Espacios físicos y el proyecto institucional: la arquitectura en el discurso político en la Universidad de Sonora, 1993-2001.

Tesis que para obtener el grado de

Maestro en Ciencias Sociales

Presenta:

Enrique Alejandro Duarte Aguilar

Director de tesis: Dr. Eloy Méndez Sáinz

Hermosillo, Sonora, México. Septiembre de 2005.

Este trabajo está dedicado a mi Padre,

Alejandro Duarte Lucero.

Porque no conozco un mejor ejemplo de responsabilidad,
constancia, inteligencia y espíritu de servicio;
y quien me enseñó que a una de las pocas cosas que un ser humano
debe de temer es a la mediocridad.

Papá, lo sigo intentando.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
el apoyo brindado para con mi proceso de formación como maestro en ciencias.

A El Colegio de Sonora,
por todas las facilidades y apoyo de su personal académico
y administrativo; además de haber sido mi casa durante dos años.

Va mi agradecimiento al Dr. Eloy Méndez,
por ser un inigualable director de tesis,
colega y sobretodo, amigo; si existiese un reconocimiento a la paciencia
para con los tesistas inconstantes y conflictuados, muy probablemente lo ganaría.

A la Universidad de Sonora,
a mis colegas del Programa de Arquitectura y en especial
a mis alumnos por ser una de las razones por las cuales me mantengo en esto.

A mi familia entera,
y a mi esposa Dannia,
quien soportó los resultados más desagradables
de mi pésima forma de trabajar y que me apoyó incondicionalmente,
a parte de ser una de las críticas más puntuales e invaluable ayuda en este proceso.

A los plebes del COLSON
de la IX promoción, ya saben a quienes.

Resumen

Este es un trabajo de reconstrucción del contexto institucional de la Universidad de Sonora, unidad regional centro Hermosillo durante el periodo 1993-2001, y que identifica los conflictos, actores, características, causas y efectos relacionados con los procesos de diseño y construcción del complejo arquitectónico Centro de las Artes y en particular del edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas; utilizando para ello el instrumento de la crítica operativa.

Dichos objetos arquitectónicos fueron producto de un discurso institucional que pretendía la vindicación histórica de los espacios para el desarrollo de las artes como uno de los resultados de un Plan Maestro de Espacios Físicos, ideado y producido por un grupo local de profesionistas del diseño cercano a la estructura de poder emergente a la reforma jurídica universitaria de 1991, condición tal que les permitió obtener tratos y encargos profesionales preferenciales.

Así, los productos arquitectónicos producidos en el citado periodo responden a la concreción de un discurso arcaizante y vacuo que al no poderse materializar a través de programas y proyectos arquitectónicos sólidos, recurre a la cita emblemática y al uso de conceptos alejados de las necesidades académicas reales que la problemática de la actividad artística requería; revelando con ello, una segunda agenda de trabajo que intentó vincular espacialmente a la Universidad con los proyectos urbanos emergentes, y al hacerlo, compartió sus lógicas espaciales y sus lecturas semióticas.

Índice

Resumen

Introducción **i**

Capítulo 1. Aproximaciones teórico-conceptuales y metodológicas **1**
1.1 Desarrollo de ámbitos 4
1.1.1 La singularidad del objeto arquitectónico 4
1.1.2 Identificación del contexto institucional 15
1.1.3 Crítica e interpretación simbólica del objeto 30
1.1.4 Crítica e interpretación simbólica del objeto 42
1.2 Abordaje metodológico 45

Capítulo 2. Reforma espacial y emergencia de los Programas de licenciatura en Artes y Arquitectura **46**
2.1 Concibiendo el PMEF 49
2.1.1 Diagnóstico 53
2.1.2 Estrategias de planificación y diseño 57
2.1.3 Soluciones conceptuales de arquitectura y paisaje 59
2.1.4 Conclusiones a priori I 66
2.2 Los Programas de Bellas Artes y Arquitectura 68
2.2.1 Las Bellas Artes den la UNISON 69
2.2.2 Por fin, Arquitectura 71
2.2.3 Plan de estudios 77
2.2.4 Ceremonia 80
2.2.5 Conclusiones a priori II 82

Capítulo 3. La materialización del discurso **85**
3.1 Centro de la Artes 86
3.1.2 Espacios emergentes para Arquitectura 91
3.1.3 Primera etapa: prioridades 92
3.1.4 Segunda etapa: Arquitectura ¿y Artes Plásticas? 105
3.1.5 La obra 126
3.1.6 Después del edificio 133
3.1.7 Conclusiones a priori III 145
3.5 La lógica del presidio: una lectura simbólica 148
3.5.1 La ciudad posmoderna 149
3.5.2 La cultura de la copia 152
3.5.3 La arquitectura *total* 159
3.5.4 La estética del poder 163
3.5 Conclusiones a priori IV 179

Conclusiones **181**

Referencias bibliográficas **187**

Índice de figuras **195**

Anexos **199**

Anexo 1. Datos generales sobre los entrevistados 199

Anexo 2. Facsímile del Boletín No. 577 de la Universidad de Sonora, 6 de octubre de 2003 201

Anexos gráficos **205**

Anexo gráfico 1. Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del Campus de la Universidad de Sonora, en la ciudad de Hermosillo; Consultoría, Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994. 207

Anexo gráfico 2. Vistas de los espacios comunes al aire libre, Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del Campus de la Universidad de Sonora, en la ciudad de Hermosillo; Consultoría, Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994. 209

Introducción

Las universidades públicas son instituciones, por definición, diversas y de una enorme riqueza para la realización de estudios sociales. Actores, agentes, sindicatos, financiamientos, políticas institucionales, espacios, etcétera, conforman un corpus social a la vez estático y cambiante en el transcurso de las generaciones. Estudiar a la universidad, es entonces un acto de análisis de una parte significativa de la sociedad, no solo por su carga simbólica y de producción de ciencia y tecnología, sino también por esa apariencia siempre tan sugestiva de que se trata de un pequeño mundo aparte, de una reducida polis en la que aparentemente todo se encuentra bajo control y al alcance de la mano. Nada más alejado de la verdad.

La sociedad reconoce a la universidad pública como el centro donde se desarrollan no solo las actividades de formación de cuadros profesionales calificados y productora de conocimiento científico y tecnológico, pero también donde habrían de generarse valores que se reflejan en el hacer y el pensar crítico de los egresados universitarios, al tiempo que potencian mejores oportunidades de movilidad social.

Ya sea como aparato de control, formadora de saber y valores o herramienta de movilización, la universidad pública mexicana (por no decir latinoamericana) enfrenta una crisis de valores y de legitimación social sin precedentes. Desgastada por el burocratismo, descapitalizada por la reducción de partidas federales a la investigación y la docencia, sobrepoblación, inflexibilidad y anquilosamiento ante los cambios culturales contemporáneos, por nombrar solo algunas causas, las instituciones de educación superior se encuentran ante un sombrío panorama.

Desde inicios de la década de 1990, algunos organismos internacionales y nacionales se pusieron en movimiento para intentar redirigir los objetivos primero y las estrategias de solución después; acciones que marquen nuevos rumbos y posibilidades a la institución universitaria en cara al Siglo XXI: UNESCO, Banco Mundial, OCDE,

ANUIES; proponiendo un sinfín de propuestas, programas y reformas que llevan como propósito la reinvención de las IES.

Las políticas educativas mexicanas en esa misma década (Kent, 2000), buscaron definir las siguientes líneas de acción: priorizar la educación y a la calidad; incremento financiero a la educación básica; potenciar la aparición de un nuevo sector postsecundario de ciclo corto (como es el caso de las Universidades Tecnológicas); al transferir a los gobiernos estatales la responsabilidad de la educación básica y normal; introducir la evaluación y la rendición de cuentas en los procesos administrativos y financieros; y la paulatina pérdida de influencia de los sindicatos universitarios para realizar las negociaciones en materia de salarios.

Así, las transformaciones de los sistemas de enseñanza superior en función de los cambios económicos y políticos de la región latinoamericana desde los años sesenta (Rodríguez, 2000) se pueden agrupar en dos grandes etapas: la de 1960 a 1980 que se caracteriza, según el autor, por la expansión y modernización de las universidades, y la etapa de 1980 a 1995 caracterizada por los procesos de diversificación, diferenciación y segmentación; configurando así un periodo de consolidación de tendencias y también como el escenario de una nueva articulación entre el Estado, la universidad y la sociedad. Lo anterior generaría un nuevo esquema de legitimación de las IES como directrices de la cultura social, produciría ciudadanos reflexivos y con pensamiento crítico responsable; logrando en síntesis, una evolución de la sociedad actual a un estadio de mejora continua.

Resumiendo, la misión contemporánea de la universidad es la de formar cuadros profesionales comprometidos con el desarrollo social y el crecimiento de la calidad de vida de una comunidad, al tiempo que se fomentan valores ciudadanos que se extenderán hacia la sociedad en un círculo virtuoso. Hasta aquí el ideal utópico.

Introducción

¿Cómo ha respondido la Universidad de Sonora al contexto marcado por tan significativos cambios en el ambiente educativo en la pasada década? En un reciente estudio de opinión sobre la UNISON (Burgos, López y Tejeda, 2004)[1], el 96.7% de los encuestados afirmaron tener una opinión favorable del desempeño de la institución para con la población sonorense[2]. A primera vista, la impresión es favorable, sobre todo atendiendo al hecho histórico de que las décadas de 1970 y 1980 fueron tiempos de gran inestabilidad institucional. Ésta opinión se ha construido en los últimos 14 años de funcionamiento de la Ley Orgánica 4 (aprobada en 1991), misma que ha demostrado su eficiencia para equilibrar y reconfigurar a los distintos grupos de poder al interior de la institución (Acosta, 2000).

La UNISON, en tanto organización compleja, no ha sido la excepción de la fragmentación entre las esferas administrativa y la académica. Esta fragmentación se confronta con los logros alcanzados en el periodo de 1993 a 2001 (Aldaco, 2002)[3] bajo el nuevo esquema jurídico administrativo:

- La oferta educativa crece de 38 a 55 programas de licenciatura y posgrado.
- Establecimiento de un examen de conocimientos básicos (EXCOBA) como requisito de ingreso.
- Aprobación y puesta en operación de 11 instrumentos normativos (no se especifica cuales).
- La UNISON ocupó el quinto lugar nacional gracias a los apoyos federales extraordinarios de los programas FOMES, PROMEP y FAM.
- Construcción de 54, 308 m² en infraestructura, representando más del 50% de la superficie construida con la que contaba la unidad regional centro (Hermosillo) antes de 1993, además de ampliar y renovar los campi de Navojoa y Caborca.

[1] Este estudio se llevó a cabo en las ciudades de Caborca, Hermosillo, Navojoa y Santa Ana, con una muestra de 483 sujetos.
[2] De los cuales el 62.4% estaba en conocimiento del quehacer universitario a través de la televisión local.
[3] Rectorado del M.C. Jorge Luis Ibarra Mendívil.

Aún cuando tras ocho años de rectorado la gestión de Ibarra dejó, en términos generales y administrativos una institución que empezaba a superar 20 años de problemas sindicales y administrativos, fue en el último rubro, el constructivo, donde la percepción de la gente daba constancia de que la UNISON se encontraba en franco crecimiento y desarrollo[4]. El estudio de opinión antes citado, hace constar que el 40.2% de la población consultada hace uso frecuente de las instalaciones e infraestructura universitarias, siendo las distintas bibliotecas (en los cuatro campi[5]) los espacios más frecuentados, siguiendo las instalaciones deportivas y en tercer puesto están los espacios de servicio que la institución ofrece a la comunidad (bufetes, laboratorios, centros de orientación, etcétera). La relación más directa entre la población y la UNISON son sus espacios físicos.

Siguiendo este orden de ideas, sería entonces factible hacer una "lectura" de un fenómeno social – en este caso, institucional – a través de la exploración crítica de sus espacios, su infraestructura: de su arquitectura y de las condiciones en que esta fue proyectada y ejecutada. Mediante el estudio histórico del proceso de diseño de un espacio en particular podrían obtenerse datos significativos para la reconstrucción de la historia de un grupo social. Si tal como lo afirma el estudio de opinión la UNISON está tan posicionada en el imaginario colectivo de la entidad, podría también entonces sugerirse la idea de que la influencia de la institución es mucho mayor que la que representa el mero valor simbólico de la contribución productiva de sus egresados.

¿Cómo es que la arquitectura universitaria podría *hablar* por la institución? Y más allá: ¿influencia aquélla sobre la formación – académica y social – de sus habitantes? La educación en tanto proceso, necesita de espacios determinados para que la experiencia sea lo más efectiva (formativa) posible tanto para la institución como para los estudiantes y los docentes. La sociedad le ha signado a la universidad, a decir de la responsabilidad de formar ciudadanos conscientes del valor de su nacionalidad,

[4] No pocas veces se hace referencia a éste como "el Rector Constructor".
[5] Unidad regional norte Nogales (2004), Unidad Regional norte Caborca, Unidad Regional centro Hermosillo (1942), Unidad regional sur Navojoa (1964). Actualmente está en proyecto la apertura de una unidad regional en Ciudad Obregón, así como un segundo campus en Hermosillo.

comprometidos con el proyecto de identidad; reproduciendo conocimientos abstractos e instrumentales (Ornelas, 1996). El principio educativo (universitario) es transformar el sentido conductista hacia la formación de personas con bases científicas y tecnológicas apropiadas para el desarrollo de la sociedad. De lo anterior se desprende la idea del gran valor que es el capital humano y la importancia del estudio de las variables contextuales que intervienen en su formación.

Ahora, haciendo un resumen de los argumentos expuestos resulta claro observar que en el caso de la UNISON:

1. Es una institución perfectamente identificada por la población.
2. Qué como muchas otras universidades del País, enfrentó cambios significativos en su estructura tanto administrativa como académica y más palpablemente, en lo físico.
3. Es posible asignar a la influencia de lo espacial - en tanto expresión – un valor curricular oculto en la formación de sus usuarios.
4. En sólo ocho años, la infraestructura de la unidad regional centro creció en un 50% del total construido en los 50 años precedentes.

Por otro lado, esta misma universidad detentó durante la pasada década y por sí misma la mitad de la matrícula estudiantil del estado (ver tabla 1); y aunque esta tendencia va a la baja al diversificarse la oferta, la UNISON sigue siendo la IES de mayor impacto en la entidad.

Institución	1993	% estatal	2000	% estatal
UNISON	16, 375*	50.41	22, 417*	40.60
Resto	16, 104	49.59	32, 785	59.40
TOTAL	32, 479**	100	55, 202**	100

Tabla 1. Matrícula profesional en el estado de Sonora 1993-2000.

Fuentes: *Dirección de Planeación, UNISON, ** ANUIES (2000) Estadísticas de la educación superior. Población escolar de licenciatura en universidades e institutos tecnológicos.

Lo anterior no significa que el crecimiento de la infraestructura sea un problema, por el contrario, demuestra que una institución está cumpliendo con los objetivos marcados por organismos nacionales para incrementar la calidad de las IES y sus productos terminales a mediano y largo plazo. La calidad de los espacios educativos (aulas, laboratorios, cubículos, talleres, etcétera) en una universidad mexicana contemporánea, deberá estar acorde con esa búsqueda cualitativa creciente en la que muchos de los autores expuestos han insistido.

Los espacios físicos resultantes corresponderían no sólo a los intereses institucionales sino a las necesidades específicas de sus habitantes y usuarios; que sea un elemento representativo de la sociedad y al tiempo en el cual está inserta. Es decir, es una expresión cultural que sirve igual y representa a dos comunidades complementarias: la universitaria y la urbana.

El problema radica en buena medida en que las políticas no están definidas ni puntualizadas lo suficiente, dejando a cada institución la responsabilidad de construir sus propios parámetros de calidad y habitabilidad; y en términos generales estos parámetros no estarán necesariamente a favor de sus usuarios sino de las políticas administrativas y financieras o de la disponibilidad y pertinencia de los recursos ordinarios y extraordinarios de los que la Federación disponga.

Dichas disposiciones para el caso mexicano son determinadas por el Comité Administrador del Programa Federal para la Construcción de Escuelas (CAPFCE), que desde su fundación en 1942 ha intentado lograr un máximo de estandarización en el diseño y construcción de planteles escolares. El modelo permaneció como válido durante las siguientes cuatro décadas sin cambios sustantivos, incluso aún cuando a finales de la década de 1990, CAPFCE pasa a cada estado del País[6] responsabilidades administrativas dependiendo de sus particulares problemáticas regionales. En la

[6] Para el estado de Sonora está el Instituto Sonorense de Infraestructura Educativa (ISIE), organismo público descentralizado de la administración estatal con personalidad jurídica y patrimonio público, sectorizado en la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Sonora.

Universidad de Sonora, los edificios de aulas, laboratorios, bibliotecas y administración construidos entre 1975 a inicios de 1990 fueron invariablemente aulas tipo CAPFCE (UNISON, 1994), en uno, dos y hasta tres niveles

La reorganización administrativa emprendida durante el rectorado de Ibarra Mendívil logró producir el primer documento de planeación y reordenamiento espacial de la UNISON en cincuenta años de historia previos: el Plan maestro de espacios físicos y renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo (PMEF).

La medida alcanzó gran éxito durante los noventas y dejó para la UNISON un nuevo catálogo de objetos arquitectónicos dentro del cual sobresale el Centro de las Artes de la UNISON (1996-2001). Aunque hasta el momento el complejo continúa inacabado, sus dos primeras etapas constructivas, Centro de las Artes y Arquitectura y Artes Plásticas y Música, fueron y siguen siendo espacios de conflicto para la comunidad académica y estudiantil. Posteriormente, la tardía aparición de la Dirección de Obras y Proyectos de la UNISON[7] (DOP) inició sus funciones en 1999 y afrontó el reto de organizar y dirigir la construcción de los espacios ex profeso para las disciplinas artísticas de la institución, mismas que desde los cincuentas estaban ubicadas en espacios habilitados del Museo y Biblioteca.

Tardíamente porque preocupantes omisiones en los espacios para Danza y Teatro causaron no pocos disgustos a sus ocupantes debido al marcado carácter de improvisación en el desarrollo del diseño y en las soluciones construidas. La situación se agravaría en el caso del edificio de Arquitectura y Artes Plásticas. Los problemas fueron el lugar común de todo el proceso: proyecto inacabado, falta de flujo de información, recortes financieros en las partidas federales, mala calidad de mano de obra y materiales en la construcción, incomunicación entre los proyectistas y la DOP, entre otros. Los resultados no son visibles al exterior pero sí para sus usuarios. Las

[7] Antes de esta, era responsabilidad de la Dirección de Planeación el coordinar las acciones concernientes a la infraestructura y los espacios físicos de la UNISON.

mismas autoridades consideraron, por ejemplo en el caso de las aulas teóricas, que la sola inclusión de tecnología en comunicación digital e informática era suficiente para estar insertos en el "primer mundo". La institución parece haber pensado en resultados en cantidad pero no en calidad, pues se trata de aulas Hidalgo construidas con otros materiales - pretendidamente "regionales" – pero que al igual que la arquitectura de la masificación en la década de 1960 presentan problemas de climatización e inflexibilidad para el desarrollo de prácticas didácticas no centradas en el modelo unidireccional.

El mismo PMEF estimaba que las dimensiones para estas mismas aulas se recomendaba fuera de 60 m² (8.00 x 7.50 mts.), para un cupo de 35 a 40 alumnos, lo anterior como resultado de un inventario realizado en los edificios existentes hacia 1994 y que arrojó un área promedio de 53.12 m². Esta área por alumno no tiene otro origen que las disposiciones hechas por Rivadeneyra en los cincuentas[8] y está en función del mobiliario, no de las actividades de aprendizaje.

En definitiva, metros cuadrados más o menos, lo cierto es que tanto aulas como talleres y otros espacios no distan del aula Hidalgo ¿Significó esto una mejoría en la calidad de los espacios educativos en los noventas? ¿Prefirió la UNISON mantener una política cuantitativa en torno a lo anterior? Estas interrogantes llevan a formular otras que servirán de guía en el presente trabajo:

a) ¿Por qué los objetos arquitectónicos producidos en la década de 1990 en la UNISON son tan diferentes a sus predecesores?

b) ¿Cuáles son las razones contextuales que explican los resultados arquitectónicos en el Centro de las Artes y en particular las del edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas?

[8] El área del aula Hidalgo variaba de 48 m² (8.00 x 6.00 mts.) a 54 m² (9.00 x 6.00 mts), dependiendo de su entorno y de la demanda estimada (García, 1970).

c) ¿Qué correspondencia tenían los espacios físicos proyectados en la UNISON unidad regional centro Hermosillo con los discursos institucionales emergentes durante el periodo 1993-2001?

La hipótesis que genera el presente trabajo radica en que aparentemente, en el caso particular del proyecto de Centro de las Artes UNISON las consideraciones de uso académico y las necesidades explícitas de sus habitantes no fueron atendidas, y por otro lado la evidencia física sugiere que se privilegió su carácter emblemático como LA muestra de una nueva etapa institucional y la necesidad expedita de mostrar a la sociedad los cambios efectivos tras casi dos décadas de inestabilidad política y educativa.

Se propone entonces, desarrollar un trabajo de investigación correlacional-explicativo cuyo objetivo general es lograr conformar una reconstrucción del contexto institucional durante el citado periodo que de respuesta a las anteriores interrogantes y demuestre la hipótesis de trabajo ofrecida utilizando el recurso de la crítica arquitectónica como herramienta de análisis, apoyándose con los siguientes objetivos particulares:

1. Revisar la historia arquitectónica del campus y caracterizar sus tipologías en correspondencia al proyecto de Universidad en cada época.

2. Analizar la correspondencia de esos objetos con el discurso institucional en el contexto histórico e institucional en el cual se gestaron.

3. Conocer y comparar las percepciones del proceso de desarrollo del Centro de las Artes y el edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas que tuvieron los actores administrativos, sus proyectistas y los usuarios académicos que de éste hacen uso.

4. Estudiar la dimensión semiótica en los objetos arquitectónicos citados.

Así, el desarrollo general de la investigación se hará en tres capítulos, mismos que se describen a continuación:

El primer capítulo abordará la construcción del marco teórico y conceptual de referencia entres perspectivas distintas: la singularidad de los objetos urbano-arquitectónicos, la organización de las universidades públicas en tanto equipamiento colectivo y simbolización espacial de poder y por último, se ofrecerá el concepto de la crítica operativa para unificar las dos primeras perspectivas presentadas. Seguidamente, se desarrollará la estrategia metodológica a utilizar.

En el segundo capítulo, se hará una reconstrucción contextual en la UNISON a partir de 1993 a manera de antecedentes cuando los cambios institucionales estaban aún recientes y cómo se implementaron las políticas que explican la emergencia del PMEF y de las licenciaturas en Arquitectura y Artes Plásticas mediante el recurso de la sociogénesis, preparando así el desarrollo del tema para comprender algunas de las circunstancias institucionales que llevaron a la materialización de la arquitectura del Centro de las Artes y el edificio de Arquitectura y Artes Plásticas.

El tercer capítulo se desarrollará en dos apartados complementarios: el primero, describe sociogenéticamente el desarrollo del proceso de diseño y construcción del conjunto Centro de las Artes UNISON y los objetos arquitectónicos del edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas haciendo énfasis en los distintos testimonios de los actores que en dicho proceso participaron. El segundo aparatado versa sobre la interpretación simbólica de los objetos arquitectónicos citados y su relación con el proyecto de ciudad de la década de 1990, al tiempo que se hacen algunas consideraciones extratemporales al periodo establecido, pero pertinentes en tanto ayudan a reforzar la hipótesis presentada. Posteriormente, se reportan las conclusiones y recomendaciones finales.

Capítulo 1. Aproximaciones teórico-conceptuales y metodológicas

1. Aproximaciones teórico-conceptuales y metodológicas

La arquitectura en tanto su obvia contundencia material, visual, en resumen constructiva, se manifiesta como un hecho humano difícil de pasar por alto o ignorar. Pocas son las actividades humanas contemporáneas que admiten ser desarrolladas sin contar con espacios ex profeso o sin la intervención profesional de diseñadores y constructores. En tanto la tendencia de la organización humana apunta hacia el aumento del índice de urbanización, esquemas de planeación y otras estrategias, más importancia cobra pues el ejercicio de explicar a lo arquitectónico desde una perspectiva que trascienda lo material y sea más sensible para con lo social, tanto en sus causas como en sus consecuencias.

Según Castells (2000):

> "*El espacio es una expresión de la sociedad. El reto* (de comprender esto) *no es fácil debido a que se esconde una complejidad fundamental en el aparentemente simple entendimiento de la relación entre sociedad y espacio. Esto se debe a que el espacio no es el reflejo de la sociedad, es su expresión. <u>En otras palabras: el espacio no es una fotocopia de la sociedad, es la sociedad</u>*"[1]. (Ídem: 440 y 441)

De cumplirse lo anterior, los objetos arquitectónicos pudieran servir como claros indicadores de la situación social que guarda una comunidad. Entre más pequeña o cerrada fuera esta comunidad, más manejables serían entonces los datos, su procesamiento e interpretación. El objeto del presente estudio, la arquitectura en una universidad pública, es definitivamente uno: arquitectónico inserto en una estructura urbana dada. Y no sólo eso, sino que corresponde a un tipo particular de infraestructura patrocinado por el Estado: el equipamiento social o colectivo. Se comprende entonces, que la cantidad de variables a manejar – aún atendiendo al señalamiento de inicio – son variadas y de diferente complejidad, por lo que se requiere de un panorama organizado para identificar e interpretar la condición de contexto de un objeto arquitectónico. Es por

[1] El subrayado es propio.

ello que, en función de poder proporcionar una perspectiva teórica y conceptual lo más completa posible para esta sociedad configurada en espacio, se propone ubicar tres ámbitos de inicio:

a) la singularidad del objeto arquitectónico, que establece la relación de un objeto arquitectónico con su entorno urbano inmediato

b) la identificación del contexto institucional al que pertenece, que describe a las formas de organización interna y de los conflictos que se presentan en el funcionamiento de la institución a estudiar y de los procesos directa e indirectamente relacionados con dicho funcionamiento, y

c) la crítica e interpretación simbólica del objeto en cuestión, que sirve para articular a los dos primeros ámbitos entre sí y valida a la arquitectura como una disciplina explicable desde las ciencias sociales

Una vez desarrollados cada uno de éstos ámbitos, se tendrá un corpus teórico suficiente para dar el debido respaldo a los capítulos siguientes, así como también diseñar la metodología de trabajo correspondiente.

1.1 Desarrollo de ámbitos

1.1.1 La singularidad del objeto arquitectónico

Esta percepción es generalizada para los usuarios no versados en cuestiones arquitectónicas y/o urbanísticas. En tanto que la escala humana es limitada ante la contundencia de un objeto arquitectónico, la ciudad se convierte en un mosaico de construcciones aisladas pero comunicadas con redes más o menos complejas de vialidades. Así, aparentemente los objetos arquitectónicos se envuelven a sí mismos en una representatividad individual, unitaria dependiendo de sus funciones, características

formales, usos, etcétera. Rossi (1982) designa a estos objetos como *hechos urbanos*. Propone que el estudio de las ciudades preponderantemente debe referirse a su forma, mediante el ejercicio de la observación directa, describiendo su morfología, asignando cierta importancia a las distintas tipologías. Sin embargo, el centro de su discurso radica en la permanencia de los hechos urbanos, en donde:

> "*la ciudad es algo que permanece a través de sus transformaciones, y las funciones simples o múltiples, a las que esta progresivamente lleva a cumplimiento son momentos en la realidad de su estructura. La función* (del objeto arquitectónico) *viene entonces entendida sólo en su significado de relación más compleja entre varios órdenes de hechos descartando una interpretación de relaciones lineales entre causa y efecto que son desmentidas por la realidad*" (ídem: 95).

Esta es la respuesta del autor ante lo que él llama *funcionalismo ingenuo*[2], sosteniendo que los componentes de un hecho urbano y sus relaciones entre sí, tendrán valores distintos, no universalistas. De ahí la insuficiencia del recurso tipológico (o basado sobre modelos) para la comprensión del fenómeno urbano. Y continúa, "*la forma de la ciudad es siempre la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad. En el mismo curso de la vida de un hombre la ciudad* (…) *las referencias no son las mismas. Contemplamos como increíblemente viejas, las casas de nuestra infancia; y la ciudad que cambia cancela a menudo nuestros recuerdos*".[3]

Esta última sentencia no es gratuita. Rossi acude a dos ejemplos en particular para la formación de las ciudades: la casa habitación y el monumento, llamándolos *elementos primarios*. La clave radica en que ambos tienen un carácter de firme permanencia en la psique del habitante urbano; sus características formales tienden a cambiar relativamente poco o nada con el paso del tiempo otorgando la sensación de familiaridad y pertenencia, además de memoria colectiva, sobre todo en el caso de los

[2] Rossi hace esta crítica en un momento cuando los paradigmas del modernismo internacional se encuentran aún vigentes, como el caso de la Carta de Atenas del CIAM de 1933 y sus posteriores repercusiones en proyectos urbanos que culminaron con el experimento de Brasilia en la década de 1950.
[3] Op. cit.: 105.

monumentos. El hecho urbano vale tanto por sí mismo como por el lugar que ocupa: el *locus*[4], en dónde "*los vínculos y la precisión misma del* locus *como un hecho singular determinado por el espacio y el tiempo, por su dimensión topográfica y por su forma, por el ser sede de vicisitudes antiguas y modernas, por su memoria*".[5]

El monumento tiene el aval del tiempo y de la memoria, de ahí su singularidad y su aporte individual que:

> "*Depende sin más de su forma más que de su materia* (…) *pero también depende del hecho de ser su forma compleja y organizada en el espacio y el tiempo* (…) *si el hecho arquitectónico que examinamos fuera, por ejemplo, construido recientemente no tendría el mismo valor; en este último caso su arquitectura sería quizá valorable en sí misma* (…) *pero no presentaría aún aquella riqueza de motivos con la que reconocemos un hecho urbano*".[6]

Con todo, el gran riesgo que se corre de hacer una lectura simplista del discurso de Rossi radica en la necesidad aparente de que toda construcción pretenda tener las características de monumento para garantizar su valía y permanencia dentro de un entorno urbano. Las ciudades tienen que contar con legibilidad[7], como lo indica Lynch (1959), y ésta se entiende como la facilidad con la que puede reconocerse la organización de los espacios habitables, "*una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente en una escala global*", resultando esto de particular importancia "*cuando se consideran los medios ambientes en la escala urbana de tamaño, tiempo y complejidad*". (Ídem: 11)

[4] Se maneja el término como una doble premisa, primero destaca el valor de lugar en tanto proceso relacional entre el hecho urbano y su área de influencia; después, el lugar donde estaba el *genius loci*, el espíritu del lugar y al cual había que rendir culto antes de iniciar cualquier trabajo fundacional de una ciudad en la Época Clásica. Para una visión más amplia de estas cuestiones antropológicas e históricas, consultar: Narváez, Adolfo (2003) *Teoría de la Arquitectura. Aproximación a una antropología de la arquitectura y la ciudad*. Editorial Trillas/UANL. México.
[5] Op. cit.: 189.
[6] Op. cit.: 71.
[7] Como se verá más adelante, abundan las referencias a los espacios y objetos como textos que pueden leerse, decodificarse y mostrar mensajes particulares a través de simbolismos más o menos objetivos. Es aquí donde la arquitectura solicita ayuda de otras disciplinas, como la lingüística, para poder primero entenderse a sí misma, y después a quienes hacen uso de ella; sobre todo cuando los usuarios no son los que toman las decisiones finales de diseño en los espacios que habitarán.

Hasta aquí, queda claro, que si bien es cierto que un hecho urbano es más reconocible si apela a la memoria de un lugar, es también fundamental aceptar que éste no puede concebirse como un elemento aislado y tendrá que responder a las complejidades propias de la fragmentación que el tiempo impone sobre los espacios urbanos para tener, dentro de su singularidad, una legibilidad histórica. En otras palabras: la responsabilidad de un objeto arquitectónico dentro de un ambiente urbano es el de hacer ciudad. La idea de la ciudad legible – es decir unitaria – adquiere entonces una nueva dimensión, más allá de su esfera física y tangible, se requiere dotar a la ciudad de un *significado*.

Benévolo (1985) afirma que la significación de la ciudad tiene dos acepciones distintas: como el espacio social en donde se integra y organiza una ciudad y como el escenario físico. Piensa que la distinción es importante por un argumento que Rossi también maneja redundantemente: la permanencia, y afirma "*el escenario físico de una sociedad dura más que la sociedad misma y puede ser constatado, reducido a ruinas o puede estar funcionando, cuando la sociedad que lo produjo haya desaparecido mucho tiempo antes*" (ídem: 15). La manera como el autor concibe pues a la ciudad es la del escenario histórico, la espacialidad – en tanto experiencia física – es el único de los dos ámbitos propuestos que pueden percibirse, incluso reconstruirse. Pero su análisis, más centrado en la ciudad surgida después de la Revolución Industrial y en los cambios socioculturales y económicos que surgieron de ésta, se describe como una proyección inadecuada del conjunto de la sociedad, como:

> "*Un mecanismo más rígido que sirve para demorar y aplacar la transformaciones en todos los otros campos, para hacer durar más la jerarquía de los intereses consolidados. Los inconvenientes técnicos que todos conocemos - la congestión del tráfico, la densidad de los edificios, la escasez de los servicios, la ruina del medio ambiente natural –, no son consecuencias inevitables de la vida moderna, sino el precio*

que se paga para mantener una combinación de poderes que ya contrasta con las posibilidades que nos ofrece el desarrollo económico y tecnológico".[8]

En un mismo orden de ideas, y retomando las hasta ahora descritas, Fernández (1985) propone en su discurso sobre el entendimiento de la ciudad, su arquitectura y la problemática ambiental, una obligada visión en dónde la significación de la historia de la arquitectura – y por tanto de las ciudades – es un sistema complejo de imposiciones cuya función esencial:

"*ha sido, invariablemente, el de operar, en el caso de la ciudad existente*[9]*, agregaciones de porciones de tejido o de monumentos, respondiendo a una compleja gama de requisitos sociales, generalmente asociados a interpretaciones de sectores dominantes. La arquitectura es así claramente legible históricamente como una disciplina asociada a estrategias de poder"*[10]. (Ídem: 230). "*La arquitectura contribuye así (…) a naturalizar (es decir, hacer obvias, evidentes, "científicas") ideologías muy precisas*"[11].

Méndez (1996) llama a este fenómeno la *espacialización del poder*, proceso muy reconocible en los espacios públicos y en las construcciones auspiciadas por el Estado a través de sus "instituciones centrales". Se regresará a este tema, más adelante. A su vez, para Aymonino (1981), la ciudad es un producto artificioso de la sociedad toda que intenta establecer un equilibrio que él describe como imposible entre la solución de necesidades sociales y la voluntad de representación, equivalente a los conceptos de *memoria* y *legibilidad* manejados hasta ahora. Una ciudad tiene significado cuando "*pueden establecerse relaciones precisas, y por lo tanto identificables, entre la forma urbana y la "*escala*" de los edificios (en particular de los monumentos), en tanto que fenómenos mutuamente determinados*" (ídem: 38). Afirma a continuación que el significado de una ciudad:

[8] Op. cit.:33.
[9] Fernández describe el fenómeno urbano como una colección superpuesta de periodos que identifica como: *ciudad histórica, ciudad comercial y ciudad industrial.* Coincide así con Benévolo quien propone una taxonomía similar: *ciudad liberal, ciudad posliberal, ciudad posliberal corregida y ciudad moderna*. Si bien el alcance histórico difiere en ambos, si establecen una similitud de enfoques en cuanto a la descripción de los ámbitos urbanos desde una dialéctica histórica económica-política.
[10] El subrayado es propio.
[11] Foucault (1976), citado por Fernández (op. Cit: 131).

> "*Resultaría, entonces, directamente proporcional al grado de coincidencia alcanzado por la organización espacial y los sistemas de interpretación (…) considerando las ideologías de las que somos portadores (intereses materiales + decisiones políticas) como los objetivos que pretendemos alcanzar (patrimonio cultural + decisiones políticas) para la ciudad contemporánea en su conjunto*".[12]

A todo este proceso, al autor le asigna la categoría de *representación*. Sin embargo, estos conceptos tal y como se han manejado por la clase política contemporánea, no son por cierto los de los valores de los ciudadanos ni de su cultura, sino la representación (espacialización) del régimen. Esto se debe a que toda vez que se han cubierto las expectativas sociales (necesidades) que les dieron razón de ser "*surge, añadiéndose a éste proceso, la confrontación, la diversidad, la ambición, el deseo de belleza; e incluso, más allá de éstos elementos, la acumulación como posibilidad de los superfluo, de la simbolización arquitectónica*".[13]

Para Claval (1982), el poder como instrumento de orden y desarrollo de las sociedades civilizadas es indispensable. En el origen de los primeros grupos humanos organizados radica también el principio del jefe: el miembro del grupo más fuerte o más avezado que administra no solo los bienes obtenidos colectivamente, sino las funciones sociales regidas por la aceptación de las reglas comunes, aliviando de esta manera la vida social del grupo. Para afrontar tanto las inclemencias del medio como para garantizar la supervivencia misma, las acciones colectivas necesitan la pauta organizativa encarnada en una figura de poder. Y así, mientras más grande es el grupo humano en cuestión de igual manera se complejizan las funciones y la estructura del poder:

> "*El poder, como fenómeno central de la organización social, esta ligado a la dimensión de las sociedades (…) en las sociedades extensas y numerosas, las cosas ocurren de otro modo: el equilibrio no es posible sino por la instauración de instituciones que autoricen el intercambio amplio, limiten las tensiones resultantes; pero llevan dentro*

[12] Op. cit.:39.
[13] Ídem: 32.

de sí la tentación[14] *del poder y hacen necesaria la definición de arquitecturas más complejas*".[15]

Es la *institución* como figura representativa, quien legitima la detentación del poder. En un principio las protoinstituciones dependían del poder civil o religioso ritual: el señor y el sacerdote. El advenimiento de los primeros grandes imperios necesitó a su vez de otras formas de organización *in extenso*: castas, clases sociales y escalafones según los oficios realizados por el pópulo. De aquí surgen dos conceptos de suyo disasociables de la idea de poder: la ciudad-estado y la jerarquización de su espacio. Si "*la institucionalización de las relaciones abre el camino del poder puro*"[16], entonces las lecturas de la espacialización del poder aportan pistas para el entendimiento de la vida social y en sus pautas de desarrollo. Claval apunta que el espacio interviene de diversas maneras en la geografía humana – como metáfora de la vida diaria – y por lo tanto, razona el autor, en el *juego de poderes*:

a) El espacio interviene por su extensión; la tenencia de la tierra adquiere un valor tanto monetario como social (de clase).

b) El espacio obstaculiza las relaciones; al aumentar las distancias lo hacen también los costos de transporte de personas y de los bienes de producción[17].

c) El espacio (la distancia) modifica o anula los códigos de comunicación en común; los sistemas de comunicación son presa en la mayoría de las veces de las áreas culturales en donde se desarrollan.

d) El espacio es uno de los elementos simbólicos por excelencia; la extensión territorial conlleva en gran medida acepciones de identidad y aprecio por parte de

[14] La cursiva es propia.
[15] Op. cit.:19.
[16] Op. cit.: 18.
[17] Como lo ilustra la teoría del lugar central de Christaller.

sus ocupantes[18], puesto que: "*el espacio vive así la forma de imágenes mentales que son tan importantes para comprender la configuración de los grupos y las fuerzas que los excitan, como las cualidades reales del territorio que ocupan*".[19]

Se puede entonces afirmar que los hechos del poder se pueden medir espacialmente por los elementos que dentro de éste se incorporan. Se advierte asimismo, que la mera conmensurabilidad de las formas puras del poder, la jerarquía absoluta y la autoridad, serían medidas simplistas pues olvida las múltiples contingencias y elementos de la vida social de los grupos humanos y que la matizan:

> "*La geometría de los hechos de influencia se manifiesta como más compleja y más variable: a cada figura de la dominación se vincula un tipo particular de configuración* (espacial). *Es importante analizar esta geometría de las formas de base del poder*".[20]

Y el ejemplo más claro de la especialización del poder se encuentra en lo servicios públicos, o equipamientos colectivos urbanos, tal y como lo señalaba anteriormente Méndez.

Los equipamientos colectivos, aparecen en la historia por vez primera tras la Revolución Francesa, según Fourquet y Murard (1978). Una vez establecido el Estado moderno, las dinámicas sociales cambiaron de tal forma que la familia nuclear se vio afectada en la disposición de sus roles: la educación, el cuidado de los ancianos, la atención a la salud, entre otros, eran actividades antes atendidas en el seno del hogar. Pero al irrumpir el capitalismo de la Revolución Industrial la familia se fragmenta debido a los distintos horarios laborales[21]. Estos autores señalan que el Estado benefactor

[18] El autor no acota, sin embargo, que esto solo sucede cuando los habitantes de dicho espacio tiene un verdadero valor de arraigo, potenciado generalmente por una calidad de vida o ventajas habitabilidad sobre otros lugares.
[19] Op. cit.: 25.
[20] Ídem.
[21] Los autores se refieren a que el cambio de una economía agrícola a una industrial fijó la preferencia por los procesos fabriles y el crecimiento de los barrios industriales y cinturones de miseria en las grandes ciudades europeas, primeramente. Gran parte de la vida de los habitantes de dicha ciudades giraba en torno y casi exclusivamente, del trabajo en los centros industriales y el comercio. En tanto que el Estado requiere de un mínimo de control sobre sus gobernados y la industria no puede absorber al total de la

sirvió entonces como una especie de prótesis para reagrupar a la familia – fuera del núcleo de la misma – y de igual manera a los que hasta entonces habían carecido de representación alguna (indigentes, enfermos mentales, etcétera) en un momento que en que la dispersión social era extensiva. Entonces:

> "*Las masas de población son distribuidas en estos espacios sociales según un sistema cerrado de disyunciones limitativas que funciona sobre un componente último: la categoría de la persona, el Hombre (…) Al enfermo, se le hospitaliza, al enfermo mental se le interna en el manicomio; al viejo, al asilo; al niño al internado o al colegio; sin trabajo, se ingresa al mundo del hampa y es candidato al Tribunal, al juzgado o a la cárcel. La red de equipamientos colectivos se cierra sobre el "*yo*", sobre la "*persona universal*" (…) en consecuencia obtura todo eventual peligro de que la masa de individuos (…) pueda de repente convertirse en masa-protagonista, muchedumbre libre, generadora de duros golpes en la historia (…) El equipamiento colectivo es el territorio no-familiar donde se ejerce directamente la soberanía el Estado*". (Ídem: 76 y ss)

Si bien esta visión totalizadora, ya no es del todo válida, sí se ha convertido en paradigma social al punto de que hoy día apenas se atisba el sentido de control estatal en sus instituciones, es decir, se encuentra la sociedad contemporánea sumergida en un sistema que da por sentado y que en buena medida ayuda a funcionar a la complicada maquinaria social. La idea de una ciudad sin equipamientos proyectados y administrados por el Estado es inconcebible. Incluso una de las fuerzas laborales más importantes en el caso mexicano es la burocracia en todos lo niveles de gobierno. Altamente diversificada, cuenta con una compleja red de campos de acción que crece mientras más problemas sociales y/o necesidades (justificadas o no) aparecen, y al hacerlo "*el Estado se diferencia, se forma un organismo particular (un ministerio, una dirección, un servicio, una oficina, una instancia territorial) nace una nueva serie de equipamientos colectivos* (…) *cada equipamiento originario se rodea de equipamientos adyacentes o periféricos".* [22]

población, se hace necesaria la aparición de espacios e instituciones que sirvan como instrumento de vigilancia en los más ámbitos posibles de la vida social.

[22] Op. cit. : 78 y 79.

Es comprensible entonces, que el Estado sea percibido como el principal promotor de monumentos. Así ¿pueden considerarse a los equipamientos colectivos y a los monumentos objetos arquitectónicos equivalentes? Sí, en tanto y según las opiniones referidas, si éstos sirven como referencia de un orden más claro del ámbito urbano, aún cuando no hayan sido erigidos con tal fin. Toda intervención urbana responde a estrategias socio-espaciales definidas por intereses distintos, a veces encontrados, aunque en última instancia es siempre el Estado quién decide los rumbos y las estrategias que a su parecer son las más efectivas.

Según Tomas (1994), las estrategias socio-espaciales son más comúnmente usadas por ser políticamente redituables, más que para cubrir necesidades sociales. Los ejemplos abundan desde la más remota antigüedad registrada hasta la contemporaneidad neoliberal. Quizá los modelos de urbanismo emprendidos en las tres décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, con el papel rector de los Estados y la cada vez mayor intervención de los grandes capitales y bancos, sean los más ilustrativos. El modelo puede plantarse en cualquier lugar del orbe, a veces sin consideraciones previas para con las características reales de sus futuros usuarios, empeorando las consecuencias de dar a la "*forma urbana una importancia cada vez mayor y explícita a la imagen*", otorgando "*un amplio espacio a la arquitectura* (…) *para promover un paisaje mercancía* (que) *provenía de una falsa apariencia*". (Ídem: 218 y 219)

Si la forma condiciona al programa funcional, el modelo modernista entra en crisis, pero el Estado apela a una supuesta necesidad de identificación entre el usuario y el objeto arquitectónico. Y surge de nueva cuenta el recurso de la memoria[23]. "*Las estrategias socio-espaciales producen* (…) *formas espaciales simples o complejas, estables o en movimiento; pero también pueden interferir entre ellas, yuxtaponer sus efectos de manera incoherente, paralizarse, hasta desestructurar o destruir las formas heredadas*"[24]. El costo resultante de comprar o inventar memoria en una ciudad es en

[23] Como se mostrará en los capítulos 1, 2 y 3, este recurso se usó en la Universidad de Sonora y en la ciudad de Hermosillo desde la década de 1930 hasta el periodo que comprende este estudio.
[24] Op. cit.: 224,

suma oneroso no solo financiera y socialmente hablando. La fragmentación extrema de diferentes proyectos de ciudad hace ilegibles a los hechos urbanos y puede llevar a los ciudadanos a un estadio de poca o nula sensibilidad de su historia, muchas veces significada en el legado constructivo.

El manejo de la imagen como recurso en las estrategias socio-espaciales no es una cuestión privativa de índole estética. Fuentes (2000) afirma que los imaginarios urbanos son herramientas efectivas para comprender cómo funcionan y se organizan los distintos grupos sociales en un territorio, considerándose: "*como cajas de resonancia de los problemas y conflictos que afectan y preocupan a los pobladores en sus usos de la ciudad*". (Ídem: 9)

Y continúa:

> "*Las consecuencias sociales de la presencia de los imaginarios* (…) *cuando son placenteros son forjadores del arraigo y otorgan un sentido de seguridad, identidad y pertenencia, que lleva al disfrute y evaluación positiva de los espacios urbanos, de su pobladores y de los acontecimientos que ahí ocurren; pero, cuando son negativos, sus efectos van en el sentido opuesto. Los imaginarios tienen, como es evidente, una relación con lo concreto pero, no se construyen exclusivamente de ello* (…) *Los imaginarios urbanos son construcciones sociales e históricas que llevan a la creación continua e indeterminada de figuras formas e imágenes de la ciudad*".[25]

En resumen, el significado de una ciudad no radica en la singularidad (ni formal ni histórica) de sus objetos arquitectónicos, en tanto hechos urbanos, sino en la legibilidad coherente de éstos como elementos en una realidad fragmentaria construida a través del tiempo y que trasciende a sus habitantes. Esto, define a la ciudad como un espacio diverso e incluyente. Sin embargo, son probablemente los monumentos y los espacios de equipamiento colectivo los ejemplos más preclaros de la trascendencia del objeto arquitectónico, teniendo al Estado como su principal promotor y por tanto son

[25] Ídem.

necesariamente producto de estrategias de poder y control, pero también la representación de su soberanía. Así, mientras más compleja parece ser una sociedad, igualmente extensos y diversos son sus equipamientos. Si el Estado no reconoce en su ejercicio las necesidades explícitas de sus gobernados por dar preferencia a la utilización del objeto arquitectónico y urbano como un recurso de imagen e inversión política, pone en riesgo su trascendencia y el impacto que esto tiene sobre el imaginario urbano – en tanto este es un indicador efectivo de una realidad social – puede redundar en consecuencias que afecten negativamente la calidad de vida y la comprensión histórica de un entorno urbano. La ciudad no sólo es el hecho urbano por excelencia, es la definición esencial de *hecho político*, tal y como lo expone Roncayolo (1978):

> "*La ciudad ejerce funciones políticas o administrativas con respecto de un territorio más o menos vasto, participa en la organización del territorio, dirige además sus propios asuntos. Pero la ciudad, lugar de centralización, es también el lugar privilegiado para la difusión de las ideas, de las luchas. La dificultad (*del estudio de la ciudad*) consiste en comprender la superposición entre corrientes* (…) *de las formas y los grados de la composición territorial específica. Problema éste de la historia urbana actual que plantea en gran parte la existencia o no de efectos ecológicos o de culturas propias de la ciudad*". (Ídem: 105 y 106)

Así, entonces, la supuesta singularidad del *hecho urbano* queda superada por la noción del *hecho político* ante la necesidad de involucrar la idea de lo diverso como premisa que describe mejor a una ciudad. Y pocos ejemplos sirven para ilustrar mejor lo anterior como las universidades públicas.

