moderno detonó el uso y la apropiación de materiales nuevos a partir de las necesidades espaciales de la Revolución Industrial, la línea trazada por el despacho TEN Arquitectos obliga a pensar las múltiples acciones que se pudieron haber tomado respecto a la modificación espacial del pabellón y sus preexistencias.

LA CAÍDA DEL GUGGENHEIM

La propuesta puede ser explicada desde distintas perspectivas. Desde la condición cultural para una zona histórica carente de programas urbanos de recuperación integral como lo es la Santa María la Ribera y sus alrededores, o bien, desde la perspectiva de la museología contemporánea que atiende a situaciones sobre la obra que se expondrá frente al espacio expositivo y, quizá, si afinamos la mirada, podríamos entender este hecho como una condición obsesiva de la arquitectura contemporánea que no sabe cómo mirar y tratar su pasado.

A manera de un cáncer, la obra de arquitectura se apodera desde dentro de los espacios vitales de un elemento anterior, caracterizado por su espacio interior y la apreciación histórica de un monumento histórico en constante interacción con sus vecinos.

Sin duda, el contexto histórico del proyecto hace necesario un análisis de las distintas etapas de un edificio, que poco a poco ha construido a su alrededor un aura de resistencia que implica espacios de tolerancia e inclusión para los otros. Esta condición opera desde la morfología del edificio original que, haciendo juego con el kiosco morisco o el museo de geología, unas cuadas más adelante, trasciende sobre la estructura urbana de esta zona de la ciudad para convertirse en referencia icónica de las acciones culturales disidentes.

2. Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.



Figura 9
Radiografía del crecimiento canceroso dentro de la caja torácica del cuerpo humano. El cuerpo huésped crece en la oquedad de la estructura preexistente invadiendo todo el espacio disponible. Foto: www.flickr.com/photos/heitkamp/2238435080/in/set-72157608751598841.

Figura 10
Vista de la cubierta desde el interior del edificio. Foto: JGH.

Figura 11
Vista interior de la intervención sobre el museo. Foto: JGH.

Figura 12
Vista interior de la intervención sobre el museo. Foto: JGH.

Figura 13
Invasión total del cuerpo canceroso sobre la caja torácica del cuerpo humano. Foto: <http://www.flickr.com/photos/heitkamp/3031344124/in/set-72157608751598841>.

Lo que uno podría esperar de una condición como esta es sin duda un resultado que no sólo entienda programáticamente su situación, sino conceptualmente el sentido y la permanencia de un proyecto incluyente como el del Museo del Chopo.

La respuesta dada por la institución atendió más a la proyección que un espacio cultural puede dar a partir de las acciones mediáticas de museo contemporáneo y, sobre todo, a la inclusión de este recinto en el circuito de espacios destinados a la muestra de arte global (*blockbusters*) que mira más allá de los requerimientos cotidianos de los usuarios o, peor aún, del edificio huésped.

A pesar de las múltiples condiciones que un espacio cultural como éste requería, las posibilidades arquitectónicas ofrecían una situación inmejorable para potenciar el aprovechamiento de una estructura histórica alrededor de diversos usos que involucrara a la comunidad circundante en las posibilidades del arte contemporáneo y su visión de la realidad, un proyecto que rompiera con las estrategias convencionales de intervención del patrimonio para exponer al propio edificio y su relación con el lugar.

Las mutaciones de los espacios de exhibición y las estrategias curatoriales que han descentrado los discursos del arte occidental agotaron la aparente autonomía de la obra de arte, exacerbada en la década de los sesenta y setenta con

el *minimal art* y el arte conceptual que dependían del aislamiento absoluto de las piezas, radicalizando el discurso original del arte moderno que impulsó en su momento Alfred H. Barr en el MoMA de Nueva York.

El velo elitista que adquiere la galería de arte es revelado por Brian O'Doherty en *Inside The White Cube*,³ en el que analiza la condición sacralizada en lo económico y en lo político del arte, al reconstruir un contexto autónomo que aísla de cualquier posible historicidad, incluso la del espectador.