1.1.2 Identificación del contexto institucional

Puede afirmarse, que dentro del conjunto de equipamientos colectivos los espacios asignados a la educación (en cualquiera de sus niveles) son de los más reconocibles y más fácilmente identificables con la figura del Estado. Además, estas instituciones por norma general son espacios ubicados en entornos urbanos. Pero son

los espacios de la universidad pública los que mejor representan este rubro, ya que no pocas veces han sido protagonistas de cambios y revoluciones que repercuten en el grueso de la población[26], tornándola no sólo en un símbolo Estatal, sino de la búsqueda misma de la sociedad por su autonomía y libertad, así como depositaria de su confianza[27]. A continuación, se desarrolla una descripción de la universidad pública como institución y como organización, para poder clarificar en los capítulos siguientes los procesos que desencadenaron en las intervenciones espaciales en la Universidad de Sonora en la década de 1990 y principios de la presente.

Históricamente, la universidad pública es una institución resultante de procesos temporalmente extensos y socio culturalmente complejos en donde diversos grupos sociales – con también diversos intereses - interactúan con el Estado para dar lugar a un espacio del conocimiento que potencia el progreso de una comunidad (Acosta, 2000). Además y en este mismo orden de ideas, la universidad pública representa uno de los logros más tangibles de los procesos revolucionarios y científicos iniciados por la Revolución Industrial y concentra un considerable número de científicos, investigadores, intelectuales y docentes que Rodríguez (1995), designa como *la inteligencia social*.

La producción de esta inteligencia social es el resultado de procesos complejos (Gallegos, 1993) signados en tres funciones básicas que en términos generales, comparten las universidades públicas:

- Función ideológica: La ideología de una clase dominante se convierte en proyecto político. En la educación superior pública, el Estado se encarga de perpetuar su hegemonía, acción que se traduce como control del consenso sin el cual dicho proyecto político sería imposible de realizar. Sin embargo, por la naturaleza diversa de la universidad no es posible encontrar una

[26] En el caso de la Universidad de Sonora, 1967, 1972 y hechos intermitentes durante la década de 1970 y 1980, ejemplifican tal afirmación.
[27] En un reciente estudio de opinión sobre las instituciones mexicanas más confiables conducida por la empresa Consulta Mitofsky, las universidades (que se incluían por primera vez en los cinco años que se venía haciendo este estudio) recibieron un calificación de 8.1 (escala 0 – 10), arriba de la Iglesia Católica (7.7), el Ejército (7.7), la CNDH (7.4) y el IFE (7.1)

ideología definida, por ello, la más importante tarea es la de contribuir a crear un campo cultural plural de la sociedad.

- Función Política: La universidad es un espacio de encuentro y correlación de fuerzas sociales y para las alianzas de clase (autoridades, académicos, investigadores, administrativos, estudiantes, etcétera). De aquí se desprende que la educación puede ser utilizada como válvula de escape de la presión cuando las clases medias pretenden alimentar su poder social.

- Función social: La universidad es un instrumento de transformación o conservación de la composición de la sociedad. Sin embargo, el limitado número de individuos que pueden acceder a las Instituciones de Educación Superior y la siempre deficiente eficiencia terminal no parecen favorecer cualitativamente a las demandas sociales.

Abundando en este último punto, Bartolucci (1994) encuentra que aún con los inconvenientes presentados, existe la idea en suma extendida entre la población de que el contar con un título universitario es el medio más idóneo y efectivo de aumentar las posibilidades de una mejor movilidad social y calidad de vida, sobre todo para los integrantes de las clases medias[28].

Durante la última década del Siglo XX, el sistema educativo, que funcionaba en un esquema homogeneizador, se vio en crisis al exigírsele cambios estructurales que hicieran que los productos humanos e intelectuales de las universidades públicas fueran congruentes con las políticas de desarrollo tecnológico y de apertura comercial de ese momento. La producción de cuadros profesionales, así como la potenciación y difusión de la cultura, fueron entonces resultados insuficientes para responder a las necesidades emergentes. Rodríguez (2002) señala que durante la década de 1990, las universidades

[28] En este estudio realizado en la década de 1990, Bartolucci analiza cómo afecta – y se explica – el fenómeno de la desigualdad social en la educación superior en México, visualizando a las universidades públicas como reproductoras de la distribución de capital cultural entre las clases sociales en un sistema escolar que exige igualdad en tanto basa su legitimidad cultural apoyándose en la generalidad.

públicas mexicanas se vieron en la necesidad de implementar cambios organizacionales en tres rubros: normatividad, formación de profesorado y evaluación. A su vez, Gallegos (1989), considera que estos cambios estaban orientados a una mejora considerable en las esferas académica y administrativa, teniendo como prioridades:

- producir métodos de enseñanza que incorporen tecnologías modernas
- asegurar marcos jurídicos y financieros estables
- diseñar currículas flexibles y que permitan la educación permanente
- formar personal docente de excelencia
- gestionar espacios y estímulos para la investigación científica y tecnológica
- implementar en los planes de estudio la formación polivalente: aprender-a-aprender, formación continua, entre otros

Aunado a lo anterior, el paradigma dominante que presentaban Fourquet y Murard en el apartado anterior - según el cual las instituciones públicas y sus equipamientos eran considerados espacios de la soberanía estatal – es paulatinamente reforzado con el discurso emergente de la institución como una comunidad generadora de valores cívicos, productora no sólo de profesionistas sino también de ciudadanos con mayor compromiso social, en el más completo sentido del término. Para Subirats (2001), los centros educativos deben verse como una parte socialmente participativa de la ciudad y no como organizaciones apartadas de la dinámica social:

> "*La comunidad escuela no puede quedar reducida a una institución reproductora de conocimientos y capacidades. Debe entenderse como un lugar de trabajo, civismo, civilidad y participación. Desde esta concepción comunitaria el comportamiento de los individuos es la escuela deberá entenderse a partir de interdependencias entre los factores ambientales y los personales* (…) *La escuela representa una cierta forma de comunidad, que se vincula con otras comunidades en el territorio, desarrollando una malla que parece positivo desarrollar y potenciar*".[29]

[29] Op. cit.: 75.

Así:

> "*Finalmente, llamamos escuela comunidad a aquellos centros caracterizados tanto por una fuerte implantación del territorio y por la activa aceptación de la diversidad social del mismo, como por una fuerte identificación de sus componentes con un proyecto bien definido*".[30]

En tanto organizaciones complejas y diversas en un sentido tradicional conforme a las premisas del Estado benefactor inmerso en la lógica económica de la industrialización masiva, estas exigencias - al convertirse posteriormente en políticas públicas - suponían no sólo el agravamiento de los conflictos y problemas existentes, sino también el surgimiento de nuevos retos, problemas y conflictos inéditos hacia dentro de las jerarquías y esquemas organizacionales. En principio, el Estado marca las políticas directrices y detenta por medio del Poder Legislativo la asignación de recursos. Estas descienden en cascada hacia las secretarías y direcciones de educación, en consecuencia las universidades públicas poco o nada pueden hacer de manera interna, para lograr un consenso apropiado *a priori* que permita la aplicación de dichas políticas. Ejemplos ilustrativos de lo anterior son: las mejoras en la administración de recursos (transparencia), el control de los procesos administrativos bajo normas internacionales ISO y la distribución de estímulos a la producción académica[31].

En estas circunstancias, los principales conflictos sobrevienen por las resistencias al cambio y la potencial pérdida de poder de lo grupos involucrados. Estas dinámicas se encuentran documentadas dentro de la *teoría de las organizaciones*[32], y reciben el distintivo de *teorías de la ambigüedad* (ver cuadro1).

[30] Op. cit.: 80.

[31] Conocidos también coloquialmente como "tortibecas" en alusión a los subsidios del gobierno federal como apoyo para el consumo de tortillas de maíz de, base alimenticia de las clases populares en el centro y sur de México. Para ver un estudio de caso en la Universidad de Sonora, consultar: Sotelo, Andrea (2004) *La política de estímulos económicos hacia los académicos en la Universidad de Sonora, 1995-2002*. Tesis de maestría en ciencias sociales. Director: Dr. José Raúl Rodríguez Jiménez. El Colegio de Sonora. Hermosillo, México.

[32] Ibarra (1996) describe a la teoría de las organizaciones (TO) como una disciplina plural que agrupa a su vez muchas teorías que explican todo esfuerzo conceptual y explicativo sobre las organizaciones en entornos multidisciplinarios, diversos y fragmentarios, denotando así la complejidad de su objeto. La TO da lugar a enfoques de aproximaciones sobre los procesos relacionales y organizacionales tanto en espacios estructurales físicamente delimitados, como más allá de ellos. Originalmente concebida para las disciplinas administrativas, la TO aborda así cualquier problema de organización correspondiente a realidades locales diversas y sus formas de organizarse en el contexto de sus modos de racionalidad en particular.

Teorías de la ambigüedad		
Modelo	Bases conceptuales	Autores
Anarquías organizadas	Es una organización que carece de claridad y coherencia en qué es lo que pretende (*ambigüedad de objetivo*), cómo se supone que lo logrará (*tecnología indeterminada*) y quién o quiénes son los responsables de tomar las decisiones (*constante flujo de decidores*)	Cohen y March (1974) March y Olsen (1976)
Modelo del *cesto de basura*	Las situaciones de decisión son consideradas como "cestos de basura" donde los participantes arrojan problemas y soluciones; y en función de su cantidad, de las mezclas que se obtengan y del tiempo disponible, el acto decisional se concreta o no en una acción determinada.	Cohen *et al*. (1972)
Sistemas flojamente acoplados	Es una organización (o parte de esta) cuyos elementos se corresponden unos a otros, pero que, empero, mantienen una identidad y especificidad propias. Ya no se considera a la organización como un ente monolítico.	Weik (1969 y 1976)

Cuadro 1. Teorías de la ambigüedad en la teoría de la organización.

Fuente: Del Castillo (1996: 15)

Estas teorías describen efectivamente la estructura de acción y las acciones de los actores involucrados en las organizaciones complejas, especialmente las pertenecientes a distintos niveles de gobierno (Pressman y Wildavsky, 1979) las universidades públicas (Sproull et al., 1978), caracterizadas éstas por ser especialmente resistentes a los cambios y contar con prácticas y hábitos no necesariamente orientados por una racionalidad *de facto*, sino que se conciben como:

> "*Estructuras estables de interacción, que más que obedecer a consideraciones de tipo racional, responden a normas y comportamientos institucionalizados bajo la lógica de que simplemente "*así se hacen las cosas*"* (…) *El sistema cultural, y la estructura política de la sociedad, son reconocidos como las fuerzas institucionales que*

definen y legitiman las estructuras de organización, reflejando mediante rituales y ceremonias una cierta idea de lo que se espera de ellas". (Ibarra, 1996: 16)

Del Castillo (1996) considera que una organización, desde la perspectiva de la ambigüedad, funciona con cierta actividad de cooperación entre actores, pero el común denominador es el de la generación de conflictos producto de la competencia entre los diferentes objetivos y metas de trabajo que se plantean. Se desprende de esto que las organizaciones no están formadas por individuos que buscan las mismas metas, ni tienen los mismos intereses, ni quieren los mismos satisfactores ni motivaciones; así, el conflicto se convierte en la constante de todos los procesos:

"*Los objetivos que tienen consenso son muy ambiguos y no resultan "*operativos*", es decir, no indican los pasos u operaciones específicas a seguir para lograrlos. Es más, nunca se sabe con certeza cuando se han conseguido de manera satisfactoria. Por tanto, describir la meta específica de una organización es decir muy poco sobre ella. Los objetivos reales se descubren solamente cuando la meta pública u oficial se lleva a cabo mediante objetivos operativos, es decir, los que corresponden a operaciones concretas. Una vez hecho esto, se observa que están implicados varios objetivos, y la maximización de uno de ellos se logra normalmente a costa de otros*".[33]

A todo este proceso organizacional se le conoce como *coalición política compleja*, y es lo que explica la cohesión y coordinación para lograr completar un objetivo en un ambiente de conflicto, en donde cada persona o grupo detenta una forma de poder para controlar la o las soluciones finales en función de sus capacidades de regateo y negociación. Estas organizaciones funcionan como sistemas cuyo equilibrio se encuentra en constante juicio por las variables de su entorno, en donde las decisiones no se deben a un análisis enteramente racional sino a un constante proceso de adaptación sucesiva debido a los desequilibrios continuamente emergentes. Esta visión de una organización considera al *poder* como la variable principal en los procesos organizacionales al tomar la forma de negociaciones, de las cuales se logra de nueva cuenta el equilibrio cada vez que el poder es cuestionado.

[33] Op. cit.: 7.

En la realidad de las universidades públicas, los planes de desarrollo institucional en el ámbito administrativo y el diseño, implementación y evaluación de planes de estudio en el ámbito académico, ejemplifican sobradamente la discrecionalidad con que puede ser abordada la racionalidad en la toma de decisiones en las universidades. Esto provoca un distanciamiento entre los ámbitos, quedando las instituciones polarizadas. De tal suerte que lo administrativo imposibilitado de influir sobre lo académico, debido a la libertad de cátedra imperante, observa como:

> "*El papel del personal directivo se ve restringido; las únicas personas que dependen de él son las que ocupan los cargos intermedios de la administración. Por esta razón, el rol de la jerarquía consiste básicamente en la administración de recursos materiales y en intervenir, en caso de conflicto, entre los grupos que compiten por los mismos* ". (Bartolucci, 1994: 33)

En tanto que en lo académico, la prioridad aparente es el rigor de la investigación y la docencia, los roles pueden invertirse de manera significativa cuando se piensa que un político-académico llega al ejercicio del poder administrativo, pero al parecer esta solución puede terminar reproduciendo la situación anterior:

> "*La paradoja que surge es que mientras por un lado, el personal académico* (…) *al convertirse en funcionarios y autoridades en el campo de la gestión y de la política, en lugar de aplicar el rigor que antes formaba parte de su trabajo, ahora prefieren creer que la reflexión sobre el análisis de las políticas que ellos mismos gestan e imponen, estaría fuera de lugar en el mundo práctico del gobierno. De hecho, cuando un investigador* (…) *pasa a ser un funcionario público, su actitud cambia drásticamente: deja de ser el científico para ser el funcionario. Como tal, tiende a creer, culpando a la urgencia de la práctica y las presiones y distracciones del mundo real, que la reflexión de alto nivel es una prerrogativa de los que se encierran en sus cubículos o laboratorios universitarios a especular, pero que se encuentra fuera de lugar en el mundo de la práctica.* (…) *Lo común es constatar que los que gobiernan, encuentran dicha reflexión profundamente impráctica y distractora. Por otra parte, bastaría hacer un rápido análisis de los "*asesores*" de nuestros hacedores de políticas, su forma de trabajo, el papel que juegan y la*

*influencia que tienen sobre los funcionarios, para darnos cuenta del desgaste que la exposición continua al "*bomberazo*"*[34] *y la lejanía a la participación y la opinión de la comunidad* (académica) *ha provocado* (…) *alejándolos del cuidadoso estudio con el que deberían abordar su trabajo*". (Porter, 2000: 4).

Acosta (2000) señala que los cambios en la vida política del país en la década de 1990 y que a la postre desencadenaron en políticas educativas[35], obligaron a las universidades a participar en un proceso de transición-conflicto-negociación que aún continúa en muchas instituciones[36]. El objetivo es lograr la coalición política. En este sentido, Acosta define a las universidades como organizaciones de sistemas flojamente acoplados al señalar que:

"*Así entendidas – las universidades como organizaciones atravesadas por el conflicto y la negociación y laxamente acopladas –, la carencia de estructura y exactitud, la ausencia de sucesos vinculados teleológicamente entre sí, la dispersión de recursos y responsabilidades y la ausencia relativa* (o el incumplimiento) *de reglamentos obligatorios, son elementos que añaden al tipo de sistema en el que la acción se posibilita sólo por medio de la negociación implícita*".[37]

Lo hasta aquí expuesto lleva a una cuestión necesaria: ¿Cómo se reconoce que una organización en específico presenta el sistema flojamente acoplado en su estructura organizacional? Weick (1976), desarrollador del concepto[38], reconoce que aunque para él mismo resulta difícil distinguir con certeza cuando se presentan los sistemas flojamente acoplados, propone una glosa de indicadores que pueden llevar a la sospecha de su existencia:

[34] Término que designa coloquialmente a las soluciones de improvisación ante una emergencia. Generalmente, son utilizadas debido a una falta de planeación, o por mera negligencia.
[35] Expuestas en las páginas 12 y 13.
[36] Acosta realizó un análisis de tres experiencias institucionales que incluía a la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad de Sonora, luego de la llamada "revolución educativa" en el periodo de gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y hasta mediados de la década de 1990.
[37] Op. cit.: 71 y 72.
[38] Weick propone el concepto de los sistemas flojamente acoplados en el periodo de 1967 a 1996, cuando según Ibarra (1996), la Teoría de la Organización resultó ser un instrumento efectivo para el estudio de las grandes estructuras de poder y de las instituciones de educación superior y que se pueden agrupar en: a) el nuevo institucionalismo, signado por las relaciones de estructura, contexto y poder, entre el actor y el sistema; y b) Decisiones y ambigüedad, a la que pertenece el autor.

- Periodos de tiempo donde existe un exceso de recursos en relación con las demandas
- Ocasiones cuando uno o varios medios producen el mismo resultado
- Canales interconectados donde la difusión es lenta o débil
- Falta de coordinación entre actores
- Ausencia y/o incumplimiento de regulaciones
- No hay responsables claros de los problemas
- Independencia entre acciones y causas
- Imposibilidad de visualizar la organización desde un solo ángulo
- Inspecciones no frecuentes
- Descentralización
- Delegación de la discreción
- Ausencia de vínculos teóricos en la administración
- Desestructura de la organización con respecto de la actividad
- No importa lo que se cambie el resultado es el mismo.

Algunos de estos indicadores son producto de las decisiones entre los actores administrativos y académicos dentro de las universidades, y como expresa March (1994), pueden observarse explícitamente como una interpretación a *posteriori* de la acción de las fuerzas contextuales, dependiendo del punto en que se sitúe un observador del conflicto[39]. Por lo cual se agrega una carga simbólica adicional a dichas interpretaciones, en tanto que los sistemas flojamente acoplados pueden describir e interpretar procesos que si bien afectan a una parte de la organización, no necesariamente afectan al resto de ella. Dentro de la misma idea, Del Castillo (1996) explica que el modelo del *cesto de basura* (ver cuadro 1), concuerda con esta idea al considerar a la organización no como *un* solo cesto, sino como un grupo de ellos en donde las variadas combinaciones de actores, conflictos, negociaciones y soluciones no afectan la existencia de otros. Tal y que:

[39] Este punto quedará mostrado en el capítulo 3 al momento de exponer el contexto del conflicto que ocupa al presente trabajo de investigación.

> "*La configuración de las anarquías organizadas* (…) *depende de la capacidad y del poder de influencia de ciertos participantes o grupos de participantes. Así, la conformación de los sistemas flojamente acoplados puede entenderse más como resultado de los procesos múltiples de interacción, negociación, compromiso y, sobre todo, de conflicto entre grupos que compiten por el poder*".[40]

Constantemente a lo largo de este apartado, se ha manejado el término *poder*, asignándosele una categoría explícitamente teleológica[41]. Se le busca y se le carga con la responsabilidad de ser el fulcro que mueve todas las palancas en una organización, según los autores consultados. En el caso de las universidades, es común emparentar a los grupos de poder – sobre todo administrativos – con sus pares políticos partidistas. Pareciera que el nombre del juego es el mismo en ambos contextos. Éste entre otros muchos ejemplos. Así, ¿cómo explicar entonces el significado de poder desde la perspectiva organizacional?

Crozier y Friedberg (1977)[42] señalan que aunque el concepto de poder resulta vago y multiforme, implica sin embargo siempre la misma posibilidad: actuar sobre otros individuos o grupos de éstos. La condición indispensable para que se presente una situación de poder es el que exista algún tipo de relación que enfrente a dos o más actores para cumplir un objetivo común que condicione a su vez los objetivos personales. Es decir: "*el poder es, pues, una relación y no un atributo de los actores*". (Ídem: 55). Es la organización quien condiciona el desarrollo de las relaciones, al tiempo que acciona a los actores sociales a realizar las negociaciones que lleven a los objetivos marcados. De cualquier manera, nada puede suceder por fuera de la organización, por ello, es que ésta y el poder se encuentran ligados entre sí indisolublemente. Entonces, es la organización y no el individuo quien crea poder, aún

[40] Op. cit.: 20.
[41] Aunque algo similar sucedió en el apartado anterior, la diferencia estriba en que en el caso de la arquitectura y el urbanismo, es relativamente fácil hacer interpretaciones sobre la carga simbólica de poder en un hecho urbano, es decir, se acepta que el poder no es el objetivo de la arquitectura pero no hay un vehículo que lo represente de manera tan contundente.
[42] Es esta una de las obras fundadoras del modo de razonamiento que considera la libertad de los actores en relación con los límites que una determinada estructura organizacional imponen sobre sus actos.

cuando sea aquel su representante. Esta precisión se torna importante para establecer la diferencia que radica entre conseguir una posición de poder y cómo es que se ejerce.

Con relación al primer punto, French y Raven (1959) identifican que en tanto el punto referencial del poder es que se encuentra en función de la *dependencia* relacional entre actores, esta es inversamente proporcional a las fuentes alternativas de obtener los objetivos personales o de grupo. Si un recurso dado es abundante, su posesión no incrementa una cuota de poder. Así que, crear monopolios al controlar información, prestigio o cualquier otra característica con lo que otros no cuenten, redunda en dependencia, que adicionalmente puede incrementarse si los recursos son importantes, escasos e insustituibles. Las cinco categorías clásicas de bases o fuentes de poder son grados distintos del nivel de dependencia. Éstas son:

- Poder coercitivo: Funciona en tanto un actor utilice el temor para hacer reaccionar a otro por medio de la amenaza de castigo si no se cumple con la tarea asignada.

- Poder recompensa: La contraparte al poder coercitivo. Los actores siguen las directivas de otros en tanto esperan ser recompensados por ello, otorgándole poder al actor que distribuye tales recompensas.

- Poder legítimo: Dentro de una organización, la forma más común de obtener poder es el contar con una posición jerárquica dentro de una estructura dada. El poder se legitima en tanto proviene de una posición de mando[43].

- Poder experto: El poder se obtiene mediante el dominio de habilidades, conocimientos, etcétera, sobre los actores que carecen de ellos. Esta

[43] Una posición jerárquica puede ejercer tanto la coerción como la recompensa, pero en tanto la posición se legitima por los usos y costumbres dentro de las organizacionales, a diferencia de los dos primeros el poder legítimo generalmente cuenta con la ventaja de tener *aceptación*.

categoría es una de las influyentes en un mundo en constante tecnologización.

- Poder referente: Se basa en el nivel de identificación empática de un actor sobre otro u otros: asertividad, carisma, imponencia, etcétera. Este poder parte de la admiración de un actor sobre otro y su deseo de ser como tal, o con *referencia a.*

Compárense ahora con los cuatro tipos de poder propuestos por Crozier y Friedberg (1977). Éstos basan la necesidad de poder como correspondencia a las incertidumbres[44] hacia dentro de una organización y que son:

- Especialización funcional (pericia): Funciona de idéntica forma que el poder experto anteriormente citado. Con todo, los actores que califican en este tipo son escasos – aumentando así su poder – por lo que resulta difícil y/o costoso reemplazarlos. Incluso, estas personas mantendrán en alto grado de secreto e inaccesibilidad sus conocimientos para mantener su posición.

- Relaciones entre organización y medio (marginal-secante): Es poder que ejerce un actor al funcionar en varios niveles de la organización relacionados entre sí a un tiempo, representando el papel de intermediario o intérprete entre lógicas distintas e incluso contradictorias de trabajo.

- Comunicación y flujos de información: Quien tiene acceso a la información que otros necesitan para tomar decisiones ejerce este tipo de poder, pudiendo incluso maquillar o tergiversar la información, afectando la capacidad de acción de quien necesita tales datos. Esta situación es de

[44] Estas incertidumbres, sin embargo, no cuentan con el apoyo de datos objetivos, razón por la cual no es posible abordar un estudio de reconocimiento de tales incertidumbres sin una plataforma cualitativa. Según los autores, los tipos de poder y los tipos de zonas de incertidumbre suelen estar en ocasiones mezclados casi indistinguiblemente unos de otros.

especial gravedad y, según sus autores, no hay reglamento capaz de poder con ello.

- Utilización de las reglas organizativas: Las reglas suprimen las fuentes de incertidumbre, pero al mismo tiempo, limitan las acciones de mandos y subordinados – en ambas direcciones – y pueden impedir que se tomen medidas correspondientes al poder legítimo. En ambos casos, las reglas pueden ser herramientas de protección y supresión al mismo tiempo.

Sea cual sea el tipo de organización pública o privada no resulta complicado el identificar una o más de estas formas de obtener poder. Las conductas, producto de las negociaciones en la búsqueda de colocarse en posiciones de poder, son comunes en tanto se acepte que la función básica de una organización es obtener poder. Cabe señalar que el poder, idealmente, debe servir como un medio para alcanzar objetivos dados, ética y moralmente justificados en equitativo beneficio de todos los participantes. Si lo anterior se logra o no, escapa del ámbito de este estudio, pero se hace esta salvedad en el sentido de que se suele asociar a la obtención de poder con fines perversos y opresivos, más aún cuando se toma en cuenta que México es un país con una inestable y núbil democracia. En función de los argumentos hasta ahora presentados, el objetivo de este apartado, es el de describir a las universidades públicas como organizaciones y espacios donde se obtiene y ejerce el poder para tomar decisiones, que en este caso, corresponden a las esferas administrativas y académicas.

Resumiendo, la universidad pública es una institución que al mismo tiempo que es una de las mejores representantes de la soberanía Estatal, es el símbolo de la inteligencia social de una comunidad dada. En tanto se trata de una organización indudablemente política, es sensible a los cambios contextuales del País y a las políticas públicas en materia de financiera y educativa que permiten su funcionamiento. Las décadas de 1980 y 1990 fueron especialmente agitadas en este sentido, obligando a las universidades a adoptar cambios radicales en su organización administrativa,

jurídica y financiera, produciendo conflictos por el desequilibrio en sus estructuras de poder, desequilibrios que aún hoy continúan. Estos conflictos fueron en cierta medida los responsables del ensanchamiento de la ya existente brecha entre los dos grupos hegemónicos institucionales: el administrativo y el académico. En función de recuperar el orden y el equilibrio, ambos grupos pactaron coaliciones políticas complejas, dando como resultado el reconfiguramiento de las posiciones de poder institucional.

En función de clarificar los procesos que desencadenaron estas reconfiguraciones de poder, se hace necesario acudir a la teoría de la organización para obtener las premisas que explican y describen el funcionamiento de instituciones como las universidades públicas, caracterizadas por procesos y conflictos complejos en función de no menos complejos y grupos. Toda organización funciona en un proceso de transición-conflicto-negociación en su búsqueda de posiciones de poder y en el caso específico de las universidades públicas, este se describe como un sistema flojamente acoplado, caracterizado por: la carencia de estructura y exactitud, la ausencia de sucesos que expliciten sus finalidades entre sí, la dispersión de recursos, la imprecisión de responsabilidades y la ausencia relativa y/o el incumplimiento de reglamentos obligatorios. En tanto el objetivo de una organización es lograr sus metas, es necesaria cierta cuota de poder para realizarlas. Para que tenga lugar una situación de poder debe existir algún tipo de relación de enfrentamiento para cumplir un objetivo común que condicione a su vez los objetivos personales. Pero es la organización quien pone condiciones en el desarrollo de las relaciones, al tiempo que coacciona a realizar negociaciones que lleven a los objetivos marcados. Como nada puede suceder por fuera de una organización ésta y el poder se encuentran indisolublemente ligados.

La natural correspondencia de las universidades públicas con las instancias de gobierno puede llevar a pensar que aquellas son una extensión descentralizada de las funciones del Estado, que sus promotores al ocupar sus cargos de manera efímera, asumen la posibilidad de que sus proyectos trasciendan – por dictados de un ego inflamado – a un periodo de tiempo finito, como son las gestiones de gobierno o los

rectorados. Y aunque lo anterior es posible, pero en extremo difícil de comprobar, es necesario insistir que la similitud radica principalmente que en ambas posiciones de jerarquía institucional, están dadas y confinadas por un orden organizacional y como tal, se obtiene y ejerce el poder.

Hasta aquí, han sido cubiertos los apartados arquitectónico-urbano y organizacional-institucional en la construcción de este corpus teórico. Resta ahora abordar el tercer y último ámbito que servirá – como se había enunciado en un principio - para unificar los criterios y contenidos de los dos primeros y completar la suficiencia conceptual. Este ámbito proporcionará una visión general de la manera en que la arquitectura puede ser utilizada como una herramienta de análisis en estudios de fenómenos sociales y culturales urbanos: la crítica arquitectónica.

1.1.3 Crítica e interpretación simbólica del objeto

Discutir sobre la crítica en arquitectura es complicado. La simple palabra *crítica* lo es de hecho y la asociación con la labor arquitectónica no facilita la labor. La crítica como acción, tiene una infausta fama peyorativa, tan es así, que la llamada corrección política le impone el calificativo de *constructiva* al usarse como señalamiento sobre una persona o situación sin ánimo de dolo. Pero la acción crítica es inherente al ser humano: constantemente éste señala, distingue, prefiere, juzga en tanto exista la necesidad de realizar elecciones. Si se habla de un *homo videns* o de un *homo lúdicus*, debería hablarse también del *homo críticus*: el hombre que critica.

Según Attoe (1982) el término crítica tiene su etimología en el griego *krinein*: separar, dividir, hacer distinción. Esta aparente sencillez de significado no lo parece tanto cuando se busca una definición contemporánea más extensa:

> "***Crítica.*** *f. Arte de juzgar acerca de la bondad, verdad y belleza de las cosas. II Cualquier juicio sobre una obra de literatura o arte. II Censura de los actos o la*

conducta de alguien. II Conjunto de opiniones acerca de cualquier asunto. II Murmuración. II IDEAS AFINES: Apreciación, estimación, análisis, comparación, distinción, criterio, desaprobación, examen, parecer, concepto, prejuicio, arbitrariedad, imparcialidad, valor, censurar, alentar, entender, benevolencia, malevolencia, difamación, calumnia, ataque, chisme, especialista, periódico". [45]

Criticar, entonces, si bien puede ser una acción natural, culturalmente hablando requiere una carga importante de responsabilidad y habilidades sociales. Hacer de la crítica una profesión, o más aún, una disciplina puede resultar un reto intimidante[46].

¿Cómo funciona entonces la crítica en la arquitectura? La crítica arquitectónica – al igual que sus variadas acepciones – es polivalente y gira en torno al objeto arquitectónico terminado, que es utilizado y tiene una influencia directa sobre sus usuarios. El trabajo crítico en arquitectura puede definirse como una mediación entre la realidad que dio origen al objeto y las personas que lo habitan; trata pues, de explicar el por qué y el cómo de la labor arquitectónica.

Montaner (1999) aborda el tema afirmando que además del juicio estético – que incorpora valores como el gusto – el trabajo de la crítica imprime un compromiso ético con respecto a la mejora de la calidad de vida y alcance de las finalidades del objeto arquitectónico: su función espacial y social, expresividad plástica y simbólica, correspondencia constructiva y con el entorno, entre otras. Señala que para que la crítica tenga lugar, necesita contar con dos condiciones básicas: primera, una teoría que sustente los criterios a utilizar – generalmente procedente de una o varias disciplinas artísticas, científicas, etcétera – y segunda, la existencia de opiniones encontradas en torno al objeto, dando lugar a la interpretación, es decir:

"El trabajo de la crítica, como el de la filosofía, parte de la duda y la indagación e, incluso, debe aceptar los errores y los cambios (…) *Si el trabajo de la crítica acepta las evoluciones y errores en los juicios formales y estéticos, al mismo tiempo debe ser*

[45] Tomado de: Lexipedia Hispanica, Tomo I (A- Györ), página 317. Encyclopaedia Britannica de México. México. 1989.
[46] Attoe advierte que la crítica puede llegar a ser inconsecuente o intrascendente y no cumplir con los objetivos de sus autores. Este escenario es en ocasiones suficiente para disuadir la labor crítica, aunque se necesite para ello de contextos en suma desfavorables, represivos o donde prive la indolencia profesional.

extremadamente precisa y rigurosa en todo aquello que concierne a los datos y a los hechos concretos, en todo lo que es mesurable analíticamente. Las valoraciones que se establecen en los juicios estéticos son susceptibles de cambios e interpretaciones contrapuestas, pero los datos y los hechos concretos son sólo de una manera".[47]

De ahí que la experiencia directa – *in situ* - del crítico con el objeto arquitectónico que se estudie sirve como autentificación del ejercicio, aunque se advierte que la presencia del objeto puede impresionar de tal manera al crítico que afecte su rigor metodológico y caiga en el subjetivismo[48]. El crítico debe, por tanto, obligarse primero a realizar su estudio en el ámbito formal, o descripción y conciliar las más consideraciones resultantes de la forma con su contexto inmediato, o interpretación:

"*la crítica se preocupa generalmente de la evaluación, interpretación y descripción. Los intereses e intenciones más específicas caen dentro de estas categorías generales. Un comentario de crítica rara vez responde a una sola preocupación como sería la evaluación. Más a menudo reflejará un conjunto de asuntos y métodos concomitantes*". (Attoe, 1982: 29)

Y también, la labor crítica requiere de:

"*Intentar contextualizar toda nueva producción dentro de corrientes, tradiciones y posiciones y metodologías establecidas, reconstruyendo el medio en el cual se han creado las obras* (…) *de esta manera el trabajo del crítico consiste en desvelar la raíces y antecedentes, las teorías, métodos y posiciones que están implícitos en el objeto. Además, con esta contextualización se contrarresta la tendencia al individualismo y creacionismo en el que se escudan muchos artistas y arquitectos, rechazando interpretaciones y clasificaciones. Este objeto se complementa con el establecimiento de interpretaciones multidisciplinares que rompan las barreras del profesionalismo y la especialización que limitan las prácticas artísticas*". (Montaner, 1999: 18 y 19)

[47] O. cit.: 12.
[48] El autor advierte en este punto que tal afectación no es común cuando el trabajo es preferentemente historiográfico, teniendo como elementos de trabajo información documental. No explica, sin embargo, que esta actividad se presta incluso a un mayor riesgo de interpretación subjetivada precisamente por no contar con suficiente evidencia física, como pasa en la reconstrucción arqueológica o la paleontología.

Estas actividades exigen que el crítico cuente con un conocimiento o proceda a un trabajo investigativo intenso en las áreas de la teoría y la historia de la arquitectura. Tales argumentos sustentan en no pocas ocasiones la idea recurrente de que la arquitectura pueda consolidarse como una disciplina científicamente sustentada y reconocida. A este respecto, el discurso de Attoe propone el ejercicio de agrupar tres diferentes tipos de crítica arquitectónica[49], que dependiendo de los objetivos de estudio, se clasifican como:

a) Crítica Normativa: Tiene como base una doctrina. Se emiten juicios con base en los estándares, modelos, patrones o cualquier otro principio contra el cual se pueda valorar su calidad o éxito.

b) Crítica Interpretativa: Es alta y puramente personalizada en sus juicios. El crítico es un espectador que *moldea* la visión de otros para que vean lo que éste ve. Se puede utilizar un lenguaje metafórico, o hacer que el espectador exprese sentimientos semejantes a lo que él sintió; o también puede edificar una obra literaria virtualmente independiente de un contexto para los usos del crítico.

c) Crítica Descriptiva: Busca basarse en hechos, comprender el objeto arquitectónico debido a la evidencia. No desea juzgar, ni interpretar, sino ayudar al espectador/usuario a que vea lo que realmente se encuentra ante éste: el objeto arquitectónico.

Y es en éste último tipo donde se encuentra el punto teórico de partida en el presente estudio. Explica el autor que cada tipo de crítica necesita para su desarrollo de ciertas herramientas de apoyo metodológico. Así, al autor encuentra en la *crítica descriptiva de contexto* el recuento de eventos asociados con el diseño y producción del

[49] Attoe, al momento de presentar sus consideraciones finales, cita la propuesta de Clay y Temko (s/f) que señalan que una de las posibles causa del rechazo de los arquitectos por el ejercicio crítico es el uso de terminologías insuficientes o caducas que parecen limitar el ejercicio de la crítica a la esfera arquitectónica, y del objeto arquitectónico como ente aislado de cualquier otra disciplina; la utilización del termino *crítica ambiental* sería, según los autores, más abarcadora e incluyente para con la problemática actual. Compárese lo anterior con el término de *diseño ambiental* en la segunda parte (proceso de realización de una obra arquitectónica) de YañezYánez, Enrique (1997) *Arquitectura. Teoría, diseño, contexto*. Limusa Noriega Editores. México.

objeto arquitectónico, en los aspectos sociales, económicos y políticos, por citar algunos. Es decir, el estudio de la realidad inmediata y de los procesos que dieron lugar al objeto arquitectónico estudiado. La mayoría de los críticos desconocen con frecuencia estos aspectos sencillamente porque son arquitectos y no se encuentran versados en las disciplinas de otras ciencias que les sirvan para realizar la reconstrucción contextual necesaria.

Una propuesta similar es manejada por Miranda (1999), aunque en un discurso en extremo beligerante – reaccionario, incluso – donde la crítica es el instrumento para descubrir y denunciar falsas percepciones de la realidad (espacial) y la vida que: "*usa la simulación, la corruptela y la mentira envueltas en oropeles culturales y estéticos. Hoy ya hemos aprendido que es impensable una revolución emancipadora sin la correspondiente revolución mental desde la crítica y autocrítica*" (ídem: 17 y 18); agregando que: "*la ausencia de crítica – o lo que es lo mismo: su exclusividad elitista – impide, asimismo, el avance social hacia cotas más altas de libertad, ilustración, alegría y bienestar, porque una cultura de alienación viene a sustituir, en cualquier campo, a la cultura de la emancipación*"[50]. El modelo de Miranda está clasificado en cuatro niveles operativos según su complejidad de análisis y su correspondiente campo investigativo (ver cuadro 2).

Modelo para la crítica		
Nivel crítica	Nivel investigación	Contenido
0 Descriptiva.	**0 Técnica.**	Descripción superficial del objeto arquitectónico
1 Relacional, científica o analítica.	**1 Tecnológica.**	Primera reflexión crítica utilizando ciencias exteriores a la arquitectura.
2 Interpretativa.	**2 Metodológica.**	Crítica experta versada en una teoría o teorías en particular.
3 Poética o gnoseo-materialista.	**3 Epistemológica.**	También llamada *poética*, trabaja con tipologías arquitectónicas y con paradigmas concretos.

Cuadro 2: Modelo para la crítica arquitectónica, según Miranda (1999)

[50] Op. cit.: 21.

En ambas propuestas, los niveles o tipos de crítica no necesariamente se presentan aislados, un trabajo crítico es más completo si se utilizan los más tipos posibles. Tanto si con éstas consideraciones la crítica pudiera consolidarse como ciencia o no, escapa a los propósitos de este trabajo, pero es necesario insistir en el papel que la crítica puede jugar en la expansión, difusión y colaboración de la cultura arquitectónica en otras áreas del saber humano:

> "*Al situarse la arquitectura entre el arte y la técnica, su lenguaje e interpretación estarán siempre relacionados* (…) *con los del arte, la ciencia y el pensamiento* (…) *La misión de la crítica de arquitectura tendría que consistir en establecer puentes en dos sentidos entre el mundo de las ideas y los conceptos, procedente del campo de la filosofía y la teoría, y el mundo de las formas, de los objetos, de las creaciones artísticas, de los edificios. Por tanto, la misión de la crítica no consistirá sólo en teorizar ni sólo en analizar la obra, sino también en reconducir estos flujos continuos entre teoría y creación, dos mundos que no pueden entenderse separadamente*" (Montaner, 1999: 23).

Se apuntó con anterioridad que el crítico preferiblemente deberá contar con una formación sólida multidisciplinaria, un bagaje cultural amplio y disfrutar de un entorno favorable a la libertad de expresión para realizar su trabajo. Si las características anteriores se cumplen, las actividades primordiales de todo crítico responsable (Acha, 1992) [51], incluyen:

1. El análisis las obras (artísticas y arquitectónicas) recientes y redacción de la crítica para la distribución entre público en general y los consumidores-usuarios de la obra.

[51] Acha trabajó mayormente como historiador y teórico del arte en Latinoamérica. Propuso, desde la perspectiva histórica colonial en América, la revaloración de los principios de la cultura estética, que definía como mestiza, y que no podía ser igual a la Occidental. El trabajo de la crítica del arte ocupó también gran parte de su producción, origen de esta referencia, y que puede servir de igual manera a la crítica arquitectónica en tanto la totalidad de los autores hasta ahora referidos, aceptan la gran influencia que la crítica del arte ha tenido sobre el desarrollo de la crítica arquitectónica.

2. Difundir en los ámbitos locales los más recientes conocimientos y tendencias producidas en otros países, al tiempo que el crítico procura ponerlos en práctica para renovar sus actividades críticas.

3. Detectar los procesos, fuerzas sociales y culturales de un país para mostrarlas en el ámbito en que se desempeñe y para cambiar las propias prácticas en consecuencia.

4. Promover la pluralidad disciplinaria en el ámbito local.

5. Hacer de la profesión crítica una profesión disciplinada y productora de teorías y textos de interés público.

Con respecto a esta última actividad, el autor reconoce que la "realidad Latinoamericana" no se destaca por la producción lógica o crítica, antecedentes necesarios para la producción de conocimientos[52]. Pero queda claro que la actividad crítica lejos de ser pasiva y dependiente de la obra de terceros para tener razón de ser, es una labor personalizada, dinámica, heurística e independiente, que vincula campos de acción múltiples para hacer reconstrucciones contextuales lo más precisas y objetivas posibles y dejar una patente en la Historia de la historia arquitectónica.

Teoría, historia y crítica, son, ámbitos indisolubles en la comunicación crítica en arquitectura. Es una insolubilidad validada por Waisman (1990), quien no obstante, hace una descripción de disciplinas según sus actividades, primero: el historiador estudia e interpreta la arquitectura del pasado, mientras el crítico trabaja en tiempo presente, señalando tendencias e interpretando obras nuevas, o contribuyendo a la

[52] En lo que al caso mexicano respecta, la crítica arquitectónica ha tenido espacios en revistas y publicaciones varias desde finales del Siglo XIX (*Arte y Ciencia*, 1899), popularizándose estas hacia mediados del mismo siglo (*Edificación, Arquitectura y Decoración, Planificación y Arquitectura/México*; entre las más populares, todas de la década de 1940). Se publicaron también unos cuantos libros antológicos o producto de exposiciones. En las ultimas cuatro décadas, las universidades públicas centrales (UNAM, IPN y UAM) han prácticamente acaparado no solo las producciones académicas y de divulgación, sino el discurso. Destaca la creación de la Sociedad Mexicana de Críticos en Arquitectura (1980) bajo la dirección de Rafael Vargas Salguero, aunque esta no ha tenido suficiente influencia ni alcance fuera del reducido círculo académico capitalino.

reflexión para la toma de conciencia. Segundo, por las actitudes. El historiador explica cuando: *"El significado histórico deriva de considerar el tema en el contexto histórico, analizándolo en relación del haz de acontecimientos, ideas, orientaciones que se entrecruzaron en el momento de su aparición"* (ídem: 32). Mientras que para el crítico:

> *"Los criterios de valor propios del análisis crítico, por su parte, abarcan a todos los aspectos del análisis crítico, por su parte, abarcan todos los aspectos de la producción arquitectónica – estéticos, tecnológicos, funcionales, etcétera – y compete al crítico establecer en cada paso la preeminencia de unos o de otros de acuerdo a su propia escala de valores y al carácter del tema examinado".*[53]

Este ejercicio de análisis actividad-actitud por separado, no es indicativo de que ambas figuras estén exentas de influencias y/o colaboración una con la otra, la autora pretende mostrar dos formas de abordar una misma problemática – el objeto arquitectónico – en escalas de tiempo distintas. Uno reconstruye sin poder hacer interpretaciones usando criterios contemporáneos, el otro es un lector cultural contemporáneo. Con todo: "*Puede afirmarse que ambas actividades, la de historiador y la del crítico necesitan de métodos tanto históricos como críticos, o quizás debiera decirse directamente de un método histórico-crítico, que en cada caso se aplicaría a tareas diferentemente delimitadas en el tiempo y a objetivos diferentes*".[54]

Como aproximación metodológica - que según la Waisman implica un ejercicio teórico, cerrando así el círculo de los tres ámbitos intelectuales en arquitectura – tiene una denominación: *historia operativa*[55], funciona cuando el historiador como crítico de la historia intenta intervenir interpretativamente para ofrecer una línea de acción con la que esté comprometido ideológicamente. Tal perspectiva de análisis es especialmente útil al momento de abordar el estudio de objetos arquitectónicos referenciados al poder, como son monumentos, equipamientos colectivos, etcétera. Entonces:

[53] Ídem.
[54] Op. cit: 33.
[55] En clara referencia a la *crítica operativa* de Manfredo Tafuri, que será analizada más adelante.

"*La crítica debe de aclarar qué obras responden a móviles más especulativos y de dominación y cuáles surgen como expresión de las necesidades colectivas. No se debe olvidar que toda construcción surge en un contexto social, político y económico y que toda gran obra es el resultado de unas decisiones políticas y de la pugna de intereses privados y públicos, de los diversos grupos y operadores urbanos* (…) *La crítica, por tanto, debe desconfiar de lo argumentos del poder, debe de mostrar los mecanismos de gestión y debe recordar que los pactos entre los sectores con decisión han impuesto una realidad inapelable que ha convertido muchas posibilidades en heterodoxias o utopías no realizadas. En definitiva, la misma ciudad es el banco de pruebas y comparaciones más eficaz: la obra arquitectónica interpretada en su contexto urbano da la medida de su impacto social, de su valor en relación a otras obras arquitectónicas y a la memoria de la ciudad*".[56] (Montaner, 1999: 20)

La aportación de Tafuri (1971), la *crítica operativa*, ejemplifica las ideas hasta ahora expuestas sobre la crítica en arquitectura, en tanto que propone un valioso instrumento de acercamiento y reconstrucción de contextos alrededor del cual se dieron los objetos arquitectónicos a estudiar. Para Montaner (1999), Tafuri elaboró una nueva interpretación de la historia y la crítica; interpretación construida a partir de diversas aportaciones filosóficas y que se expresan como la inserción de la arquitectura dentro de la historia de la cultura en el contexto urbano es lo que justifica el *ser* del ejercicio arquitectónico."*El objetivo final de su investigación nunca es la obra arquitectónica misma, sino la superación de las barreras ideológicas que ocultan las estrategias de dominio y el desvelamiento interminable de los modos de producción y sistemas de poder*" (Ídem: 83).

El crítico, según Tafuri, es quien detenta la racionalidad y la coherencia al momento de trabajar con el lenguaje arquitectónico, y el único modo de descubrir tal lenguaje es la síntesis histórica; la tarea de la Historia es entonces, recuperar las funciones ideológicas originales que condicionan al significado de la arquitectura:

[56] El subrayado es propio. Compárense estas afirmaciones con los elementos teóricos propuestos en el primer apartado.: *La singularidad del objeto arquitectónico*.

> "*Se puede incluso decir que la crítica, al convertir en histórico el significado de la arquitectura o de un ciclo de obras, encuentra el propio campo de operaciones en la actividad de la descomposición, descripción, confrontación, recomposición en un orden nuevo, de los "materiales" de que se compone la arquitectura misma, en los haces de las relaciones que la unen. Exhibiendo las piezas de aquel todo orgánico que es la arquitectura, el historiador tiene, en efecto, la posibilidad de revelar los múltiples significados y las contradicciones que se celan* (…) *detrás de la aparente organicidad con que se presenta la arquitectura*". (Tafuri, 1968: 381 y 382)[57]

La contundencia formal y espacial de la arquitectura, como ya se había explicado en el primer apartado de este capítulo – no permite una visión de proceso. El objeto arquitectónico es uno que se supone, por percibirse, terminado. El ejercicio de la crítica se entiende así como un ensamble de operaciones contextuales que validan históricamente al objeto arquitectónico. Operaciones que significan en ocasiones, las contradicciones propias de un discurso determinado, de una intencionalidad autoral individual contra las necesidades emergentes que se suponen resueltas con tal o cual respuesta espacial.

La crítica puede o no valerse de interpretaciones, siempre y cuando estén sujetas a un necesario salto de escala en el contexto, más allá del objeto; el objeto arquitectónico es un mero medio, nunca un fin en sí mismo; es un fenómeno puntual de una estructura más amplia. En conclusión: la crítica operativa pretende incidir en el contexto, no en el objeto. De ahí el peligro de la interpretación como vehículo unívoco e impresionista que busca impactar en el usuario mediante abstracciones de imágenes y sensaciones, y no ir, como afirma Tafuri, al fondo de la cuestión: la crítica de la ideología. Así, la necesidad de reconstruir un contexto requerirá de la escala temporal, del *entonces* al *ahora* (Waisman, 1990) y de la escala espacial, del *todo* al *objeto* (Tafuri, 1971). Las tareas de la crítica son, describir o reconstruir las operaciones que dieron lugar a un objeto arquitectónico en una línea de tiempo y poder así interpretar el impacto simbólico que tendrá tal objeto en el futuro.

[57] El subrayado es propio.