Esta situación empata con la consolidación del museo y la galería como los nuevos recintos simbólicos de la sociedad occidental posmoderna, asumiendo los roles protagónicos de la arquitectura del siglo pasado. Los artistas, a su vez, fueron buscando nuevos espacios y fronteras donde la condición sacralizada fuera trastocada en su contexto de producción. Arquitecturas en desuso, parques, plazas y espacios abiertos devienen el espacio ideal del evento artístico que supera al marco y al pedestal.

3. Probablemente es a partir de los conceptos de O'Doherty que los programas museísticos modifican su estructura conceptual para dar paso a la obra contemporánea de arte, sustituyendo la idea de salón o de museo tradicional. Brian O'Doherty, *Inside The White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, California, 2000.



Figura 14
Vista interior del edificio. Foto: JGH.



Figura 15
Vista interior de la intervención del Palais de Tokio en París de los arquitectos Lacaton y Vassal. Foto: JGH.

Oponiéndose a esta narrativa contemporánea del arte, el proyecto de Norten reincide en su fetichismo tecnológico que encuentra en el cubo blanco su acepción perfecta para resolver desde dentro las necesidades de un asfixiante programa arquitectónico.

La acción parece obvia. Una réplica contemporánea a través del uso de los mismos materiales; violentar la estructura existente en una sobreposición asfixiante que deja patente la expresión de invasión ocupada por el arquitecto y una serie de esfuerzos estructurales que escenográficamente demandan ser vistos por algo más que los metros residuales entre lo viejo y lo nuevo.

Arrancando desde la cimentación del edificio original, el cuerpo resultante cubre la nave principal con una serie de prismas translúcidos que van ocupando la altura original del edificio hasta agotarla.

El programa responde, en siete niveles sincopados, a las múltiples actividades que el edificio original soportaba de manera inadecuada: salas de exposición, cafetería, mediateca, auditorio, sala de cine, talleres y oficinas, que hoy se definen con mayor claridad y que sin embargo desaprovechan el potencial del edificio preexistente. Se atiende más al aislamiento del espacio museístico que a la comprensión de la nave industrial a la que han optado proyectos más coherentes como el Palais de Tokio de Lacaton y Vassal en París,⁴ donde se aprovecha la condición del edificio original para liberar sus entrañas y desnudar su condición contemplativa y ornamental, dejando que la estructura hable por sí misma.

La nula comprensión del edificio original se hace patente en el acceso. Lo que pudiera ser la construcción de un vestíbulo generoso para entender la lógica del objeto arquitectónico, se convierte en el escorzo de la nueva estructura, una serie de volúmenes apilados en acero, cristal y concreto aparente que acaba por dejarnos ver el foso de acceso a la sala de teatro y al Cine Fósforo, ubicados en un sótano que funciona como cajón de cimentación y contención para no alterar el funcionamiento estructural de la construcción original sobre el terreno. Éstos dos volúmenes son contenidos por una estructura en voladizo de 12 metros de largo que sirve como plataforma para una cafetería que mira con esfuerzo las perspectivas del recinto.

Esta pieza aparece como símbolo estructural de la época, ya no trabajando de manera natural, sino exacerbando el esfuerzo que cuatro vigas de acero de sección variable sostienen sobre el foso de acceso a los auditorios.

La exposición de la estructura y las instalaciones del edificio huésped se presenta como una referencia al objeto original, parábola de condiciones que en uno y otro momento nos permite acercarnos a una comprensión histórica en relación con las condiciones de ambos elementos en sus contextos específicos. Cambios de siglo y paradigmas constructivos aparecen como la única vinculación posible entre ambos cuerpos.

La imposición del objeto nuevo reclama atención y es en este espacio donde se pone a prueba la naturaleza del edificio en sus pretextos funcionales. La necesidad de exponer obras de arte contemporáneo de talla internacional, así como sus requerimientos técnicos de exhibición, obligan a depender de mamparas de montaje con piezas bidimensionales condicionadas a un soporte. Las salas aisladas con temperatura y humedad controlada pierden entonces sentido al negar la

4. Las condiciones económicas del Palais de Tokio obligan a los arquitectos a reinterpretar el edificio y sus potenciales artísticos como pieza misma dispuesta a dialogar con las obras sucias del arte último; objetos, instalaciones o video dialogan dentro de un gran contenedor en obra negra permanente que es aprovechado para dinamizar la operación de las piezas en contextos que no dependen de su sanidad constructiva, sino de la capacidad de reflexión del espectador. Para mayor referencia véase: <http://www.palaisdetokyo.com/fo3/low/programme/>

parte atractiva de la caja traslúcida y depender de la naturaleza física de la museografía en el momento que se cuelgan obras de arte.

En el ala norte del edificio es donde estas contradicciones salen a la luz (literalmente) en una sala dislocada por la rampa de circulación que atraviesa la estructura original hasta cubrir el exterior con una viga Vierendeel que bien pudo exponer las acrobacias estructurales al dejar volando el edificio sobre el acceso de servicio, ya expuesto al exterior como prueba física del cuerpo violentado. La obvia comparación con otras obras del mismo autor aparece al mirar el edificio y recordar la contundencia formal de la sucursal del Museo Guggenheim en Guadalajara y su posible caída en Santa María la Ribera, la operación es simple.

El edificio aislado intenta, como toda tipología de museos reciente, sobreponerse como pieza de arte que tiene en el antiguo museo el capelo que contempla la expansión del cuerpo huésped hasta anularlo.

Finalmente, el tumor nívoo se inflama sobre el espacio interior con un volumen de madera que oculta los elevadores que recorren las nuevas salas, desplazando las escaleras al borde oriente de la intervención, consecuencia que ayuda a reforzar el efecto escorzado de la propuesta y, que sin embargo, dificulta la comprensión del edificio y la libertad de sus posibles recorridos.

La librería del museo queda restringida a la parte final del recorrido si nos atenemos al planteamiento definido por los elevadores que nos depositan en la parte elevada próxima a la cubierta, para bajar por cada uno de los niveles de exposición del edificio hasta encontrar una escalera helicoidal que protagoniza el espacio a doble altura, donde los libros aguardan.

Llama la atención que, a meses de la inauguración, el edificio no pueda funcionar por completo. Cuestiones de operación, concesiones o disposición del proyecto detienen el funcionamiento total del edificio. En una estructura adaptada que sale a la calle de Dr. Atl núm. 37 quedan los lugares vitales que hubieran revivido el espacio sacralizado del museo: los talleres infantiles y las áreas de danza que por su intensidad de uso y la aprobación de los vecinos permitirían una mejor integración del museo en la vida barrial y la inclusión de actividades comunales. A pesar de los esfuerzos por recu-



perar al público tradicional del recinto con exposiciones claramente dirigidas, la asepsia del cuerpo canceroso impide la adaptabilidad de los viejos discursos en un nuevo contenedor. Al final queda la duda sobre las intenciones de la intervención y sus resultados.

De una manera lamentable, el punto de vista del funcionario francés, expresado al principio del texto, aplica sin condiciones en esta situación. El patrimonio es mercancía y como tal tiene que ser remozado para la venta. Coincidencia en la estrategia de ocupación y aprovechamiento del patrimonio, coincidencia en la negación al diálogo que permita hacer ciudad entre los distintos momentos de su construcción, muestra lamentable de la violencia en la que nos encontramos.

A pesar de las acciones que brutalmente afectan el patrimonio cultural, el edificio sobrevive la acción resultante, reflejo de la condición actual de un país que subsiste en sus despojos, con un padecimiento natural ante el cáncer que nos corroe.

BIBLIOGRAFÍA

- O'DOHERTY, Brian, *Inside The White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, California, 2000.
- ZEVY, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.
- LEAL, Felipe, "Introducción", en *Proyectos Especiales UNAM*, UNAM, México, 2008.

Figura 16
Vista interior de la intervención sobre el edificio original.
Foto: JGH.