La tarea interpretativa ha suscitado un constante y creciente debate en el ejercicio de la crítica arquitectónica, señalándola de arbitraria, de estar en función de determinados intereses o como válvula de escape de sentimientos personalizados de un determinado actor. Albretch (2002) apunta que la posmodernidad ve en el ejercicio de la confrontación teórica – tarea obligada en el proceso de la crítica – una atadura intelectual en tanto obliga al arquitecto a sondear en otros campos del conocimiento. Tal atadura obliga a adoptar una actitud de pretender que la arquitectura, como disciplina, se basta a sí misma. La coherencia deja de ser requisito y lo que importa en la crítica es la interpretación del edificio, no el edificio mismo: "*Hemos llegado, pues, al punto en que escribir de arquitectura se considera la verdadera actividad creativa: escribiendo arquitectura es el último mantra*". (Ídem: 52).

Por el otro lado, también la labor descriptiva puede, si es ejercida de manera aislada, condicionar el fenómeno crítico a una reducción unidimensionalidad, limitando sus alcances y comprometiendo su incidencia en el contexto. La descripción, generalmente asociada a la forma (esto es, al objeto), no es un sistema completo *per se* – aunque lo pretenda -, puesto que:

> "*Lo formal no se agota en lo descriptivo. Sin embargo, los objetos de diseño requieren de realizarse en este nivel para hacerse comprensibles* (…) *Puesto que en rigor, la descripción no es el objeto y, por tanto, es en gran medida separable de él* (…) *la intención de conocer el objeto de diseño a través de su descripción obliga a suponer que ella le pertenece a él y solo a él* (…) *Considerar únicamente a la forma como el atributo fundamental de los objetos de diseño obliga al abandono del conocimiento integral de los mismos y a la reducción de sus atributos*". (Irigoyen, 1998: 24 y 25)

La manera de establecer la distancia de ambos extremos es superar la contundencia de la experiencia formal y partir del proceso descripción-interpretación como un ejercicio completo de la labor crítica, partes complementarias de la misma

tarea, como ya se ha insistido, pero aceptando el hecho de que puede existir una intencionalidad (Norberg-Shulz, 1979) o series de intenciones sígnicas en el objeto y que son legibles o factibles de legibilidad. Negrín y Fornari (1987) siguen la línea iniciada por Dorfles en la cual se asume que la arquitectura puede tener cualidades narrativas, en tanto se organiza como un lenguaje de comunicación social y como un medio de auto comunicación, siguiendo tres supuestos: la arquitectura es un lenguaje, los objetos urbanísticos son mensajes capaces de ofrecer cierto tipo de información; entonces, es posible aplicar al objeto arquitectónico el instrumental lingüístico-semiológico ya utilizado en el análisis de lo distintos lenguajes humanos; en aquel está inserto en un contexto y pertenece de facto a la conformación de la historia cultural.

Tudela (1980) retoma el concepto de *cultura* de Kroeber y Kluckhohn y que se define como: "*Unas estructuraciones, explicitas e implícitas, de y para la conducta, adquiridas y transmitidas a través de símbolos, que constituyen un logro distintivo de los grupos humanos y que incluyen sus materializaciones y sus artefactos*" (Ídem: 30). Si la cultura tiende a ser concebida en términos de conjunto o conjuntos de significaciones no siempre textuales y en distintos tipos de niveles cognoscitivos, el objeto arquitectónico puede apoyar, mediante un estudio semiótico, a comprender la lógica cultural.

Según Pérez (2000), se le atribuye a Lothman la contribución más importante y terminada del estudio de la cultura a través de sus manifestaciones semiológicas en el Siglo XX. Lothman es heredero de la semiótica de Saussure y Peirce, orientadas a convertirse en una ciencia de la comunicación humana; el enfoque de Lothman deviene de acercarse a la cultura entendiéndola como un ambiente en el que coexisten y conviven múltiples lenguajes, es decir, la cultura puede ser entendida como una *semiósfera*, la esfera de los significados. La alusión ecológica no es casual, pues la cultura según tal enfoque: "*No funciona por procesos aislados sino que requieren de un*

ambiente o atmósfera donde tienen lugar y por el que tienen lugar los fenómenos y procesos vitales y, sentada la analogía, los procesos semióticos de la cultura".[58]

En el enfoque de la semiósfera, son determinantes los conceptos de *frontera*, lo que concede pertinencia o no en un ámbito que se encuentre bajo análisis, así, para que un ámbito sea semiótico debe estar dentro de la frontera del sistema semiosférico; y el concepto de *irregularidad*, que describe la organización interna de la semiósfera, es decir, concede lugar a la complejidad y la diversidad como la norma cultural, ya que:

> "*Los procesos en funcionamiento son más ricos y menos predecibles que el modelo semiótico que los explica: reconstruir el código de una cultura no equivale a explicar todos los fenómenos de esa cultura; en cambio nos permite explicar el por qué tal cultura ha producido tales fenómenos*."[59]

Si la cultura es concebida como un sistema de textos, la semiótica de la cultura es la acción de establecer la legibilidad de tales textos en todas sus propiedades que no constituyen realidades cerradas en sí mismas sino socialmente, generando sentido, coherencia y cuya lectura conducen a la comprensión del sistema global o semiósfera: "*Los textos individuales, en efecto, conducen al todo que llamamos cultura*." (Pérez, 2000: 246)

1.1.4 Resumen de conceptos

En resumen, los objetos arquitectónicos no son entidades aisladas en un contexto urbano, las características y condiciones de éstos le otorgan en menor o mayor grado, una legibilidad – en tanto que sentido de orden y coherencia – suficientemente perceptible para que los habitantes construyan utilizando imaginarios y relaciones espaciales, principios de identidad. Del catálogo de objetos arquitectónicos y urbanos que pueden contener una ciudad, los monumentos y equipamientos colectivos

[58] Op. cit.: 242.
[59] Lothman (1990: IX y ss*) Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, Indiana University Press, Indianápolis, E.U.A., citado en: Pérez (2000: 244), el subrayado es propio.

son los más fácilmente legibles e identificables, por su gran carga simbólica y de representación del ejercicio de poder en turno de la o las instituciones que le dieron lugar. Los objetos arquitectónicos institucionales son la manera de visualizar la espacialización del poder.

Las universidades públicas son equipamientos colectivos con representación espacial y simbólica dentro de una comunidad. Lo anterior las define como organizaciones donde se busca, administra y ejerce el poder para tomar decisiones de índole política entre dos grupos específicos: el administrativo y el académico.

En las décadas de 1980 y 1990, las universidades públicas mexicanas entraron en un proceso de cambios dramáticos que se tradujeron en conflictos que agravaron la brecha entre los grupos citados. En tanto el ejercicio del poder es efímero, los grupos que lo buscan deben entablar coaliciones políticas para negociar acuerdos y llevar a cabo sus objetivos de interés. Es una organización (o parte de ésta) cuyos elementos se corresponden unos a otros, pero que mantienen una identidad y especificidad propias. Ya no se considera a la organización como un ente monolítico, por lo que no necesariamente se cumplen los reglamentos o lineamientos de funcionamiento.

Si estos grupos organizacionales buscan objetivos e intereses distintos, ¿cómo se explica entonces la arquitectura que se produce en las universidades públicas en tanto estos mismos grupos son sus promotores y usuarios? La respuesta está un abordaje crítico operativo. Dicho abordaje consiste en trascender la mera descripción del objeto y adentrarse en la lógica institucional que dio lugar a la experiencia espacial del objeto en todas las operaciones o grupos de operaciones participantes: ejercicio del poder, historia, actores, necesidades, símbolos, planificación, etcétera. Si se establece el supuesto de que el objeto arquitectónico – cualquiera que éste sea – es una manifestación cultural de un contexto dado, entonces el objeto arquitectónico es la representación y medio de interpretación simbólica más tangible de una institución.

En función de lo anterior, el estudio de un objeto arquitectónico institucional a través de un proceso de crítica operativa puede tender un puente que franqueé la distancia (frontera institucional) entre el contexto cultural y la institución (semiósfera institucional) que contiene al objeto conociendo así sus componentes operacionales (irregularidades institucionales) tal como se describe en el gráfico (ver diagrama 1).

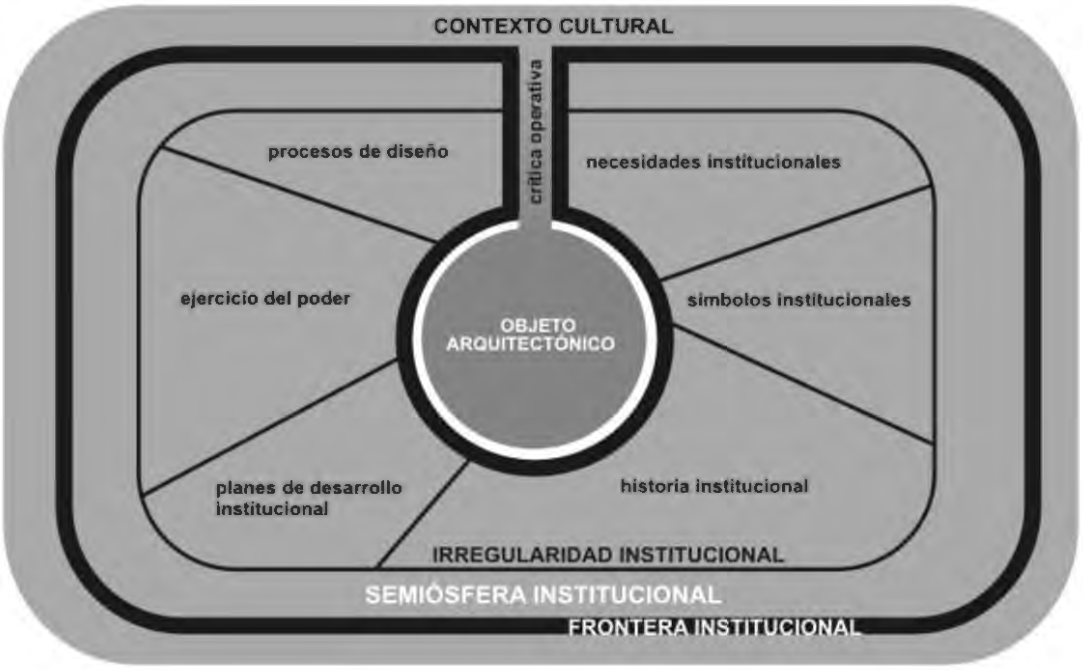


Diagrama 1. La crítica operativa como un puente simbólico entre una semiósfera institucional y un contexto cultura (según elementos de Tafuri (1971) y Lothman (1990).

Queda entonces ahora la tarea de establecer la metodología de abordaje para el estudio de crítica operativa de la arquitectura de la Universidad de Sonora en el periodo 1993-2001.

1.2 Abordaje metodológico

Para aplicar la estrategia de la crítica operativa, es obligado considerar los elementos contextuales de la semiósfera institucional para su análisis. Sin embargo, por tratarse de sucesos pasados, es necesario recurrir a la historia de los actores involucrados, y no la Historia, la oficial, la que precisamente por su discurso se pone a prueba en este trabajo.

Por ello se incluyen entrevistas con informantes clave -académicos y administrativos-, elegidos por su participación e impacto en el desarrollo del edificio 3"O" del Programa de Arquitectura y Artes Plásticas y Centro de la Artes UNISON, que permiten tener los puntos básicos para la reconstrucción del contexto de análisis con testimonios de primera mano y la consulta de documentos de archivo institucionales y personales en el caso de algunos de los informantes consultados.

Además, del recurso histórico, y por la naturaleza del mismo trabajo de análisis se hace necesario el uso de una gran cantidad de información visual (fotografías y planos arquitectónicos) que sustenten y muestren la realidad expuesta y que se rescata de diversos documentos archivísticos y hemerográficos de diversas fuentes.

Lo anterior permite realizar un análisis semiótico de los objetos arquitectónicos seleccionados, con base en la teoría semiótica de Lothman para establecer las características de la semiósfera institucional y su relación con los imaginarios identitarios espaciales locales y las vertientes ideológicas que los sustentan. Así pues, en un primer momento, se hace un estudio enteramente descriptivo y sólo una vez que se haya descrito en suficiencia el contexto institucional, se procede al estudio interpretativo del discurso y los productos arquitectónicos en el periodo de 1993-2001.

Capítulo 2. Reforma espacial y emergencia de los Programas de licenciatura en Artes y Arquitectura

2. Reforma espacial y emergencia de los Programas de licenciatura en Artes y Arquitectura

El campus de la unidad regional centro Hermosillo de la UNISON ha sido desde sus inicios en la década de 1930, un espacio para los objetos arquitectónicos emblemáticos, que han sido abordados en trabajos publicados por Méndez (1996a, 1996b, 2001 y 2005) y Uribe (1996, 2001) abocados al análisis simbólico y descriptivo que se enmarca en el periodo modernista de la primera mitad del siglo pasado. La producción arquitectónica reciente, sin embargo, no ha sido tratada a profundidad, si bien periféricamente.

La producción arquitectónica en la UNISON que inicia en 1993 fue producto de un elaborado programa constructivo que involucró intereses externos empresariales y relaciones sociales preferenciales que caracterizaron el rectorado de Jorge Luis Ibarra en la UNISON, que si bien no es un caso aislado en la historia universitaria, en el periodo de su ejercicio administrativo alcanzó niveles inéditos. La reforma administrativa que siguió a las dos décadas previas de conflictos institucionales y que llevó a la intervención estatal del gobierno beltronista a promulgar la Ley Orgánica 4, además de reacomodar las instancias internas y permitió la emergencia de nuevos grupos de poder mientras los antiguos eran desplazados (Acosta, 2000), permitió la llegada de elementos externos pertenecientes a una selecta oligarquía (Junta Universitaria) que emprendió las decisiones de mayo envergadura en la institución (Durand, 2005). Lo anterior no fue tampoco un hecho nuevo como lo han registrado los trabajos de historia universitaria realizados por Castellanos (1991, 1992), Rodríguez (1997a) y Rosales (1996).

En periodos previos, los grupos de poder en turno siempre han echado mano de las estrategias de promoción mediante la arquitectura y los espacios físicos, y en cierta medida, responden a las políticas económicas y de desarrollo que los gobiernos estatales – siempre en íntima liga con los rectores – han decidido establecer como

modelo a seguir. La arquitectura de la década de 1990 en la UNISON es quizá la que más clara correspondencia guarda con el proyecto de ciudad emprendido en la misma época y que signó uno de los rasgos más característicos del periodo ibarrista: el espacio construido. En específico, el Centro de las Artes (CA) fue el proyecto de mayor afectación de superficie en el campus y fue también el que más fue ensalzado por los discursos oficiales; la emergencia de las licenciaturas en Artes fueron asimismo condición y pretexto para justificar la intervención. La estrategia central para lograr los objetivos en infraestructura, fueron dados por el Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del Campus de la Universidad de Sonora en la Ciudad de Hermosillo (PMEF). En los siguientes apartados, se hará un trabajo descriptivo de las condiciones contextuales y sociogénesis del PMEF y los Programas de licenciatura en Artes y Arquitectura, que servirán como antecedentes directos que ayudan a explicar la arquitectura de los espacios antes citados, entendiéndolos como representativos de una producción más amplia que cubrió los ocho años de gestión de Ibarra.

2.1 Concibiendo el PMEF

Durante el segundo semestre de 1993, en la capital sonorense crecía la actividad de proyectos y trabajos constructivos potenciados sobretodo en las inversiones del megaproyecto urbano del Vado del río Sonora, mostrando un escenario de confianza en las intervenciones espaciales como modelo de estrategia estatal-empresarial para impulsar la modernidad (Rodríguez, 1997b). Recién llegado a la rectoría, Ibarra no era indiferente a esta situación, pero había otras prioridades políticas y financieras que atender antes. Pero el sentido político del rector hizo que no pasara mucho tiempo antes de que se considerara iniciar un estudio detallado sobre la infraestructura existente en el campus:

> "*Anteriormente era CAPFCE el (organismo) que prácticamente determinaba, y a veces los propios jefes de los departamentos sin mayor estudio, si había recursos y dónde tenía que estar tal o cual edificio…no había orden, ¿no? Entonces*

estábamos viendo ya con esas necesidades que era importante regular, cambiar en cierta medida el paisaje urbano". (Entrevista con Felipe Mora, noviembre de 2003)

Tras casi 20 años intervenciones directas de CAPFCE, a finales de la década de 1980 y principios de 1990, se construyeron algunos espacios cuyos proyectos fueron realizados por arquitectos de la localidad y que a la vista, resultaban enormemente diferentes entre el dominante y burocrático ambiente *capfciano*: el comedor universitario, el centro de cómputo, el centro de copiado, la Maestría en Administración y el conjunto de la biblioteca central (Aldaco, 2002). Esta arquitectura llamada por Uribe (1996) *formalista*[60], respondía a las tendencias constructivas que cundían en la ciudad, promovidas por importantes despachos y grupos constructores regionales.

Fue el acercamiento de Ibarra con estos empresarios lo que detonó el PMEF. Empresarios que vieron la posibilidad de encontrar nuevas oportunidades de negocio en un espacio que históricamente había potenciado muchas carreras en el sector constructivo al tiempo que le daban al rector entrante una posibilidad de mejorar su impacto político. La esquina del crucero de las calles Rosales y Aguirre[61] representaba uno de los mejores puntos de la ciudad; ahí estaba localizado el antiguo gimnasio universitario, pero en virtud de que los trabajos de construcción del nuevo gimnasio se encontraban por concluir[62], el destino del inmueble estaba en suspenso:

"*La propuesta fue nuestra en el sentido de que las primeras pláticas que tuvimos fueron alrededor del área de la esquina de lo que ahora es Colosio y Rosales, donde estaba el gimnasio y la canchas de softball, porque lo que veíamos ahí era que* (…) *la cancha de softball, que es muy buena, y el antiguo gimnasio estaban ya un poco deteriorados, con problemas de uso, etcétera, y parecía un desperdicio de la propia Universidad. Era un capital que la Universidad tenía en cuanto al terreno – uno de los más valiosos de la ciudad – y no se estaba razonando*".
(Entrevista con Luis Puebla, diciembre 2003)

[60] El término no tiene ningún sentido arquitectónicamente hablando, pero se usado por el autor para designar cualquier tendencia espacial posterior a la década de 1980 y que guarda una distancia con la carencia de elementos de apoyo ornamental que caracterizaron a la arquitectura del Movimiento Moderno.
[61] Anterior nombre de la calle L.D. Colosio.
[62] El nuevo gimnasio universitario fue inaugurado el diciembre de 1993, fue iniciado en el rectorado de Antonio Valencia.

La primera propuesta que surgió fue la de intervenir en dicho inmueble y transformarlo en un centro cultural, que a excepción de la Casa de Cultura y otros pocos espacios de apoyo a las artes, era un servicio inexistente en Hermosillo:

> "*Si la Universidad tenía ese terreno, bueno, la función de difusión cultural podría cumplirla con mucha más fuerza porque tiene una ubicación muy accesible y muy simbólica para la ciudad y que ese valor inmobiliario – que no estaría medido aquí en pesos porque no estamos hablando de una propiedad privada – de uso social. Entonces tuvimos una serie de pláticas proponiéndole que pudiera transformar esa zona en un centro cultural. Esa fue la punta, el inicio… De hecho inicialmente no hablábamos de todo un plan en el campus, sino solamente de esa zona, de esa parte…de la importancia de convertir en un centro cultural la misma. Y eso no era nuevo, sino que traía también… eran ideas que se venían manejando años atrás también por parte de la empresa, del Colegio de Arquitectos, etcétera… porque la ciudad necesitaba un centro cultural amplio, un complejo… bueno, no un complejo porque no eran esas las características de terreno, pero sí un centro cultural importante. Ese fue inicialmente el tema que empezamos a platicar. A partir de ahí salió la conveniencia de hacer todo un plan de renovación del campus*".
> (Entrevista con Luis Puebla, diciembre de 2003)

Luis Puebla Gutiérrez era el director de la empresa Planeación y Arquitectura, S.C., responsable de muchos proyectos de análisis urbano y desarrollos turísticos en el estado; figura muy cercana al entonces Colegio Sonorense de Arquitectos, sin serlo – él era diseñador de asentamientos humanos, egresado de la UAM – por intermediación de su hermano Alejandro Puebla, uno de los más prominentes arquitectos del estado[63]. Luis Puebla era también conocido de Felipe Mora:

> "*La persona que en lo personal yo conocía porque nos conocimos en el D.F. y había sido profesor en la Ibero cuando yo era Coordinador de Servicios Departamentales y Sociales en la Ibero* (…) *Era la única persona que por lo menos*

[63] Alejandro Puebla era ya un habitual en lo referente a realizar proyectos para la UNISON, desde 1987 proyectaba casas para los sorteos universitarios, así como los proyectos del comedor universitario (1988), la maestría en administración (1989) y la biblioteca central (1990). Además él era el arquitecto dilecto del régimen beltronista, proyectista del Centro Administrativo de Gobierno (1992), el corredor escénico San Carlos (1993) y colaboró en el proyecto del Parque Recreativo la Sauceda (1993). Políticamente, acababa de dejar la presidencia del Colegio Sonorense de Arquitectos (1990-1992) en un momento en que varios miembros de su mesa directiva y otros allegados pertenecían a una fracción del PRI, Arquitectos Revolucionarios de México, A.C.

yo conocía (…) *que nos presentara una propuesta; nos hizo la propuesta y entonces creo que reunió los requisitos. Por ahí había una…había una…alguien se quería…ahora sí te digo…alguien se quería medio que adjudicar el trabajo de ese proyecto – fue un arquitecto, también – pero bueno, el rector no se comprometió con nadie más y además se había pedido en todo caso. Bueno, vamos a ver las diferentes propuestas, y la propuesta más completa en términos de objetivos y después de platicar con el propio rector y lo que se quería fue la de Luis Puebla*".[64]

Ibarra, inclinado por las recomendaciones de Mora designa a Luis Puebla para que se extienda el estudio a toda la superficie de la UNISON. Cabe destacar, empero, que en ese momento se encontraba presidiendo la Junta Universitaria, Manuel Puebla[65], padre de Luis y Alejandro. Ante tal circunstancia, la institución declara que:

"*Finalmente, fue una relación muy profesional, contrato en mano, con tiempo, plazos y resultados. Para nada, en éste caso, el Ing. (Manuel) Puebla - yo estaba cercano a éste caso –, nunca me sugirió ni intervino nunca para cualquier cosa* (…) *Quizá se pudieron haber dado comentarios en otras partes; por otro lado, yo creo que se reconocía en Luis el hecho de que tenía esa formación y que podría…bueno, era su momento también de expresar conocimientos, ¿no? y hacer uso de ellos*". (Entrevista con Luis Puebla, diciembre de 2003)

Estas relaciones personales y profesionales servirían para reforzar el contacto de Ibarra con el gremio de los arquitectos, quienes no solo colaborarían en las tareas proyectuales, sino que también serían un factor clave para el surgimiento de la carrera de Arquitectura en la UNISON. Así, una vez que Ibarra hubo "*comprado la idea*":

"*(El rector) Jorge Luis (Ibarra) lo compró (el proyecto), estuvo de acuerdo, lo apoyó y pues procedimos a trabajarlo, ¿no?, y después iniciamos una serie de pláticas con las escuelas para hacer la distribución… O sea, no fue solamente una propuesta física formal de lo que se hizo, sino que tenía que estar ligada al contenido de cada uno de los proyectos que cada escuela tenía: proyecto de bibliotecas, proyectos de auditorios, crecimiento de aulas, etcétera, y nosotros*

[64] Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003.
[65] Manuel Puebla Peralta fue director de la Escuela de Ciencias Químicas en el rectorado de Moisés Canale.

asimilarlos e integrarlos en edificios equipados y hacer una lista de, digamos, requerimientos".[66]

Así, en el mes de julio de 1994 se iniciaron oficialmente los trabajos del estudio que pretendía establecer:

"*Políticas orientadas a la optimización de los usos de suelo, a la racionalización de sus reservas territoriales, al mejoramiento de la planta física , a la integración de los edificio existentes con los futuros mediante soluciones conceptuales de diseño y arquitectura del paisaje y al reforzamiento de la imagen del campus como el principal centro de la cultura de Hermosillo, todo esto a la luz de una concepción arquitectónica y urbanística que toma como eje al usuario en la relación armónica con el entorno material*" (UNISON, 1994: 3).

El estudio se dividió en tres etapas: la primera, de diagnóstico de las construcciones existentes, sus características, usos de suelo, etcétera; además de una prospectiva del crecimiento de la población estudiantil hasta el año 2010; la segunda, contempló las estrategias de planificación y diseño; y la tercera, que mostraba las soluciones conceptuales de espacio y paisaje.

2.1.1 Diagnóstico

Administrativamente hablando, esta etapa era importante. El discurso de transparencia en el uso de los recursos era central para Ibarra en su proceso de devolver la credibilidad y la confianza de la población en la UNISON. Un inventario completo de las construcciones y de la infraestructura existente era una acción básica para apoyar tal proyecto. En tanto se trataba de una ciudad universitaria, el planteamiento metodológico fue el tratar al campus como un entorno urbano:

"*Teníamos el problema de que el suelo se estaba acabando y desaprovechando, porque eran edificios muy pequeños de dos pisos… tres cuando*

[66] Entrevista con Luis Puebla, diciembre de 2003.

mucho e incluso de una sola planta y que era un terreno valiosísimo para la Universidad. Entonces hicimos una proyección y de continuar así las cosas ese terreno se iba a acabar muy pronto (…) *Pero… bueno, esa analogía con la ciudad y esa facilidad de poder manifestar las variables y conocer la información, tener una toma de decisiones posible – es una autoridad la que decide, ¿no? – en la planeación física, que no en la planeación del desarrollo deseable, pero la planeación física está muy ligada. Y lo que se necesitaba ahí era ligar, ordenar lo que la Universidad venía siendo y que cada escuela lo hacía por su lado*".
(Entrevista con Luis Puebla, diciembre de 2003)

Esta metodología resultó efectiva pues dio un estado real de las condiciones espaciales del campus, arrojando los siguientes resultados como los más significativos dentro de la problemática espacial universitaria (UNISON, 1994a):

- 258 aulas, con 12 944 metros cuadrados.
- 87 laboratorios, con 5 168 metros cuadrados.
- 48 talleres, con 2 425 metros cuadrados.
- 413 cubículos, con 3 239 metros cuadrados.
- Los departamentos con mayor asignación de aulas fueron Contabilidad y Administración, Derecho, Psicología y Ciencias de la Comunicación, Ingeniería Industrial e Ingeniería Civil y Minas.
- Se encontró un deterioro general en todas las instalaciones, ampliaciones inadecuadas e improvisación en espacios para la investigación científica y tecnológica.
- Necesidad apremiante de aulas para los departamentos de Contabilidad y Administración, Derecho y Lenguas Extranjeras.
- La totalidad de los espacios para la difusión y extensión se encontraron en malas condiciones, así también los espacios administrativos con condiciones inapropiadas para la atención.
- El estadio Castro Servín y la alberca olímpica presentaron un alto grado de deterioro.

- Problemas viales por un incontrolable parque vehicular y escasos espacios para estacionamiento, provocando conflictos viales en las horas pico.
- La distribución de los espacios académicos no cumplía con la estructura departamental según lo estipulaba la Ley 4.
- La superficie total del campus unidad regional centro Hermosillo arrojaba un total de 609 200.76 metros cuadrados, de los cuales 328 379.55 estaban baldíos.

No obstante los valiosos datos que arrojó el estudio, se limitó a un ámbito cuantitativo del espacio físico. Si bien es cierto que el tiempo fue una condicionante difícil de abordar, resulta evidente que en lo referente al ámbito cualitativo se llegaron a conclusiones deterministas de causa-efecto: si las condiciones del espacio estaban deterioradas, entonces los ambientes sociales lo estaban también y en general se responsabilizaba de esto al modelo CAPFCE:

> "*Creo que si algo caracterizó a éste Plan Maestro fue la ruptura con el viejo modelo de construcción basado en el modelo CAPFCE* (…) *Por otro lado creo, hay estudios que son muy claros y convincentes que fueron estudiados en la época en que trabajamos en el Plan Maestro que demostraban que un elemento fundamental en la calidad de una institución – en las condiciones óptimas de desarrollo de una institución académica – es la calidad y dignidad de sus espacios, que sin duda hacen sentir a sus usuarios condiciones más favorables para el desempeño, que estimulan y permiten un mejor aprecio, un mejor deseo de permanecer ahí y desarrollarse ahí.*"
> (Entrevista con Jorge Luis Ibarra, marzo de 2004)

> "*Sí abrió (el PMEF) digamos una línea a una forma, una manera distinta de concebir el espacio y sobretodo lo más interesante fue que ya… que nosotros nos atrevimos a – y era tan sencillo, no era una cosa del otro mundo – a proponerle a CAPFCE otras formas de edificios, otros tipos de edificios, edificios más apegados a ciertas necesidades. Y entonces, algo que parecía como imposible se pudo hacer* (…) *Nosotros observábamos como los edificios CAPFCE lo que hacían era que expulsaban a la gente, yo los veía como verdaderas prisiones. Entonces tu veías*

por todo el campus sillas, mesabancos regados porque la gente no tenía donde estar."
(Entrevista con Felipe Mora, diciembre 2003)

"*No llegábamos a ese nivel (cualitativo) porque nuestro alcance no llegaba hasta allá* (…) *Primero es un plan definidor de grandes espacios y usos, y luego de delimitación de las zonas del campus. El concepto del aula (…) le tocaría más bien a un diseño arquitectónico* (…) *Pero en nuestro caso, tendríamos que haber pasado por eso, ¿no?, y escapaba a…ojalá hubiéramos seguido en un proyecto de ese tipo con la Universidad, pero no estaban las condiciones en ese momento… no se estaba planteando eso en ese momento*."
(Entrevista con Luis Puebla, noviembre de 2003)

Así mientras el discurso fue dirigido a superar la *indignidad* del modelo CAPFCE y a la apuesta de mejorar la calidad del ambiente social manipulando el espacio, la realidad era que aún con todo, las disposiciones espaciales para las aulas, laboratorios y talleres siguieron siendo las especificadas por CAPFCE:

"*Para efectos del análisis de la demanda y capacidad instalada, se seleccionó la norma de 1.7 m² por alumno ya para fines de cálculo de dimensiones de futuros edificios, se asume la norma de área neta ideal del aula de 60 mts² para grupos de 35 a 40 alumnos.*" (UNISON, 1994a: 36)

Aún cuando el PMEF dejó esta norma como criterio mínimo, los arquitectos que posteriormente trabajaron en los proyectos siguieron considerando la dimensión como la apropiada y que equivale a la superficie ocupada por una unidad de mesabanco, incluida el área de tránsito. Entonces, las aulas de los edificios del nuevo proyecto institucional terminaron siendo, en el fondo, *capfcianos*. El aula no sufrió las transformaciones debidas en tanto el modelo de enseñanza vigente en la UNISON centra el grueso de sus actividades en ella. En un orden de ideas similar:

"*La noción de* currículum oculto *acuñada por Jackson (1968) y desarrollada por Apple (1986),* (se refiere a) *algo que se enseña y se aprende más allá de los*

contenidos explícitos de los programas educativos y que puede ser tanto o más importante que éstos para la reproducción social. (…) *Estos contenidos no explícitos de la educación pueden ser tan importantes como los primeros en la formación de las personas y las sociedades* (…) *En este sentido nos parece particularmente importante pensar la cuestión de la interacción en la educación, no como un problema técnico sino como un problema pedagógico y comunicacional*" (Kaplún, 2001).

En tal circunstancia, es posible entonces inferir que la noción del currículum oculto también puede encontrarse en el espacio físico, y que puede influir en los hábitos y rutinas de sus usuarios. La educación en tanto que proceso, necesita de espacios determinados para que la experiencia sea lo más efectiva (formativa) posible tanto para la institución como para los estudiantes y los docentes. Lo anterior, no fue pues una prioridad para la administración universitaria.

2.1.2 Estrategias de planificación y diseño

La orientación básica de estas estrategias fue la de dotar a la UNISON de un carácter de legibilidad simbólica y académica con base en tres grupos definidos y que se describen resumidamente a continuación (UNISON, 1994a):

- Políticas de mejoramiento: Reorientar la identidad universitaria mediante hitos urbanos, lograr una integración territorial a partir de unificar espacios correspondientes a un mismo departamento de adscripción, relocalizar actividades y remodelar edificios existentes, optimizar el uso del suelo para generar vialidades peatonales, mejorar las áreas y el equipamiento deportivo, establecer unidades de servicios bancarios y de comunicación e implementar mobiliario urbano en módulos informativos con red electrónica.

- Políticas de crecimiento: Equilibrar el crecimiento poblacional a un máximo de 23 000 estudiantes inscritos hacia 2010, establecer topes de ingreso en las carreras más demandadas, optimizar la utilización del suelo construyendo

unidades multinivel, proveer a los edificios futuros del suficiente espacio de acuerdo con lo establecido en el PMEF y por CAPFCE, diseñar espacios especializados para la investigación y el trabajo científico, propiciar la integración comunitaria a través de los espacios de extensión universitaria y, desconcentrar los espacios administrativos del edificio Principal.

- Políticas de preservación: preservar el patrimonio histórico universitario, conservar las áreas verdes mediante una reglamentación interna y dotar de suficiente espacio a los servicios de conservación y mantenimiento universitarios.

En términos generales, la mayoría de estas políticas se llevaron a cabo con relativo éxito, destacando quizá la política de integrar los programas en conjuntos espaciales pertenecientes al programa de adscripción. El origen de tal idea era el de poder establecer dinámicas académicas de tronco común y controlar las plazas para docentes en términos manejables.

Este es el principio general de todos los planes maestros: vienen de una reforma administrativa, que no de una académica. Los planificadores del PMEF actuaron de la misma manera y aunque la administración ha logrado mantener una población estable alrededor de los 23 000 alumnos desde 1997, las expectativas de saturación del suelo y la centralización de servicios sigue siendo la norma institucional.

El diseño de los espacios que partieron de las estrategias del PMEF seguía siendo sustancialmente *capfciano*, en tanto podrán sólo ser distintos en apariencia, pero corresponden al mismo modelo educativo, modelo que la UNISON no ha podido superar.

2.1.3 Soluciones conceptuales de arquitectura y paisaje

La empresa de Luis Puebla no estaba especializada en arquitectura de paisaje, por lo que se invitó al despacho NUVIS del arquitecto en paisaje Robert (Bob) Cardoza para que, bajo la dirección de Luis Puebla y siguiendo el criterio de las políticas anteriormente expuestas, se llegara a una propuesta congruente y atractiva. Esta elección tampoco fue casual: Puebla y Cardoza mantenían contacto profesional previamente:

> "*Nosotros establecimos una relación con Bob a través del Comité de Ciudades Hermanas Hermosillo-Irvine (California)… eso fue años atrás, en los años de 1991 ó 1992* (…) *habíamos establecido una relación de intercambio profesional entre los despachos de arquitectos de Hermosillo y arquitectos y urbanistas de California, e hicimos una relación muy estrecha con Bob porque fue el conducto en donde se realizaban las demás presentaciones de lo despachos de urbanismo y de arquitectos de Irvine* (…) *Obviamente, este despacho de Bob es muy prestigiado en todo el Mundo, ¿no?, tienen trabajo en todas partes, no es una empresa grande, es una empresa mediana y salió dentro de éste marco que queríamos para hacer contactos y no nomás contactos de comparaciones sino ya entrar dentro de proyectos. Salió esta posibilidad del PMEF y no necesitaba como un requisito que incluyera arquitectura del paisaje porque era un plan. Sin embargo, un plan es como un tronco, ¿no?, dónde van saliendo después y para aterrizarlo tienes que llegar tarde o temprano al diseño y al proyecto ejecutivo de cada uno de los elementos, ¿no? nosotros lo que queríamos era dar lineamientos de diseño de paisaje, para que los futuros proyectos consideraran esa armonía para hacerlo*".
> (Entrevista con Luis Puebla, diciembre de 2003)

El principio de diseño fundamental de la propuesta estaba en la reconversión de la UNISON, de un angustiante caos vial y escasos lugares para la convivencia social al exterior, a un verdadero paseo urbano con extensas áreas de vegetación y puntos nodales, referencias espaciales (Lynch, 1959), así:

"*Como extensión de este principio, no solo es importante prever los vínculos existentes, sino también alentar el desarrollo de los nuevos. Uno de los principales propósitos de la estrategia de usos de suelo fue la de propiciar la reunión y comunicación entre las profesiones aisladas. Cada departamento tiende a moverse en un mundo cerrado y autocontenido. El ambiente físico debe alentar a las ligas entre profesionales. De manera similar, se debe propiciar el uso más amplio de los espacios para el público en general.*" (UNISON, 1994a: 90)

El PMEF consideraba que la UNISON, ante todo, debía causar deleite a sus habitantes, de ahí el énfasis en la cuestión paisajística mediante un uso intensivo de los espacios exteriores, incluso para las actividades académicas (ver figura 1) significadas en áreas sociales, de lectura y de estudio para pequeños grupos.

Figura 1. Área de lectura al aire libre, UNISON. Estas plazoletas y otras intervenciones en el Departamento de Psicología y Ciencias de la Comunicación, fueron los ejemplos más acabados de las iniciativas paisajísticas del PMEF. En la gráfica, se muestra a un grupo de estudiantes de Ciencias Químicas socializar en la plazoleta construida alrededor de una ceiba existente.

Los elementos urbanos como fuentes, plazas, iluminación, bancas, etcétera, son en realidad acentos para el verdadero proyecto que es el de la jardinería que: "*Contempla un paseo a través de un jardín botánico como parte de la experiencia de aprendizaje en campo*" (UNISON, 1994a: 97).

Este es un claro rasgo refundacional del Plan: finalizar contundentemente lo que no se había podido completar. El ejercicio principal consiste en tomar el eje cívico-simbólico del campus (Museo-Plaza-Rectoría) y practicar la tantas veces proyectada unificación de la plaza y lograr darle el emplazamiento que el edificio Principal nunca pudo tener (ver figuras 2 y 3).

Figura 2. Vista del acceso al edificio Principal desde la Plaza. Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo; Consultoría Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994.

Figura 3. Vista poniente del corredor principal del campus Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo; Consultoría Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994.

Inicia detrás del edificio un corredor ajardinado que transversalmente recorre el campus hasta llegar a la calle Reforma y que mediante el uso de visuales y vegetación unifica a la unidad deportiva (ver anexos gráficos 1 y 2).

El resto del campus, queda surcado por sinuosos andadores descubiertos donde las plazas juegan un papel protagónico. Las referencias a los proyectos universitarios norteamericanos son claras. Y es al mismo tiempo que su principal atributo en tanto experimento urbano, su más rotundo fracaso, debido a dos factores fundamentales. El primero es la condicionante de lograr materializar los distintos estacionamientos multinivel para liberar el parque vehicular hacia el interior del campus. Las prioridades

organizacionales de la administración y la crisis emergente de finales de 1994 dieron por terminada la intención inicial. El costo de los tres estacionamientos proyectados con una capacidad total de 2 853 vehículos sumaban un costo de 46 296 000 pesos, los tres estimados para estar en funcionamiento en 1997 (UNISON, 1994a).

El segundo factor fue el hecho de no poder prescindir de la barda perimetral. Una verdadera integración urbana de la UNISON con la ciudad resultaría imposible mediando este obstáculo y que en realidad, la idea del campus abierto no figuraba como tal:

> "*No, nosotros manteníamos la idea de la barda, ¿no?, la barda no se eliminaba… este… por varias razones. Una era obviamente la seguridad del campus* (…) *Tenemos que garantizar el uso interno y evitar la mezcla, digamos, en el sentido… de actividades que no sean de la Universidad. O sea, la Universidad tiene muy clara su función: investigación, docencia, servicio, extensión… esos son los usos de la Universidad. Y una de las ventajas de ser campus es que es un campus, que es un territorio delimitado que tiene características muy especiales en la ley mexicana: la autonomía… este… la capacidad de decidir dentro lo que pase… Si lo abro se empieza a perder esa… empieza a mezclarse con la ciudad y se pierde esta fuerza que tiene la propia Universidad para definir su territorio… sus actividades dentro de su territorio* (…) *Sí creo que hay que integrar y hay que incorporar mucho más a la Universidad hacia afuera, en eso sí estoy de acuerdo, ¿no?, precisamente con esas actividades culturales, con el CA, en museos, etcétera… el mismo edifico de Museo yBiblioteca* (…) *No queremos que se convierta tampoco en un parque público, ¿no? Yo creo que la Universidad podría tener otros* (…) *Entonces creo que tendríamos de alguna manera que cuidar, evitar un poco… no el acceso de la gente – no es tanto el problema – sino como usan el espacio, el uso de mezclar actividades ajenas al campus: comercio ambulante, podría ser otro tipo de actividades, ¿no?, sino tenemos que propiciar que la gente esté bien, tranquila, esté cómoda; los que van a investigar también y lo que van a difundir la cultura lo hagan en las mejores condiciones*."
> (Entrevista con Luis Puebla, diciembre de 2003)

No obstante, la postura oficial era contraria a este celo institucional. El mensaje simbólico hacia la comunidad hermosillense de la UNISON como una casa de puertas abiertas sería la más pura muestra del cambio institucional para bien; el valor político de tal evento sería sencillamente invaluable para cualquier grupo en el poder, entiéndase el rectorado y el gobierno estatal que lo apoyaba (Durand, 2005):

> "*El concepto de Plan Maestro también obedece a una inserción mucho más armónica de la Universidad con el espacio de la ciudad. Sin duda, el objetivo central era convertir el campus universitario en un espacio de la ciudad pero visto no como uno para automóviles, sino como un espacio para que los ciudadanos, los habitantes de la ciudad de Hermosillo pudieran entrar y salir y encontraran en el campus universitario un posible lugar de paseo, de visita y con una inserción mucho más armónica – sobre todo considerando que Hermosillo, una de las grandes carencias es precisamente espacios urbanos para la convivencia, espacios que den calidad de vida, espacios adecuados más allá de los que se han venido construyendo que son en una proporción mucho menor*."
> (Entrevista con Jorge Luis Ibarra, marzo de 2004)

La consideración del campus como espacio integral urbano fue uno de los principios originales desde su fundación. El PMEF retomó la idea que no se había podido concretar hasta entonces llevándolo a una propuesta contemporánea y que respondía a la dinámica de marketing urbano imperante en la década de 1990. Se preveía la integración del conjunto universitario a la planificación del plan maestro del proyecto rivereño (ver figuras 4 y 5).

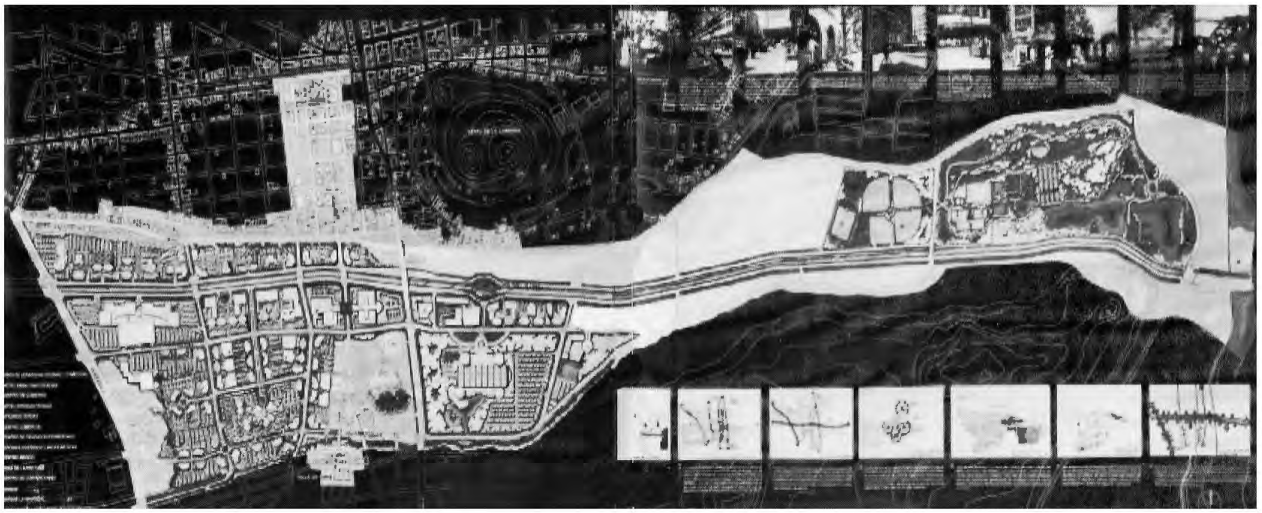
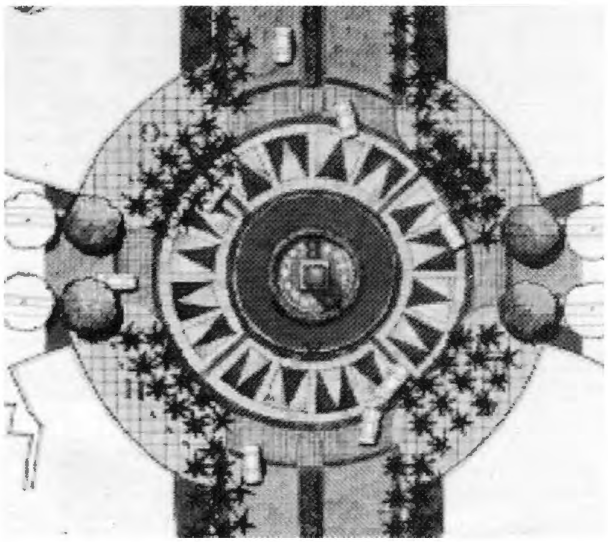


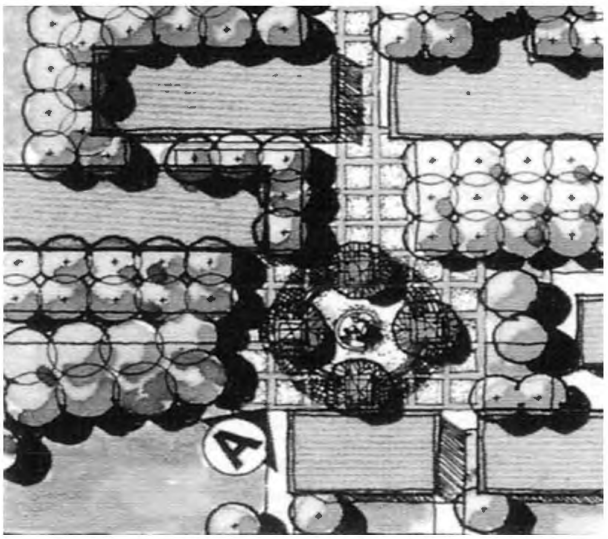
Figura 4. Plan Maestro del proyecto de urbanización del Vado del Río Sonora en Hermosillo, 1992. Se distinguen claramente el área gubernamental y comercial (izquierda) y el parque recreativo La Sauceda (derecha). Aunque la intervención no alcanzaba a la UNISON, los planteamientos paisajísticos son similares.

Figura 5. Plano de conjunto parque recreativo La Sauceda, 1992. Un uso paisajístico del agua como elemento principal de composición y referencia espacial, complementado con una densificación de las áreas verdes. Reforzado con museos para niños, comercios, teatros al aire libre y un pequeño tren periférico, el parque se convirtió en el sustituto del tradicional paseo dominical al parque Madero-Infantil.

La lógica del PMEF superaba la dimensión universitaria para colocarse a la par del proyecto urbano y apoyar la iniciativa estatal de la simbólica refundación urbanística, pretendiendo devolver a los ciudadanos un espacio que de antaño era un paseo urbano. La UNISON, situada virtualmente en el centro de la mancha urbana no puede tener otra vocación que reintegrarse a la ciudad. La constante referencia a la transformación ambiental por medio de la vegetación alude también a la necesidad de seguir refiriéndose a la intervención urbana.

El agua es otro elemento fundamental en el megaproyecto y en el PMEF. Su uso representa un símbolo más de la conversión urbana moderna en las décadas de 1930 y 1940 de la zona árida original (ver figuras 6 y 7). El año de 1995 no solo fue recibido con las primeras repercusiones del infausto *error de diciembre,* sino que también ese mismo año, se iniciaría un largo periodo de sequía, que a la postre significó la desecación completa de la presa Abelardo L. Rodríguez y por ende, la pérdida del atractivo acuífero del parque recreativo La Sauceda.





(Izquierda) Figura 6. Concepto de glorieta Plan Maestro del proyecto de urbanización del Vado del Río Sonora en Hermosillo, 1992. La vialidad como paseo, usando el agua como constante referente simbólica del proyecto. **(Derecha) Figura 7. Plaza tipo, Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo; Consultoría Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994.** En congruencia con el megaproyecto y a una escala peatonal, el mismo concepto para los sinuosos andadores del campus: la ciudad como una constante referencia de elementos reconocibles.

En el caso de la UNISON, hacia 1998, se inició un ambicioso programa de tratamiento de aguas negras para utilizarse en los proyectados sistemas de riego que darían sustento a las grandes áreas ajardinadas; así lo anunciaba el rector Ibarra:

> "*Con el fin de tener un consumo racional de agua, con un 40% de avance a la fecha* (…) *continúan los trabajos para establecer un sistema de riego por goteo y de la red de agua para riego de áreas verdes que incluye la construcción de tanques de almacenamiento. Próximamente se pondrá en operación la planta piloto para el tratamiento de aguas negras que servirá de apoyo para el riego de las áreas verdes de la Universidad. La planta se encuentra instalada a un costado de las instalaciones del Instituto de Geología de la UNAM, en la avenida Colosio*." (Tercer Informe Jorge Luis Ibarra, 1998-1999: 129).

La planta llegó a concluirse, pero no pudo ponerse en funcionamiento debido a la intervención de la acción directa de los vecinos de "Los Valles" que sentían peligrar la salud de sus familias. En un proceso que no fue aclarado del todo, se sucedieron una serie de irregularidades e incumplimientos de normas para este tipo de obra; la presión de las protestas al final canceló de raíz el proyecto. Las construcciones que no fueron desmanteladas permanecen desocupadas hasta la fecha, representando una forma de trabajo que se magnificaría en trabajos mayores y que cumple con la descripción del ejercicio de poder legítimo (French y Raven, 1959), en tanto se utiliza una posición jerárquica para la toma de decisiones sin necesidad de consultar a terceros. Éste fue el último esfuerzo de continuar con el proyecto paisajístico universitario, ya no se intentarían más iniciativas durante el resto de la gestión de Ibarra. Los esfuerzos por salvar al PMEF como estrategia de la UNISON como inserción urbana, quedaron de lleno en el proyecto más significativo de la refundación universitaria: el Centro de las Artes.

2.1.4 Conclusiones a priori I

El PMEF nació y se trató como una estrategia de marketing urbano para la UNISON como proyecto para participar de las intervenciones del megaproyecto del

Vado del Río, al tiempo que se ponían en orden espacios internos y se regularizaban otras cuestiones de tipo administrativo. El PMEF fue también un puente para la inserción del gremio arquitectónico en el proyecto institucional, aprovechando las ventajas relacionales con personajes en los órganos de gobierno universitario, sin dejar a un lado un nepotismo rampante que a la postre significó una alianza prominentemente empresarial con los grupos de poder del gremio arquitectónico local.

Aunque inicialmente la intervención pretendía afectar solo el área del antiguo gimnasio por sus obvias ventajas inmobiliarias, la principal contribución del PMEF fue el ordenamiento de los espacios académicos por departamentos, tal como lo estipulaba la Ley 4 y puso en marcha otras estrategias de uso de los espacios exteriores, aunque éstas quedaron incompletas, en similar suerte al megaproyecto: la escala del alcance de trabajo se vio truncada por los efectos de la crisis de mediados de la década de 1990 y de la creciente escasez de agua. La potencialidad del PMEF como un instrumento normativo de las cualidades del espacio universitario no fue explotado al máximo y su propia calidad de mera guía conceptual, incidió en el ánimo de los proyectistas para no seguir las recomendaciones del documento, salvo, las políticas de utilización de áreas en los edificios académicos según la normatividad de CAPFCE.

Lo anterior supone la contradicción mayor del PMEF: su espíritu negaba la ciudad universitaria del proyecto modernizador de mediados de Siglo, pero mantenía las políticas espaciales del organismo burocrático que representaba mejor dicho proyecto. Esto redujo al PMEF en un instrumento sin capacidad normativa integral, convirtiendo las reformas espaciales materializadas en los edificios construidos posteriormente, en meras transformaciones exteriores de los edificios *capfcianos*.

2.2 Los Programas de Bellas Artes y Arquitectura

El PMEF, en tanto que guía para el cambio de ambiente físico que significaba la refundación universitaria, potenció muchas de las intervenciones constructivas en el campus. No obstante, las intervenciones más importantes obedecían también a la relocalización de programas y/o a la puesta en marcha de nuevas opciones profesionales. De 1993 a 2000, se abrieron ocho programas de licenciatura y nueve de posgrado, así como también se actualizaron siete programas de licenciatura y dos de posgrado[67]. Dos programas en particular impactarían sobre la imagen del campus y su relación con la ciudad: Arquitectura y Bellas Artes.

Tal y como lo estipulaba la Ley 4, la División de Humanidades y Bellas Artes quedaba constituida por los siguientes departamentos: Letras y Lingüística, Artes Plásticas y Lenguas Extranjeras. Así mismo, y siguiendo las indicaciones del mismo documento normativo, se hacía necesario el acercar espacialmente dichos departamentos – dispersos por el campus - y, como ya se expuso en el apartado anterior el PMEF sugería la ubicación de la División de Bellas Artes y Humanidades en la intersección vial de Rosales y Aguirre (luego Colosio).

La sugerencia inicial de los promotores externos del PMEF era acondicionar el gimnasio universitario como un centro cultural para la ciudad y la institución, aprovechando las ventajas inmobiliarias y de ubicación; la coyuntura del cambio y los ajustes académicos posteriores conformarían la obra más grande y simbólicamente importante de la gestión ibarrista: el Centro de las Artes y su espacio insignia, el edificio de Arquitectura y Bellas Artes.

[67] Cuarto informe del rector Jorge Luis Ibarra 2000-2001, fuente: Dirección de Planeación UNISON.

2.2.1 Las Bellas Artes en la UNISON

Mientras que Arquitectura fue un programa, que aunque con difusos antecedentes, se hizo desde cero, las artes plásticas, literarias y escénicas tenían ya varias décadas de intenso trabajo, siendo entidades reconocibles de la vida universitaria. Desde 1939, con el proyecto universitario vasconcelista, se había programado la inclusión de algunas disciplinas artísticas en la oferta educativa de la naciente institución. En 1947, se organizaron los primeros grupos corales dentro de la escuela normal. El Departamento de Acción Social y Cultura (antecesor de la Dirección de Extensión Universitaria) entró en operaciones en 1948 (Moncada, 1997). Para 1950 se integró una banda de música, la Academia Libre de Dibujo y Pintura aparece en 1951, al tiempo que se inician los cursos de música instrumental y canto; estando estas disciplinas ubicadas en los espacios que actualmente ocupan los talleres de la Dirección de Conservación y Mantenimiento y la imprenta universitaria (Castellanos, 1991).

Hacia 1954, durante el rectorado de Aguirre, se integraron oficialmente las Academias de Bellas Artes: Artes Plásticas, Artes Dramáticas, Música y Canto y Danza (Moncada, 1997). Ese mismo año y tras el traspaso de las instalaciones del Museo y Biblioteca del Estado a la UNISON, se trasladaron a esos espacios dichas academias. El ambiente semirural de la ciudad tenía ya con qué responder al oprobio de que las provincias norteñas eran la tierra donde acaba la cultura y empezaba la carne asada[68], pero sin superar cierto ánimo pretencioso y: "*Desde la óptica provinciana de una burguesía agraria y mercantil ascendente que esperaba barnizarse de cultura* clásica" (Castellanos, 1991: 93).

El inicio de transmisiones de Radio Universidad en 1962, dio un gran impulso al extensionismo cultural en la localidad. En 1964, el rector Canale ideó el Instituto de

[68] La sentencia es de José Vasconcelos y la redactó en *La Tormenta*, haciendo referencia a Tolimán, Jalisco, durante su gira de promoción como candidato a la presidencia de la República en 1929; esta decía: "*Tolimán, bello nombre y panorama riente: allí nos hospedó la maestra; mató pollos y los sirvió guisados en buena salsa. Nos sentimos en tierra civilizada. Donde termina el guiso y empieza la carne asada, comienza la barbarie.*" (Moncada, 1997: 11).

Bellas Artes – coordinado por Alberto Estrella – con las cuatro academias y se abrió la carrera de Literatura, resultado de las gestiones del fallido intento de tener un centro de Altos Estudios; y para 1968, Canal 8 UNISON ponía en operaciones una de las primeras televisoras en el estado, transmitiendo una programación orientada a la cultura, la ciencia y las artes. Incontables eventos y talentos se dieron cita en la UNISON para trabajar en el proyecto de las Bellas Artes a través del tiempo, aunque sobresalgan figuras como Emiliana de Zubeldía, Jorge Velarde, Ciro Sotelo, Héctor Martínez Arreche, Martha Bracho, Gloria Juvera y el mismo Alberto Estrella, por sombrar solo algunos; todos han dejado su impronta en la vida artística regional.

La misma dinámica cultural urbana demandaba que las Academias dejaran de ser tales y obtuvieran el nivel de licenciatura, aunque lo anterior era un reclamo iniciado en la década de 1960 con su institucionalización. Luego, las dos décadas de continuos conflictos aplazarían la iniciativa hasta 1993, cuando Jorge Luis Ibarra asumió la rectoría universitaria, al afirmar que:

> "*La sociedad sonorense y los universitarios requieren de más y mejores espacios para participar activamente en el desarrollo cultural y en el fortalecimiento de su identidad. El establecimiento de ámbitos que alojen y reúnan las diferentes manifestaciones del arte, la ciencia y la tecnología, es de capital importancia*" (UNISON, 1994b: 46).

Ibarra se refería veladamente al proyecto del Centro de las Artes ya que en esas mismas fechas se estaba trabajando en la formalización de los trabajos del PMEF. En ese año, 1994, el Departamento de Bellas Artes inició el diseño de la licenciatura en Artes, coordinado por Gastón Serrano y Verónica Herrera, y que proponía 4 opciones: Artes Plásticas, Danza, Música y Teatro, pero por razones internas, el proyecto se retrasó hasta 1997. En tales circunstancias, urgía el contar con instalaciones suficientes para la nueva condición académica: las instalaciones del Museo, aunque las opiniones se dividían por la profunda identificación del inmueble con el desarrollo de las Bellas Artes, eran insuficientes:

> "*Sí, claro, hubo también mucha discusión, hubo mucha discusión, pero teníamos el problema de la habilitación del recurso y que teníamos mucha gente que estaba clamando desde hacía mucho tiempo salirse del Museo – luego ya no se querían salir – y ahí yo sí recuerdo que el rector trabajó y platicó mucho y quién estaba muy cercano con él también viendo las cosas era el profesor Antonio Villa, que ya falleció, y bueno, era una comunidad complicada y difícil. Incluso los propios jefes de departamento batallaban mucho para ponerse de acuerdo, pero nunca se llegó a una situación que yo recuerde de que* no se avanza si no me cumples lo que estoy pidiendo*…siempre había una manera de estar negociando las cosas, ¿no?*" (Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003).

Ya para junio de 1996, el proyecto del Centro de las Artes[69] había iniciado con la construcción de la primera etapa. El edificio 3"O", destinado a albergar a Arquitectura y Artes Plásticas, no inició sino hasta agosto de 1999. En el plan, Artes Plásticas y Arquitectura compartirían el edificio conjunto de suyo más extenso del complejo, aunque en instalaciones perfectamente diferenciadas y propias de cada disciplina. Las coyunturas económicas y las políticas universitarias decidirían otro orden de prioridades.

2.2.2 Por fin, Arquitectura

El Programa de Arquitectura de la UNISON, se había dicho ya, tiene una larga y en inicio difusa historia, pero su sociogénesis está íntimamente ligada al desarrollo del proyecto del Centro de las Artes, y en cierta medida, fue su potenciador más efectivo.

En principio, la escuela Preparatoria de la UNISON impartía los bachilleratos en Arquitectura y en Ciencias, acordes a los planes académicos de la UNAM. Posteriormente, en 1944, se abrió la Escuela de Iniciación Universitaria con la misma finalidad, pero fue cancelada dos años después por razones políticas y presupuestarias (Castellanos, 1991). Los cursos se impartían en dos años, cubriendo asignaturas de perfil físico-matemático, español, historia nacional, filosofía, etimologías, lógica,

[69] La presentación oficial del proyecto por parte de Ibarra se llevó a cabo el 23 de abril de 1996, y a la usanza, se refirió a este como "*un espacio digno y decoroso*" y que "*colocará a la UNISON a la vanguardia en instalaciones dedicadas al arte en el noroeste de la República*". Gaceta UNISON, num. 72

idiomas, educación física e higiene; modelado, dibujo de imitación, constructivo y arquitectónico. Estas cuatro últimas impartidas por los arquitectos Felipe Ortega y Leopoldo Palafox[70], respectivamente (Quiroz, 1999).

Con todo, no figuraba en los planes universitarios contar con la licenciatura, así que la única opción consistía en viajar a los grandes centros académicos de la ciudad de México, Guadalajara o Monterrey. En el ámbito regional, otras ofertas institucionales se dieron en Mexicali (1969), Juárez (1973) y Culiacán (1979) (CIEES, 1997). Existen testimonios de iniciativas dispersas posteriores a 1980 para proponer a la UNISON relacionadas con la carrera:

> "*La primera petición para una escuela de arquitectura se la hicieron a Castellanos Idiaquez y yo tengo el documento* (…) *Así es…el rector Castellanos, en tiempos del* Osito[71]*…no estaba clarificado escuela de arquitectura, sino del libertamiento de los arquitectos en los papeles docentes. Está en un documento azul…yo lo firmé porque era vocal, porque el Colegio estaba – era estatal – entonces* (el Programa de Arquitectura UNISON) *tiene antecedentes, no es la primera idea."*
> (Entrevista con Federico González, noviembre de 2003)

La primera escuela de Arquitectura en Sonora fue abierta en el ITESM campus Sonora Norte en 1984. Inicialmente el Colegio Sonorense de Arquitectos (CSA) opuso resistencia alegando la saturación de espacios profesionales, pero en tanto se trataba de una institución privada y ajena a cualquier reclamo político, los mismos opositores terminaron conformando el personal docente de cátedra. Así, oficialmente, la historia del Programa inicia en 1993 con un evento periférico: el Instituto Tecnológico de Cananea sugiere a la Secretaría de Educación del Estado abrir la licenciatura en Arquitectura:

[70] El 8 de marzo de 1994, la UNISON rindió un homenaje póstumo a Leopoldo Palafox, celebre arquitecto sonorense entre muchas circunstancias por haber sido el primer sonorense en recibirse en la profesión (1938), haber participado activamente en el diseño y construcción de la ciudad universitaria durante casi tres décadas, y por haber sido maestro fundador de la Universidad. Gaceta UNISON, num. 26.

[71] Se refiere al arquitecto Joaquín Palacios Mendoza (finado en 2002) quien ocupó la presidencia del Colegio Sonorense de Arquitectos durante el bienio 1980-1982.

> "*La situación de la creación de la escuela de Arquitectura* (en la UNISON)*, fue devengada precisamente por un propósito, en el cual el gobierno del estado vio posibilidades a su realización* (…) *Y en consecuencia se genera una idea que se relaciona directamente con la extinción de la propuesta de una escuela de arquitectura en Cananea; y que el entonces Director de Educación Superior a mí me dijo:* "No es posible que se dé porque no hay instalaciones ni planta docente en Cananea, además desde el punto de vista geográfico, no tiene relación con todos los municipios".
> (Entrevista con Federico González, noviembre de 2003)

Por otro lado, el acercamiento de Ibarra con empresarios de la arquitectura local – todos ellos pertenecientes a la cúpula de mayor influencia dentro del CSA – potenciado por el desarrollo del PMEF, primero, y por los proyectos que de éste surgieron, después, influenciaría en el ánimo institucional para considerar la pertinencia de ofrecer la licenciatura en Arquitectura. Ibarra anunció públicamente la idea en febrero de 1994[72], tras haber asistido a un evento del CSA y de la Federación de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana (FCARM) el día 8 del mismo mes:

> "*Yo tuve el privilegio – así lo quiero llamar – de vivir el momento institucional por parte del Colegio* (Sonorense) *de Arquitectos y la Universidad de Sonora, el momento institucional de cuando yo fui presidente del Colegio* (…) (Fue) *un desayuno que fue en el Hotel Gándara* (…) *Y bueno, terminó todo aquello y evidentemente sirvieron el desayuno y ya cuando estábamos desayunando siempre hay un espacio ahí pequeño de comentarios y lo que tú quieras, ¿no?* (…) *le digo a Jorge Luis Ibarra:* "Oye, Jorge Luis, ¿y la escuela de arquitectura de la Universidad de Sonora… cuándo?" *Y en ese momento, Jorge Luis voltea y me dice*: "Quiero que me presenten un anteproyecto de escuela de arquitectura para la Universidad de Sonora". *Y le digo yo:* "¿En serio, Jorge Luis?", "Sí… ¿por qué no? ¿Qué opinaría el Colegio de Arquitectos?" *(…) yo le digo:* "¿En serio, Jorge Luis?", "En serio. Háganme una propuesta". *Quedó en eso. Cuando terminó el desayuno, evidentemente, yo salí corriendo y fui con los dos ex -presidentes anteriores – que aparte son muy amigos míos, que tú sabes, Angelina y Alejandro – y les hablé, les comenté y generamos ese mismo día una reunión en la tarde. Esa reunión fue en el despacho de Alejandro*

[72] Cambio, 15 de febrero 1994; El Independiente, 16 de febrero de 1994.

> *Puebla, cuando el despacho estaba camino al aeropuerto. Para eso yo inmediatamente generé una carta – porque dije: "*Esto no se puede quedar en palabras. Voy a redactar una carta dirigida al rector de la Universidad de Sonora para que me ratifique su interés por escrito y que no se quede en el aire"
> (Entrevista con Francisco López, noviembre de 2003)

Iniciados formalmente los trámites y luego de numerosas entrevistas, en septiembre[73], los tres arquitectos mencionados formaron una comisión apoyada por el CSA para iniciar los trabajos de organización correspondientes, respondiendo a la solicitud de Ibarra de contar con tres posibles candidatos para encabezar los trabajos de prospección y posteriormente el diseño de un plan de estudios. El CSA sólo pudo encontrar dos miembros que a su consideración cumplían con los requisitos: Remigio Agraz y Luis Manuel Franco. El rector se inclinó por el segundo, pues contaba con un extenso currículum académico[74] de respaldo y era ampliamente conocido por el Director de Planeación Felipe Mora:

> "*Más bien Felipe Mora era el punto vital de esa situación. Porque evidentemente buscaba a un cuate que supiera hacer esto, ¿no?* "Ah – *dijo* – Luis Franco, yo lo conozco de la UAM…lo voy a llamar". *Es cuando Luis me dice*: "Oye, va a ver una escuela de arquitectura" ¡Qué a toda madre!"
> (Entrevista con Federico González, noviembre de 2003)

> "*El rector me encargó efectivamente de que yo buscara también…le diera nombres para la persona que pudiera ser más apropiada y esta tendría que tener cierto perfil…el perfil es que desde luego supiera lo que era propiamente la academia y además tuviera experiencia, y…este…entre otros factores. Digamos que los elementos los conoció el rector y él tomó la decisión. Y luego ya después me imagino que hubo un trabajo que ya él* (Franco) *hizo, le gustó al rector, porque además estuvo abalado por arquitectos locales y por los CIEES* (Comités Interinstitucionales para la

[73] Carta de Francisco López como presidente del CSA y líder de la comisión a Jorge Luis Ibarra, 13 de septiembre 1994.

[74] Luis Manuel Franco Cárdenas. Arquitecto egresado del ITESM campus Monterrey en 1974; estudios de Maestría en Arquitectura en la UNAM; Profesor de Arquitectura en la UABC (unidad Mexicali), UAM Xochimilco, ITESM campus Sonora Norte. Coordinador de Arquitectura UAM Xochimilco. Ejercicio libre y desde 1984 a la fecha en el Servicio Público Federal de Vivienda. Miembro del CAM-SAM y del CSA. Currículum vitae tomado de: CSA/FCARM (1994*) Los arquitectos en diálogo con el Estado. Memorias del evento técnico*. 49ª Asamblea de la FCARM 10 al 12 de marzo, Hermosillo, México.

Evaluación de la Educación Superior)*, sobre todo por los CIEES…me imagino que esto fue determinante para que el rector pudiera decidirse por Luis Franco*".
(Entrevista a Felipe Mora, diciembre de 2003)

"*Platiqué la primera vez con él* (Jorge Luis Ibarra) *cuando eligió a los* (candidatos) *propuestos…cuando me eligió a mí* (…) *el Colegio consideró que éramos las personas que teníamos más experiencia académica, Remigio porque prácticamente había sido maestro desde que salió de la carrera en la UNAM y yo porque prácticamente recién egresé, me enrolé en la docencia, primero en Baja California (UABC) y posteriormente en la Ciudad de México, en la UAM-X y aquí en Hermosillo dando algunas clases en el Tecnológico de Monterrey (TEC). A partir de ahí yo empecé a tener una experiencia directa con la Universidad* (…) *Entonces a partir de ahí el rector me dice que no hay muchos recursos para dedicarlo a la elaboración del plan de estudios, pero que se podría dedicar algún recurso FOMES destinado a la creación de ciertas ofertas educativas; y me propone un pequeño contrato para que en un determinado tiempo se elabore un plan y una propuesta como debe de hacerse para que pudiera presentarse ante los órganos divisionales y al Consejo Académico*."
(Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

Ibarra solicitó en octubre de ese año se hiciera una consulta para conocer la opinión del gremio en relación: "*al proyecto de factibilidad para la apertura de la carrera de Arquitectura y Diseños*."[75] El CSA había convencido a Ibarra de cubrir un espectro más grande al plantear la posibilidad de no sólo abrir una carrera, sino también Diseño Gráfico, Diseño Industrial, Arquitectura de paisaje, Arquitecto Urbanista y Diseño de Interiores, aprovechando la estructura departamental. La idea quedó latente. Mientras tanto, Franco inició los trabajos de prospección apoyado de Jesús Uribe y Federico González[76]:

"*A mí me dijo* (Luis Franco)*:* "Oye…hay una seguridad…me acaban de hablar porque va a ver una nueva escuela de arquitectura". *Esto, no estaba publicitado, ¿eh?, se estaba manejando a un nivel muy cerrado con* (Felipe) Mora. *Felipe Mora no quería que se expandiera la idea, porque tenía – digo – yo creo que tenían*

[75] Carta de Jorge Luis Ibarra a Francisco López como presidente del CSA, 6 de octubre 1994.

[76] Estos, no fueron del agrado del Comité y se lo demostraron a Franco, por este motivo, Federico González abandonó los trabajos de diseño del plan en junio de 1995, justo cuando entraron de lleno miembros del CSA para concluir los contenidos del mapa curricular.

visualizado que iban a tener problemas con los arquitectos, aquí localmente. Por eso yo te mencionaba que cuando aquel (Jorge Luis Ibarra) *me mencionaba a que lo ayudara y encuesta al Colegio…a los viejos – no precisamente a los presidentes, quiero aclarar, a los viejos – mis mismos amigos, mi mismo papel y generación…que son los que realmente mandaban en los colegios…¿pa´ que nos hacemos pendejos? Carlos Pérez-Pliego fue el primer presidente del Colegio de Arquitectos de Navojoa* (Sur de Sonora)*…excelente presidente* -, *me dijo:* "Sí, cómo no, nosotros apoyamos la idea, me hago eco, yo hablo con ellos". *También Ibarra Legarreta, en Guaymas. A mí me dijeron:* "Okay…si hay una escuela pública le entramos". *Yo hablé con – creo que fue el primer presidente de Agua Prieta* - : *"*¡Qué bien!, está muy interesante". San Luis Río Colorado – *otro de mis grandes cuates -, le hablo y le digo*: "Oye, Maestro, pasa esto", "De acuerdo yo voy a hablar con todos y los voy a convencer".
(Entrevista con Federico González, noviembre de 2003)

"*Hicimos encuestas con empleadores, con todos los colegios de arquitectos del estado; recibimos respuestas o propuestas de Navojoa, Obregón, Hermosillo, Nogales, San Luis* (Río Colorado) *y Agua Prieta. Y de una manera mayoritaria se pronunciaron a la apertura de la carrera. Los empleadores decían que siempre y cuando se ofreciera una educación de calidad no tenían ningún problema en aceptar a los egresados de la Universidad de Sonora. Se hizo un estudio de demanda, también, que superaba ampliamente a la oferta y también se buscó a empresarios como Don Faustino Fernández – grandes empresarios, ¿no? -, y que se manifestaron con un poco de desconcierto de por qué se fundaba otra escuela de arquitectura estando ya la del TEC. Y cuando se les explico, ellos también dijeron:* "Bueno, que sea igual o mejor que la del TEC", *pero no se manifestaron en contra*."
(Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

Esta situación ilustra el manejo que Ibarra tuvo desde el inicio: ganar consenso primero, y después actuar. Hubo resistencia, pero fue mínima. Con la aprobación gremial y de la oligarquía estatal, se hizo a continuación un sondeo de demanda en una preparatoria local (CBTIS 11): de 750 alumnos encuestados, 105 manifiestan inclinación por alguna carrera relativa al diseño, de éstos 48.57% lo hacen por arquitectura Al mismo tiempo y en colaboración con el CSA, se aplican encuestas a 50 agremiados a nivel estatal arrojando que el 60% de estos, aprobaba totalmente el proyecto, además de mostrarse en disponibilidad y prestancia para ser docentes del

Programa (como MHS y sobre todo en el área de diseño arquitectónico) además de solicitar la capacitación respectiva (UNISON, 1995).

Aunque pocos, estos eran los datos que la rectoría estaba esperando para aprobar el diseño del plan de estudios para la licenciatura en Arquitectura, y fue también el momento en que se dio la aprobación para iniciar los trabajos de proyecto para el Centro de las Artes, por parte de Alejandro Puebla:

> "*Hay un antecedente más. En ese acercamiento que empezamos con Jorge Luis Ibarra, se le vendió la idea de la elaboración del Plan Maestro y Luis Puebla, hermano de Alejandro, agarró el contrato para la elaboración del Plan Maestro para la Universidad de Sonora. Evidentemente ese Plan Maestro arrojó una serie de necesidades física y de elementos que pudieran darle realce y una nueva imagen a la Universidad de Sonora hacia la sociedad, ¿no?, entre ellos se pensó en la idea del CA, evidentemente la escuela de Arquitectura requería instalaciones y se aprovechó para de una vez hacerlas, y demás, ¿no? Entonces el antecedente fue el Plan Maestro para la Universidad de Sonora y de ahí se comenzaron a derivar trabajos específicos. Y sí, CA lo hicieron Angelina y Alejandro, ¿no?, efectivamente.*"
> (Entrevista con Francisco López, noviembre de 2003)

2.2.3 El plan de estudios

Así, de octubre de 1994 a inicios de 1995, los trabajos de conformación del plan de estudios se abordaron en conjunto con la Dirección de Desarrollo Académico, arquitectos del CSA y otras instituciones.

El mapa curricular estaba organizado en cinco áreas de estudio: teoría e historia, Daniel Marín (CSA); ambiental urbana, Eloy Méndez (COLSON), Luisa María Gutiérrez (CSA), Germán Noriega (CSA); composición, Hiram Marcor (CSA), Roberto Marcor (CSA), Francisco López (CSA), Fernando Saldaña (CSA), Alfonso Tirado (UNISON); tecnologías, Carlos Tostado (CSA), Antonio Mercado (CSA), Francisco Javier Osorio

(UNISON). Para las materias de apoyo se contó con la participación de Martín Valenzuela (UNISON), Fermín González (UNISON) e Isidro Real (UNISON). Además se contó con el apoyo de Juan José Gracida (INAH) e Ismael Valencia en el ámbito de la historia regional; otros colaboradores especiales fueron Francisco Javier Salazar, Octavio Duarte Rosas, Enrique Carrión y Amina Marín (UNISON, 1995: 8).

El Plan se estructuró siguiendo las experiencias de la UNAM, UAM, IPN, UABC, UAS, UACJ, a nivel nacional y de las universidades de Arizona y Kansas, a nivel internacional, pero la influencia más fuerte fue la de la UABC, unidad Mexicali, que tenía como coordinador de carrera a Aarón Bernal. En el discurso, se destacó una orientación fuertemente regionalista, encaminada a formar un arquitecto capacitado para resolver problemáticas arquitectónico-urbanas, con una supuesta vocación social-humanista especializado en la tecnología bioclimática, como así lo demuestra el hecho de que el 60% de las asignaturas pertenecen al área de tecnologías.

Bernal, le recomendó a Franco solicitar el apoyo y asesoría de los CIEES, quienes visitan la UNISON en febrero de 1995 y se hace un pre-diagnóstico del plan con una glosa de recomendaciones[77]. El 3 de marzo de 1995 el Comité de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (CADU) de los CIEES recibieron el documento de parte de la División de Humanidades y Bellas Artes, e iniciaron la revisión del documento y las pláticas con los responsables del proyecto. Posteriormente y luego de dos meses de examen, se envió de nuevo el documento a la División con las recomendaciones finales. A principios de Julio y con base en dichas recomendaciones se hicieron cambios pertinentes – aunque con urgencia – y el equipo informó a los CIEES de la incorporación de los mismos al plan de estudios (CIEES, 2003).

[77] Estas recomendaciones advertían la ambigüedad de objetivos en muchos de las guías sintéticas de asignaturas, la poca legibilidad serial entre los semestres, la excesiva carga en los semestres posteriores al quinto y el escaso trabajo en lo concerniente a las asignaturas optativas y los seminarios y talleres integrales de titulación (CIEES, 2003). A la postre, estas recomendaciones no se atendieron con el debido cuidado o no se hicieron causando enormes problemas administrativos y afectando la eficiencia terminal del Programa.

El Consejo Divisional turnó el documento definitivo al Colegio Académico el 6 de julio quien lo aprobó por unanimidad[78]: la UNISON tenía la licenciatura en Arquitectura. En esa misma reunión, se hizo la sugerencia de continuar con los trabajos para el desarrollo del Departamento de Arquitectura y Diseño.

La convocatoria para el proceso de selección se publicó ese mismo mes en los diarios de circulación regional. La fecha para el examen de selección se fijó para el 29 de agosto, registrándose 240 aspirantes. Este fue el grupo piloto con el cual la UNISON implementó el Examen de Habilidades y Conocimientos Básicos (EXHCOBA)[79] Ibarra se refirió a ello:

> "*A partir de 1995 iniciamos la aplicación de un examen de conocimientos básicos a los aspirantes de la nueva carrera de Arquitectura. En 1996 también aplicamos el examen a los aspirantes de las carreras sobre demandadas de la Universidad y en 1997, por disposición del nuevo Reglamento Escolar, lo hicimos con los aspirantes de todas la carreras, usándolos además como un criterio de selección para las carreras sobre demandadas.*" (UNISON, 2001: 59)

Ese mismo día, se emitió el dictamen para la apertura del Programa de Arquitectura en la Universidad de Sonora, por parte de los CIEES (CIEES, 2003). De los más de 300 aspirantes, sólo un grupo de 70 fueron aceptados[80], iniciando de inmediato movimientos de protesta que llevaron incluso a la toma de las escaleras del edificio Principal; la exigencia: abrir por lo menos un grupo más (35 alumnos).

El lunes 25 de septiembre de 1995 a las 7:00 a.m., iniciaron los cursos del Programa de Arquitectura con una matrícula de 70 alumnos (divididos en dos grupos teóricos y cuatro talleres) y 19 profesores[81], en el actual edificio de Lenguas Extranjeras.

[78] Acta no. 16, Colegio Académico UNISON, 6 de julio 1995.

[79] El EXHCOBA, es un instrumento diseñado en 1992 e implementado en la UABC, unidad Mexicali, en 1994. Consiste en un cuestionario computarizado con 310 reactivos con respuestas de opción múltiple de las cuales el sustentante aplica 190, divididos en tres secciones: a) habilidades básicas, b) conocimientos básicos, y c) conocimientos básicos para especialidad. Además de representar una enorme ventaja administrativa, el EXHCOBA reduce el error humano al momento el hacer el conteo, indicando incluso, el puntaje obtenido conforme se avanza en el examen (UABC, 1997).

[80] El Imparcial, 11 de septiembre 1995.

[81] Las asignaturas para el ciclo 95-2 fueron: Teoría de la Arquitectura I, Historia de la Arquitectura y de la Ciudad I, Expresión y comunicación gráfica I, Geometría descriptiva y perspectiva I, Composición Básica, Matemáticas y Geometría I e Introducción a la Informática (Programa de Arquitectura, 2002).

Por problemas administrativos, las improvisadas instalaciones no tenían mobiliario completo ni pizarrones por lo que los muchachos tuvieron que empezar literalmente "*desde el suelo*"[82]; el equipo llegó hasta dos días después[83].

Mientras tanto, los rechazados aumentaban la presión y la respuesta universitaria era que no existían los medios ni el espacio para otro grupo para abrir otro grupo, al tiempo que miembros del Comité Estudiantil de la UNISON (CEUS) mostraban su apoyo moral[84]. Ese mismo día, el vicerrector Fernando Cota anunciaba la ampliación a 10 lugares más para la inscripción, haciendo un total de 80 alumnos de nuevo ingreso[85]. Los manifestantes perdieron fuerza y paulatinamente se dispersaron, mientras se iniciaban los eventos de la *Semana de Arquitectura en Sonora* del 28 al 7 de septiembre[86], en coordinación con el nuevo presidente del CSA, Javier Gutiérrez Cohen. El evento esperado era la ceremonia de inauguración donde se oficializaría la puesta en marcha del Programa.

2.2.4 La ceremonia

Viernes 29 de septiembre, ante un Teatro Emiliana de Zubeldía lleno, Pedro Ramírez Vázquez, acompañado de la plana mayor del CSA y de las autoridades universitarias, dictó una conferencia ensalzando a la arquitectura mexicana, sus valores e historia. Actos de este tipo eran comunes para el gremio y los impulsaban generosamente. Las más renombradas escuelas de arquitectura del País tenían una figura moral, tutelar que servía como referente fundacional. A esto obedeció la invitación de Ramírez Vázquez: se trató de un padrinazgo de renombre que legitimara al naciente Programa nacionalmente. Si la ENA tenía a Villagrán y en Guadalajara Díaz Morales hizo otro tanto, la UNISON obtuvo el aval de una de las personalidades más distinguidas de la arquitectura nacional contemporánea. A partir de este momento, la

[82] El Imparcial, 26 de septiembre 1995.
[83] El Independiente, 29 de septiembre 1995.
[84] El Independiente, 28 de septiembre 1995.
[85] Ídem.
[86] El Independiente, 27 de septiembre 1995; Cambio, 27 de septiembre 1995.

presencia del CSA en la vida académica se va tornando cada vez más circunstancial[87], y que si bien tuvo una importante labor de inicio, no continuó colaborando en las recomendaciones que tan encarecidamente habían insistido los CIEES se deberían abordar antes de iniciar el ciclo 96-2, por lo que los trabajos más bien escasos y dispersos en este sentido, corrieron a cargo de la coordinación. Las razones de este distanciamiento posterior a la apertura del Programa y en lo años posteriores pueden resumirse como:

a) La participación del CSA fue preferentemente de gestión y promoción política, su involucramiento fue simbólico y necesario para la legitimación del Programa ante el gremio arquitectónico estatal, y aunque algunos de sus miembros participaron activamente en los trabajos del plan de estudios, esto fue en los meses previos a la aprobación del mismo, en la fase final.

b) La vocación preminentemente profesionalizante de este grupo, sin un perfil académico y cuya participación en el Programa se destaca por las cátedras aisladas y el fungir como empleadores-enseñadores de jóvenes aprendices.

c) La presidencia del CSA para el bienio 94-96 no compartió el sentido fundacional del presidente del bienio anterior y ninguno de los miembros de la mesa directiva entrante era parte del cuerpo docente del Programa.

d) El cambio de perspectivas e intereses políticos del grupo hegemónico del CSA durante el bienio 1996-1998. Angelina Muñoz deja inconclusa su gestión como presidenta del FCARM (luego FCAM) para ocupar una curul plurinominal por el PRI. Octavio Duarte, el presidente entrante del CSA, propone la unificación de los dos colegios de arquitectos locales[88]. Esto significó un conflicto ideológico y el

[87] Luego de la semana de festejos, se inició un ciclo de conferencias intitulado *Arquidiálogos*, donde destacados profesionales de la arquitectura local intercambiaban experiencias y opiniones con el alumnado y el cuerpo docente.

[88] El CSA se fundó en 1959 y fue la segunda agrupación gremial registrada en el País, solo antecedida por el CAM/SAM, en ciudad de México. En 1973, en medio de la efervescencia política estatal, se suscita un conflicto electoral iniciado por el candidato a la presidencia del Colegio, Enrique Flores López. Muchos de sus miembros expresaron su desacuerdo y la actitud autoritaria y de evidente búsqueda de protagonismo de Flores y abandonaron el CSA para fundar el 15 de junio de 1975 el Colegio de Arquitectos

paulatino distanciamiento de Muñoz, López y Puebla del CSA. Aunque la unificación se dio con éxito en 1998 – ahora bajo la nomenclatura de Colegio de Arquitectos de la Ciudad de Hermosillo. A.C. (CACH) –, las dinámicas se centraron a crear estrategias competitivas ante la inminente apertura de la frontera a los servicios profesionales de arquitectos norteamericanos.

Con todo, la participación más significativa del grupo de los *presidentes*, no estaría en el terreno académico, sino en el profesional. El proceso que va desde el PMEF hasta la apertura del Programa de Arquitectura sirvió para fortalecer las relaciones profesionales y amistosas con miembros de la gestión ibarrista y conseguir mediante un abierto trato preferencial los más importantes encargos proyectuales del periodo 1993-2001, sobresaliendo como ya se ha apuntado reiteradamente el Centro de las Artes, en sus diferentes etapas. He aquí la manifestación más directa del poder recompensa (French y Raven, 1959), que se caracteriza por la expectativa de la recompensa de los que rodean a aquel que detenta el poder o lo gestiona.

2.2.5 Conclusiones a priori II

Las disciplinas artísticas en la UNISON han sido a través de su historia, elementos simbólicos perfectamente reconocibles para con la identidad universitaria, y han aportado productos para el consumo cultural de la región. La coyuntura de la Ley Orgánica 4 iniciaría un proceso de ajustes en la estructura organizacional del la UNISON y replantearía un antiguo pero constante afán: que las Academias de Artes tuvieran el rango de licenciaturas. El PMEF fue el elemento final que impulsaría la iniciativa que se concretó en 1997, al tiempo que se daba lugar a la licenciatura en Arquitectura, pomposamente señalada como anhelo institucional, pero que en realidad demostró ser un vehículo de tráfico de influencias y relaciones empresariales.

Unidos de Sonora, A.C., popularmente conocido como el *Unidos*. La polarización fue inevitable: el CSA era el organismo legítimo y políticamente activo; mientras que el Unidos se centraba en un ámbito profesional con una reducida matrícula. El escenario era, literalmente, la distancia entre conservadores y liberales.

El manejo del proceso de desarrollo y apertura del Programa de Arquitectura en 1995, fue un claro ejemplo de la forma en que Jorge Luis Ibarra conduciría sus políticas de alianzas con grupos gremiales y empresariales regionales a fin de conseguir los objetivos marcados en los planes de desarrollo institucional, además de formar parte de sus estrategias de apertura y transparencia, elementos que dominaron su discurso oficial. El CSA inició así la relación con Ibarra que utilizó a los arquitectos para legitimar los trabajos de estudio, diseño y puesta en marcha del Programa de Arquitectura, pero el CSA también utilizó a Ibarra y a la Junta Universitaria no solo los vínculos con la Junta Universitaria adquiridos por el nepotismo, sino que también al ser estos representantes cercanos a los grupos de poder hegemónico priísta. El monopolio del CSA en este momento es tanto causa como consecuencia.

Pero el CSA no representó influencia académica alguna, para la cual no estaba ni mínimamente preparado y cumplió una función de mero iniciador distanciándose posteriormente por sus particulares cuestiones políticas internas y toda vez que los contratos de trabajo estaban en el horizonte, reiterando así el verdadero impacto que el CSA tendría fue el de saber aprovechar las relaciones obtenidas de la experiencia del Programa de Arquitectura, y que abrió las posibilidades para que su grupo de mayor influencia política participara de los planes de crecimiento espacial que el PMEF señalaba, sobresaliendo el proyecto de mayor impacto que la UNISON emprendería en toda su historia anterior: el Centro de las Artes.

Capítulo 3. La materialización del discurso

3. La materialización del discurso

Como se apuntó en el apartado anterior, en el otoño de 1994 la oficialización de los trabajos de diseño del plan de estudios del Programa de Arquitectura fue también la circunstancia institucional para comenzar con el proyecto del complejo del Centro de las Artes (CA) en la UNISON, en tanto se tuvo la certeza de que dicho programa formaría parte del Departamento de Bellas Artes en la División de Humanidades y Bellas Artes.

El proyecto presentaba la dificultad de inicio de poder reunir en un sólo centro a tantas disciplinas con distintas necesidades y medios expresivos también distintos; si bien la experiencia de casi 50 años de ocupar el Museo no mostró problemas mayores, ahora se abría el horizonte de expectativas para los artistas: tendrían por primera vez un espacio propio e independiente para potenciar al máximo la producción y la difusión de las artes, o por lo menos, ese era el discurso:

> "*La recuperación de la actividad de difusión cultural ha sido notable en los últimos años. La formación de nuevos grupos culturales y la atracción de distinguidos maestros, particularmente en música, danza y teatro, así como la dignificación de los espacios tradicionales de la enseñanza del arte, se han visto coronados con el proyecto de Licenciatura en Artes, el Centro de las Artes y una trascendente labor musical. Adicionalmente, se han reforzado las actividades culturales, prácticamente inexistentes hasta hace poco en las unidades regionales norte y sur*." (UNISON, 1998: 45)[89]

La dignificación de los espacios, es decir, el superar la etapa de espacios condicionados improvisada y deficientemente para el desarrollo de las artes fue una de las condicionantes del proyecto del CA. Tal dignificación, pensaban las autoridades, era indispensable en tanto se quisiera enriquecer la identidad regional; y la identidad era una de las premisas más sólidas de la UNISON desde los años de su fundación. Así, el CA no era solo el proyecto más ambicioso que se hubiera emprendido en la UNISON: era la oportunidad definitiva de proclamar la pretendida refundación.

[89] El subrayado es propio.

3.1 El Centro de las Artes

En noviembre de 1994, los proyectos de licenciaturas en Arte y Arquitectura se encontraban en pleno proceso de diseño con la intervención de los distintos cuerpos académicos de la División de Humanidades y Bellas Artes así como de asesores externos:

> "*Por la participación de instancias académicas externas a la Universidad y el desarrollo semejante al de la creación de la Escuela de Arquitectura, merece especial mención el trabajo que se despliega en el diseño del Plan de estudios de la Licenciatura en Artes. Su impacto cultural esta íntimamente relacionado con el proyecto de la creación del Centro de las Artes, el cual vendría a satisfacer un viejo anhelo de los artistas universitarios y de la comunidad sonorense al impulsar la profesionalización de éstas actividades y contribuir al fortalecimiento de la identidad regional*."[90]

El proyecto del CA recayó en la responsabilidad del despacho local Puebla Arquitectos y de su director Alejandro Puebla. Una de las características más notorias de dicho proyecto, en tanto la ubicación recomendada por el PMEF, consistía en el ánimo de que el conjunto se percibiera por parte de la comunidad hermosillense como la nueva puerta de acceso a la UNISON, y en términos más concretos, a la idea de la nueva Universidad:

> "*Quisiera señalar que el conjunto del CA siempre fue pensado de manera prioritaria por supuesto como un espacio de servicios educativos que la Universidad ofrece a los estudiantes de los diferentes campi y de las carreras que ahí se imparten. Sin embargo, siempre se pensó que los espacios abiertos, con posibilidades de uso común como es el área de centro de convenciones* (exposiciones*) o el auditorio, pudieran tener un uso por la sociedad, por otros actores y sectores externos a la Universidad, y no únicamente por los ingresos que esto pudiera significar para hacer del proyecto lo más autofinanciable posible, sino también porque era una posibilidad -*

[90] Segundo Informe del rector Jorge Luis Ibarra 1994-1995, pagina 29.

y lo ha sido – de vínculo de la Universidad con la sociedad." (Entrevista con Jorge Luis Ibarra, marzo de 2004).

"*Lo que pasa en Hermosillo* (es que) *no hay un lugar como ese – a menos que te metas a un hotel, ¿no? – Eh…entonces se generó también esa área para poder tener reuniones de alrededor de quinientas gentes y educación a distancia, también se manejó la idea, hacer saloncitos, un auditorio, etcétera…que tuviera también contacto con la comunidad, y que también sirviera a la comunidad, y que además, el Centro de las Artes, funcionara como un lugar independiente donde diera ingresos a la Universidad de Sonora. Entiendo que es un exitazo económico el Centro de las Artes, en el sentido de las rentas que tiene de las rentas de los espacios…eh…pero no se había contemplado desde ese punto de vista. Sí se había contemplado que podría funcionar pero no como salón importante.*"
(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

La idea del espacio vinculado con la ciudad fue solo el inicio del proceso de diseño. Tocó entonces el turno de conocer las necesidades explícitas de cada una de las todavía Academias artísticas y por otro lado, la rectoría se mostró interesada en incluir en el programa espacial los entonces recientes servicios de Educación a Distancia (EDUCADIS) y a la Radio y Televisión universitarias, dependencias pertenecientes – salvo la primera – a la Dirección de Extensión que al igual que las Academias estaban ubicadas en el Museo:

"*El rector decide aventarse por el Centro de las Artes, con varias condiciones: una, él definió, el contenido arquitectónico, se definió el contenido arquitectónico y dos…este…el Centro de las Artes uno y dos* (etapas)*. Es decir, teníamos que generar un espacio completo que además de tener lo que comentábamos – que integró la primera etapa del Centro de las Artes -, generar una segunda etapa que tenía en ese entonces la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas, la Escuela de Música…tenía Radio y Televisión* (Universitarias) *y finalmente terminabas con el edificio de la División* (de Bellas Artes y Humanidades)."
(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

Para el caso de las necesidades de las Academias, se presentó la dificultad, de que para el último bimestre de 1994, aún no concluían los trabajos del diseño de las respectivas opciones de la licenciatura y por ende los requerimientos espaciales puntuales de los artistas estaban lejos de ser claros; se conocían, sin embargo, las limitaciones y problemas que las instalaciones del Museo causaban. No obstante, mientras los trabajos avanzaban, el equipo de arquitectos que se encargaron del estudio del plan de estudios del Programa de Arquitectura fue invitado por Gastón Serrano[91] – asesor externo para los trabajos de los planes de estudios de las Academias – para intervenir como asesores en la integración de un programa de necesidades básico para posteriormente entregarlo a Puebla y agilizar el diseño de los espacios del CA:

> "*De hecho, yo recuerdo que el grupo que estábamos haciendo toda la síntesis de la información que eran Federico* (González), *Jesús* (Uribe) *y un servidor, comentamos mucho e inclusive tuvimos algunas reuniones breves para que la gente que estaba trabajando en la creación de la carrera de Artes pensara en nacer con un proyecto (espacial), no lo tenían contemplado y les interesó mucho. Incluso, hicimos una especie de programa* (arquitectónico) *tentativo que tratamos de socializar entre los artistas y que fue bien recibido. ¿Qué les proponíamos nosotros ahí? Bueno, espacios para la licenciatura en Artes Plásticas, Música y Danza. No pasamos nunca de escribir y de elaborar propuestas, nunca hubo un anteproyecto, nunca hubo una propuesta formal, ni esquemas ni cróquices. Pero, la ubicábamos aquí* (en el CA) *y teníamos una idea de lo que se debería hacer. Hasta ahí llegó la participación de los arquitectos.*"
>
> (Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

Los arquitectos entregaron a Serrano en diciembre de 1994 un documento en dónde proponían un programa arquitectónico que contemplaba, aparte de las Academias y las dependencias ya descritas, espacios comunes de apoyo: jardín escultórico, biblioteca de artes, un foro escénico experimental y dos teatros, entre las

[91] Gastón Serrano fue un activo promotor del Programa de Arquitectura, el cual calificaba como prioritario para el Departamento de Bellas Artes. Entre sus principales propuestas estaba la de transformar al Departamento de Bellas Artes en División conformado por los departamentos de Arquitectura, Artes Plásticas, Danza, Música y Teatro, permitiendo con ello: una distribución equitativa de recursos, una mayor identidad filosófica-estética y la futura apertura de programas de licenciatura, especialidades y posgrados.

recomendaciones más importantes (ver figura 8); incluía además una relación de costos por metro cuadrado de construcción, información tal que fue evaluada por Serrano y los respectivos coordinadores de las Academias.

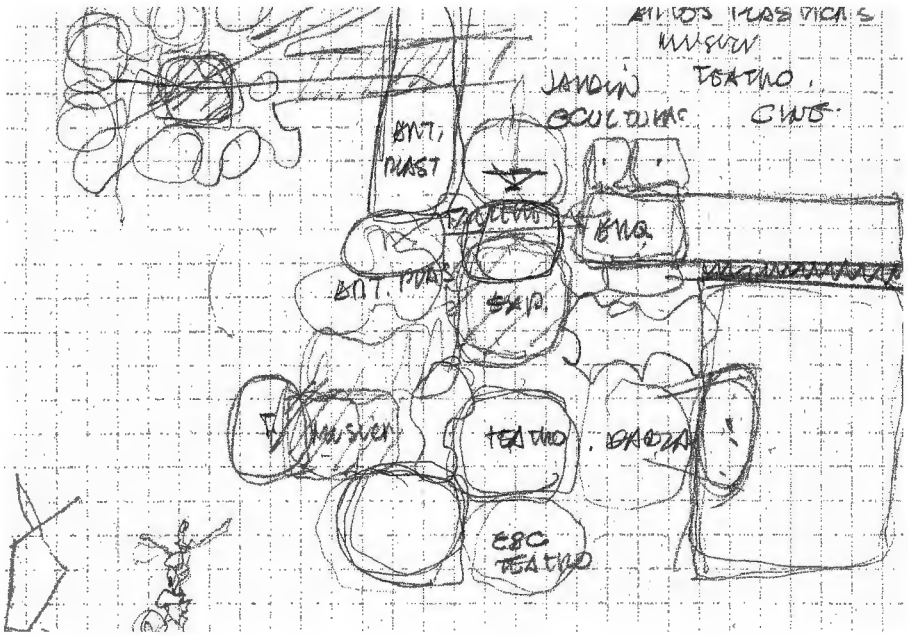


Figura 8. Conceptos de zonificación para el Centro de las Artes UNISON, Federico González, 1996. Aunque no llegaron a formalizar las ideas en proyecto, los arquitectos que apoyaron a Serrano en el diseño de un programa arquitectónico para la Licenciatura en Artes hicieron propuestas de zonificación, ubicando los espacios escénicos como el eje principal del complejo.

El año de 1995 inició con la economía nacional inmersa en una de las crisis más impactantes de su historia reciente, circunstancia que obligó a las autoridades universitarias a ajustar partidas presupuestarias y en algunos casos posponer o cancelar proyectos completos. En lo que al CA respecta, fue necesario hacer ajustes a los programas arquitectónicos, eliminando muchos de los espacios comunes y de apoyo que aún cuando hacían más dinámicas y flexibles las actividades, no fueron consideradas como prioritarias.

Los trabajos de proyecto avanzaron lentamente. Para el mes de junio, Puebla urgió a las autoridades divisionales para entregar a la brevedad los programas de necesidades lo más aproximadamente posible a las circunstancias de funcionamiento real de las futuras opciones de la licenciatura en Artes, que en términos generales seguían siendo las sugerencias hechas seis meses antes por Franco, González y Uribe, sobretodo en lo referente a la opción en Artes Plásticas. Así, el programa general del

CA propuesto por Puebla y su equipo de diseño quedó conformado en dos etapas que fueron:

1. Etapa1: Escuela de Danza, Escuela de Teatro, administración del Departamento de Bellas Artes, Centro de Exposiciones, galerías, espacios escultóricos, auditorios, EDUCADIS, librería, cafetería, comercios y andadores perimetrales cubiertos.

2. Etapa 2: Escuelas de Arquitectura y Artes Plásticas[92], Escuela de Música, Radio y Televisión universitarias y las oficinas y la biblioteca de la División de Humanidades y Bellas Artes.

Ambas etapas se organizarían en torno a una gran espacio central que en términos ideales serviría como el escenario común para todas las disciplinas, además de contar con extensas áreas ajardinadas y un edificio para estacionamientos de tres niveles. Esta fue la base programática utilizada que permaneció sin alteraciones mayores (ver figura 9) hasta la presentación pública del proyecto del CA al año siguiente.

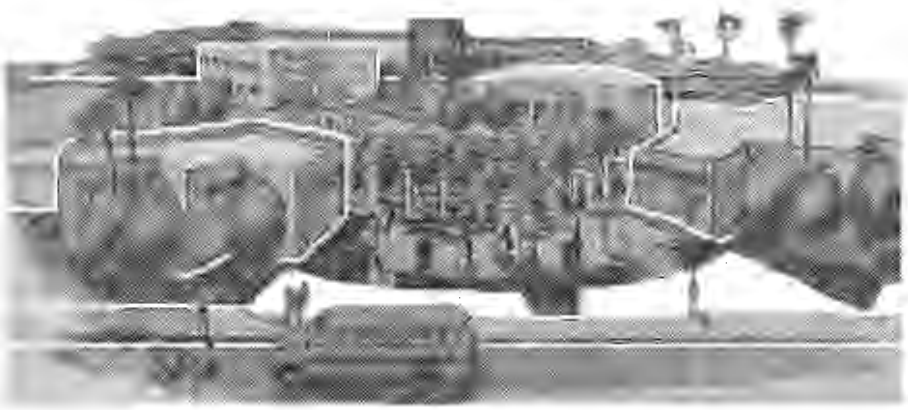


Figura 9. Apunte perspectivo Centro de las Artes UNISON, Puebla Arquitectos, c. 1996. Aunque aún por definir, la imagen reflejaba ya el programa espacial definitivo, un espacio central descubierto y edificios alrededor. Al fondo, se aprecia una idea inicial del espacio para Arquitectura que ya contemplaba un patio al interior.

[92] El caso particular de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas se abordará más adelante.

3.1.2 Espacios emergentes para Arquitectura

Fijada la apertura del Programa de Arquitectura para el mes de septiembre siguiente, se hizo necesario encontrar un lugar para acomodar las instalaciones, equipo, mobiliario y demás apoyos para los 70 jóvenes de nuevo ingreso. En los estudios de diseño del Programa, se ofrecía la opción de recuperar espacios del Museo, acorde al ejemplo que CA mostró para con la conversión del antiguo gimnasio:

> "*Como parte de la política de revitalización del campus de la Universidad de Sonora, se propone el actual Museo y Biblioteca de esta Casa de Estudios para dar origen al Programa de la Licenciatura de Arquitectura. Existen otros espacios como alternativos, los que pueden utilizarse de ser necesario. La posibilidad, incluso de utilizar otros espacios, tendería a lograr acuerdos de aprovechamiento pleno de espacios o aulas no utilizados o subutilizados por los Departamentos y/o Divisiones, según la programación de las licenciatura existentes en el campus.*" (UNISON, 1995: 67)

La propuesta era la habilitación de una de las azoteas del Museo para construir aulas y talleres con materiales prefabricados, así como el arreglo y adecuación de cubículos en abandono e instalaciones sanitarias (ver figuras 10 y 11).

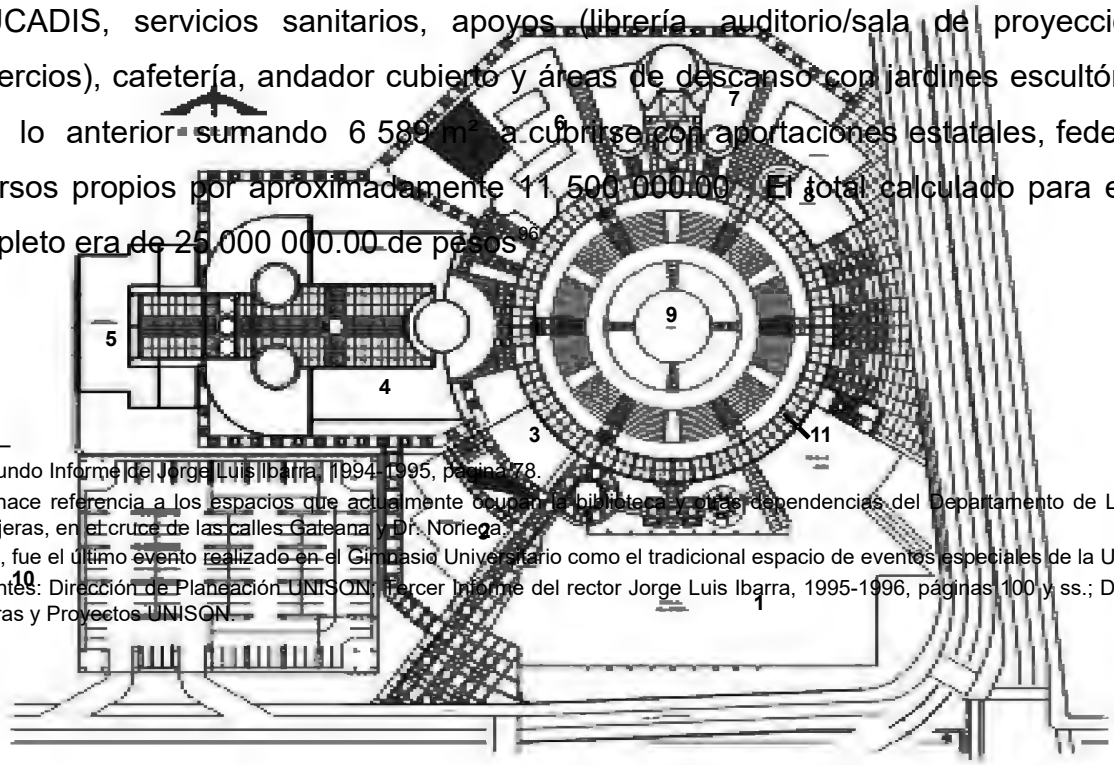
(Izquierda) Figura 10. Azotea del Museo y Biblioteca. (Derecha) Figura 11. El tercer nivel del Museo y Biblioteca, pudiera haber sido la sede del Programa de Arquitectura en septiembre de 1996.

Tal opción, si bien es cierto se consideró por parte de las autoridades universitarias, representaba un contrasentido. El discurso de la dignidad ibarrista

sostenía que los espacios del Museo no eran suficientes ni adecuados para el pleno desarrollo artístico. Tal justificación sostenía en gran parte la apuesta del CA; el pensar aunque fuera en términos temporales que la tan publicitada carrera de Arquitectura se iniciara en espacios considerados *indignos*, no era institucionalmente aceptable. A inicios de 1995, la UNISON se hizo de un terreno de aproximadamente 800 m² que antes ocuparan oficinas consulares norteamericanas, y que se destinaron para alojar al Departamento de Lenguas Extranjeras[93]. Estos espacios se adaptaron rápidamente para recibir a la licenciatura de Arquitectura en septiembre, en donde permaneció hasta el final del ciclo 96-1.[94]

3.1.3 Primera etapa: prioridades

El 23 de abril de 1996, Jorge Luis Ibarra presentó el proyecto arquitectónico del CA ante autoridades y comunidad académica de la UNISON, y acto seguido, colocó la simbólica primera piedra de la obra[95]. El proyecto mostraba un complejo de 7 edificios, un estacionamiento de tres niveles y un foro escénico al aire libre central de planta circular (ver figuras 12 - 15 y cuadro 3). La primera etapa, quedó ejecutivamente definida por los siguientes espacios: centro de convenciones y exposiciones, galería, licenciatura en Artes opción Danza, licenciatura en Artes opción Teatro, administración Divisional de Humanidades y Bellas Artes, administración Departamental de Bellas Artes, EDUCADIS, servicios sanitarios, apoyos (librería, auditorio/sala de proyección y comercios), cafetería, andador cubierto y áreas de descanso con jardines escultóricos; todo lo anterior sumando 6 589 m² a cubrirse con aportaciones estatales, federales recursos propios por aproximadamente 11 500 000.00. El total calculado para el CA completo era de 25 000 000.00 de pesos[96].



[93] Segundo Informe de Jorge Luis Ibarra, 1994-1995, página 78.
[94] Se hace referencia a los espacios que actualmente ocupan la biblioteca y otras dependencias del Departamento de Lenguas Extranjeras, en el cruce de las calles Gateana y Dr. Noriega.
[95] Este, fue el último evento realizado en el Gimnasio Universitario como el tradicional espacio de eventos especiales de la UNISON.
[96] Fuentes: Dirección de Planeación UNISON; Tercer Informe del rector Jorge Luis Ibarra, 1995-1996, páginas 100 y ss.; Dirección de Obras y Proyectos UNISON.

Figura 12. Planta de Conjunto del Centro de las Artes UNISON, Puebla Arquitectos, 1996.

no.	Espacio(s)	Etapa	Superficie (m²)	%
1	**Centro de Convenciones y Exposiciones, Teatro, Danza, Departamento B.A., galerías y cafetería.**	primera	3 552.08	13.06
2	**EDUCADIS, auditorio/sala de proyección**	primera	394.49	1.4
3	**Librería y comercios**	primera	214.84	0.08
4	**Arquitectura**	segunda	2 875.88	10.6
5	**Artes Plásticas**	segunda	1 012.00	3.7
6	**Música**	segunda	1 061.00	3.9
7	**Radio y Televisión Universitarias**	no especifica	722.82	2.7
8	**Dirección y Biblioteca Divisionales II y B.A.**	no especifica	504.40	1.9
9	**Foro escénico al aire libre**	no especifica	3 420.50	12.6
10	**Estacionamiento (356 cajones)**	no especifica	3 759.36	13.8
11	**Andador perimetral cubierto***	primera y segunda	1 297.06	4.8
	Andadores y explanadas descubiertas*	primera y segunda	4 540.60	16.7
	Áreas ajardinadas*	primera y segunda	3 832.87	14
		TOTAL	**27 187.92**	**100**

Cuadro 3. Ocupación de superficie por etapas del Centro de las Artes UNISON.

Fuente: Dirección de Planeación UNISON. Tercer Informe del rector Jorge Luis Ibarra, 1995-1996, páginas 100 y ss.; Dirección de Obras y Proyectos UNISON.

*Estas se realizarían conforme el avance de las etapas marcadas.

(Arriba izquierda) Figura 13. Modelo del Centro de las Artes UNISON, Puebla Arquitectos, 1996. El estacionamiento multiniveles competía en importancia con el edificio de Arquitectura y Artes Plásticas. (Abajo izquierda) **Figura 14.** El principal eje compositivo con respecto del foro escénico (centro) lo marcaba Arquitectura y Artes Plásticas, pero la visual dominante la tenía la torre de Radio y Televisión Universitarias. (Derecha) **Figura 15.** Detalle de los patios y el área de Artes Plásticas.

El total de superficie que se proyectaba representaba más de la cuarta parte de los 100 793.00 m² de construcción precedentes en la historia de la unidad regional centro[97]. Previamente a la presentación del 23 de abril, la Dirección de Planeación presentó el proyecto del CA ante el rector, las autoridades divisionales y a los coordinadores de las distintas áreas. El día 10 de abril, Jesús Villa, entonces director de la División de Humanidades y Bellas Artes, le hizo llegar un documento a Fernando Cota, entonces encargado de Proyectos Especiales, en donde especificaba que en el proyecto presentado era necesario hacer adecuaciones importantes en todos los edificios[98], pues ya se contaba con los planes de estudio y con ello también la información pertinente de usos de los espacios, no obstante que se reconoció que las recomendaciones eran tardías y posteriores a la solicitud hecha por Puebla en junio de 1995.

El documento incluyó 55 observaciones con los diagramas correspondientes; las más tenían referencia al foro escénico y al taller de escenografía del área de Teatro, en los otros casos se observaron carencias de espacios de servicios administrativos,

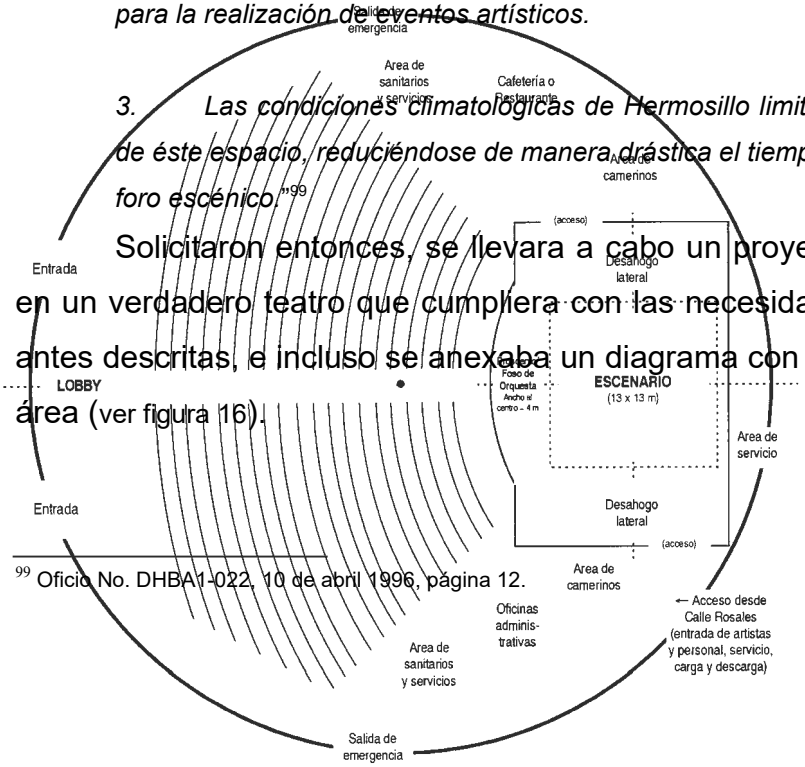
[97] Fuente: Dirección de Planeación UNISON.

[98] Estas recomendaciones también fueron hechas bajo asesoría del equipo de arquitectos liderados por Luis Franco.

cubículos para maestros, alturas, problemas de ventilaciones, entre otras. Pero en general se trataba de información que los proyectistas no tuvieron al momento de iniciar el trabajo de diseño, pero que según el criterio de los coordinadores eran relativamente fáciles de cumplir. En lo referente al foro escénico al aire libre, y en tanto era el espacio central y concentrador de las actividades de las áreas de Teatro, Danza y Música, el consenso fue unánime; tal espacio no era adecuado:

> "*En nuestra evaluación* (…) *el foro escénico al aire libre no será funcional para las áreas artísticas desde el punto de vista académico y no satisfará las necesidades de difusión del trabajo artístico de nuestros estudiantes y maestros hacia la comunidad. Esta evaluación está basada en las observaciones siguientes:*
>
> *1. Las actividades que se realicen en el foro escénico al aire libre vendrán a perturbar la actividad académica de las escuelas de arte. Por la proximidad del foro a la calle Rosales, cuyo tráfico genera un elevado nivel de ruido, será necesario utilizar amplificación de sonido para todo evento que se realice en el foro. Lo anterior no sólo incluye actividades de música, danza y teatro, sino también cualquier otro evento universitario que implique asistencia masiva.*
>
> *2. Los espectáculos contemporáneos no utilizan foro circular, dado que estos requieren de un fondo que permita cambios y montajes de escenografía e iluminación, y una orientación fija hacia el público. Por lo tanto, un foro circular no será funcional para la realización de eventos artísticos.*
>
> *3. Las condiciones climatológicas de Hermosillo limitan las posibilidades de uso de éste espacio, reduciéndose de manera drástica el tiempo real de utilización de este foro escénico.*"[99]

Solicitaron entonces, se llevara a cabo un proyecto para tornar al foro escénico en un verdadero teatro que cumpliera con las necesidades mínimas de las actividades antes descritas, e incluso se anexaba un diagrama con el concepto general adaptado al área (ver figura 16).



[99] Oficio No. DHBA1-022, 10 de abril 1996, página 12.

Figura 16. Propuesta de teatro en el espacio del foro escénico del Centro de las Artes UNISON, 1996. La propuesta fue elaborada en conjunto por los coordinadores de área y Serrano al determinar que el foro escénico no sólo era inadecuado sino también poco real a las necesidades de movimiento y uso escénico. Fue rechazada bajo el argumento de que sería el Teatro E. de Zubeldía la sede oficial del Centro de las Artes, aún cuando esto indicaba una contradicción con el discurso oficial.

La respuesta tanto de las autoridades universitarias como de los proyectistas fue que la propuesta no era pertinente, pues se contemplaba un proyecto paralelo para adecuar el Teatro Emiliana de Zubeldía y las instalaciones de apoyo para las artes escénicas ya existentes en el Museo, además de contar con una presupuesto ajustado:

> "*Se manejaba la idea de hacer una remodelación integral del* (Teatro Emiliana de) *Zubeldía para que ese sirviera como* EL *teatro…cosa que tampoco hubo el dinero suficiente, pero el proyecto se hizo y todas las luces, ¿no?* (…) *Había un contacto directo…este…con toda la División, o sea…eh…Villa, el maestro Villa* (…) *era mi contacto. Y él era con el que estábamos platicando, con cada uno de los jefes de departamento, los directores de…los coordinadores de carrera, íbamos y platicábamos y planteábamos cada una de las necesidades que ellos tenían. Curiosamente todos los planos tienen firma de cada uno de los maestros, de los directores. La bronca empieza cuando su planta de maestros no se siente – que eso fue lo que pasó Teatro – no se siente…este…atendida por el coordinador. O sea, yo voy con el coordinador y el me establece una serie de gentes que platicamos con el programa, me define las necesidades, las características de los espacios y este… entran…y…este…y bueno, se resuelve y me lo aprueban, me firman el planos están firmados. El problema está cuando la planta de maestros dice, por ejemplo:* "Oye, no

consideraste que el teatro experimental tuviera las alturas debidas de un teatro*" Entonces, pues Sí se consideró, lo que pasa es que no fue posible hacerlo*"
(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003).

"*Pero bueno, había todas las intenciones…el problema eran los recursos. Que sí se consiguieron recursos para lo que se pudo hacer pero ya para muchos otros proyectos de más…más grandes, etcétera, pues no, no fluyeron, ¿no? tanto como se hubiera querido* (…) *Nosotros sabíamos que eso estaba ocurriendo, si teníamos los recursos era lo ideal y si no, pues tampoco íbamos a cerrarnos. Y sin embargo ese edificio* (el Teatro) *ya no pudo continuar*".
(Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003)

Este fue el primero de una continua serie de problemas comunicativos entre las tres partes involucradas en el proyecto, autoridades, académicos y proyectistas; es decir, las tres visiones del contexto institucional no convergieron. Las primeras, tenían el compromiso de la planificación y el cumplimiento del presupuesto anualizado, máxime que se tenía que paliar con la coyuntura de la crisis. El rector hizo un llamado a la comunidad universitaria en términos de sensibilizarse a la altura de los eventos y al proceso de reestructuración que la UNISON vivía desde hace ya cuatro años; destacando que nunca serían suficientes los recursos que se asignaran a una institución si su habitantes no:

"*Dan pasos firmes en una nueva tapa de desarrollo con una orientación precisa hacia el cumplimiento de sus objetivos y prioridades y una política estricta de disciplina presupuestal* (…) *Sin embargo, ningún presupuesto será suficiente si no viene acompañado de la convicción de transmitir el patrimonio universitario enriquecido en sus bienes materiales y espirituales*."[100]

El presupuesto aprobado para 1996 fue de 204 325 681.00 de pesos (55% del Gobierno del Estado y 45% del Gobierno Federal) pero para junio del mismo año ya se había gastado el 90.5% de los recursos asignados, lo que obligó a la rectoría a solicitar

[100] Tercer Informe de Jorge Luis Ibarra 1995-1996, página 93.

30 000 000.00 de pesos más.[101] El mensaje era simple y claro: se trabajaría con los recursos fijados y conforme a los planes y proyectos ya acordados.

Para los académicos, se trataba de un conflicto de discurso. El éxodo que emprenderían del Museo hacia el CA tendría sentido si las nuevas instalaciones realmente significaran un cambio cualitativo comparativamente mejor que los espacios que tenían. Si bien el problema del retraso de los tiempos en los planes de estudio frenó en parte la certidumbre del proyecto arquitectónico, los artistas sentían que en tanto la construcción no iniciaba aún, las oportunidades de integrar los cambios sugeridos eran amplias, pero entre ellos mismos, incluso, los acuerdos eran difíciles de encontrar y en general mostraban un desconocimiento del ámbito de la planeación:

> "*Con lo que era a la gente a quien iba dirigida la obra, era otro asunto, ¿sí? Porque nosotros teníamos que ver también con los jefes de departamento y con algunas de las comunidades sus necesidades y en función de ello, nosotros – nosotros esta otra área – tenía que ver como se traducía eso en espacios para atender su trabajo. Y a veces las cosas no…digamos, las cosas se enredaban… este…la gente no sabía que quería, o no sabía proyectar, o pedía demasiado y no tenían idea de lo que eso podía significar en términos de costo. Y esto ocurrió por ejemplo mucho acá con el área de danza; en donde tú tienes un recurso "x" y entonces ya no puedes crecer más y tienes que optimizar y ver la manera de lo que hasta ahorita se tiene es para ello. Y a veces había muchas complicaciones para ponerse de acuerdo, entre ellos mismos, por ejemplo, tenían distintos conceptos de lo que era la danza o de lo que era cualquier otra actividad*."
> (Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003)

Los proyectistas, por su parte, dependían de los acuerdos entre autoridades y académicos para formular los programas arquitectónicos pertinentes. Si lo primero no se daba, el resultado proyectual muy posiblemente contendría respuestas no asertivas de diseño:

> "*Nuestro (*ante)*proyecto de hecho era mucho más ambicioso de lo que está (construido), incluso hecho por etapas. Nunca concebimos una idea física – quiero*

[101] Ídem.

ser honesto -, jamás propusimos un esquema ni nada, ¿no? Simplemente nosotros dijimos: "Un CA que dé respuesta a las necesidades de arquitectura, de plásticas, de danza, de música, de teatro, deberá contener tales espacios, tales áreas". De ahí surge un primer programa que creo que ni siquiera le hicieron caso. Porque de lo que es CA surge… ¿cómo decirte?...fundamentalmente de la mente de los arquitectos. Yo en alguna ocasión les preguntaba – cuando ya lo presentaron ante nosotros, cuando ya nace la escuela y entonces empiezan a construir los edificios y al rector le interesa la opinión de la escuela de Arquitectura – y manifestamos nuestro desacuerdo porque no correspondía (el edificio) *al proyecto real* (del CA*). O sea, de alguna manera les hicieron llegar el programa a ellos, e hicieron su propia interpretación. En esa reunión estuvo* (Daniel) *Marín,* (Oscar) *Anaya, estuve yo, estuvo Pancho López; estuvimos en el despacho de Alejandro e hicimos muchos cuestionamientos y una de las preguntas insistentes era:* "¿Cuál fue el programa arquitectónico, de dónde lo obtuviste?*". Y él argumentó que le habían entregado el programa, e incluso llamó a (Jorge) Félix*[102] *y dijo:*

- "A nosotros nos lo entregaron".
- (Alejandro cuestiona) *"*Oye, pero me están diciendo que falta esto, y esto…que ellos quisieran esto, ¿por qué no se hizo?*".*
- (Jorge Félix) "Pues nosotros trabajamos sobre un programa que nos entregaron".

(Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

Otro factor a tomar en consideración era el de la importancia que los diseñadores concedían a su trabajo y los derechos de autoría sobre los proyectos aprobados; se podían aceptar ciertos cambios razonables siempre y cuando no afectaran a la visión de unicidad del conjunto. La afectación sobre el foro escénico al aire libre, a la vista de los proyectistas, desvirtuaba el sentido de los conceptos de diseño que se habían seguido, además de poner en serio riesgo la legibilidad del CA con respecto de la ciudad, de ahí que las sugerencias hechas por Villa no fueron todas atendidas; tal condición sería mucho más clara en el ejemplo del edificio de Arquitectura y Artes Plásticas.

Las situaciones antes descritas, son un claro ejemplo de los sistemas flojamente acoplados en la teoría de las organizaciones y descritos por Weik (1976) y que expone

[102] Colaborador y jefe de taller de proyectos en Puebla Arquitectos.

la situación cuando dentro de una organización (o parte de esta) sus elementos se corresponden unos a otros, pero que, sin embargo, mantienen una identidad y especificidad propias, en tanto ya no se considera a la organización como un ente monolítico. El modelo departamental aplicado en la UNISON hacia 1991 reforzó el sentido de identidad de los distintos espacios académicos, aún cuando las circunstancias institucionales les obligaran a compartir no sólo recursos sino espacios y en tanto éstos son la máxima expresión de una sociedad (Castells, 2000) las posibilidades de conflicto entre identidades distintas son altas.

En este ambiente, se inició oficialmente la construcción de la primera etapa del CA el 19 de junio de 1996, estimándose una fecha de entrega para el mes de noviembre siguiente[103], pero la obra se atrasó hasta el 23 de abril de 1997[104], por diversas razones económicas y políticas pero también, a ese momento, no se contaba con un proyecto terminal ni que reflejara las condiciones en que se encontraba la infraestructura existente:

> "*El caso de Centro de las Artes fue muy interesante porque el reto era cómo no destruir lo que ya estaba hecho* (antiguo Gimnasio) *por diversas razones: económicas pero también de otra naturaleza, es decir, ¿imaginas la crítica que se podía venir si se estuviera tirando algo en una situación de falta de recursos? Entonces yo recuerdo que los ingenieros trabajaron mucho y se encontraron todavía con muchas sorpresas, muy difíciles de resolver y que finalmente lo hicieron cuando empezaron ya a armar éste proyecto…lo que se encontraban abajo y la manera en que estaba y lo que pudieron incorporar. Fue cambiando mucho, no hubo un primer proyecto y éste hasta el final, sino que se fue cambiando, ajustando el espacio y se iba consultando.*"
> (Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003)

Con todo, el resultado, complació al rector y a las demás autoridades en medio de un generalizado sentido de inmediatez por utilizar los espacios recién terminados:

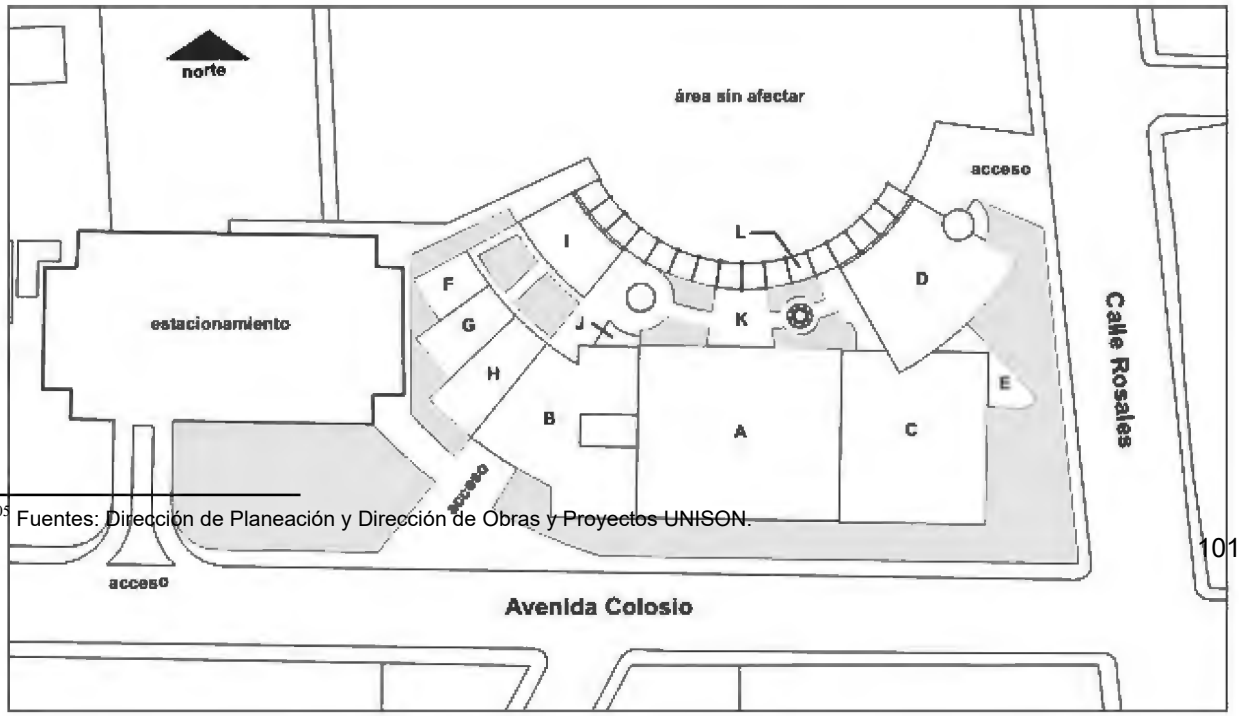
[103] Gaceta UNISON, número 72, abril de 1996.

[104] Fuente: Dirección de Obras y Proyectos. No fue posible conocer los incrementos en los costos de construcción que tal retraso significó para la UNISON.

> "*Él* (Jorge Luis Ibarra) *estaba muy satisfecho aún cuando había críticas muy fuertes:* "¿Para qué se quería el Centro de las Artes, habiendo otras necesidades, que baños, que bla, bla, bla…*?*" *Pero él tenía – por lo menos así lo sentí – un compromiso con un campo y una comunidad de profesionales, de artistas y demás, que había estado abandonada. Ahí estaban en el Museo, y ese era el reclamo."*
> (Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003)

En total, y debido a los recortes y ajustes presupuestales, la superficie afectada fue de 5 747 m², distribuidos en: 2 778 m² de construcción nueva, 1 196 m² de la recuperación del antiguo gimnasio 1 773 m² en áreas exteriores (andador cubierto, áreas de descanso, áreas ajardinadas y patio escultórico. Además se acondicionó un área con salida a la calle Colosio de 2 300 m² como estacionamiento (para 114 vehículos)[105] (ver figura 17).

Y si bien en los departamentos de Derecho y Contabilidad y Administración se emprendían acciones constructivas importantes al paralelo del CA, su significación simbólica no fue ni por mucho la misma que este complejo: ni en área afectada ni como elemento de referencia urbana (ver figuras 18 - 24). Así, el contexto institucional estaba listo para recibir al espacio individual más grande de todo el conjunto, el edificio 3"O", Arquitectura y Artes Plásticas.



[105] Fuentes: Dirección de Planeación y Dirección de Obras y Proyectos UNISON.

Figura 17. Planta de conjunto Centro de las Artes UNISON, primera etapa, Pulido Arquitectos, 1997. A centro de convenciones y exposiciones, **B** acceso principal al Centro y oficinas; **C** área de Danza y administración Divisional, **D** área de Teatro, Administración Departamental, **F** EDUCADIS, **G** aulas usos múltiples, **H** auditorio/sala de exposición, biblioteca y comercios, **J** cafetería, **K** áreas de descanso y jardín escultórico y **L** andador peatonal cubierto.

Figura 19. Acceso principal al Centro de las Artes UNISON por Avenida Colosio. La vista del usuario es dirigida hacia el centro del complejo, mismo que ocuparía el foro escénico.

Figura 18. Vista del Centro de las Artes UNISON desde el crucero. Destaca la estructura reutilizada del antiguo gimnasio y los símbolos universitarios.

Figura 20. Acceso al Centro de las Artes UNISON por Calle Rosales. En el proyecto, sería una plaza de acceso que vestibularía el ingreso hacia el Centro. Propuestas posteriores proyectaban un pórtico monumental pero fue rechazada.

Figura 21. Andador cubierto del Centro de las Artes UNISON. Solo completado hasta la primera etapa, el andador haría también las veces de galería y espacio expresivo, pero la cubierta laminada – aún cuando tiene aislante – sube considerablemente la temperatura.

Figura 22. Área de descanso y jardín escultórico cubierto del Centro de las Artes UNISON. Junto con los espacios de Ciencias Químicas y PSICOM, este fue uno de los limitados espacios de las propuestas paisajísticas del PMEF, pero los asientos y otros elementos de concreto, así como el pavimento pueden resultar incómodos al rayo directo del sol.

Figura 23. Jardín escultórico del Centro de las Artes UNISON. Un objeto escultórico en composición radial y crecimiento progresivo sirve como remate visual al área de descanso. Acabado al ácido, representa una más de las constantes referentes radiales del conjunto, aunque esto solo pueda ser totalmente apreciado en planta.

Figura 24. Andador del estacionamiento al área de descanso y jardín escultórico del Centro de las Artes UNISON. Otro ejercicio de crecimiento progresivo y que igualmente su superficie fue tratada con un acabado al ácido. Originalmente, la totalidad de los pisos exteriores se acabarían así, pero la falta de experiencia local en su fabricación y los presupuestos recortados, solo permitieron escasos ejemplos terminados.

3.1.4 Segunda etapa: Arquitectura ¿y Artes Plásticas?

Al iniciar el ciclo 96-2, los avances en la segunda etapa del nuevo edificio para la licenciatura en Derecho fueron tales que los alumnos pudieron ser trasladados del edifico 3K a las nuevas instalaciones, permitiendo con ello que los 80 alumnos del Programa de Arquitectura pudieran ocupar las del citado edificio. Por otro lado, las obras de la primera etapa del Departamento de Lenguas Extranjeras estaban también

listas para recibir a la población estudiantil que hasta entonces se encontraba en edificios de la escuela de Historia. Estos movimientos permitieron que el concepto de proximidad y correspondencia espacial para la División de Humanidades y Bellas Artes se considerara completo.

Así mismo, nuevas disposiciones administrativas en lo referente a las obras constructivas vinieron a ordenar los procesos y manejos de los recursos destinados para tales fines:

> "*Para mejor control administrativo y seguimiento de las obras en construcción, se cuenta con la supervisión arquitectónica y técnica de todas ellas. La coordinación para el control financiero es tripartita, a cargo de la Dirección de Planeación, la Tesorería y la CONUNISON* (Constructora de la Universidad de Sonora)*, las cuales mantienen estrecho contacto con las unidades a quienes van dirigidos los trabajos*".[106]

En éste mismo ámbito, y ya desde 1994, la UNISON inició convenios con CAPFCE para poder proponer diseños fuera del modelo del organismo federal con base en proyectos multianuales donde la Universidad participaba con recursos propios reduciendo lo costos de ejecución al responsabilizarse la misma institución de dicha labor. El edificio de la licenciatura en Derecho y División de Ciencias Sociales[107] fue la obra que inauguró tal esquema de participación y que la administración ibarrista sostuvo hasta 2001.

Las obras en proceso de la primera etapa del CA, iniciadas en el ciclo 96-1, presentaba tal esquema, pero debido a la magnitud del proyecto, la intervención de otras empresas constructoras se hizo necesaria[108]. Para junio de 1997, al presentar el cuarto y último Informe de su primera gestión como rector de la UNISON, Jorge Luis Ibarra anunciaba que desde 1993 se habían construido 25 054 m² de obra nueva, 55

[106] Tercer Informe de Jorge Luis Ibarra, página 102.

[107] Este proyecto fue realizado por la empresa de Luis Puebla, Consultoría, Planeación y Arquitectura, S.C.

[108] Las empresas involucradas fueron: Tecnoconstrucciones de Sonora, S.A. de C.V., Grupo IMSA y Construcción, S.A., SICRE Construcciones, S.A., Tecnoobras e Instalaciones, S.A., Proyecto y Consultoría del Desierto, S.A., y Comercio y Construcciones del Noroeste, S.A. Fuente: Dirección de Obras y Proyectos UNISON.

434 m² en espacios abiertos y 4 685 m² de acondicionamiento de obras existentes[109]; los apoyos CAPFCE se ejercieron por un monto de 23 949 000.00 pesos, la UNISON contribuyó con recursos propios en un total de 3 051 000.00 pesos.[110]

Empero, en lo tocante al proyecto de Arquitectura y Artes Plásticas (AAP) dentro de la segunda etapa del CA, las condiciones fueron distintas. Los conflictos internos del diseño de los planes de estudio para la licenciatura en Artes incluían observaciones en torno al por qué de las consideraciones espaciales del proyecto AAP en el sentido de promover un espacio compartido, aunque esto se aceptaba siempre y cuando las nuevas instalaciones tuvieran el espacio y equipamiento necesario. Las respuestas estaban en el discurso de origen. Durante la ceremonia de inauguración oficial del Programa de Arquitectura (septiembre 29 de 1995) el rector Ibarra pronunció un discurso en el que destacan dos puntos: primero, el énfasis en la vocación social-humanista de la nueva licenciatura:

> "*La particular importancia de este acontecimiento académico debe evaluarse a la luz de su significado social, de su valor humanístico, de sus expectativas en la esfera de la práctica profesional* (…) *buscamos que el egresado se apropie de las dimensiones estéticas y técnicas de su carrera que* (…) *interprete los valores regionales* (...) *deseamos contar con espacios y construcciones bellas, armoniosas, útiles, que, mejoren nuestra vida individual y la conciencia social.*" (Ibarra, 2001: 169)

Segundo, la ubicación del Programa de Arquitectura en el Departamento de Bellas Artes:

> "*La visión de la Arquitectura como un arte, una técnica y un servicio, esta presente en la concepción que anima la carrera. De ahí su ubicación en la División de Humanidades y Bellas Artes* (…) *en su primer aspecto retomamos la vocación humanista de la Universidad y regresamos al origen de la Arquitectura ligada al resto de las artes*" (ídem: 170).

[109] Cuarto Informe Jorge Luis Ibarra 1996-1997, páginas 92 y ss.

[110] El caso más destacado en éste sentido fue el del Departamento de Lenguas Extranjeras. El monto total de los 800 000.00 pesos que significó la adquisición del predio y la primera etapa constructiva de aulas, administración y servicios se financió a través del Fideicomiso de Cuotas UNISON y de los recursos propios del Departamento obtenidos del CAALE.

Las citas anteriores reflejan un carácter atemporal de las relaciones disciplinarias entre las áreas del arte y el diseño contemporáneos, y ajenos a la realidad de los mismos programas, pues como ya se había apuntado en el apartado anterior, el mapa curricular del Programa de Arquitectura era – es – preferentemente técnico. Así, fuera de las consideraciones discursivas provenientes de la tradición clásica del Iluminismo francés del Siglo XVIII y que suponía valores trascendentalistas y universales (Shiner, 2004), la opción Artes Plásticas (AP) de la licenciatura en Artes no compartía asignaturas[111] en tronco común, ni talleres, mucho menos espacios académicamente hablando con Arquitectura. En los estudios del proyecto AAP iniciado en 1994 junto con los primeros esquemas del CA, Puebla sigue esta idea y su propuesta incluso llegó a enfatizar la inexistente relación al reducir la identidad espacial de AP a un *anexo*:

> "*El programa* (arquitectónico) *de* (el edificio de) *Arquitectura, se diseño cuando Arquitectura apenas empezaba* (su proceso de estudio como programa) *y no se sabía cuales eran las necesidades de Arquitectura. Entonces se hizo el edificio – muy amplio, muy grande – que contemplara a* (la Escuela) *de Artes Plásticas como* <u>*anexo,*</u> *no en el edificio sino aparte en un área especialmente diseñada para Artes Plásticas*." (Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

En adición a lo anterior, los conceptos de diseño seleccionados por los proyectistas puntualizaron solo características periféricas formales o espaciales, sin referentes completos a la labor académica, de nuevo, justificando esto a la incompletitud de los respectivos planes de estudio:

> "*La Escuela de Arquitectura estaba en aquel entonces (hacia 1995) naciendo de tal forma que se hizo con un programa, un programa arquitectónico que se me dio…un programa muy primitivo, crudo, por decirlo así. ¿Cuál fue el concepto? ¿Qué*

[111] Esta observación no es rigurosamente cierta. En el plan de estudios vigente de la opción Artes Plásticas de la licenciatura en Artes, se incluyen dos asignaturas seriadas de Teoría de la Arquitectura I y II en el 8° y 9° semestres, respectivamente. Tales asignaturas pretenden analizar la relación de las artes plásticas con la arquitectura en un limitado esquema temático que fue seleccionado arbitrariamente de las asignaturas del programa de Arquitectura, sin un orden sólido y, por causa del mismo origen de los temas, orientados sobre una perspectiva puramente arquitectónica.

fue lo que me rigió para poder desarrollar la Escuela de Arquitectura? Fueron, en primer lugar, la convivencia. La convivencia fue para mi un factor determinante para en el proyecto, es por eso que sale ese patio central y todo se genera a través de éste patio central, éste claustro, ¿no? Segundo punto – porque había tres cosas importantes – fueron la…el recordatorio de que Arquitectura es un arte, no solamente parte de la ciencia, de la discusión esa esotérica que se maneja sobre qué realmente es la carrera de arquitectura. Como Arquitectura en al Universidad tiene su contenido social, artístico, entonces lo que hice fue enfatizar…y el recurso que usé para enfatizar a la Arquitectura como arte fue el recordar los salones de dibujo artístico… eh…de, de desnudo de, este…alrededor de una modelo que pudiese trabajar. Entonces, esos salones redondos o circulares pues, éste, fueron los que me provocaban esa idea. De hecho, en esa propuesta (la original) eran tres cilindros… eran los tres mismos cilindros que aparecen, pero el central, no era biblioteca – no se había contemplado una biblioteca en ese entonces para la Escuela de Arquitectura; tampoco se había contemplado el área de estar dentro de la planta baja, donde era el gran cilindro – era un gran salón de dibujo a doble altura, de madera muy atractivo para poder dar clases de ese tipo de cosas, ¿no? El tercer punto que definió el concepto fue que, aprovechando que yo estaba haciendo el Centro de las Artes, pues Arquitectura quedaba en el centro. Y ese centro desde la calle Sonora, pega y remata…o sea, si tu te pones en el centro podrías ver el escudo de la Universidad de Sonora integrado ahí, ¿no?, en un eje que se trazó muy interesante para poder definir también, el Centro de las Artes, ¿no?"

(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

Bajo estas tres premisas, se configuró el anteproyecto que dio pie a la propuesta presentada en 1996[112]. A decir de los testigos, y como en el caso del CA con el resto de las áreas artísticas, los proyectistas manejaron información muy escasa y fragmentaria en lo respectivo a las características de un complejo especializado en la producción y la difusión de las artes:

"*Es decir,* (el equipo de diseño del Programa de) *Arquitectura no fue consultado, ni en necesidades ni en espacio ni en características, y creo que podríamos haber aportado muchas cosas. Artes Plásticas logró intervenir pero a regañadientes y aún así no les dieron los espacios que necesitaban. El argumento*

[112] No fue posible obtener información gráfica de estas versiones preliminares.

que se maneja mucho es el de que no hubo los recursos suficientes para hace el proyecto que se requería. Entonces hubo que tomar decisiones para tener algo en lugar de no tener nada, ¿no?, así se argumentó."
(Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

Las observaciones hechas a tal propuesta se registraron en el documento que Villa presentó a Cota fueron las siguientes:

"*General*
El plano de la Escuela de Artes Plásticas no contempla (1) cubículos para maestros; (2) un área de lockers para el alumnado, y (3) un área de conserjería y materiales de limpieza. Todo ello es requerido para el adecuado funcionamiento de los programas académicos.

Talleres de Pintura y Dibujo
Esto talleres deberán contemplar las siguientes especificaciones:

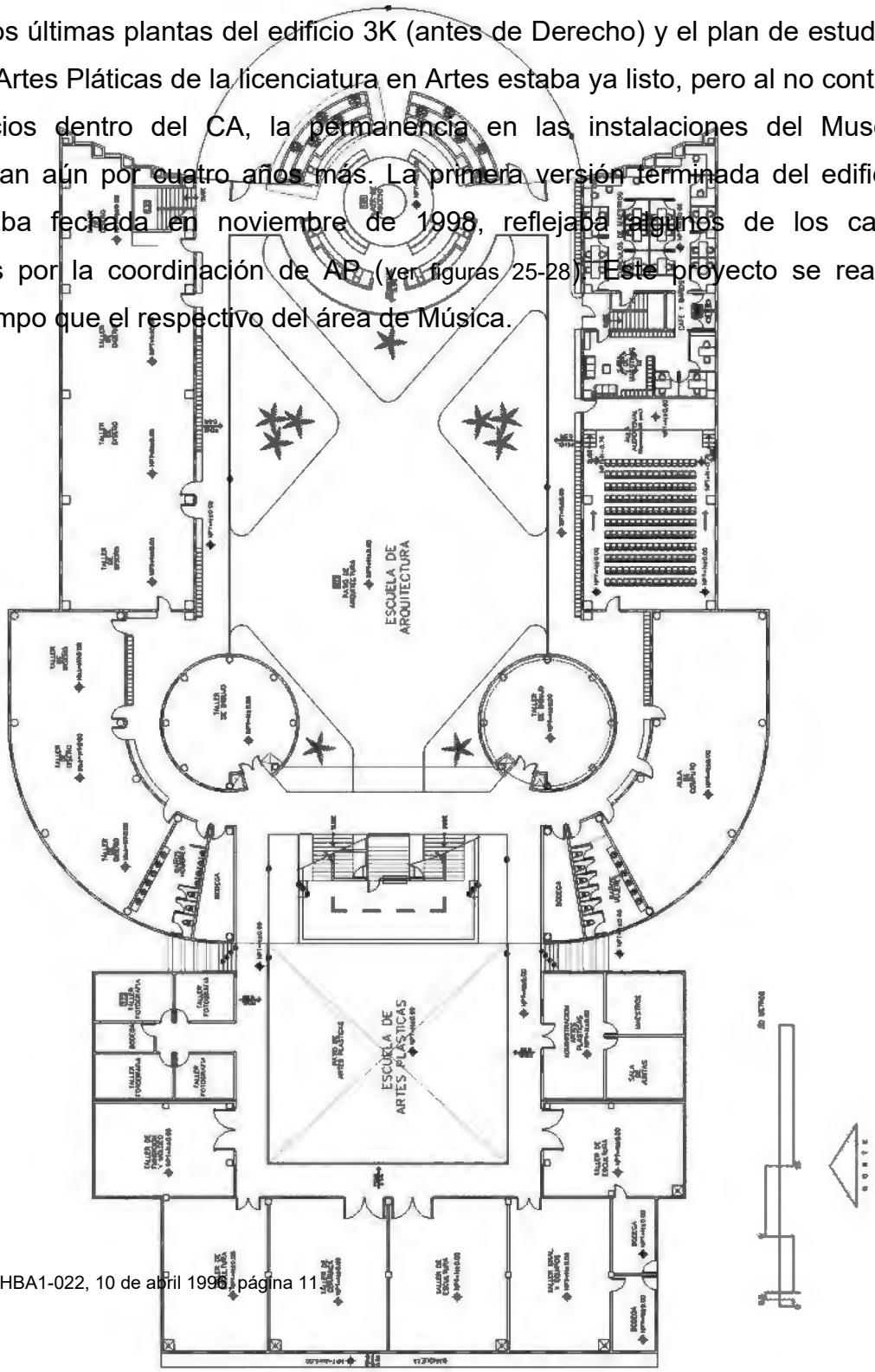
- *El Taller de Dibujo principal deberá tener una altura mínima de 5 m y contemplar un mezanine que permita a los alumnos otros puntos de visualización del modelo. Este taller también requiere de una bodega de obra y de materiales.*
- *Los otros 4 talleres circulares de Dibujo y Pintura requieren, cada uno: (1) una bodega de materiales y obra, y (2) una altura mínima de 3.5 m que permita amplitud para trabajar con obras de varia dimensiones.*
- *Consideramos necesario realizar un estudio para proporcionar luz natural controlada a estos espacios.*
- *Buena ventilación.*
- *Tarjas y servicio de agua.*

Taller de Escultura y Taller de Cerámica:
Estos talleres requieren, cada uno: (1) tarjas con dobles trampas y servicio de agua; (2) pilas para almacenamiento de barro; (3) luz controlada; y (4) acceso directo de carga y descarga, con puertas de una altura mínima de 3.50 m.

NOTA: El taller de Escultura adyacente a las oficinas administrativas cambiará su función para ser utilizado como Taller de Pintura Monumental, por lo cual no se

requiere de pilas para almacenamiento de barro, pero sí se requiere que se contemplen todas las demás especificaciones señaladas en el punto anterior."[113]

Para el ciclo 97-2, el Programa de Arquitectura había ocupado ya durante un año las dos últimas plantas del edificio 3K (antes de Derecho) y el plan de estudios de la opción Artes Pláticas de la licenciatura en Artes estaba ya listo, pero al no contar con los espacios dentro del CA, la permanencia en las instalaciones del Museo se prolongarían aún por cuatro años más. La primera versión terminada del edificio de AAP estaba fechada en noviembre de 1998, reflejaba algunos de los cambios solicitados por la coordinación de AP (ver figuras 25-28). Este proyecto se realizó al mismo tiempo que el respectivo del área de Música.



[113] Oficio No. DHBA1-022, 10 de abril 1998, página 11.

Figura 25. Planta primer nivel Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998.

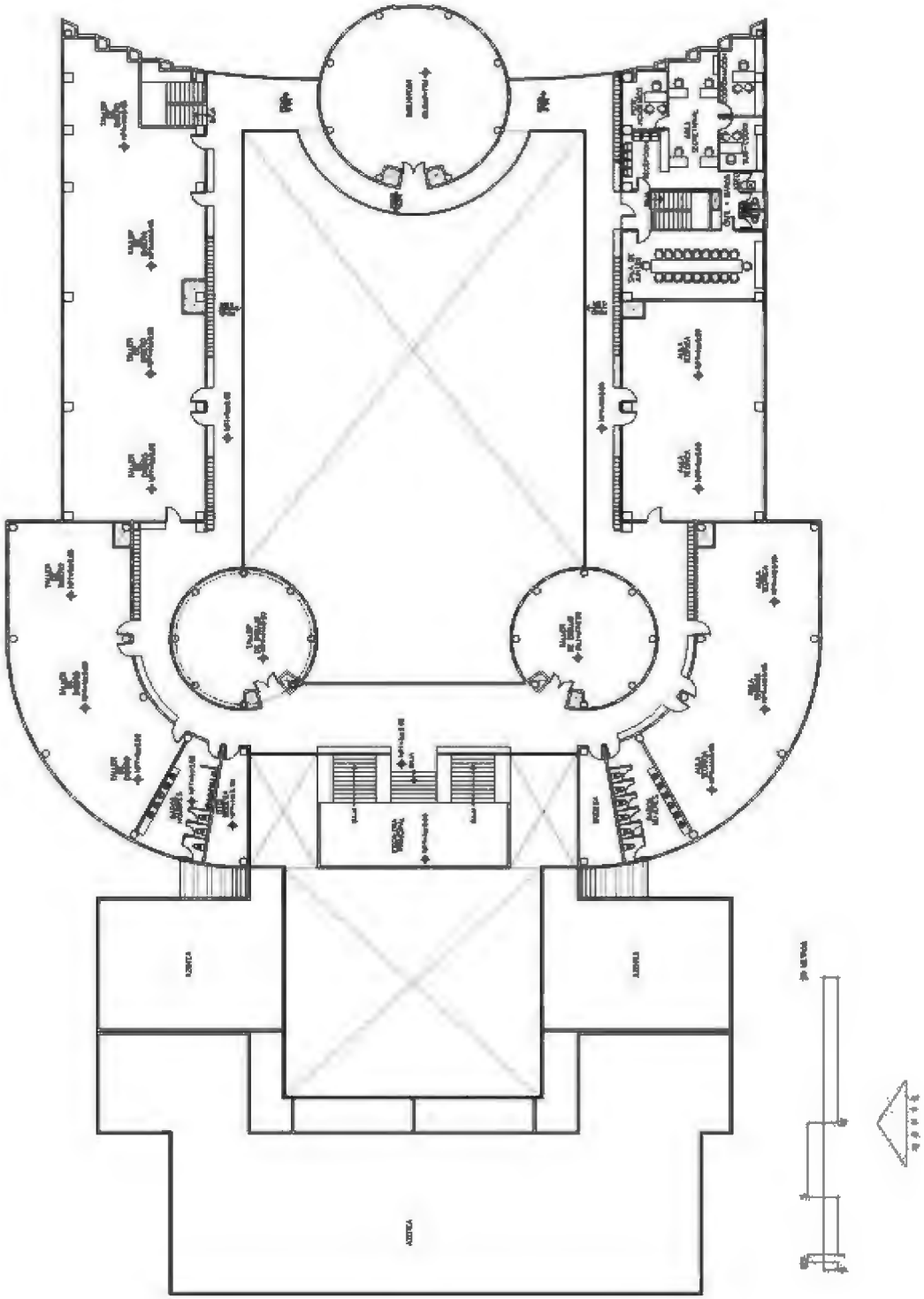


Figura 26. Planta segundo nivel Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998.

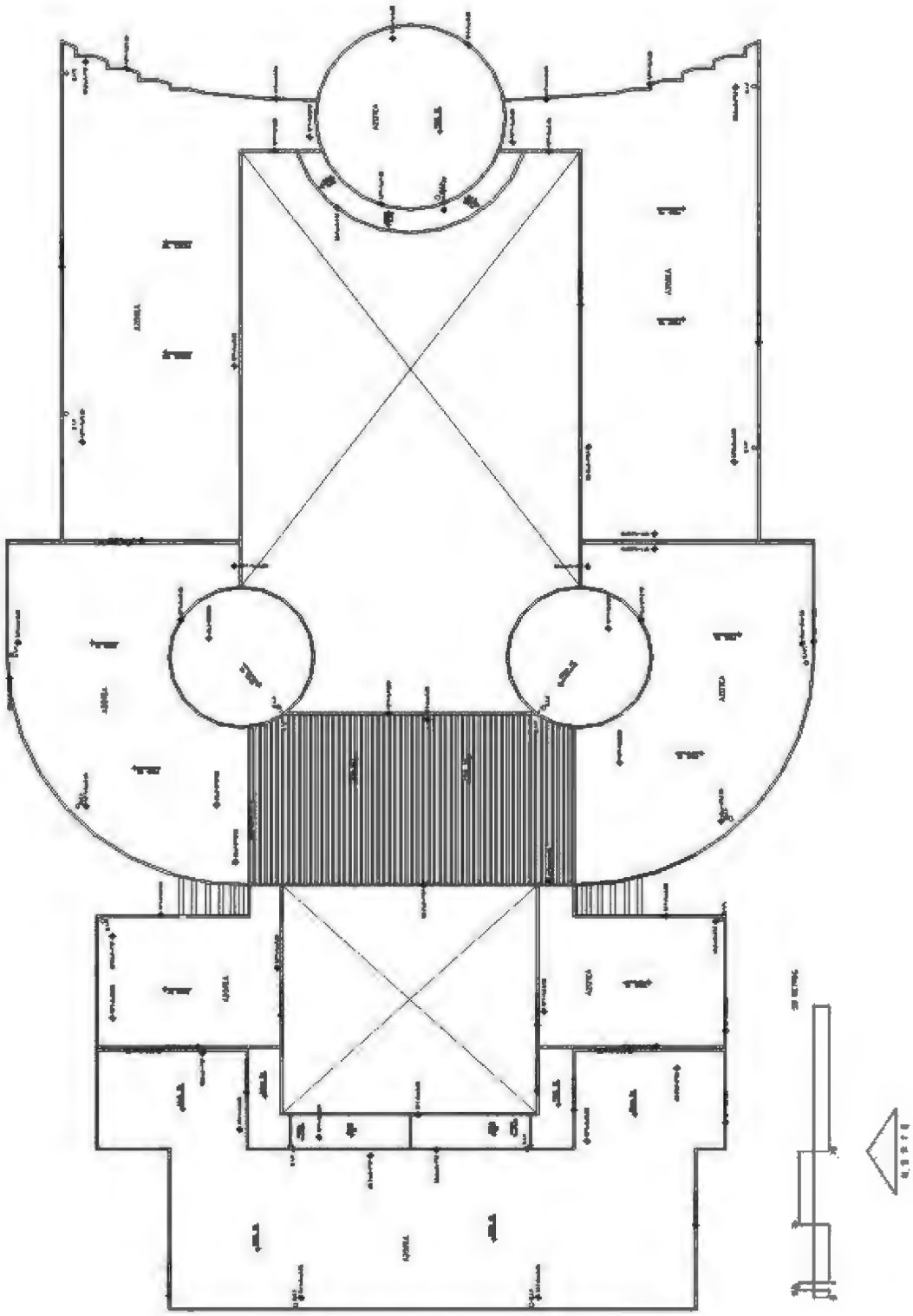


Figura 27. Planta de azoteas Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998.

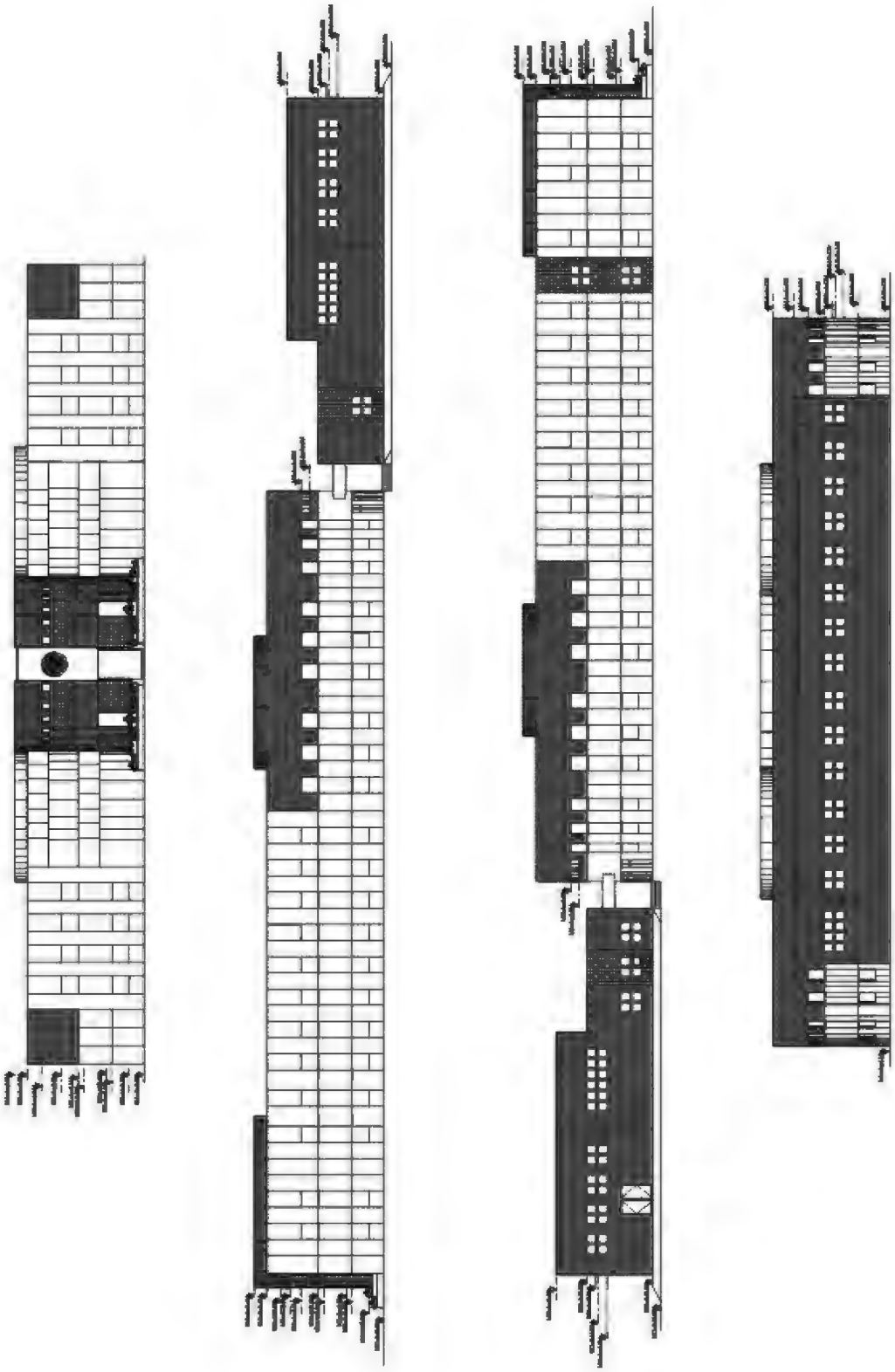


Figura 28. Alzados Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998.

El proyecto AAP (1998) ocupaba una superficie de 3 887. 88 m² en un partido de patio al interior en dos plantas, rematando en dirección este-oeste con un conjunto de escaleras cubiertas que servía como recurso de división entre el espacio de Arquitectura y el de Artes Plásticas.

El conjunto destinado al Programa de Arquitectura (2 875.87 m² superficie, 4 201.72 m² construcción) comprendía dos plantas: primera, plaza de acceso, patio central, 7 talleres de diseño, 2 talleres de dibujo (planta circular), aula magna/audiovisual (165 personas), sala de maestros con baños, área con 16 cubículos y 5 estaciones de trabajo para alumnos, centro de cómputo, servicios sanitarios, bodegas, escaleras de servicio y escalera principal cubierta/cafetería a medio nivel; segunda, 7 talleres de diseño, 2 talleres de dibujo (planta circular), 5 aulas teóricas,

biblioteca, área de coordinación vestibulada y con escalera independiente, sala de juntas, servicios sanitarios y bodegas.

Este proyecto resolvió la relación entre las áreas académicas y administrativas, así como también la ubicación del aula magna y el centro de cómputo (que darían también servicio al resto de la División) en el nivel de acceso garantizaba un uso continuado sin comprometer las actividades académicas del Programa de Arquitectura. Los talleres de diseño, en planta libre, tenían la posibilidad de modularse según los requerimientos de ocupación, pero 4 de ellos presentaban un desarrollo en curva, característica que podría dificultar el acomodo del mobiliario. En su capacidad máxima, el edificio podría contener hasta 430 alumnos trabajando simultáneamente[114].

En lo tocante a la opción Artes Plásticas (1 012 m² superficie y construcción) el programa completo se desarrollaba en una sola planta, también con patio central, e incluía: 4 talleres de fotografía, bodega anexa, taller de fundición y moldeo, 3 talleres de escultura, taller de cerámica, taller general de equipos, 2 bodegas anexas, coordinación, sala de maestros y sala de juntas. El proyecto había recogido de manera parcial las recomendaciones y adecuaciones hechas hacía más de 2 años: se solucionaron las alturas de los talleres y se les dio un lugar a los maestros dentro de la coordinación. El resto de las solicitudes, no fueron cubiertas. Las alturas de los talleres de dibujo no tenían la altura recomendada, ni estos fueron acondicionados de los mezzanines ni de las bodegas requeridas, los vanos muestran que las recomendaciones sobre la intensidad y cantidad de luz para el trabajo no fueron consideradas; el cambio del taller de escultura por el de pintura monumental tampoco se llevó a cabo.

Destacan otras características del espacio: los accesos laterales eran demasiado estrechos y escalonados, forzando a los artistas a ingresar por el frente, en Arquitectura y lejos del estacionamiento; la superficie de las bodegas presentaba

[114] Cálculo realizado con base en la consideración de 14 talleres con capacidad promedio de 13 restiradores, 5 aulas teóricas con capacidad promedio de 40 mesabancos y 4 salones de dibujo con capacidad para 12 alumnos.

escalas insuficientes para el volumen de materiales requeridos a tener en resguardo. No contaba con servicios sanitarios propios y los talleres de dibujo y pintura, así como la biblioteca estaban dentro del área de Arquitectura. Por otro lado, la escalera principal limita el contacto visual entre los dos patios formando, sí, dos espacios individuales, pero que no prohijaría contacto social entre los habitantes del conjunto; además la disposición formal del extremo del edificio de Arquitectura rompe la continuidad de las superficies, cerrándose sobre sí mismo y enfatizando la enorme diferencia de escala entre ambos espacios.

Esta última consideración es importante dentro de la composición arquitectónica, que señala que la disposición de espacios y elementos en un orden dado, pueden demarcar órdenes de importancia, es decir de jerarquía:

> "*El principio de la jerarquía implica que en la mayoría, si no en el total, de las composiciones arquitectónicas existen auténticas diferencias entre las formas y los espacios que, en cierto sentido, reflejan su grado de importancia y el cometido funcional, formal y simbólico que juegan en su organización. El sistema de valores con el que se mide su importancia relativa depende, sin duda, del caso en concreto, de las necesidades y deseos de los usuarios y de las decisiones del diseñador. Los valores empleados pueden ser de carácter individual o colectivo, personal o cultural. <u>En cualquier caso, el modo cómo se manifiestan estas diferencias funcionales o simbólicas entre los elementos de una edificación es un juicio a la exposición de un orden patente y jerárquico en las formas y espacios que la componen</u>.*"[115] (Ching, 1982: 338)

Simbólicamente, el espacio de Artes Plásticas en el conjunto AAP estableció una subordinación patente del primero. Esta condición se reforzaría por el hecho de que Artes Plásticas tenía relación indirecta o de segundo grado con respecto del CA. Tal orden fue decisión de los proyectistas en tanto forzaron el esquema funcional para que se cumplieran las expectativas del discurso institucional referente a la filiación de la disciplina arquitectónica con las artes plásticas.

[115] El subrayado es propio.

El proyecto arquitectónico de AAP quedó a la espera de ser programado para construcción dentro de la segunda etapa del CA. En tanto, dos factores externos desfasaron lo planes y alcances programados en el PMEF. Primero el presupuesto original del CAPFCE, fue reasignado al Fondo de Aportaciones Múltiples (FAM) a través del Ramo 33 por la H. Cámara de Diputados; y en segundo, la creación del Instituto Sonorense de Infraestructura Educativa[116] (ISIE), instancia que ocuparía el espacio burocrático de CAPFCE pero a nivel estatal. Además, la desaparición de la CONUNISON y la eventual creación de la Subdirección de Obras y Proyectos (a cargo de Planeación) hicieron que la UNISON procesara mediante licitación pública obligatoria todas las obras programadas:

> "*La Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción (CMIC), se opuso mucho a que la Universidad tuviera su propia constructora, que eso le quitaba oportunidades a constructores establecidos, formales y demás. Y entonces hubo una grilla tremenda por parte del la CMIC para que la Universidad desapareciera la CONUNISON. Y entonces Jorge Luis Ibarra dijo:* "Tienen razón. Los profesionistas son los que deben actuar. Yo estoy preparando profesionales, ingenieros civiles que después son constructores y no les doy chamba…son fregaderas". *Entonces desaparecieron la CONUNISON*".
> (Entrevista con Francisco López, noviembre de 2003)

> "*Nosotros* (la Dirección de Planeación) *trabajábamos con todo lo que tenía que ver con los concursos de obra, con los proyectos con atender a los arquitectos que estaban haciendo las propuestas, analizarlas, repasarlas, etcétera. Y yo le había pedido al rector que ya era mucho el trabajo y que era necesario tener una oficina especial para la atención de estos casos. Entonces se hizo una oficina dentro del área de Planeación más formalmente. Antes existía una oficina con una persona que se encargaba de tramitar las necesidades y los presupuestos para CAPFCE, pero era como muy mecánico el asunto. Ahora era la idea tener una oficina donde se analizaran de manera muy puntual y muy profesional todas las propuestas que se hicieran para hacer los concursos, las decisiones de los proyectos, etcétera. Sin embargo eso ya era insuficiente, entonces, digamos, a la Constructora se le decretó su muerte por algunos*

[116] El ISIE, es un organismo público descentralizado de la administración estatal con personalidad jurídica y patrimonio público, sectorizado en la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Sonora.

problemas legales que replantearon en el sentido de que la Universidad no podía estar, creo que…haciendo sus propias obras…y eso creaba algún problema. Entonces se decidió terminar con ella y crear la (sub)*Dirección de Obras*".
(Entrevista con Felipe Mora, diciembre de 2003)

"*Jorge Luis Ibarra Mendívil, él traía ya en sus planes activar más el Plan Maestro que se había trazado en su periodo, y esto provocó que necesitábamos contar con un organismo dentro de la estructura de la administración de la Universidad para poder atender realmente éste volumen de obra que se quería detonar, ¿no? Entonces se creó precisamente…se cerró la CONUNISON y se creó la* (sub)*Dirección de Obras* (y Proyectos) *en 1998 y empezamos a atender una serie de proyectos anuales y obras, no nada más construcción de obras nuevas sino remodelaciones de lo actual y mantenimiento de lo actual, lo cual nos trajo una actividad muy dinámica*."
(Entrevista con Adalberto Franco, noviembre de 2003)

El Ingeniero Adalberto Franco, último director de la CONUNISON, pasó a ocupar la Subdirección de Obras y Proyectos y al hacer esto, la responsabilidad de mediar entre las partes involucradas en el proceso de construcción del CA recayó en su persona. Para el año siguiente, 1999, dicha subdirección subiría de rango para convertirse en la Dirección de Obras y Proyectos (DOP).[117] Y fue por conducto de esta Dirección que se anunciaba la decisión de reducir las áreas del proyecto AAP y Música, ahora programados para iniciar su construcción en verano, al igual que el edificio para la opción Música, ambos fueron el inicio de la segunda etapa del CA. Estas reducciones fueron considerables, pero la más dramática fue en AAP: de los 5 213.73 m² de construcción originales, ahora el programa debería desarrollarse en 4 201.72 m² construcción. Estas cifras significaron la reducción de casi el 20% del proyecto y la eventual decisión de posponer el *anexo* de AP hasta nuevo aviso. El argumento fue que Arquitectura era demasiado grande para contener una sola carrera, que podría fácilmente abrigar a dos:

"*Fue una decisión técnica muy tomada a contrapelo. Bueno, siempre ha habido problemas y los va a haber en términos económicos, ¿no?, construir un*

[117] Segundo Informe de Jorge Luis Ibarra 1998-1999, página 124 y ss.

edificio de ese tamaño no es barato. Y ahí pesó mucho – pero tampoco se nos invitó a participar a dar la opinión – la opinión del Ing. (Adalberto) *Franco dijo: "*Bueno, en la Universidad el promedio por grupo por número de alumnos es tanto*", y se le olvidó la especificidad de la carrera de arquitectura – en caso concreto, los talleres que máximo son de quince, dieciséis, atendiendo a las recomendaciones de la ANUIES, del ASINEA y de las asociaciones internacionales de arquitectura -. Y Bueno, aquí se pensó en un número de veinte como máximo. Se dijo en ese entonces por un técnico – ni siquiera participaron arquitectos – que el edificio era muy grande para una carrera, y que ahí cabían dos carreras – son tantos estudiantes de arquitectura entre cuarenta, tantos salones…así se planeó -. Bueno, entonces, la realidad es que ahorita la escuela tiene problemas serios de espacio…su crecimiento está frenado en términos espaciales. Y, Artes Plásticas está en un espacio que no es idóneo para ellos, por lo menos no en lo corresponde al área de talleres* (…) *Y también, la cuestión de talleres especiales – y por qué digo especiales, porque tenían estructuras que podían tener un montacargas, sistemas de movimientos, pisos de cemento -, los talleres de cerámica, los talleres de grabado, los talleres de escultura…todos tienen piso de cerámica. Incluso aún cuando se les dijo que no pusieran piso de cerámica. La realidad es que ahora están muy manchados, dañados y que se van a seguir dañando…no es pues, un espacio propio para los ejercicios plásticos, ¿no? Ellos debieron – y creo yo que deben tener – un espacio especial. Pero la decisión, te digo, fue sencillamente técnica, en términos de números…cuantitativa, y creo que fue una decisión que está dañando a Arquitectura y a* (Artes) *Plásticas, ¿no?*"
(Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

El proyecto AAP tuvo que ser modificado casi en su completitud, ocasión que fue aprovechada para replantear algunas observaciones a propósito del proyecto del año anterior. En vista de que no se encontraba consenso entre las partes (coordinadores, proyectistas y la DOP) se requirió la participación de la Dirección de Planeación, con la consigna por parte del rector de llegar a solución lo más pronto posible:

"(La Dirección de Planeación) *Sí se acerca, pero lo hace extemporáneamente. Se acerca para pedir opinión de un hecho factual. Y cuando algo ya está hecho no se tiene mucho que opinar…cuando algo está hecho hay un autor y éste dice:* "pues no estoy de acuerdo", ¿no? "o se me respeta mi proyecto o hacen otro". *De hecho, como se dan lo mecanismos de planeación en México a veces*

*llega el dinero y si no te lo gastas, lo devuelves. Y recuerdo que el maestro Jorge Luis – en el caso de Arquitectura – dijo: "*Tengo el dinero para hacer el edificio éste ya…ya. Necesito que se pongan de acuerdo, reúnanse con Alejandro (Puebla)*". Nos reunimos con él, Alejandro nos aceptó algunos cambios y otros no quiso por ningún motivo aceptarlos. El argumento era que él tenía derechos como autor a tener ciertas cosas, ¿no? Por ejemplo, nosotros le pedimos que quitara lo redondo. Inclusive, Juan Luis Loredo,* (Francisco)*Pancho López y un servidor, nos dimos a la tarea de hacer algunos cróquices, no modificando lo que era la esencia del proyecto, sino algunos elementos que en la práctica harían que no operaran, como los salones redondos del edificio de maestría en administración que han sido problemáticos. Alejandro argumentó que no era cierto y que funcionaban muy bien; le dijimos: "*Alejandro, es que entonces no has estado nunca en un salón redondo"*. No funcionan, y si lo hacen, es con bastantes problemas. Es algo que por ejemplo está en el edificio de arquitectura – que no quiso cambiar -. Nosotros dijimos: "*Bueno, ponernos de acuerdo a lo mejor nos lleva mucho tiempo y ese tiempo actúa en contra del proyecto, del edificio, de la construcción*". Y decidimos, bueno…que venga así. Las modificaciones que se hicieron, bueno, fueron en el sentido funcional para darle un poco de mayor coherencia a las necesidades que estábamos viviendo en ese momento. La carrera de Arquitectura estaba ya entrando a su cuarto año y necesitábamos un espacio propio que nos identificara como carrera, y necesitábamos un espacio propio que contemplara algunas especificidades: tamaños de talleres, calidad de talleres, en fin, una serie de cosas, ¿no?*"

(Entrevista con Luis Franco, noviembre de 2003)

Al igual que en los casos de las áreas de Teatro y Danza, el sentido de inmediatez fue el factor clave para las negociaciones entre los distintos grupos. Por otro lado, y para no continuar modificando el proyecto, se propusieron salidas alternativas:

"(Cuando) *se armó una comisión de revisión del programa* (arquitectónico) *que fue manejada por Luis Franco, se pidieron hacer cambios en algunas áreas* (…) *de tal forma que el ala norte pudiese ser de Artes Plásticas y el ala sur, Arquitectura. Pero como no estaban* (las poblaciones estudiantiles comparadas) *uno a uno sino que prácticamente tres a uno, finalmente se contempla Artes Plásticas en la parte de…yo siempre me opuse a esa idea, porque Artes*

Plásticas tenía requerimientos que no se los estaba dando éste edificio, el requerimiento más importante era la altura. Yo siempre en las reuniones que tuve con todos, inclusive los de Artes Plásticas, tenía conocimiento de que Artes Plásticas se iba a ir a una reutilización, rehabilitación o revitalización más bien, de unas bodegas que están aquí enseguida, ¿no? había habido un compromiso para poder equipar de primer mundo una de esas bodegas – que ahorita la bodega se está cayendo – y hacer ahí, utilizarlo, todo lo que era la Escuela de Artes Plásticas. En ese entendido estuve, de hecho se inició la construcción de Arquitectura así, manejando esos espacios. Se eliminaron – te digo - las isópticas, se eliminó ese doble salón, se bajaron las alturas, se oprimieron los espacios de los salones; porque había muchos salones que tenían mucha flexibilidad, es decir, aquel salón es para siete gentes o hacer salones para cuarenta y cinco gentes…entonces, había los salones (con) doble puerta…entonces…este…es una serie de recomendaciones y modificaciones que se hicieron para poder bajar alrededor de un treinta por ciento el presupuesto para Arquitectura."

(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

Con estas premisas, se realizó el nuevo proyecto para AAP (ver figuras 29-32).

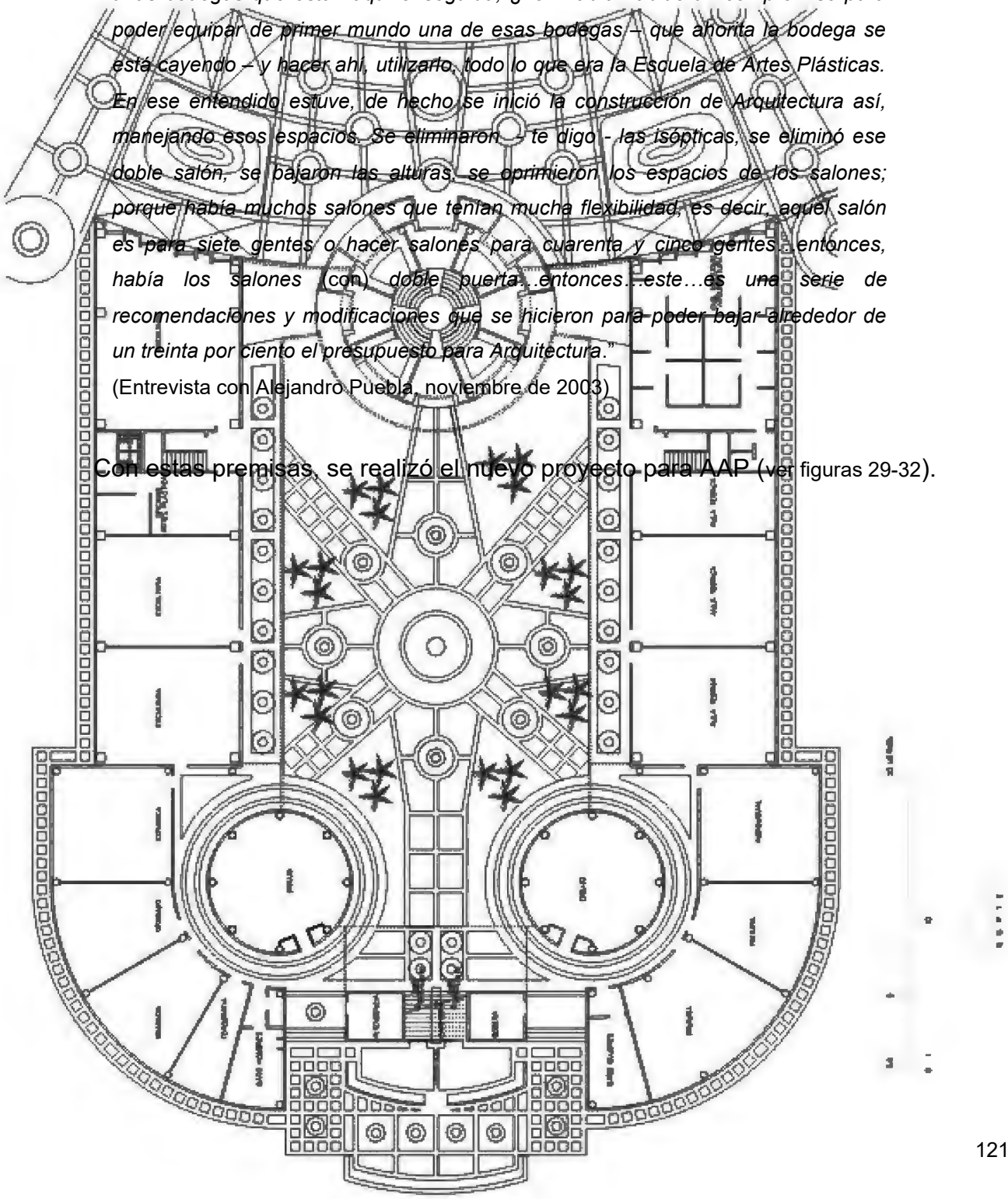
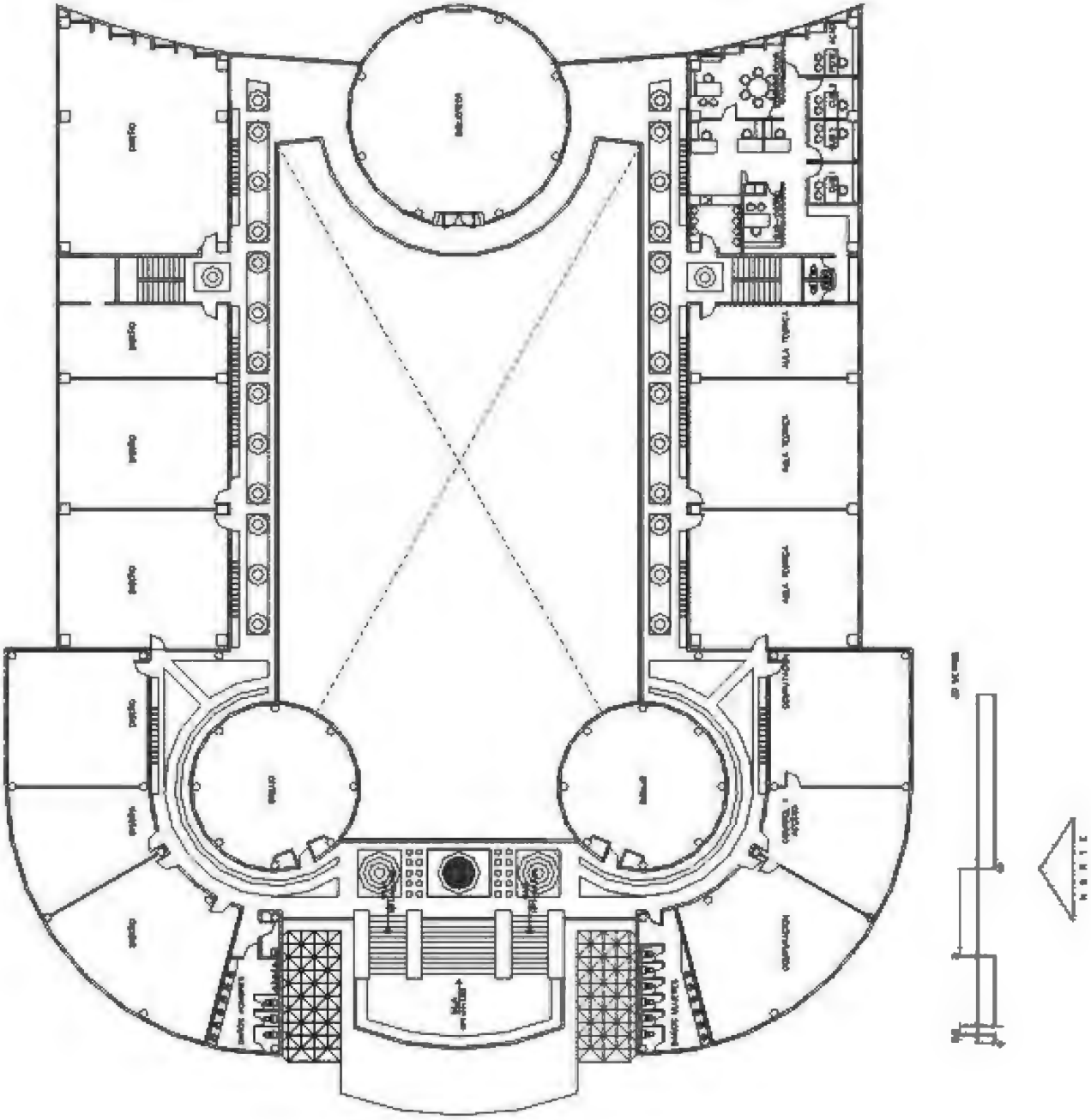
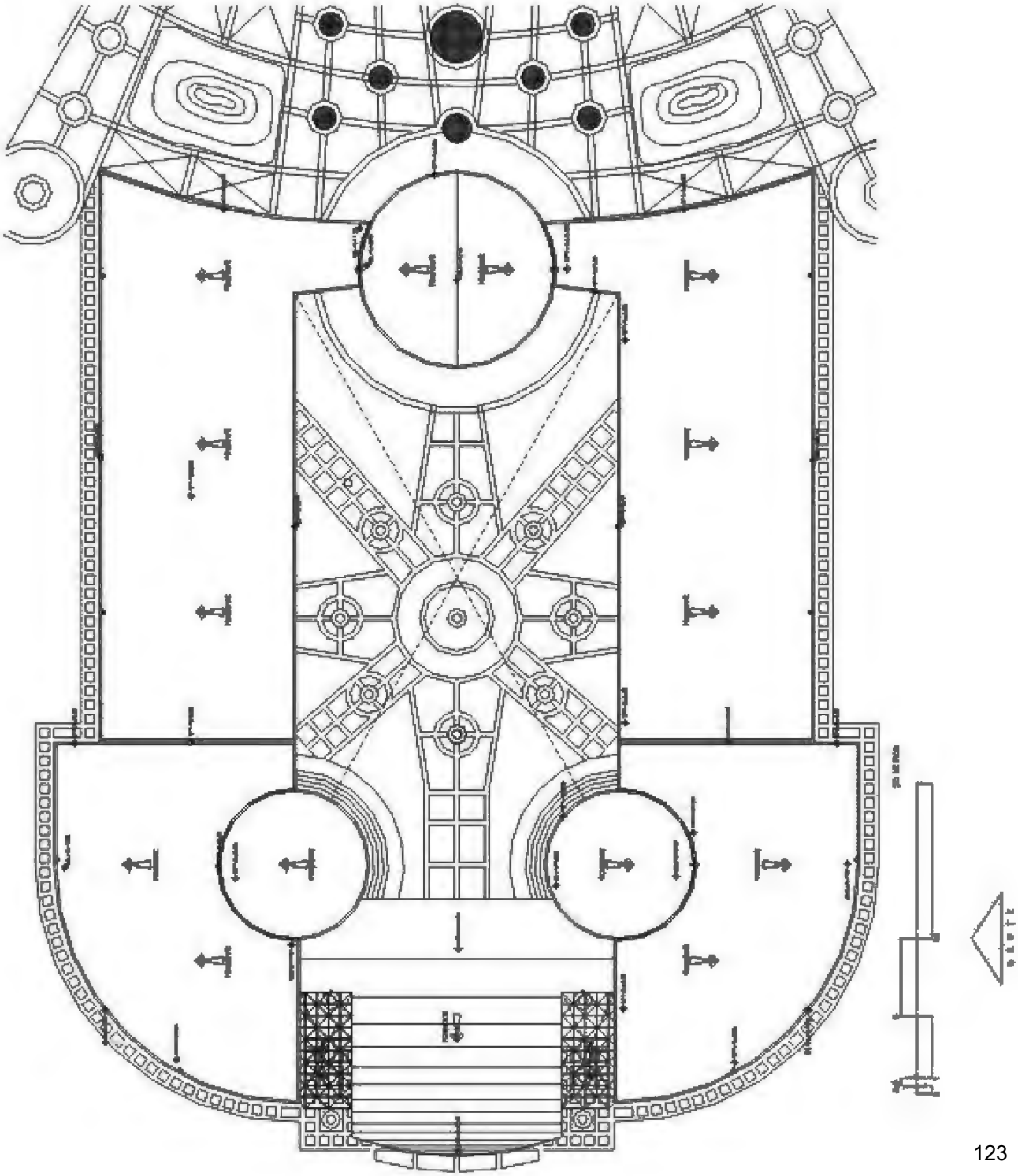


Figura 29. Planta baja Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999.



EL COLEGIO DE SONORA

Figura 30. Planta alta Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999.



EL COLEGIO DE SONORA

Figura 31. Planta de azoteas Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999.

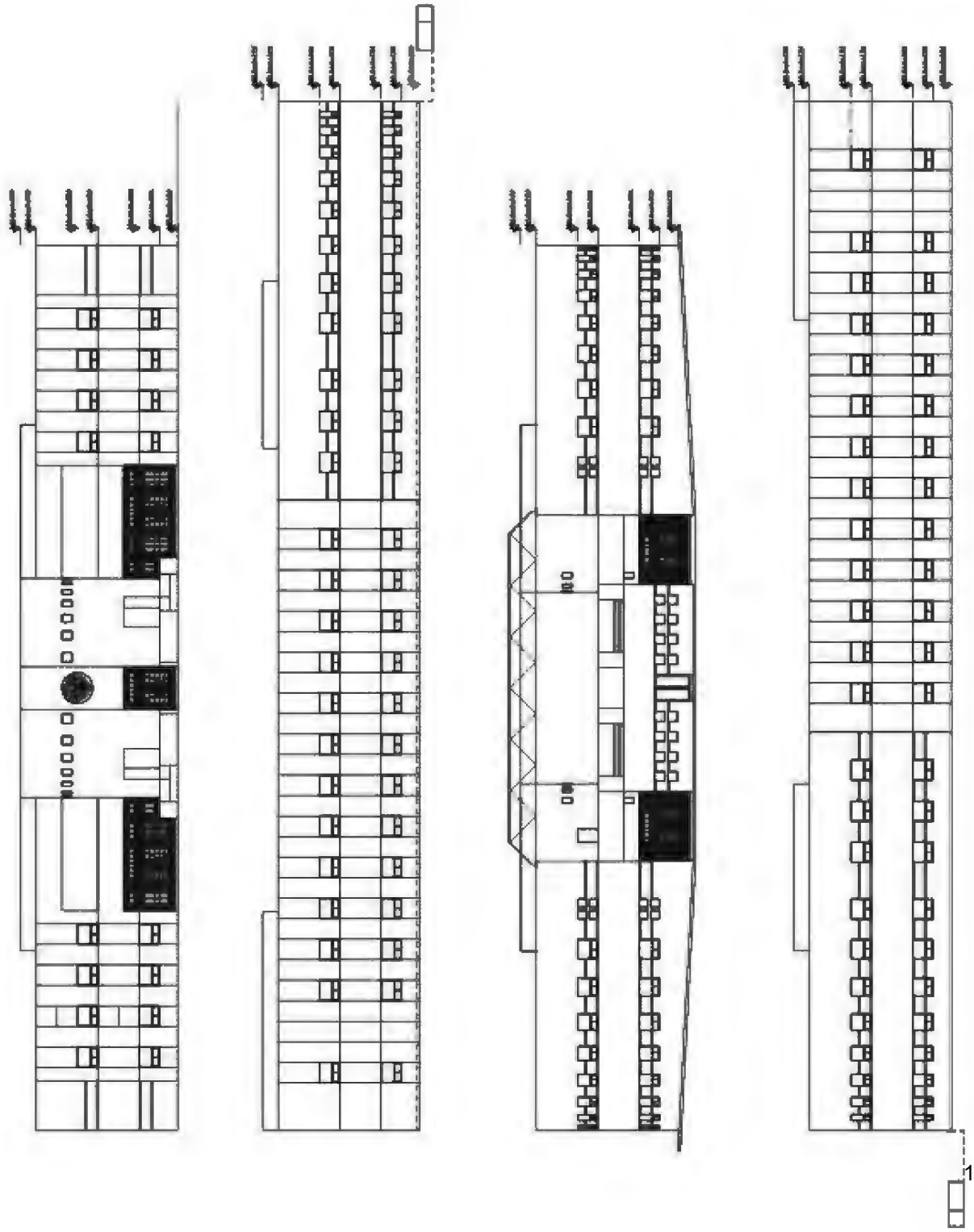


Figura 32. Alzados Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999.

3.1.5 La obra

La obra inició el 25 de agosto de 1999, con un desarrollo original fijado se redujo aún más para quedar en 3 596 m² (en una superficie de 2 436.50 m²) en dos plantas: en la primera, se alojarían las instalaciones para AP y en la según, para Arquitectura. El presupuesto de obra calculado fue de 8 865 000.00 pesos[118], y se financiarían con recursos propios de la institución. Según la DOP, el periodo de la obra completa se cubriría en 190 días y estaría listo para iniciar funciones el 2 de marzo de 2000.[119] En concreto, el factor económico se tornó el determinante en el proceso:

> "*Finalmente, cuando se hace el proyecto, cuando se hace la construcción de Arquitectura, cuando ya hay dinero para hacerlo, dicen "Bueno*, no tenemos doce millones de pesos, tenemos nueve millones de pesos..." *y además hay un programa*

[118] La licitación quedó bajo responsabilidad de Grupo Nuevo Milenio, S.A. de C.V. Fuente: Dirección de Obras y Proyectos UNISON.
[119] Gaceta UNISON, 31 de agosto 1999, página 6.

diferente que es éste, ¿no?, y además hay una necesidad de incorporar a Artes Plásticas."

(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

El programa definitivo del proyecto quedó como sigue: planta baja (Artes Plásticas), administración/sala de maestros, 3 talleres de escultura, 2 talleres de grabado, taller de fotografía, taller de cerámica, 2 talleres circulares de dibujo, 2 talleres de pintura, 3 aulas teóricas, aula audiovisual, área para 10 cubículos (Arquitectura), servicios sanitarios, intendencias y bodega.

El patio se redujo de 749.64 m² a 619.08 m² (18%) y presentaba un partido de andadores cruzados y plazoleta central, se conservaron la escalera principal cubierta y la cafetería a medio nivel, así como también el área social.

La planta alta (Arquitectura) presentó 7 talleres de diseño, 3 aulas teóricas, 2 talleres de dibujo en planta circular, biblioteca, centro de cómputo (2 aulas y área de control e impresión), coordinación de Programa, servicios sanitarios, intendencia, y 2 escaleras de servicio.

En este proyecto fue notoria la pérdida del aula magna/audiovisual para conformar las aulas teóricas del primer nivel y de la sala de maestros con su comunicación directa con los cubículos y la coordinación de Arquitectura, que eran dos de las características espaciales más afortunadas del primer proyecto. De igual forma, las ya de por sí conflictivas aulas de desarrollo en curva en ambas plantas se redujeron en área. Las afectaciones más sentidas fueron en la reducción del número de talleres y en la necesidad de hacer adaptaciones de maquinaria y equipos en los espacios originalmente destinados a ser los talleres de diseño en planta baja; los estudios para adecuar la iluminación y ventilación de los talleres de AP no se llevaron a cabo. El nuevo proyecto ya no contemplaba espacios para esculturas de gran formato como tampoco para la pintura monumental, solicitudes que fueron hechas desde la revisión del proyecto original en 1996. Tal circunstancia obligó a una adecuación sobre la

marcha de la obra: prescindir de la escalera principal y la cafetería para alojar un taller de escultura de gran formato, flanqueado con dos escaleras ligeramente más amplias que las de servicio proyectadas; se eliminaron los patrones geométricos en los pisos exteriores, acabados al ácido, dejando solo acabados pulidos y entrecalles de grava de sello, los pavimentos interiores, en general, se acabaron con loseta cerámica, material en suma inadecuado para las actividades de AP. Todos estos cambios en obra, entre otras especificaciones, continuaron. Y según afirma Puebla, se hicieron sin consultar a los proyectistas, lo que propició un distanciamiento entre aquel y la DOP:

> "*Hicieron modificaciones sin autorización – al menos mía – y eliminaron unas escaleras e hicieron unas escaleritas por ahí* pichurrientas *en la parte de atrás, hicieron un mazacote en la parte de atrás…yo les digo las* pompis malformadas *de Arquitectura, porque no tienen que ver NADA con nuestro proyecto. Yo me di cuenta cuando regresamos de vacaciones…no tuvo nada que ver con el proyecto de nosotros. Eh…eso me costo mucho, mucho de relaciones con el rector y con el mismo director de Obras y Proyectos porque yo mandé una carta de protesta por lo que habían hecho en Arquitectura aún sin considerar mi punto de vista, ¿verdad? Este…y la relación con la Universidad en ese entonces, pues, cayó prácticamente; prácticamente me hice a un lado…este…y ya no hice más para el rector* (Jorge Luis Ibarra)."
> (Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

La respuesta de la DOP:

> "*Normalmente, yo, obviamente, dejo que el proyectista obviamente presente su versión, su idea de diseño…eh…y ya una vez que la presenta nosotros revisamos más que nada, no desde el punto de vista de diseño, sino desde el punto de vista de costos. Entonces tuvimos que analizar eso e irnos a otro diseño que no fuera tan costoso que nos pudiera permitir estar dentro de presupuesto y seguir adelante. Obviamente en esto…eh…el proyectista se defiende porque es su proyecto al máximo que puede, pero al final de cuentas la última palabra la tenemos aquí nosotros, como somos los administradores de la obra, ¿verdad? Tratamos de no afectar el proyecto y si se va a afectar que se afecte lo mínimo para que se siga conservando la idea principal del proyectista, ¿verdad? Aunque muchas veces…este…sí es importante que el proyectista se ubique bien en lo que nos está apoyando en el proyecto, qué le estamos*

pidiendo como cliente. Hay proyectistas que se olvidan y proyectan para ellos no para el cliente y ahí es donde hay problemas, pues porque se salen de escala de lo que queremos hacer, ¿verdad?"
(Entrevista con Adalberto Franco, noviembre de 2003)

Así, avanzaban los trabajos de obra de AAP y Música[120] y también los problemas. Según consta en los reportes de supervisión de obra, el proyecto ejecutivo no se encontraba totalmente terminado ni especificado al momento de iniciar la construcción y se acuerda entre los proyectistas, la DOP y los constructores que estos serán entregados según se avance en las etapas del proyecto:

"*Se irán entregando planos actualizados de acuerdo a los ajustes que se le han hecho al edificio.*"[121]

Los reportes señalan numerosas las observaciones que los supervisores encuentran en los procesos y los materiales: mala calidad, elementos faltantes, inasistencias del encargado de obra, desaparición de bitácora de obra, entre otros:

"*El ladrillo aparente ya colocado sobre el muro, se esta despedazando debido a la mala selección del ladrillo. Se recomienda seleccionar el ladrillo cuidadosamente. Esta selección se debe de realizar desde el momento en que se recibe y se almacena el ladrillo aparente*."[122]

"*El día 02 de septiembre se necesitaba asentar algunas notas en bitácora, pero está no se encontraba en obra ya que el contratista se la había llevado por causas desconocidas. Es necesario que la bitácora permanezca en obra, siendo esta una herramienta de comunicación muy importante tanto para la supervisión como para el contratista*."[123]

[120] Inició la obra el 6 de julio de 1999 con un presupuesto estimado en 2 700 000.00 de pesos, bajo la responsabilidad del Ing. Federico Soto López. Fuentes: Dirección de Obras y proyectos UNISON, Gaceta UNISON, 30 de abril 2000, página 3.

[121] *Tercer informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 4 de Octubre de 1999; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Alejandro Puebla.

[122] *Primer informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 6 de septiembre de 1999; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Alejandro Puebla.

[123] Ídem.

"*El Ing. Gerardo Celaya se ha retrasado con el proyecto estructural y se pide agilizar este proyecto para evitar mas contratiempos*."[124]

"*Se entregaron los planos correspondientes al proyecto estructural de las aulas teóricas diseñado por el Ing. Gerardo Celaya. Se entregan planos faltantes del proyecto global de esta escuela, haciendo entregas parciales para su respectiva revisión por parte de la Universidad y para después turnarlos al contratista y proseguir con las actividades que se plasman en el proyecto de acuerdo al calendario de actividades de obra propuesto por el contratista. Se le pidió al contratista agilizar las actividades de cimbrado en las aulas teóricas para atacar los conceptos de losas en estas áreas y después pasar con el proyecto original en los talleres de dibujo*."[125]

"*Se colocaron ventanas erróneamente en el muro norte del edificio de aulas teóricas, aunque en el proyecto se indican por arriba del cerramiento. Se le pide al contratista corregir este detalle. Los recubrimientos mínimos en los armados de trabes y nervaduras en la losa de entrepiso del edificio de pintura no son los adecuados. Se omitieron ganchos estándar en algunas nervaduras del entrepiso del área de pintura. Aparentemente se cumplen con los traslapes de varillas longitudinales, aunque no se alternan para evitar coincidir en una misma sección. Habrá variabilidad en el espesor del colado de la losa de entrepiso del área de pintura debido a que existen armados más levantados. Las intersecciones entre trabes se han traslapado en todo su espesor para poder cumplir con el empotramiento considerado por el proyectista.*"[126]

"*En los armados de las trabes en la losa de entrepiso en el área de talleres no cumplen con los recubrimientos inferiores mínimos. En el tendido de varillas para el habilitado de nervaduras se ha despreciado el recubrimiento inferior, colocando las varillas acostadas totalmente sobre la cimbra en el área de talleres. Se observa en las trabes y nervaduras de la losa de entrepiso ya colada en el área de*

[124] *Sexto informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 15 de noviembre de 1999; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Eduardo Alcántara León.

[125] *Séptimo informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 29 de noviembre de 1999; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Eduardo Alcántara León.

[126] *Séptimo informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 10 de enero de 2000; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Eduardo Alcántara León.

pintura, que debido a que no se dejaron los recubrimientos mínimos en el lecho superior se ve expuesto el acero, el cual nos puede repercutir en el funcionamiento de la estructura, a pesar de que anteriormente se le índico al contratista tener cuidado en esta actividad. Se observa también el acero expuesto en la losa de entrepiso ya colada anteriormente del área de aulas teóricas."[127]

"*Las cadenas de cerramiento se han desfasado del muro y obliga a tener un enjarre de mayor espesor al especificado. Se recomienda dar un tratamiento especial a las trabes de la losa de entrepiso de área de talleres donde el acero estaba expuesto en la parte inferior y da el aspecto de un parche. Es necesario tener cuidado en este acabado final para dar la apariencia uniforme de la trabe y no dejar visible estos parches*."[128]

"*Se observa bastante desplome en los muros de ladrillo común de los cuales se presentan enjarres mayores a la pulgada en su espesor. Se le pide al contratista no hacer traslapes de varilla en el cruce de trabes de la losa de entrepiso de la plaza de acceso. El desplante del muro en la fachada principal muestra baja calidad de mano de obra. La columna circular en el pasillo norte que se desplomo debido a que el sonotubo estaba húmedo, es necesario darle un tratamiento especial. Es recomendable que el contratista efectué los cambios en la calidad de la obra para que no repercuta globalmente en la obra tanto en su tiempo de ejecución y en su costo.*"[129]

Esta glosa resulta útil para ilustrar algunas de las razones por las cuales no se entregó la obra en la fecha prometida. Tanto arquitectos como artistas plásticos habrían de esperar aún para ocupar sus espacios. Pero, y de nueva cuenta, AP tuvo que esperar aún más. La población de Arquitectura para iniciar el ciclo 2000-2 sería de 391 alumnos inscritos y los espacios en el edificio 3K eran por demás insuficientes. La DOP

[127] *Décimo primer informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 24 de enero de 2000; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Eduardo Alcántara León.

[128] *Décimo cuarto informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 6 de marzo de 2000; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Eduardo Alcántara León.

[129] *Décimo quinto informe por motivo de la supervisión arquitectónica de la Escuela de Arquitectura y Artes Plásticas en el complejo del Centro de las Artes en el Campus de la Universidad de Sonora*, 20 de marzo de 2000; dirigido a Adalberto Franco y firmado por Eduardo Alcántara León.

estipuló entonces que el ala sur en ambos niveles se terminará a más tardar para antes del inicio del ciclo. El ala sur se concluiría en el ínterin del mismo ciclo.

Mientras, el edificio de Música fue concluido el 20 de marzo de 2000. El costo total de la obra fue de 3 337 442.00 pesos (20% más que el cálculo original) provenientes también de recursos propios institucionales, con una superficie total de 900 m² (una reducción del 106 m² con respecto del proyecto)[130]. En la ceremonia de inauguración que se llevó a cabo el 14 de abril, expresaba Ibarra: "*Sin duda, el inmueble que forma parte de la segunda etapa de construcción del Centro de las Artes, estimulará aún más el desarrollo de la actividad creativa de los jóvenes universitarios de la Licenciatura en Arte.*"[131]

En agosto de 2000, 300 alumnos inscritos y 91 de nuevo ingreso pasaron a ocupar el ala sur del edificio AAP, en medio de las obras del ala sur y sin patio. La construcción entró en marchas forzadas para poder concluir el edificio y entregarlo antes de junio de 2001, fecha en que Jorge Luis Ibarra dejaría la rectoría. El ciclo 2001-1 inició con la movilización de AP a sus nuevas instalaciones, luego de una espera de más de cuatro años. El 15 de marzo – aún con gran cantidad de detalles por cubrir y sin finalizar los trabajos de acabados en la losa del ala sur – el rector acompañado de las autoridades correspondientes hizo el recorrido inaugural, sus pronunciamientos siguieron en la línea de la dignificación de los espacios y las deudas históricas de la UNISON para con las Bellas Artes:

> "*Estamos haciendo justicia a esos maestros pioneros en las artes y a una comunidad académica de profesores y estudiantes que han asumido con absoluta responsabilidad, con empeño y dedicación, su compromiso académico, por lo que el hecho de que hallamos alcanzado esta hazaña representa un orgullo para mi rectorado y para la Universidad*."[132]

[130]Fuente: Dirección de Obras y Proyectos UNISON. Este fue el proyecto que menos modificaciones sufrió en el transcurso de la obra de todos los completados en el CA.
[131] Gaceta UNISON, 30 de abril 2000, pagina 3.
[132] Gaceta UNISON no. 131, 31 de marzo 2001, página 3.

Luego de la ceremonia, el edificio fue oficialmente terminado y entregado el día 20 de marzo[133]; al final se sumaron 383 días de retraso y un costo total de 15 343 740.00 pesos, 6 478 740.00 pesos más de lo estimado originalmente[134]. Este fue el final del trabajo de Jorge Luis Ibarra en el CA. Truncada la segunda etapa, no se llegaron a iniciar las obras de los dos edificios restantes (Radio y Televisión Universitarias y la dirección Divisional), pues había otras prioridades constructivas en el campus destacando la escuela de Medicina[135]. Además, ya en 1998, se abandonó el proyecto del foro escénico para dar lugar a un proyecto de Plaza Universitaria.

3.1.6 Después del edificio

El proyecto AAP significó, junto con el CA, la prueba de que la UNISON podía crecer como institución y mantener un ritmo sostenido de desarrollo. En el discurso, el CA vindicaba 50 años de indignidad espacial para con una de las más caras instancias universitarias, el trabajo artístico, afirmando que estos nuevos ambientes seguramente inspirarían trabajos mejores. Eso decía el discurso.

Para el caso concreto del edificio AAP (oficialmente identificado como 3”O”), el discurso enfatizó ciertas inconsistencias y contradicciones, además de señalar a través de su desarrollo proyectual primero, y constructivo después, que los viejos usos, hábitos y costumbres institucionales no se habían superado del todo. Estas características tendrían un impacto poco favorable sobre las generaciones de estudiantes de Arquitectura y Artes Plásticas que vendrían a hacer uso del inmueble terminado a partir del ciclo 2001-2. Las siguientes, son sólo las observaciones más notorias. Los cambios realizados en 1999, el proyecto AAP no guardaron consideraciones ambientales de adaptación al medio físico local ni apoyos de movilidad para personas con capacidades especiales, aunque Puebla afirma lo contrario:

[133] Fuente: Dirección de Obras y Proyectos UNISON.

[134] Cifras calculadas con base en los reportes que la Dirección de Obras y Proyectos reportó a la Gaceta UNISON el 31 de agosto de 1999 y el 31 de marzo de 2001.

[135] La carrera de medicina inicio el 9 de octubre de 2000, ocupando diversos espacios en el campus. La primera etapa del edificio, proyecto de Ernesto Ávila, se inició el 10 de mayo de 2001 con un costo aproximado a los 14 700 000.00, financiados con recursos propios. Gaceta UNISON, 31 de agosto 2000 y 31 de mayo 2001.

"*Había profundidad en las ventanas* (para sombrearlas). *Lo que pasa es que éste proyecto se desnudó finalmente, ¿no?, se desnudo, se sujetó al presupuesto…eran espacios mucho más amplios, entonces lo que se hizo fue hacer un cambio, hacerlo más chico…vamos a suponer, cambiarlo de escala y esto hizo que muchas de la áreas tuvieran que modificarse. Sí, es muy evidente en la fachada oriente, pues, ¿no? con el manejo de los elementos que no hicieron la ventana hacia atrás, quedaron muy raros los muretes hacia adentro y la ventana aventada hacia la fachada.* (También) *Había propuesto un elevador para discapacitados, enseguida de la galería. ¿Qué pasó, pues? Que se transformó todo y finalmente hubo manos que… ajenas…que le pegaron en la torre al proyecto. Artes plásticas se debe de salir urgentemente de Arquitectura y buscar su propio espacio y hacer una readaptación a la parte central de nosotros porque va a ser una especie de testigo sobornado de la arquitectura ese espacio que quedó ahí como elemento y que a los veinte años, treinta años se les va a olvidar, a la gente se le va a olvidar eso y finalmente el arquitecto que hizo el edificio de Arquitectura fue que "¡Ah! ¡Qué tonto! ¿Por qué hizo esas escaleras ahí?*"

(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

La exposición franca al soleamiento sur-poniente genera grandes ganancias de calor que sólo son compensadas utilizando aparatos de aire acondicionado, éstos están dentro de las mismas aulas y talleres produciendo ruidos que interfieren con el trabajo académico. Los talleres de diseño en la planta alta y la Biblioteca son los más afectados (ver figuras 33-37).

(Izquierda arriba) Figura 33. Talleres de diseño, Programa de Arquitectura UNISON. Un asoleamiento crítico intensificado por las superficies claras y reflectivas de pisos y muros. **(Derecha arriba) Figura 34.** De igual modo, los restiradores reciben la luz sur-poniente. **(Abajo) Figura 35.** Sin ninguna protección los talleres circulares de dibujo reciben la luz solar en directo. Además, el agua pluvial penetra invariablemente en los talleres pues estos no cuentan tampoco con una rejilla o cambio de nivel que impida el avance del agua.

(Izquierda) Figura 36. Acceso a la biblioteca del Programa de Arquitectura UNISON. La imagen es elocuente. **(Derecha) Figura 37.** La luz poniente entrando por la puerta de cristal y reflejándose en los pisos y superficies pulidas, causando incomodidad visual y calor.

Las aulas en general, no distan ni espacial ni dimensionalmente del modelo CAPFCE, denostado por la gestión ibarrista, ofreciendo las mismas ventajas y desventajas en un área mayor, es decir, permite una mayor capacidad de alumnos que el modelo tradicional. En el proyecto de 1998, el área promedio del taller de diseño y de las aulas teóricas era de 61.59 m², en el de 1999 fue de 66.38 m² dimensión que quedó ya en lo constructivo. De cualquier forma, el objetivo de la DOP era optimizar al máximo la capacidad de los espacios mínimos marcados por el PMEF (ver figura 38) sin que mediara en esto consideración pedagógica alguna; aunque los testigos ya han establecido que lo que se pretendía atacar era un problema de cantidades.

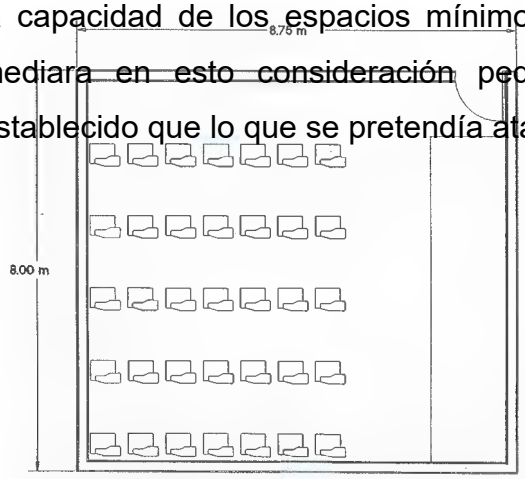
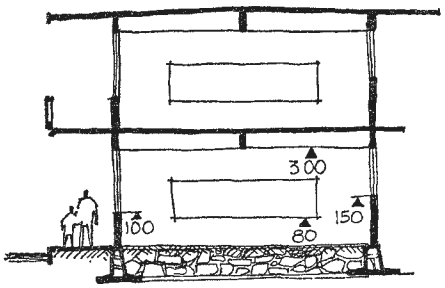
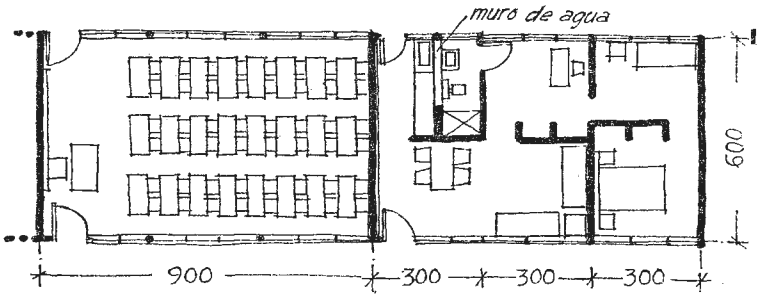
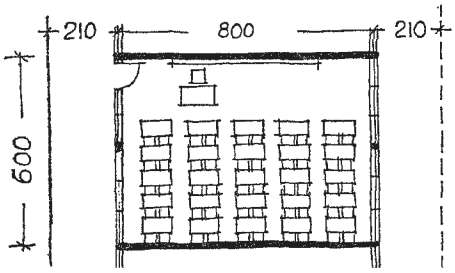


Figura 38. Aula tipo, PMEF, 1994. El área mínima sugerida de 60 m² daba cabida a un número de entre 35 a 40 alumnos, como podrá apreciarse, el modelo no dista del modelo Hidalgo de CAPFCE. La totalidad de los edificios con aulas y/o talleres proyectados y construidos en el periodo 1993-2001, conservaron estas características.

Compárese el esquema anterior con el modelo del aula Hidalgo (ver figura 39), concebido por Luis Guillermo Rivadeneyra (1952), resolvió la problemática: con base en una modulación de espacios de 3 x 6 metros, se podía cumplir con un programa espacial básico. La estrategia a seguir era simple: prefabricar la estructura y regionalizar los acabados. Se construyeron así 18 000 aulas con el modelo aula-casa rural (ver figura 40). El éxito de la estrategia hizo que el criterio se extendería también al nivel profesional y tecnológico (Vargas, 1996). Sin embargo, a partir de mediados de la década de 1960, la burocratización extrema alcanzó al CAPFCE, afectando el ideal original adaptativo de estructura-acabado que se perdió en las décadas siguientes (García, 1970).







(Izquierda) Figura 39. Aula Hidalgo, Luis Rivadeneyra, CAPFCE, 1952. El módulo de 6 x 8 metros se cubre con aleros de 2.10 metros, permitiendo un mejor acceso al aula y proporcionando sombreado a los canceles laterales.

(Derecha) Figura 40. Unidad aula-casa rural, Luis Rivadeneyra, CAPFCE, 1952. La rápida construcción de estas unidades permitió la penetración de la educación pública en zonas marginadas del País.

Los edificios CAPFCE en la UNISON – al igual que cualquier espacio de tal modelo – si bien llevan la intención de diseño adaptativo expresada con el uso de aleros y otros elementos de protección solar, el problema principal surge por la incorrecta orientación con que fueron localizados en el campus; con adaptaciones sencillas, en estos edificios pueden lograrse ambientes de mayor confort térmico sin afrontar gastos significativamente altos (Marincic, 2003).

Sin embargo de lo anterior, la teoría de la psicología ambiental establece que los entornos para la educación indebidamente diseñados y planificados son potenciales fuentes de distracción y estrés para los habitantes/usuarios, mismo que verán afectado su desempeño académico. Knapp (1982) afirma que la disposición en filas de los mesabancos afecta las relaciones entre compañeros y con el docente: "*Se quejan porque reconocen que tales problemas impiden el cumplimiento de la finalidad que los reúne en estos salones rectangulares, esto es, aumentar el conocimiento de cada uno por medio de una eficaz comunicación estudiante-maestro"* (ídem: 101). El mismo autor cita el trabajo de Adams y Biddle en el cual se analizaron varios grupos de instrucción primaria para analizar y registrar sus conductas:

> "*El 63% de las 1176 conductas observados provenía de estudiante situados en tres posiciones, una detrás de la otra en el centro del salón. Casi todos los comentarios iniciados por los alumnos tenían origen en el área sombreada* (ver figura 41). *En ningún caso los maestros seleccionaron estudiantes especiales para colocarlos en estas posiciones*."[136]

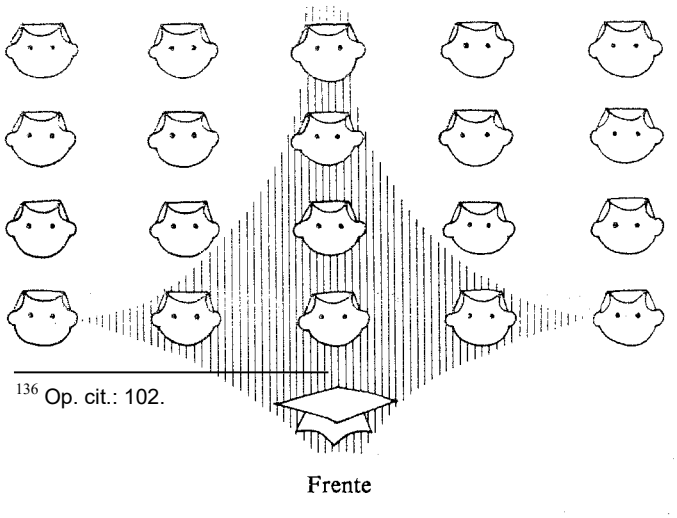


Figura 41. Diagrama de participación de Adams y Biddle. Solo una tercera parte del total de los estudiantes aprovecha efectivamente el trabajo en clase, según este modelo de comportamientos dentro de aulas de planta rectangular y de acomodo "al frente"; y es este justo el esquema que se presenta en general en los espacios académicos univesitarios.

[136] Op. cit.: 102.

Sangrador (1990), por su parte, afirma que más que servir de mero escenario de las actividades humanas, el medio construido aporta estímulos que al ser asociados con los factores socioculturales, configuran la manera de comportarse de los individuos. En este orden de ideas, mientras los modelos educativos no sean actualizados, las construcciones para alojar a los centros educativos no cambiarán significativamente, dejando el discurso del cambio y la dignificación de los espacios a un segundo o tercer orden de importancia y convirtiendo cualquier estrategia de mejora infraestructural a un mero cambio de cualidades estéticas y formales, obligando a que las dinámicas de trabajo en equipo – necesarias en todo proceso de enseñanza-aprendizaje caigan en improvisaciones que no siempre garantizan el éxito de los contenidos (ver figuras 42 y 43).

(Izquierda) Figura 42. Dinámicas de trabajo colaborativo en aulas teóricas del Programa de Arquitectura UNISON. La improvisación como el medio para potenciar una mejor interacción académica *inter pares* dentro del aula. **(Derecha) Figura 43.** Los estudiantes salen del aula por material de trabajo y lo ingresan.

El patio central, que según los proyectistas sería el corazón de la actividad y el intercambio social, solo potencia lo anterior, pero que en realidad es la barrera espacial que enfatiza las diferencias entre las disciplinas que comparten el edificio AAP, así como también los cambios al proyecto original (1998) propiciaron que el intercambio social y académico extraclase no se viera potenciado positivamente:

"*Y ahí tenemos otro problema, porque el área de cubículos con los maestros es un área desencarnada del área del salón de los alumnos. O sea, hay pocas probabilidades que en condiciones de no requerir una atención espacial el alumno entre en contacto con los maestros, ¿sí?, cierto que los maestros tienen trabajo y todo, pero las relaciones de contacto casual, el discurso académico de pasillo, o la discusión…el ambiente académico que se debe generar en una escuela no se da porque el espacio físico de los maestros no lo permite. O sea, el área de cubículo es un área aislada. Y entonces, ¿qué tenemos aquí? Tenemos que los salones, los cubículos, las áreas administrativas son como microcosmos, son áreas reducidas donde lo importante es lo que implica la relación en ese momento y en ese instante y fuera de ahí ya no hay contacto, es un mundo aparte, que probabiliza relaciones de contacto entre lo alumnos pero no de relaciones del orden académico; o sea, faltan espacios para abrir relaciones de orden académico, siguen siendo espacios muy cerrados, ¿no? El diseño del edificio es uno de espacios muy cerrados que no probabiliza el discurso informal aunque sea de orden académico, ¿no? Y obviamente esto decrementa la calidad de la interacción con los maestros; la relación con los maestros se limita a relaciones de clase o relaciones de asesoría en el salón de clase, nada más. No hay otro tipo de relaciones.*"
(Entrevista con Francisco Zaragoza, noviembre de 2003)

En el ámbito organizacional, el proceso de diseño y construcción del proyecto AAP mostró la dependencia relacional entre los tres grupos involucrados (autoridades, académicos y gremio arquitectónico) y la necesidad de estar constantemente emprendiendo negociaciones en torno a lo espacial como símbolo concreto de las decisiones tomadas, es decir, la negociación no como una búsqueda de consensos sino del establecimiento del poder de cada grupo sobre los demás para llegar a los objetivos particulares marcados (French y Raven, 1959). Los conflictos provocados por la disminución de los recursos para las etapas constructivas del CA y el desconocimiento de características funcionales y sociales de los diferentes espacios artísticos, agravados los anteriores por una escasa capacidad de actuar como instancia de mediación por parte de los mandos intermedios (Dirección de Planeación y DOP)

describen al modelo de sistemas flojamente acoplados (Wecik, 1976) en muchas de sus manifestaciones:

- Periodos de tiempo donde existe un exceso de recursos en relación con las demandas: Se tenían recursos pero los proyectos tanto académicos como arquitectónicos no estaban listos.
- Ocasiones cuando uno o varios medios producen el mismo resultado: Las solicitudes de asesoría por parte de Serrano al equipo de Franco mientras Puebla trabajaba en el proyecto de conjunto; al final, el proyecto expuesto y no correspondió con las expectativas de los artistas, generando con ello recelo hacia las autoridades.

- Canales interconectados donde la difusión es lenta o débil y falta de coordinación entre actores (imposibilidad de visualizar la organización desde un solo ángulo): Cada grupo de poder entendía la lógica particular del problema y exigía de los otros el cumplimiento irrestricto de las demandas, mostrando un desconocimiento general del contexto institucional del momento. Además, la decisión exclusivamente discursiva de colocar al Programa de Arquitectura en el Departamento de Bellas Artes, dejó en claro que la disciplina arquitectónica no puede ser más abordada desde la perspectiva clásica universalizante; lo anterior es claro cuando se considera la completa desvinculación académica del Programa de Arquitectura con el resto de las opciones.

- Ausencia y/o incumplimiento de regulaciones: Las constantes observaciones en la mala calidad de los procesos constructivos y las irregularidades de los constructores señaladas por la supervisión de obra realizada por Puebla, el retraso de más de un año en la entrega de la obra y el sobrecosto de más del 50% del presupuesto original, con las consabidas consecuencias sobre los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas.

- No hay responsables claros de los problemas: En tanto los objetos arquitectónicos son producto del trabajo en colaboración de muchas instancias, generalmente se tiende a señalar a uno o dos de los grupos participantes como responsables de las inconsistencias del proyecto AAP, cuando en realidad la mayoría de las decisiones se tomaron bajo negociación en un ambiente de premura y de necesidad. Es decir, aún cuando se hacía claro que emergerían afectaciones importantes sobre los espacios y las actividades académicas respectivas, en todo el proceso privó la urgencia de contar lo antes posible con los edificios.

- No importa lo que se cambie el resultado es el mismo: Al final del proceso, el edificio 3"O" de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas, no representa espacialmente hablando diferencias significativas con el repudiado modelo CAPFCE, salvo en las consideraciones de imagen institucional, acabados exteriores e intentos de adecuación paisajística que proponía el PMEF, pero cuya influencia sobre las dinámicas académicas es mínima.

En resumen, el resultado espacial del proyecto AAP es el típico ejemplo del modelo del *cesto de basura* (Cohen et al., 1972)[137] donde se establece la idea de considerar a la organización no como *un* sólo cesto, sino como un grupo de ellos en donde las variadas combinaciones de actores, conflictos, negociaciones y soluciones no afectan la existencia de otros. En otras palabras aún contando con los instrumentos rectores que fueron los proyectos arquitectónicos de 1998 y 1999, la institución acudió a los *cestos* donde se habían estado depositando las distintas soluciones y condiciones contextuales para conformar con ellas, una solución distinta y no necesariamente representativa de las necesidades académicas, que, al final de cuentas, deberían haber sido las determinantes del proceso.

[137] Citado por Castillo, 1996.

La emergencia de la DOP en el contexto institucional sirvió para reforzar las relaciones y la intervención profesional del gremio arquitectónico y su grupo hegemónico en la UNISON al no establecer claramente las funciones para las cuales había sido puesta en marcha. En 1999, la DOP, al obtener su condición de Dirección, estableció una estructura organizacional interna que se conformaba de tres subdirecciones de apoyo: subdirección de proyectos, subdirección de costos y la subdirección de obras; tal y como se estila hacer en las empresas del ramo de la construcción. Las dos primeras nunca se cubrieron:

> "*La razón de esto* (fue): *falta de presupuesto, ¿no? O sea, no hemos tenido presupuesto para poder tener esas contrataciones. Entonces, entre la dirección general y la subdirección de obras hemos tenido que, en cierta forma, cubrir esas necesidades que se nos están presentando. En cierta manera, para cubrir algo de esto tenemos contratado en forma de asesoría a un despacho de arquitectos para que nos esté dando la mano con todo lo que eso implica, ¿no?, aunque pues esto cubre una cierta parte nada más de las funciones del puesto de proyectos, ¿verdad? Y en el de costos, pues…eh…entre la subdirección de construcción y la dirección general hemos estado cubriendo la de costos. De esta manera hemos estado trabajando y a raíz de que no contamos con ese apoyo directo que necesitamos tener en nuestra estructura, pues hemos podido salir adelante, ¿no?, dentro de lo que es posible. Para los proyectos en sí, que no se laboran es esta dirección, se contratan, ¿no?, a un arquitecto o despacho de arquitectos para que nos elaboren los proyectos grandes, los de los edificios… ¿no?, los edificios que vienen apoyados por recursos del Fondo de Aportaciones Múltiples y de esa manera empezamos a trabajar con el arquitecto, los arquitectos de los despachos para ir conformando los proyectos*."
> (Entrevista con Adalberto Franco, noviembre de 2003)

Esta disposición abrió la posibilidad para aprovechar las relaciones cultivadas por miembros del desaparecido CSA con las autoridades universitarias durante el proceso de diseño y desarrollo del Programa de Arquitectura. Por otro lado, la DOP no establecía concursos de proyectos, sólo de licitaciones para obra, dejando esta actividad – que habría de desarrollar la inexistente subdirección de proyectos – a particulares que fueron seleccionados de manera discrecional:

"(Se hace con) *base de experiencia que nos está presentando bajo su currículum, en qué tipos de diseños han participado, qué tipo de obra han diseñado y de ahí nosotros tomamos la decisión si es un despacho apto pues para podernos trabajar*."
(Entrevista con Adalberto Franco, noviembre de 2003)

"*En realidad hay un espacio que nunca se ha querido llenar o no se ha podido llenar por cuestiones de sueldos. Hay una subdirección de costos y otra de proyectos que nunca ha sido ocupada por nadie. Entonces, ese puesto debe de ser de un arquitecto que revise los proyectos de los profesionistas de fuera, no para hacer proyectos dentro de la Universidad. Eso lo dejó muy claro Jorge Luis. Porque si haces un despacho de proyectos dentro de la Universidad va a pasar lo mismo que con la CMIC, y le van a decir a la Universidad:* "oye, espérame…estás creando profesionistas en la escuela de arquitectura y las oportunidades para esos profesionistas no existen". *Ahora resultaría que todos tendrían que meterse a la DOP para poder hacer un proyecto para la Universidad de Sonora. Entonces, creo que el planteamiento es impecable…aquí no se hacen proyectos, se contratan proyectos, se supervisan, se…se…etcétera, ¿no?, pero como una Dirección de Obras. Entonces cualquiera que tenga la relación adecuada puede ser proyectista de la Universidad de Sonora. El rector en un momento dado puede decidir:* "Tal edificio quiero que lo concursen". *Y entonces, así como la DOP concursa obra, – todas las obras son obra públicas y tienen que concursarse, las tiene que concursar – entonces la DOP podría concursar proyecto. Pero la decisión de concurso de proyecto está en manos del rector, él es el que va a decidir si lo concursa, lo asigna o qué* (…) *Yo también tengo un montón de chamba con la Universidad de Sonora. De hecho tengo un contrato sui generis, vamos a decir…tengo una especie de iguala con la Universidad de Sonora para atención a proyectos menores, y que no me inhabilita como despacho para hacer otros tipos de proyecto que de hecho, he realizado para la Universidad de Sonora. Aquí lo que pasa es que muy poca gente sabe que tiene que registrarse en el padrón de contratistas y prestadores de servicios de la Universidad de Sonora. Esa es una razón, la otra evidentemente es tener buenas relaciones…aquí es como todo en la vida, ¿no? Talón mata a carita. ¿Quién le quiere pegar al talón…? Pues el que quiera, ¿no? Y en el tiempo se van creando relaciones y se van creando posibilidades. Yo por ejemplo, hago*

propuestas a la Universidad de Sonora sin que me las pidan. O sea – por decir un número – de los diez proyectos importantes que he hecho para la Universidad de Sonora, para generarme esa chamba como despacho es porque he generado treinta propuestas. O sea, ¿estás dispuesto a invertir? Pues hazlo…o sea, no te van a hablar nomás porque sí."

(Entrevista con Francisco López, noviembre de 2003)

El anterior testimonio indica que las posiciones de poder adquiridas mediante el tráfico de influencias entra en conflicto con los concursos de proyectos, ya que tal cultura de obtención de contratos, sea para obras públicas o privadas, establece un ámbito más igualitario entre participantes y sin la intervención de las influencias o cercanía social como determinantes, evitando así conflictos de imagen institucional y potenciando la diversidad de respuestas espaciales, independientemente de la capacidad o pericia del o los diseñadores. Los logros adquiridos de un grupo fueron tan redituables que la sola posibilidad de perderlos parece inaceptable.

Ibarra, al convocar a los arquitectos que tanto privilegió en su rectorado intentó validar en parte el tan manejado discurso de la dignificación de espacios, en tanto se suponía que la intervención de estos profesionales devendría en respuestas óptimas ante los conflictos e inadecuaciones espaciales previas a 1993. De entre los proyectos más destacados se muestra la influencia de los miembros del desaparecido CSA durante el periodo 1993-2001, e incluso, posteriormente (ver cuadro 4), confirmando así los testimonios referidos.

Proyecto	Autor(es)	Año	Puesto en el CSA
PMEF	Luis Puebla	1994	Miembro adherente
Derecho/División de Ciencias Sociales	Luis Puebla	1995	Miembro adherente
Centro de las Artes	Alejandro Puebla	1996	Presidente 1990-1992
Contabilidad y Administración	Javier Gutiérrez	1996	Presidente 1994-1996
Economía	Octavio Duarte	1996	Presidente 1996-1998
Biblioteca Divisional Ciencias Exactas	Francisco López	1998	Presidente 1992-1994
Plaza Universitaria	Alejandro Puebla	1998	Presidente 1990-1992
Geología	Octavio Duarte	2000	Presidente 1996-1998
Medicina	Ernesto Ávila	2000	

Restauración Museo y Biblioteca	Francisco López	2001	Presidente 1992-1994
Laboratorios Física	Francisco López	2001	Presidente 1992-1994
Cubículos Letras y Lingüística	Francisco López	2001	Presidente 1992-1994
Plaza/puente sobre calle Rosales	Francisco López	2001	Presidente 1992-1994
Centro de Posgrados	Alejandro Puebla	2002	Presidente 1990-1992
UNISON campus Nogales	Alejandro Puebla	2003	Presidente 1990-1992

Cuadro 4. Glosa de los proyectos/autores más importantes en la UNISON unidad regional centro Hermosillo durante el periodo 1993-1997 (Fuentes: Dirección de Planeación y Dirección de Obras y Proyectos UNISON)

Jorge Luis Ibarra terminó su segundo periodo como rector de la UNISON en junio de 2001, en medio de controversias y especulaciones sobre supuestas aspiraciones políticas a puestos de elección popular[138], señalamientos normales para un rector de la UNISON saliente. Y no obstante los progresos de la Universidad en la automatización y agilización administrativa, la apertura de nuevos programas de licenciatura y posgrado y la estrategia mediática que intentó cambiar la imagen pública de la UNISON, el catálogo constructivo de la Universidad tiene en el CA el testimonio más visible de los acomodos en las redes de poder institucional siendo, la mayor intervención constructiva en un solo conjunto en la historia de la institución: 10 243 m² (37% del área total estimada del CA y más de la quinta parte de la infraestructura total del periodo señalado) a un costo total de 30 181 212.00 pesos.

Tal visibilidad sin embargo no puede mostrar las irregularidades diseñísticas, administrativas y constructivas que se dieron lugar para terminar este espacio emblemático y con pretensiones de grandeza, de ahí la necesidad de este extenso ejercicio sociogenético, para mostrar que detrás de una obra constructiva, máxime si esta es un equipamiento público tan representativo como lo es un campus universitario, el objeto terminado por sí mismo no puede dejar patente de los procesos, actores y circunstancias contextuales que les dieron lugar; todo lo anterior es sustituido por un discurso superado pero conveniente a los intereses de los grupos periféricos a la rectoría universitaria.

[138] Semanario Primera Plana, no. 1507, 18-24 agosto 2000; no. 1526, 15-21 enero 2001.

3.1.7 Conclusiones a priori III

La coyuntura del desarrollo del PMEF y la emergencia de las licenciaturas en Artes y Arquitectura aceleraron el proceso de diseño del CA UNISON. Pero debido al retraso en el término de los planes de estudio para las distintas opciones de la licenciatura en Artes, el equipo de proyectistas infirieron o pasaron por alto a las actividades propias de lo artistas y sus respectivos espacios resultando con ello inadecuados o insuficientes; los coordinadores de las opciones entregaron las observaciones que a juicio de ellos y de los asesores del programa de Arquitectura cubrirían el programa arquitectónico de manera definitiva, pero la misma desorganización departamental mostrada en el caso anterior sirvió a los proyectistas para pasar por alto dichas observaciones, justificando las propuestas incompletas

El Programa de Arquitectura, por medio de la manipulación de un discurso sobre los orígenes de las Bellas Artes ya superado se encontró inserto en un conjunto en el que además compartiría un espacio con la opción Artes Plásticas. Los conceptos de diseño para el edificio – el mayor dentro del conjunto CA – versaban sobre el origen de las artes representados por sendos espacios para el dibujo al natural en una carrera cada vez más tecnificada y por espacios para la socialización. La ubicación del edificio en el justo medio del desarrollo del CA tipifica la importancia autocomplaciente que los proyectistas dieron a Arquitectura por sobre los otros espacios, pero en especial para con su vecino inmediato, Artes Plásticas. Era evidente en el proyecto la diferencia de escalas y elementos que convenían en establecer una jerarquía de un espacio sobre el otro.

De inicio ambos proyectos eran espacios individuales, pero ciertas emergencias del contexto institucional – sobretodo presupuestales – intervinieron sobre el proyecto que terminó con la eliminación del espacio de Artes Plásticas y la inserción de esta opción en el mismo edificio destinado a Arquitectura, hacia 1999. Las consecuencias de

esto fue una larga cadena de negociaciones, avances forzados e irregularidades constructivas que extendieron la construcción del proyecto por más de un año de su fecha de entrega y con un sobrecosto de más del 50%, todo lo anterior signado por un patente sentido de urgencia por contar con los espacios sin importar las condiciones finales del proyecto; de hecho el edificio fue inaugurado en la primavera de 2001 sin estar terminado. La mínima atención a las necesidades académicas específicas, según se afirma por la falta de recursos, significó a la postre una gran cantidad de características ambientales que clarificaron que el discurso ibarrista de superar la indignidad de los edificios *capfcianos* quedó sólo en eso y no era suficiente pues en términos prácticos, se trataba de tipologías similares con envolventes vistosas y caras.

Este ejemplo sirvió también para mostrar una serie de modelos de la teoría de las organizaciones al reconstruir las acciones que se dieron en el proceso de diseño y construcción. La aparición en el ínterin de la Dirección de Obras y Proyectos redirigió las responsabilidades constructivas fuera de la ya de por sí saturada Dirección de Planeación; las decisiones tomadas por la naciente Dirección estaban orientadas a un fuerte pragmatismo que aprovechó cuantas oportunidades tuvo para utilizar al paradigma *capfciano* como chivo expiatorio de las decisiones cuantitativistas en refrenecia a los espacios académicos del proyecto AAP; tal comportamiento provocó no pocos conflictos por los derechos autorales de los proyectos modificados, pero nunca e abogó - a según los testimonios recabados – en la afectación que estas medidas traerían sobre el proceso de enseñanza aprendizaje.

A la larga, la Dirección de Obras y Proyectos fue también utilizada como un vínculo para establecer alianzas empresariales que favorecieron a un reducido número de arquitectos perteneciente todos al grupo de mayor influencia política dentro del desaparecido CSA, asociación gremial con íntima relación con la historia del Programa de Arquitectura y del CA, pero que también tuvieron participaciones importantes en los desarrollos proyectuales del periodo 1993-1997 incluso antes de la aparición de la

Dirección de Obras y Proyectos. Al final, el CA quedó incompleto y fragmentado al igual que el discurso y los intereses empresariales que le dieron lugar.

3.5 La lógica del presidio: una lectura simbólica.

Hasta aquí, se ha hecho una reconstrucción descriptiva del contexto institucional de la UNISON que explica el cómo de la emergencia del conjunto CA y en éste último, el edificio de los Programas de Artes Plásticas y Arquitectura. Como se había apuntado previamente, el objeto arquitectónico en tanto elemento cultural, es el producto de muchos factores y actores generalmente en conflicto y que Lothman distinguía como semiósfera.

La reconstrucción del código cultural universitario sin embargo, está limitado por su frontera institucional y por sus irregularidades (o sistema organizacional) complejas y diversas, es decir, todos los eventos que dentro de ella acontecen limitan su esfera de acción al mismo ámbito; pero el objeto arquitectónico trasciende la frontera y le permite a la institución participar en un contexto más amplio al aportar con tal objeto un elemento de legibilidad – o ruptura de ésta – urbana.

El CA de la UNISON, como ya se ha mostrado en los testimonios correspondientes, tuvo su origen en una primera intervención de carácter urbano, con todas las características y posibilidades interpretativas que un ejercicio así puede ofrecer a la disciplina crítica en arquitectura.

Tomando esta primera premisa como base, se procederá a continuación a hacer un breve recorrido a través de las lecturas simbólicas encontradas en el ejercicio discursivo de la administración ibarrista y que se materializó, aunque incompletamente, en el CA; y al hacerlo se intenta trascender el mero ámbito institucional para integrar a este espacio arquitectónico en la continua búsqueda de los sonorenses por confirmar la siempre amenazada identidad cultural estatal a cualquier costa e incluso, cayendo en las más escandalosas contradicciones.

3.5.1 La ciudad posmoderna.

La ciudad actual es posmoderna. La teoría de lo posmoderno no se ha agotado en términos temporales, como tampoco se ha agotado el discurso de la modernidad o sus posteriores intentos reivindicatorios. En ambos casos, las manifestaciones visuales y espaciales han tenido roles protagónicos en la conformación de los imaginarios colectivos y en los metarelatos de correspondencia con una u otra tendencia (Ramírez, 2003). Muchos ven no una continuidad relativa entre ambos sistemas de pensamiento, sino una lúdica distracción de las agendas consideradas como las más importantes.

Eagueton (1997) afirma que la posmodernidad no fue más que un sustituto de las formas clásicas de radicalismos preexistentes bajo el convincente disfraz de un pensamiento crítico que apoya a lo marginal, lo periférico, lo diverso. Retomando los valores de lo local y la subjetividad como elementos inalienables del ser humano, la construcción de la identidad perdida por el desarrollismo modernizador se torna en el nuevo objetivo a alcanzar.

En el discurso, la crítica posmoderna se describe como desinteresada ante cualquier manipulación de intereses polarizados, y sostiene que la verdad histórica debe de rendirse en sacrificio ante la práctica, asociando la idea de lo verdadero a funciones de poder y deseo, en el entendido de que las cosas *son como son*:

> "*Lo que el posmodernismo rechaza no es la historia sino la Historia - la idea de que existe una entidad llamada Historia poseída de un sentido inmanente y de un propósito que se desarrolla secretamente a nuestro alrededor mientras hablamos – (…) El posmodernismo no está entregando otra narración de la historia, sólo negando que la historia está armada con algún sentido narrativo (…) Entonces. El posmodernismo desconfía de la Historia pero se entusiasma con la historia en general. Historizar es un movimiento positivo, pero la Historia lo obstaculiza*" (ídem: 56 y ss.)

La política posmodernista se inscribe en un término medio entre el enriquecimiento y la evasión, de ahí que las coyunturas contextuales potencien las pretensiones de democratización y popularización de los imaginarios, pero en un ánimo marcadamente selectivo que ha: "*Desmitificado las instituciones más irreductiblemente naturalizadas, poniendo al descubierto las convenciones que las gobiernan*."[140]

Amendola (2000) refrenda lo anterior al exponer que los:

> "*Conceptos como, por ejemplo, sobrecarga de estímulos, hiper-realidad, cultura de superficie, estatización de los cotidiano, ironías de las formas, se han convertido en instrumentos de uso corriente para definir realidades y experiencias inéditas bajo mucho puntos de vista. Además, y no casualmente, el campo de nacimiento, o mejor de visibilidad, del posmoderno ha sido la ciudad, o más exactamente, la arquitectura de la ciudad nueva*." (Ídem: 67 y 68)

La identidad selectiva es un proceso reconstructivo, o mejor, reconstructivo de la realidad inmediata. Por ello, la corriente posmodernista en arquitectura alcanzó gran éxito en occidente luego de más de un cuarto de siglo del predominio de las doctrinas internacionalistas de la modernidad: si tal corpus doctrinal constriñe la individualidad del objeto arquitectónico es necesario deshacerse de él y apostar a la singularidad, a la diferencia. La medida logró una difusión pertinente a la cultura expansiva del liberalismo económico de las décadas de 1980 y 1990, un periodo caracterizado por la plena expansión urbana y la cultura de lo metropolitano en tanto escenario de la hibridación de lo local con lo supranacional o el cruce de la diversidad con lo posible: "*La ciudad reinterpreta explícitamente su propio papel como ciudad posmoderna eventual y escenográfica, ciudad de los deseos y la producción, de la hiper-realidad y la simulación, ciudad de la comunicación necesaria y problemática y ciudad que lleva siempre en sí la posibilidad de ser otra con respecto de lo que es*."[141]

[140] Op. cit.: 53.
[141] Op. cit.: 70 y 71.

De ahí que los modelos de Disneyworld y Las Vegas se convirtieron en las referencias obligadas para los teóricos arquitectónicos, preminentemente norteamericanos. Lo anterior supuso uno de los principales puntos de conflicto para la inserción de la posmodernidad arquitectónica en Latinoamérica, cultura rica en historias locales pero aún conflictuada por la Historia producto del mestizaje que supuso el proceso Conquista-Colonia. Mientras en E.U.A. y Europa – aunque en menor circunstancia en esta última – la posmodernidad arquitectónica se torna en un vehículo esteticista, en Latinoamérica se aprovechaba para intentar conciliar el trauma cultural con la realidad de territorios dependientes del capital exterior.

México en particular fue sensible a los ofrecimientos conceptuales posmodernos e inició el *momentum* que muchos autores aprovecharon para ingresar en las filas del lucrativo *star system*:

> "*El arquitecto, confinado, hasta la década de los años treinta, al discreto papel de creador de segunda categoría – después de los pintores, escultores o aun de los músicos –, ha pasado, junto con ellos, a ocupar las deslumbrantes páginas de los eventos sociales. El marketing que hábilmente a manipulado el mercado del arte, ha promocionado también a un selecto grupo de estrellas de la arquitectura*" (Toca et al.: 1987: 8)

El fenómeno *barraganiano* llenó las ciudades mexicanas de referencias espaciales promovidas por sus seguidores más reconocibles: Legorreta, Gutiérrez Cortina, Sordo Madaleno (hijo), y un largo etcétera. Lo mexicano se exponía como la unificación de la modernidad constructiva y la funcionalidad con las tradiciones mestizas signadas en el uso de las tipologías andaluzas y norafricanas, traídas por los hispanos y la obligada glosa de elementos compositivos como el color abigarrado y las texturas brutas, además de la teja de barro, los pergolados, las celosías, entre otros. Pero lo anterior significó cancelar las posibles contribuciones que la aceptación a lo diverso y la inclusión de lo periférico en el discurso arquitectónico mexicano pudo haber tenido, dejando el ejercicio en un cliché externo del: "*Outsider, el no-invitado*." (Op. cit.: 9)

3.5.2 La cultura de la copia.

La coincidencia de lo anterior con el megaproyecto urbano hermosillense y la refundación espacial de la UNISON, no fueron bajo ninguna circunstancia casuales. La utilización de códigos formales perfectamente reconocibles en los autores ante citados fue un ejercicio premeditado, pero abordado de una manera menos que superficial. El salinismo en plena cúspide alentó no pocos proyectos de giro cultural y artístico en el País, pero la intervención más destacada fue el Centro Nacional de las Artes, 1994. La justificación del proyecto correspondía a una dispersión territorial de las distintas escuelas nacionales de disciplinas artísticas en la ciudad, además de la intención del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de propiciar la interacción del público con las escuelas y la actividad artística.

Mejor conocida como la *Ciudad de las Artes*, el conjunto presentaba una composición lineal sobre un eje este-oeste en un predio contiguo a estudios cinematográficos (ver figura 45). El plan general fue elaborado por Legorreta Arquitectos luego de un concurso por invitación, reservando para sí los proyectos de la torre central administrativa y la escuela de artes visuales, individualmente dos de los más importantes ejercicios del conjunto. El primero, es un cuerpo cilíndrico de 12 niveles y que sirve como el hito casi al centro de todo el complejo, emplazado la gran calzada y plazas adyacentes (ver figuras 46 y 47).

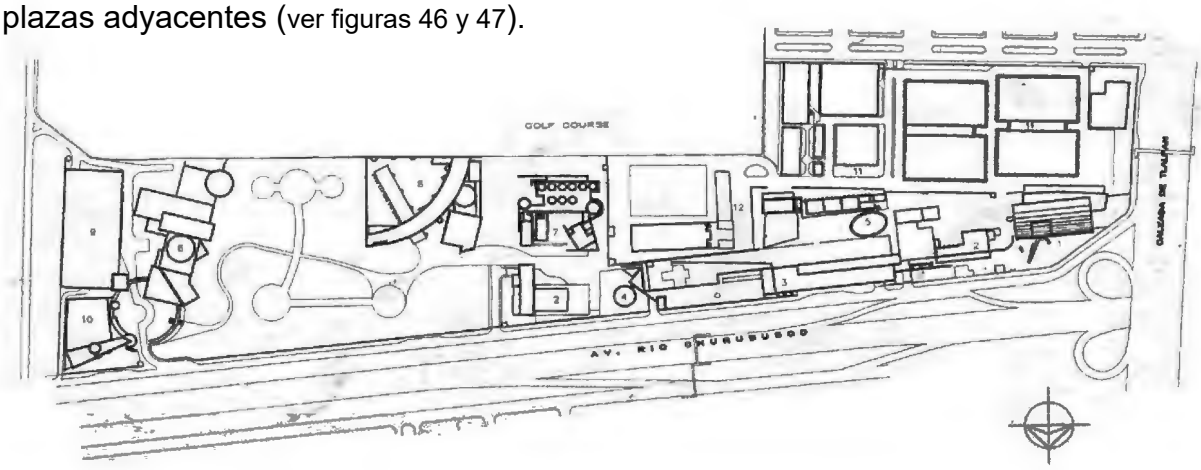


Figura 45. Planta de conjunto del Centro Nacional de las Artes, Legorreta Arquitectos, 1994, México D.F.

(Izquierda) Figura 46. Escalera de acceso cubierta, Centro Nacional de las Artes, Legorreta Arquitectos, 1994, México D.F. (Derecha) Figura 47. Conjunto de la torre administrativa.

La Biblioteca Central de Monterrey, del mismo autor y fecha, es el ejemplo inequívoco de la competencia entre las dos ciudades más importantes del País por la primacía y la legibilidad urbanas (ver figuras 48 y 49).

(Izquierda) Figura 48. Panorámica del conjunto de la Biblioteca Central, Legorreta Arquitectos, 1994, Monterrey. (Derecha) Figura 49. Vista del extremo opuesto. El lago artificial es un recurso para reflejar la imagen del objeto arquitectónico.

Atiéndase ahora lo siguiente: los dos proyectos son autoreferenciales a su autor. Las soluciones si bien están diferenciadas por sus respectivos programas, llevan el inequívoco manejo formal-espacial producto de, como indica su autor, son el legado del pensamiento de Luis Barragán: "*La conexión principal con Barragán fueron las fuentes de inspiración – el amor a la privacidad, al humanismo, al misterio y al color*."[142]

Y continúa:

> "*Amo el misterio, no solo en la arquitectura sino en todos los aspectos de la vida. Me encanta el descubrir. Me encanta ir a un lugar sin saber qué voy a hacer o qué esperar. Esto es algo muy mexicano (…) De alguna manera, somos irresponsables y en otra no lo somos. Es una combinación especial de misterio, sorpresa y emoción.*"[143]

La improvisación como proceso de diseño al tiempo que se consideran algunas características aisladas y valores fragmentarios que posibilitan variados discursos interpretativos, pero el principal es el del origen identitario y la primacía de la llamada *estética mexicana* contemporánea. González (1997), apunta lo siguiente cuando Legorreta fue cuestionado sobre la gran cantidad de errores, desatinos y omisiones espaciales para con la Escuela de Artes Visuales:

> "*En un*(a revista) *Proceso hay una pregunta sobre esto al arquitecto* (Legorreta), y *el arquitecto responde que eso no lo atendió por razones estéticas. Perdónenme, yo no soy de investigaciones estéticas pero los documentos también los reviso, porque siempre hay que poder probar las cosas si se tiene la necesidad. Es horrible, ¿no? por razones estéticas no resolvemos el tema estético*." (Ídem: 125)

Menciona también la *escala faraónica* del conjunto y la casi privatización de los espacios interiores, con incontables puestos de seguridad y estrecha vigilancia y control:

[142] Tomado de la entrevista que John Mutlow le hizo a Ricardo Legorreta en la ciudad de México en mayo de 1996.
[143] Ídem: 130 y 131.

> *"Es una ciudad que pronostica el futuro. Vigilar y castigar. La ciudad ya no más* (…) *el lugar de encuentro democrático, de las convivencias y de las relaciones humanas* (…) *Todos los entran tienen que tener su credencial, y si no, una señal que los distinga* (…) *No va a haber la posibilidad de intercambio, de la experiencia colectiva (y esto no es culpa de los proyectistas*, *esto es un proyecto cultural que ellos no elaboraron), una práctica de guetos* (sic) (…) *Creo es algo extraño poder decir que mis conclusiones sobre este conjunto son una paradoja hermosa: ¿Cómo resolver que todos sean diferentes, para que todos sean iguales?*"[144]

Compárense ahora estas observaciones con el caso CA de la UNISON. El complejo en cuestión es enteramente contemporáneo a las políticas culturales del centro del País de, valga la redundancia, concentrar para separar. Al igual que el multicitado Legorreta, Alejandro Puebla utiliza la autoreferencia continuamente para refirmar una posición particular de su entendimiento del cómo resolver los problemas de la identidad arquitectónica sonorense. La conformación espacial y el manejo formal son perfectamente reconocibles en obras previas, como el Centro de Gobierno (1994) y su propio despacho (1994) ubicado a contra esquina del primero en el corazón del megaproyecto rivereño (ver figuras 50-52).

(Izquierda) Figura 50. Oficinas del Grupo Puebla, Puebla Arquitectos, 1994, Hermosillo. (Derecha) Figura 51. Edificio Sonora, Centro Administrativo de Gobierno, Puebla Arquitectos, 1994, Hermosillo.

144 Idem.

Figura 52. Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas, Puebla Arquitectos, 2001, Hermosillo.

En el mismo orden de ideas, el discurso integrista y de dignificación espacial de Ibarra es comparable – con las debidas distancias – con lo antes mencionado en referencia a la Ciudad de las Artes. Y al igual que dicho caso, existe una filosofía de diseño que pretende empatar y justificar la totalidad del conjunto en un ejercicio de búsqueda expresiva personalizado:

> "*De la arquitectura mexicana me encanta Barragán, por su propuesta… y no sólo por su propuesta plástica tanto como por su atrevimiento. Por su forma de pensar diferente. O sea, yo creo que el asunto es tratar de pensar diferente para poder proponer cosas que puedan servir. Y el problema que tenemos en arquitectura es que el 99% de los arquitectos piensan igual, y proponen igual y son receptivos, pero nunca están buscando… tratando de hacer. Yo, aunque no lo creas lo estoy haciendo, estoy buscando como en una especie de laboratorio… en búsqueda, ¿no?* (…) *Tengo que romper paradigmas. No sé si finalmente llegue, pero creo que tenemos que buscarle, ¿no? Yo creo que debemos crear una arquitectura que sea adecuada al medio… si la podemos copiar o encontrarla de raíces de otros lados, probablemente, y si nos identificamos con ella, está padre, si no la encontramos tenemos que buscar una arquitectura donde nos identifiquemos plenamente… nosotros como personas, como ser sociales, como sociedad, como comunidad… pero que también responda a todas nuestras necesidades físicas, ¿no?*"

(Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)

El mismo responsable de los proyectos acepta el instrumento de la copia como proceso de diseño, pero sin duda, esta no tendría lugar sin la anuencia y respaldo de las autoridades estatales y universitarias. La composición espacial del conjunto CA ratifica las impresiones de González en cuanto la cerrazón y diferenciación de las distintas opciones artísticas. Además de la existencia del patente parecido formal entre ambos complejos, el nacional y el local (ver figuras 53 y 54). La paradoja de buscar la suficiencia local de la identidad a través de la arquitectura utilizando referentes externas es el constante oximorón sonorense: atrapados entre el discurso local y la dependencia externa…tan "*alejados de Dios y tan cerca de Estados Unidos*". El propio Centro de Gobierno sonorense tiene su referente en la ciudad de Phoenix, Arizona (Méndez, 2001), así como una lista extensa de equipamientos urbanos y lecturas urbanas. Un indicativo más de una posmodernidad galopante y crónica, la contradicción discursiva como forma de vida.

Figura 53. Vista del alzado principal del Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas desde la única sección terminada del andador perimetral cubierto del CA.

Figura 54. Vista poniente del patio interior del Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas. Nótese el parecido entre los volúmenes practicados por Legorreta en las experiencias del D.F. y Monterrey.

La copia como validación. La apuesta segura al elemento externo previamente comprobado; y que aún cuando es válido como ejercicio referencial previa al diseño, la práctica reproduce sobradamente los errores del original:

> "*Copiar es algo pedestre. Copiar es algo peculiar. Por una parte copiar* (genéticamente) *nos convierte en lo que somos. Copiar es algo imperfecto, heredamos nuestros errores. Cuanto más se extiende el acto de copiar, mayor es la posibilidad de una mala transcripción* (…) *la copia equivocada plantea graves cuestiones de identidad, de seguridad y de integridad* (…) *¿Cómo es posible que utilicemos con tanta facilidad el signo de "*igual a*" y al mismo tiempo busquemos sin descanso el "toque individual*"?" (Schwartz, 1996: 211 y 212)

La condición posmoderna presupone la singularidad, pero ésta no es suficiente en tanto los objetos se insertan en un entorno urbano que pretenda ser legible. El discurso de la singularidad y la diferencia arquitectónica no pueden convivir sino en el vacío del ejercicio de la copia *ad infinitum*, y puede, reducir al original a una vulgarización discursiva – tal y como sucede con Barragán –:

> "*La cultura posmoderna ha producido, en su breve existencia, un cuerpo de obras rico, audaz, exuberante a través de todo el campo de las artes, lo que*

no puede colocarse en la cuenta de un desastre político. Ha incluso generado más que su celebración de un execrable kitsh." (Eagueton, 1997: 52)

3.5.3 La arquitectura *total*.

Si bien las políticas culturales pertenecen a una institución o grupos de éstas, el programa y el proyecto arquitectónico son responsabilidad del arquitecto. El ejercicio del diseño arquitectónico es por fuerza abarcativo y con pretensiones de incluir el todo en tanto debería de considerar las más variables posibles en la resolución efectiva de los problemas espaciales que se plantean. La asertividad en un proyecto radica entonces no en la consideración de variables condicionantes o determinantes de diseño, sino en el saber seleccionar cuales de ellas son las pertinentes en un proyecto dado. Si las variables no son fuertes, sustituirlas por otras o sacarlas de un programa no supone un acto que atente contra la integridad del proyecto. En el caso CA/AAP, los cambios de elementos que marcaban la jerarquía entre los Programas, la *escalera monumental*, los estampados, colores y acabados en pisos y otras superficies fueron los más sentidos para los proyectistas – aquellos que según relató Puebla, hicieron que se *distanciara* de su empleador –, no la pérdida de los espacios vitales para el ámbito académico. Estas posiciones se explican también desde la perspectiva posmoderna: la imagen como concentración del todo.

En su análisis del uso de las estrategias mediáticas con fines políticos, Sartori (1998) reconoce al *homo sapiens* como un ser (animal) simbólico que primero, desarrolló el lenguaje y su posterior registro escrito, dándole la capacidad de la trascendencia histórica y el sentido de lo abstracto, condición clave para el desarrollo intelectual de la civilización. El enorme salto tecnológico y las consecuencias culturales que implicó la masificación informativa, dejó de lado las consideraciones abstractas para poder llegar los más públicos posibles sin la barrera del pensamiento crítico. La televisión, el *mass media* por excelencia, irrumpió en la segunda mitad del Siglo XX, expandiéndose exponencialmente, pero que más allá de la aparente inocencia de la contemplación:

> "*La televisión invierte la evolución de lo sensible en inteligible y lo convierte en* (…) *un regreso al puro y el simple acto de ver. La televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender* (…) *Y este es el proceso que se atrofia cuando el* homo sapiens *es suplantado por el* homo videns. *En éste último, el lenguaje conceptual (abstracto) es sustituido por el lenguaje perceptivo (concreto) que es infinitamente más pobre: más pobre no sólo en cuanto a palabras (al número de palabras) sino sobre todo en cuanto a la riqueza de significado, es decir, de capacidad connotativa*." (Ídem: 47)

Una arquitectura construida de imaginarios está dirigida al *homo videns* y es una arquitectura que pretende totalizar en una sola imagen los más mensajes visuales reconocibles para así, llegar a las masas. Pero contradictoriamente, en la ciudad posmoderna: "*Se escapa, gracias a su nueva y estructural indeterminación o ambigüedad, a los intentos de comprensión y de interpretación totalizadores, tanto de los expertos como de los habitantes*" (Amendola, 2000: 72). La legibilidad urbana en la ciudad posmoderna se hace entonces, entre otros recursos, mediante la intervención masiva: el conjunto, el centro, el complejo; experiencias donde la propia contundencia de los objetos y el ludismo visual puedan retener, acaso por un instante, la atención del usuario/espectador urbanita.

El edificio de los Programas de Artes Plásticas y Arquitectura contiene constantes referencias visuales con el proyecto de ciudad imperante en el momento, pero además sus *conceptos* de diseño son meras imágenes trasladadas: la imagen del salón de dibujo, la imagen de la plaza o patio como centro social y la búsqueda de visuales para reafirmar la jerarquía del objeto dentro del conjunto. A fuerza de abusar de tales recursos visuales, de por sí vacuos, éstos acaban por insensibilizar la experiencia y con ello se consigue convertir al objeto arquitectónico en *fotografía*, y a la ciudad en una secuencia de éstas en un *continum* vacuo. Buscando una manera de describir dicha condición, Leach (1999) acuñó el término *anestético*, neologismo que

indica las propiedades anestésicas del abuso visual en la estética, y que emerge cuando:

> "*El proceso de estatización eleva la conciencia hacia la estimulación sensorial con lo que se desencadena una anestesia compensatoria como protección contra la sobre-estimulación* (…) *Estetizar quiere decir, por lo tanto, hundirse dichosamente en el estupor embriagador que sirve al individuo de colchón para con el mundo exterior, como una ofuscación alcohólica* (…) *La estatización del mundo induce a una forma de entumecimiento, reduce toda conciencia del dolor al nivel de la imagen seductora. Lo que está en riesgo en este proceso de estetización es que el contenido político y social se pueda sustraer, absorber y negar. La seducción de la imagen trabaja contra cualquier sentido subyacente de compromiso social* (…) *y lo arquitectos, al menos en apariencia, son particularmente susceptibles a una estética que fetichiza la imagen efímera, la membrana superficial. El mundo se estetitiza y se anestesia. En el mundo embriagador de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la* an*estética de la arquitectura*." (Ídem: 79 y ss.)

Más que el sentido de la imagen misma, lo que se ha anestesiado en el caso del CA es el sentido mismo de las artes como disciplinas por medio del narcotismo imperante en el discurso institucional, al que se ha hecho constante referencia en este trabajo: refundación-dignificación-imaginarios. El abuso de estos recursos discursivos y la necesidad imperiosa de los espacios, anestesió a sus mismos promotores hasta que acabaron por aceptar que los resultados espaciales en el CA eran suficientes e incluso superiores a otros similares.

Las artes se conciben por las autoridades universitarias como un proyecto histórico, lo mismo que los comerciantes y empresarios que se empoderaron del CAUS pretendían situar a la institución en la más excelsa tradición clásica; las llamadas Bellas Artes no son ni fueron un proyecto continuo, sino un constructo francés del Siglo XVIII que culminó un proceso iniciado en el Siglo XIV al empezar a diferenciar las actividades de artes contemplativo y las artes manuales u oficios. Pero el discurso más

fuerte es en relación a la arquitectura, pues de todas las otras artes superiores, es la última en entrar al selecto conjunto.

Shiner (2004) explica como en el bajo Renacimiento, la figura del arquitecto es aún difusa y mucho menos imperante que la del maestro masón, quienes planificaban las obras.Los siglos subsecuentes seguirían observando una natural unicidad en las figuras del artista plástico y el arquitecto, pero de nueva cuenta, fue la continuidad del nuevo inicio o comienzo que significó el Renacimiento italiano: una refundación la fin y al cabo. Más recientemente, en el Siglo XIX, la última de las actividades artísticas que aún retenía entre sus objetivos la utilidad práctica era la arquitectura y tal condición seguía creando no pocos conflictos de identidad. Si la Revolución Industrial pesada trajo los nuevos materiales como el acero y el cristal para inclinar la balanza profesional a favor de los ingenieros militares (ahora civiles), esto no hizo sino parapetar a los conflictuados ante el embate de la tecnología, haciéndolos expresar que lo verdaderos arquitectos eran aquellos con cualidades artísticas (plásticas): de ahí que muchos buenos ilustradores podían, si lo decidían, convertirse en arquitectos y que: "*A finales del Siglo XIX, quienes consideraban que el arquitecto era principalmente un artista, tomaron el hierro, el cristal y el hormigón armado simplemente como oportunidades de expresión artística individual.*" [145]

Las vanguardias constructivistas, las escuelas de diseño en Alemania y los Países Bajos, la ruptura en el mismo seno de la ENA en México y la llegada de lo arquitectos instruidos en el fragor de la modernidad internacional y que en buena medida se formaron prioritariamente en los principios de la arquitectura como disciplina social, todo esto, fue ignorado en el discurso o potenciado por otros a ser excluido del discurso… aún y cuando la UNISON tenía en su Programa de Arquitectura un mapa curricular más técnico que humanista, más cercano a las ingenierías que a la plástica; y que con esta última definitivamente se inició una relación difícil y distante. La realidad destruyó al discurso pero el espacio determinó – y sigue determinando – que

[145] Op. cit.: 290.

arquitectura y las artes plásticas son una y la misma disciplina: una imagen distante condicionando no sólo la cultura institucional, y que al largo plazo puede tener repercusiones negativas por sobre la cultura sonorense.

3.5.4 La estética del poder.

En la historia reciente del estado de Sonora, las referencias espaciales asociadas al poder institucional son cada vez más distinguibles en tanto las administraciones se insertan en los sistemas de calidad y mejoramiento de sus procesos internos. De entre las mencionadas, las políticas de imagen son tan o más importantes como los mecanismos burocráticos eficientes. La posmodernidad arquitectónica local tomó el camino del rescate histórico como elemento de trabajo principal, aduciendo que la modernidad industrial negó la rica cultura serrana-rivereña de la mayoría de los habitantes de las ciudades medias del estado. En tanto la arquitectura no contaba con referentes institucionales locales pero sí con un gremio altamente politizado y pragmático, la natural conversión de la modernidad internacional al ámbito local no alcanzó a superar una etapa inicial que aunque basta en obras, no lo fue así en pensamiento crítico o discusión teórica. En las décadas de 1980 y 1990, la producción de equipamientos públicos para el poder estatal estuvo signada por un *kitsch* historicista de finales del Siglo XIX y principios del XX. Palacios de gobierno, complejos deportivos, intervenciones urbanas mayores, emergieron con envolventes de improbable legitimidad histórica: el Estado se ve así mismo como la mayor obra artística y la arquitectura al servicio del mismo lo potencia al máximo configurando un corpus arquitectónico reconocible:

> "*Se trata de un modelo cultural de la "armonía forzada", de la violenta armonización de los ámbitos vitales. Hay una estetización de la política* (…) *ya que lo estético es la apariencia de la totalidad lograda. El Estado mismo es la obra de arte total ya que él ha realizado (o al menos lo afirma) aquella totalidad que el arte expone, y por tanto, no puede menos que ser representativo, monumental, realista y clásico.*" (Molinuevo, 1998: 71 y 72)

La anterior referencia, si bien lleva dedicatoria a los regimenes totalitarios de la primera mitad del Siglo XX, no dista de las pretensiones locales. El mismo abandono – más por cuestiones de mercado que por una convicción crítica – de las arquitecturas orientadas a la modernidad internacional se evidencia en el antecedente directo del Centro de Gobierno, el antiguo Palacio Administrativo (hoy del Poder Judicial del Estado), proyectado por Epifanio Morales (1985) y que sintetiza, en un esquema de patio central en extremo estrecho y generando una exagerada tensión espacial interior, la alegoría colonial y la funcionalidad modernista (ver figuras 55 y 56). En otras palabras, el énfasis en la entrada principal con las escenográficas arcadas y las columnatas con capiteles dóricos y la balaustrada de remate en el pretil son recursos discursivos en suma utilizados en ejercicios posteriores – aún cuando dichos elementos cambien como elementos formales –.

(Izquierda) Figura 55. Edificio del Poder Judicial del Estado. La escenografía al servicio del Estado en una escala que no deja lugar a dudas sobre las dependencias que contiene. **(Derecha) Figura 56. Un acceso desproporcionado** con la portada que le enmarca una condición habitual en el imaginario constructivo oficial.

El Centro de Gobierno, ya en la década de 1990, va un poco más allá en su discurso fundacional al utilizar en la cornisa superior una cenefa perimetral con una serie de reproducciones en concreto prefabricado de algunos de los más distintivo petroglifos de las zonas arqueológicas sonorenses (ver figuras 57 y 58):

> "*El lenguaje folclorista y modernista del Centro de Gobierno evita la especificidad referencial (entre La Pintada y la cultura helénica); los patios son vacíos, contribuyendo a la opacidad comunicativa. Las escaleras provienen del funcionalismo; la volumetría e basa en la geometría primaria del cubo y el cilindro, refiriéndose a la estabilidad institucional, a la vez que enlazaría los arcaísmos del pretil y la concepción moderna del conjunto. El encierro hacia dentro del conjunto simula un cascarón hermético, con similitudes a una caja fuerte o un edificio concebido como maqueta*." (Méndez, 1996a).

El edificio de los Programas de Artes Plásticas y Arquitectura comparte algunas de estas características. Si bien es cierto son del mismo autor, la conexión principal radica en el claro mensaje de unidad entre la refundación institucional y el apoyo que el gobierno estatal otorgó para que esta tuviera lugar (ver figuras 59-61).

(Izquierda) Figura 57. Cornisa kitsch del Centro de Gobierno, explotando las referentes de un pasado que le es totalmente ajeno e incomprensible. **(Derecha) Figura 58. Volúmenes contundentes** para romper el burocrático ritmo de elementos entramados.

(Arriba izquierda) Figura 59. El emblema institucional en el volumen central del edificio central del conjunto del CA, la reiteración del emblema para signar la pertenencia a la Universidad ¿Por qué razón necesita un edificio dentro del campus portar el escudo universitario? (**Arriba derecha) Figura 60. Escaleras enmarcadas** por los volúmenes de los talleres de dibujo. **(Abajo) Figura 61. La intervención *no autorizada*** por el proyectista que devino en un espacio no brindado a la comunidad de artistas plásticos. Nótese la confusa volumetría en varios planos, la tensión espacial resulta insuficiente para retener a los elementos en una lectura unitaria de conjunto.

Otros ejemplos más recientes en la localidad otorgan un refuerzo argumental a la idea de la construcción de una imagen estatal en la arquitectura. El edificio de la Procuradoría General de Justicia en el Estado (PGJE), proyecto de Francisco Ibarra (1998), combina la emblemática monumentalidad de su vecino cercano – el Centro de Gobierno – así como también las alusiones a la capacidad de la violencia legitimada representados en sendos elementos que recuerdan barrotes de celdas, con el énfasis en el acceso por medio de un elemento escultórico que enmarca también la plaza que sirve de vestíbulo al área de control (ver figuras 62-66). Los acabados aparentes en muros y pavimentos son similares al ejercicio del CA/AAP lo mismo que el inusitado recurso de las rejas metálicas que cierran por completo el acceso al interior del edificio, un recurso también utilizado en el edificio de Música (ver figura 67). El Reloj Monumental de Hermosillo (1997), controversial proyecto realizado por Landgrave S.C., sugiere las mismas correspondencias formales y cromáticas: formas básicas, acabados metálicos o al ácido cuando no aparentes, colores neutros o terrados, pretendidamente evocativos del ecosistema árido (ver figura 68).

Figura 62. Panorámica del edificio de la PGJE, sobre el proyecto urbano rivereño. Francisco Ibarra, 1998.

(Arriba izquierda) Figura 63. Elementos decorativos un burdo empleo del elemento decorativo como barrotes carcelarios. **(Arriba derecha) Figura 64. Un llamativo kiosko** a todas luces exento del edificio, más una distracción visual que un elemento de liga y que permanece, aún con su elaborada factura, dentro de las pretensiones de la grandilocuencia en los accesos a los edificios públicos. **(Abajo izquierda) Figura 65. Rejas que decretan la inaccesibilidad** a un espacio dentro del edificio que pretende ser público y para el desarrollo de las relaciones sociales por lo menos para sus habitantes. **(Abajo derecha) Figura 66. Ídem.**

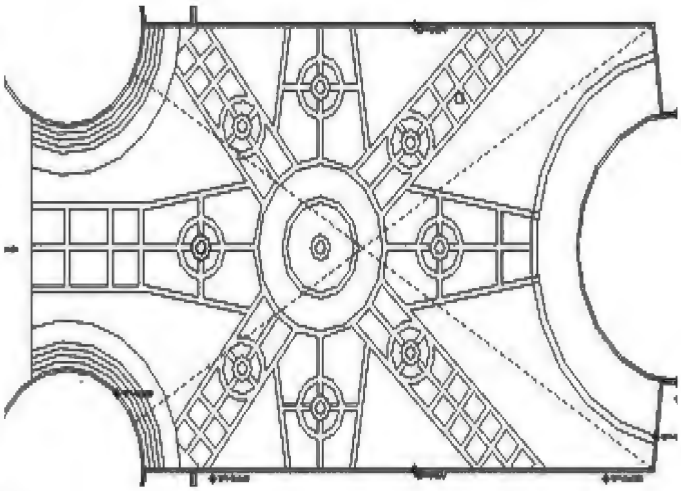
(Arriba) Figura 67. Edificio de la opción Música de la licenciatura en Artes UNISON. Puebla Arquitectos, 2000. Cerrado entre los cerrados el pequeño edifico fue el último producido en el CA.

(Abajo) Figura 68. Reloj Monumental de Hermosillo, Landgrave S.C., 1997. La correspondencia formal con el proyecto estatal es innegable, máxime que se trata de un proyecto promovido por el último alcalde priísta en Hermosillo.

Dominan también las alusiones solares, al mismo tiempo que se repudia. El sol como la referente absoluta del territorio y quizás uno de los pocos elementos de

consenso e identidad cultural, junto con sus asociaciones inmediatas: calor, aridez, cielos despejados y la luz cegadora (ver figuras 69 y 70); todo lo anterior al tiempo que los proyectistas proponen incluir el elemento antítesis, el agua, acabando siempre en un discurso elementarista que no puede sostenerse por la inconsistencia de sus mismas ideas:

> "*Yo soy de la idea… por ejemplo, a mi me dicen: "tú tienes que crear un paisaje de cactus, porque es apropiado a nuestra región…" Y esa es la mayoría de los jardines llenos de cactus y de espinas y cosas así raras… así, secas, tristes; cuando de repente tienes el agua y tienes… sí, pero, oye ¿el agua?, ¿qué onda con el agua? No tenemos agua, y cómo la desperdiciamos. Y no es justo que no tengamos una fuente, que no tengamos un verde que se pueda manejar a través de tecnología en el reuso del agua. No es justo, ¿no?*"
> (Entrevista con Alejandro Puebla, noviembre de 2003)



(Izquierda) Figura 69. Vitral solar en el patio del edificio Sonora del Centro de Gobierno. El sol filtrado por la interpretación del mismo. Un ejercicio más de la autoreferencia del proyectista. **(Derecha) Figura 70. Trazo del andador en el patio central del edificio de Arquitectura y Artes Plásticas.** Los patrones geométricos reproducen en abstracto, la condición regente del sol como elemento de conformación identitaria.

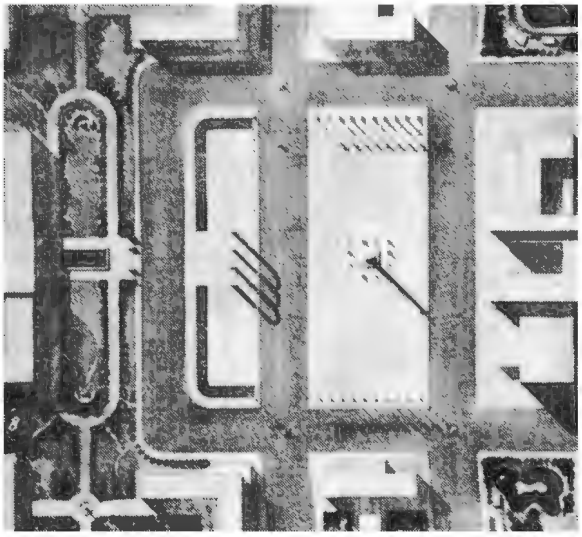
La presencia de las plantas cactáceas, más que un recurso paisajístico de bajo consumo de agua y mantenimiento, es otra referente ambiental que se toma en cuenta al momento de ajardinar espacios de áreas *verdes* (ver figura 71). Pero la lectura puede ir incluso más allá, como lo apunta Estupiñán (1999):

"*El sahuaro es gigante, grueso, aguantador, con raíces profundas que se aferran desesperadamente a la tierra (madre), es majestuoso y arrogante, altivo y erecto como el sonorense* (…) *La tenacidad del sonorense es capaz de convertir el desierto en un oasis repleto* (…) *y al igual que los sahuaros se enfrentan a una triple problemática para poder subsistir: captar, almacenar y conservar agua* (…) *El sahuaro, representa la magia y el poder de una región que lo ha seleccionado, como un verdadero tótem de los valores sagrados de la región de Sonora*." (Ídem: 52 y ss.)

Sin menoscabo alguno de la poética entrelineada en la cita anterior, cabe apuntar que los mismos proyectistas no son consientes del uso de estas referencias ambientales en sus proyectos. Si la región condiciona el universo simbólico inmediato del sonorense en general, éste no puede menos que representarlo constantemente en sus constructos e instituciones, aún cuando reniegue de ellos o se esconda tras la tecnología que le hace sentir que no se encuentra aquí, que se es otro y en otro lugar: dentro en Berlín, fuera en Hermosillo. Ningún espacio urbano puede reflejar esa diferencia dentro-fuera como las plazas, y que en la arquitectura local se buscan constantemente.

Figura 71. Cactáceas en el puente peatonal del Centro de Gobierno. El uso de estas plantas nativas como tótem que engloba el carácter de supervivencia ante las inclemencias del ambiente hostil.

Las grandes extensiones superficiales le son al hermosillense propias del territorio inmediato, es la urbanización del territorio llano que circunda la ciudad, la interpretación del control ejercido para civilizar el valle donde la ciudad fundacional del Siglo XVIII tuvo lugar. La plaza como recurso de legibilidad urbana fue ensayada veces en la historia de la UNISON. Y por igual número de veces no se completó el esquema. Méndez (1996a) plantea que la lectura simbólica de la Plaza Emiliana de Zubeldía era la misma que la Plaza Zaragoza: el espacio entre los poderes hegemónicos para la actividad civil. En el primer caso, sin embargo, el traslado del nuevo centro simbólico de la modernidad emergente signado por la institución de nuevo cuño, deja bien en claro tal vocación al evocar el nombre original de dicho espacio: Plaza de la Cultura, las Artes y la Ciencia; tal elocuencia no deja lugar a dudas de los propósitos de dicho espacio. Al no poder ser completado el proyecto luego de constantes improvisaciones, se optó por dejar solo una explanada que conectara mediante un eje visual, los dos edificios emblemáticos de la institución (ver figuras 72 y 73).



(Izquierda). Figura 72. Plaza de la Ciencia, la Cultura y las Artes en uno de los proyectos de conjunto de Palafox y Ortega. **(Derecha) Figura 73. La Plaza Emiliana de Zubeldía,** c. 2001, la explanada de concreto como el espacio más aproximado a las ideas originales.

El principio de exclusión fue llevado al máximo en el CA. El conjunto se cierra sobre el espacio central – antes foro escénico, ahora futura Plaza Universitaria – y no sólo excluye a la ciudad a la que pretende estar ligada sino que también actúa como un dínamo que expulsa por medio de *fuerza centrífuga* al resto de los edificios del conjunto, cerrados todos también sobre sí mismos (ver figura 74).

Figura 74. Vista aérea del conjunto del Centro de las Artes UNISON. Fragmentación a pesar del partido centralizador y cerrado. El ejercicio culmina fragmentariamente en una colección de *ghetos* desasociados entre sí y sin posibilidades de comunión, por no mencionar la tampoco existente posibilidad de crecimiento físico.

Más que un espacio de encuentros, este redondel indefinido es la medida del ego administrativo institucional y la oportunidad para la referencia protagónica de sus proyectistas; y son precisamente estos argumentos – por supuesto no explícitados – los que clausuran las ya de por sí escasas posibilidades funcionales reales del espacio: el emplazamiento propio que un espacio de tales dimensiones brinda a los objetos arquitectónicos contiguos relaza su individualidad y con ello, irónicamente, los separa, no bastando la relativa unidad pretendida con el uso de las envolventes. El resultado final es un centro-dentro-de-un-centro-dentro-de-un-centro (ver figura 75).

Figura 75. Vista aérea del campus UNISON, c. 2000. A la derecha, el CA completado hasta la escuela de Música. Nótese la escala ascendente de exclusión que el plan general provoca con el uso de las tipologías cerradas sobre sí mismas hasta llegar al gran encierro final, el conjunto mismo.

En lugar de ser ocasión de unidad, las plazas y los patios son centros de exclusión y de tal, viene la lectura de la exclusividad y el privilegio:

> "*Las carreras nuevas que se han generado en la Universidad de Sonora han sido carreras muy* apapachadas. *Carreras que dan una muy alta imagen social. Y tan es así, que los edificios que se crearon para estas carreras son edificios que dan imagen pública. El edificio de Arquitectura da imagen pública, el edificio de Medicina da imagen pública a la sociedad: es EL edificio de Medicina, es EL edificio de Arquitectura, es EL edificio de Bellas Artes, que desentona con toda la dinámica del conjunto universitario. Y en ese sentido el alumnado se considera alumnado especial, es como un alumnado de elite. Yo no dudo que los estudiantes de Medicina sean altamente competentes y que los estudiantes de Arquitectura sean altamente competentes, pero el problema aquí es que podemos empezar a establecer carreras de primera y carreras de segunda. O sea, carreras donde hay una alta demanda y carreras donde los alumnos son la rezaga que va quedando de los estudiantes de nivel universitario. Entonces, eso da imagen social, pues. De hecho, el mismo alumno, por el diseño del edificio, a mí me da la impresión que no*

se sienten vinculados a la comunidad universitaria. Tú ve el edificio de Medicina y como que es una isla totalmente… una isla comunitaria, o sea, es una comunidad fuera de la Universidad… y el edificio de Arquitectura puede tener esa impresión también, que el alumno es un elemento fuera de la Universidad: tiene su biblioteca, tiene sus espacios, tiene todo e impactan poco fuera de la comunidad universitaria porque se sienten estudiantes de elite, ¿verdad? El problema es que después pueden sentirse con todos los derechos y todas las prerrogativas a las que tienen acceso una comunidad de elite."

(Entrevista con Francisco Zaragoza, noviembre de 2003)

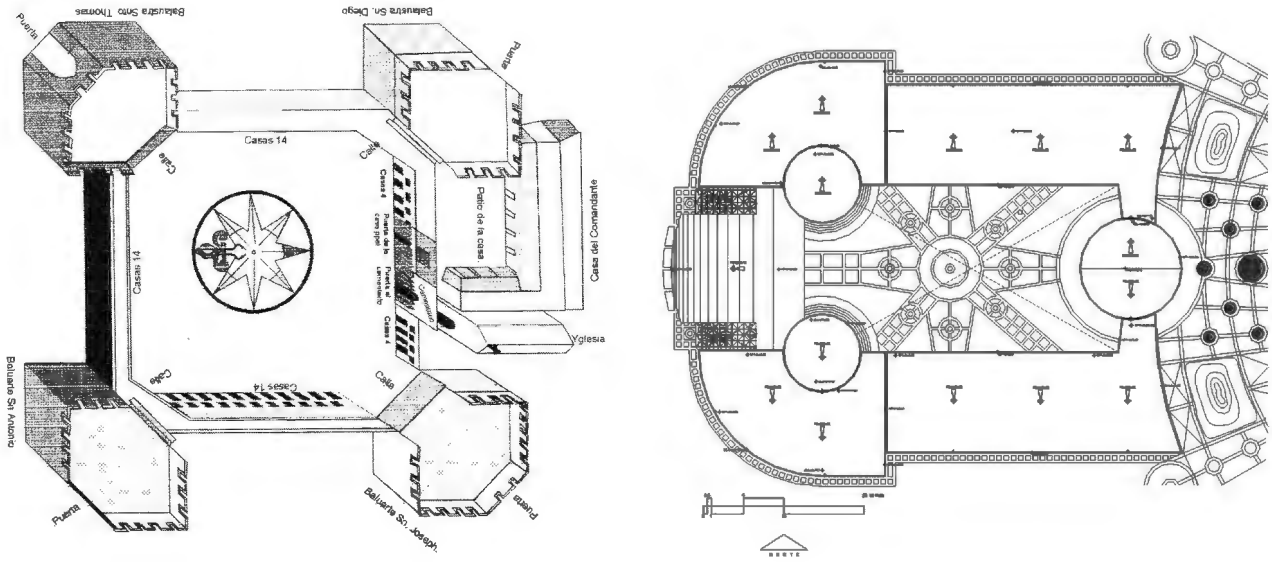
Éste aspecto fue explotado como ningún otro tanto por autoridades y proyectistas al momento de vender las licenciaturas citadas, aún cuando por lo menos en el caso de Arquitectura y Artes Plásticas, el elemento discursivo privó sobre una academia incipiente y pragmática…como el edificio que las aloja. Escala-mas-imagen-mas discurso-mas-diferenciación exclusivista.

Ésta es la lógica del presidio: el constante retorno al modelo emblemático total, el modelo que definirá de una vez por todas la condición cultural de lo sonorenses y comenzará a ser la referencia obligada de sus predecesores. La incompletitud del proyecto original de espacio universitario, al no ser superada, se espera sea alcanzado por el siguiente, en esta caso el CA marcando su carácter como pretendida refundación al ser claramente percibido como una continuación espacial del proyecto posmodernista de ciudad, el mega proyecto rivereño y sus asociaciones simbólico formales con la arquitectura de poder emergente.

Los arquitectos participantes en los proyectos del CA, al igual que los agrotitanes en su momento, son siempre iniciadores y pioneros (Méndez, 1996a), siempre colonos de un territorio que nunca pueden dominar por completo en tanto constantemente lo niegan o pretenden negarlo por medio de la tecnología que tenga a disposición, pero al mismo tiempo, se encuentran atrapados en los discursos contradictorios que la historia local a producido y que definen su carácter eternamente fundacional y fragmentario. Por otro lado, su orfandad teórica e ideológica – una orfandad de la que no son

responsables pero sí consientes – no les permiten ni entender ni recuperar las lecciones con las que los primeros arquitectos que ejercieron en el estado hacia la primera mitad del Siglo XX pudieran haber contribuido a la construcción de un discurso apropiado para con las necesidades locales, quizá uno de los preceptos rescatables de la posmodernidad.

Así, la arquitectura que se produce en estas circunstancias, pareciera padecer un determinismo histórico y ambiental: típicamente cerrada. Pero tal condición no responde a tecnologías constructivas para afrontar las inclemencias climáticas, sino que parte del estar cerrado y atrapado entre discursos de identidad que excluye sin término medios y separa afuera de adentro de forma agresiva y sin reserva alguna. No resulta casual, entonces, el encontrar en los ejemplos mostrados en este apartado, y en especial el edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas, una proximidad constructiva con la concepción espacial de los presidios fundacionales del septentrión novohispano (ver figuras 76 y 77).



(Izquierda) Figura 76. Axonometría del Real Presidio de San Miguel de Horcaditas, construido hacia 1750. **(Derecha) Figura 77. Planta de conjunto del edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas UNISON.** Dos momentos diferentes y separados por más de trescientos años, se encuentran de nuevo por medio de este *revival* involuntario. El determinismo cultural no ha dejado más salida a la falta de oficio que practicar la seguridad del encierro.

La posmodernia usada en su versión más prosaica y que aún impera, al asociarse a las constantes contradicciones identitarias sonorenses, potencia la aparición de estos esquemas neo-presidiales en la región (ver figuras 78 y 79).

(Arriba) Figura 78. Universidad de la Sierra, en Moctezuma. El edificio fortaleza no se supera en tanto tampoco se superan las ambigüedades identitarias. Al materializarse el discurso, no alcanza para más que la anécdota localista y su pretendida grandilocuencia.

(Abajo) Figura 79. Edificio de la Vicerrectoría de la unidad sur de la UNISON, Navojoa. La correspondencia premeditada con el edificio principal del campus central en Hermosillo: de nuevo, la salida fácil de un ejercicio de dudosa consistencia al intentar unificar espacialmente, la idea institucional, y como en el caso del modelo original, el ejercicio culmina en la escenográfica vacuidad de su discurso.

Ésta es la arquitectura oficial sonorense: una arquitectura atrapada entre el enfrentamiento de los referentes externos y la configuración de una identidad fragmentaria e incompleta; al tiempo insustancial pero con el aparente respaldo de la solidez de un aparato gubernamental caudillista que muestra la existencia de un proyecto político e ideológico por parte del poder Estatal que se ha continuado desde los inicios de la emergencia tecnocrática en la década de 1980 y que se refuerza en la con las dinámicas y políticas de marketing urbano brutal: si la obra no es reciente, que se integra forzosamente al juego aplicándole el color del régimen (ver figuras 80 y 81). Así exhibe el Estado parte de su agenda cultural.

(Izquierda) Figura 80. El Estado totalizando su imagen. El Gimnasio del Estado a sido pintado con un rojo encendido similar al usado como color oficial del régimen boursista, mismo caso de la **Casa de la Cultura de Sonora (derecha, figura 81).** Está práctica lleva un mensaje claro de pretendida unicidad de las instituciones que le dan sentido a la organización política estatal, pero al hacerlo, no aleja mucho a los actuales gobernantes de las prácticas asociadas a los gobiernos totalitarios anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Propaganda política tecnocrática que secuestra las instituciones públicas y le recuerda a los ciudadanos que las tienen en calidad de préstamo por virtud de su dueño estatal.

Sin más referentes que sí mismos y la copia de los modelos exógenos que repudia-apoya; los proyectistas locales proyectan refugios emblemáticos ante un entorno ambientalmente hostil y con marcada desigualdad social, quedando aún pendiente el trabajo de diseño que responda a las necesidades reales de los usuarios locales y la verificación de los saldos del ejercicio profesional que a fuerza de ser grandilocuente cae en la intrascendencia. Los constantes perdedores en este juego de búsqueda de empoderamientos y de posiciones lo más cercanas posibles a las fuentes de poder son en primera instancia los habitantes/usuarios de los espacios construidos, mismos que padecen las carencias de equipamientos o características en específico de las cuales depende parte de su formación profesional, victimarios de la nula capacidad de aprendizaje de las autoridades universitarias que no han hecho sino continuar el mismo discurso hueco y gastada de la dignificación (ver anexo 2).

En otra instancia, el ejercicio profesional también pierde credibilidad al acumular los ejemplos escenográficos y dar a entender que ésta impronta espacial es representativa del carácter urbano regional. Al igual que el cuento del pastor y el lobo,

cuando llegan propuestas merecedoras de atención, los llamados no son tomados en cuenta y se tilda de habladores a lo que las ofrecen.

3.5.5 Conclusiones a priori IV

La arquitectura del CA se incluye como vehículo promocional dentro de una agenda de propaganda política del gobierno estatal y sus instituciones periféricas. Así se explica, a través del puente cultural que ofrecen los citados objetos arquitectónicos, la unión de la semiósfera universitaria con el proyecto de ciudad aún vigente. Y es éste un proyecto que como muchos de sus predecesores responde a una base discursiva de metarelatos fundacionales y elementos emblemáticos en franca contradicción al ser espacializados por la inconsistencia misma de su origen.

La arquitectura universitaria es una arquitectura de régimen y como tal, no supera el estadio escenográfico ni resuelve los problemas reales de diseño que se plantean de manera explícita; sí maneja, por el contrario al no poder ofrecer soluciones de diseño un emparentamiento visual con otras grandes intervenciones de espacios culturales promovidos por las políticas federales tecnocráticas de centralizar, aislar, diferenciar; y al hacerlo los objetos arquitectónicos resultantes terminan siendo gigantescos conjuntos emblemáticos plagados de omisiones e inconsistencias de diseño que son exportadas por el ejercicio de una cultura de la copia firmemente arraigada.

El Estado construye así una imagen total a través de los espacios físicos institucionales, arrebatando así de los ciudadanos el carácter público de dichos espacios para llevar el mensaje de que se encuentran en calidad de préstamo y son aquel y sólo aquel, su legítimo propietario. Mientras más débil sea la representatividad de la clase política en un territorio dado, más fuertes serán las estrategias de propaganda que intenten legitimarla. El uso de los imaginarios pseudo identitarios y de la arquitectura pública fue, es y será en estas circunstancias, el principal vehículo que a

veces sutil y otras agresivamente, secuestre las instituciones públicas para convertirlas en espacios referenciales de la vacuidad del diseño cuando es el discurso y no el oficio lo que le sostiene.

Conclusiones.

a) Dificultades y limitaciones del proceso de investigación

En principio, mucha de la información clave para el ejercicio reconstructivo del periodo señalado, aún se encuentra a resguardo tanto en la Rectoría como en la Dirección de Planeación, por lo que su acceso resultó imposible; otro tanto de los documentos del periodo ibarrista aún cuando estaban en el Archivo Histórico de la institución, no se autoriza su consulta, aunque esta se solicitó agotando los medios e instancias posibles. Como muestra de lo anterior, la copia del documento PMEF que se proporcionó, se hizo solicitando el secreto absoluto de la fuente y origen, casi 10 años después de ser producido.

En este mismo orden de ideas, otros de los informantes clave en los procesos estudiados no pudieron ser consultados por encontrarse o fuera del estado u ocupando puestos en diferentes dependencias gubernamentales con agendas muy comprometidas y que no podían ofrecer el espacio suficiente para llevar a cabo las entrevistas. Cabe apuntar, incluso, que la naturaleza de la investigación fue en no pocas ocasiones un factor inversamente proporcional a la disponibilidad de los informantes frustrados. Por el otro lado, algunos de los testigos que accedieron a colaborar en muchas ocasiones se mostraron ambiguos y con un evidente cuidado de no comprometer a terceros, en tanto la totalidad de las entrevistas realizadas se grabaron y transcribieron, esta actitud se presentó en especial en las personas que tuvieron cargos de responsabilidad intermedia y en el propio ex rector.

La mayoría de las cifras financieras presentadas en el trabajo fueron obtenidas en documentos oficiales como informes de rectoría, la Dirección de Planeación y la Dirección de Obras y Proyectos, por lo que deben ser consideradas estimativas y no representativas de la realidad contextual; las cantidades se redondeaban a la alza cuando se trataba de presentar los logros en materia de inversión de infraestructura y

no fue posible entrevistar a las empresas constructoras que intervinieron en las tareas de edificación para ofrecer una contraparte que permitiera conocer otras cifras, pero incluso y por tratarse de contratos para una instancia pública, se corre el riesgo de encontrar las mismas cifras oficiales.

En lo concerniente al uso del instrumento de la crítica operativa (Tafuri, 1971), la primera dificultad se significó en el aparente anacronismo de la teoría expuesta, perteneciente a los años finales de la década de 1960 y principios de la siguiente, en medio de una revolución cultural importante en Occidente. El cuestionamiento a las ideologías es, sin embargo, tan vigente entonces como ahora considerando que los cambios culturales traerán siempre recomposiciones en las estructuras de poder, nuevos grupos sustituirán a los antiguos y la desigualdad emergerá como resultado: el conocimiento de las operaciones culturales y su relación con los objetos arquitectónicos es una constante en el estudio de la crítica.

De ahí que otra dificultad en la investigación fue la redacción de los apartados que se encargan de reconstruir el contexto de emergencia de los programas académicos y de los respectivos objetos arquitectónicos. En tanto dichos apartados pretenden abarcar solamente una dimensión descriptiva (Attoe, 1982), sin compromisos interpretativos, es posible que se haga a priori una lectura aparentemente apologética, situación enteramente contraria a la crítica operativa. Tal que, el cuidado del lenguaje utilizado es para potenciar la objetividad del trabajo. En el intento de ensamblar la teoría crítica con la teoría organizacional y las categorías de poder, es donde posiblemente lo anterior haya sido más significativo (sin contar las pretensiones literarias personales que por momentos hayan comprometido a los elementos teóricos usados).

b) Sobre el trabajo de investigación

El periodo de Jorge Luis Ibarra al frente de la UNISON se caracterizó por el uso del poder legítimo y de recompensa apoyado en la elite que conformaba la Junta

Universitaria, y en tanto la ingerencia de dicha camarilla no trascendía más allá de ellos mismos, la necesidad de representar de una manera más tangible los logros de la institución se convirtió en un programa de estrategias mediáticas de entre las cuales, la arquitectura jugó un rol protagónico.

Reconociendo que todo rector ha tenido su obra insignia, el Centro de las Artes no puede menos que ser tal para Ibarra: el objeto arquitectónico más representativo de su rectorado. El proyecto fue justificado mediante un discurso que combinaba la vindicación histórica para los artistas universitarios y la pretendida dignificación de los espacios institucionales en un complejo que igualmente pretendía ser el vínculo de Universidad al exterior en una extensión de más de 25 000 m². El proceso de diseño y construcción estuvo plagado de irregularidades en donde medió la improvisación institucional, una batalla campal entre egos y el manejo y tráfico de las relaciones empresariales, sociales y políticas con el gremio arquitectónico local, entonces altamente politizado y cercano a los líderes estatales y municipales; además de un patente nepotismo que se niega o pretende minimizar utilizando como pantalla la legitimidad administrativa. A la postre, el conjunto fue víctima de su propia grandilocuencia y al carecer de elementos sólidos de diseño y de respuestas reales a las problemáticas fue cancelado para dar lugar a otro proyecto si acaso aún más vacuo que el primero: la Plaza Universitaria, demostrando así que las autoridades de la UNISON no pueden – o quieren – aprender las lecciones de la historia, aunque los hechos hayan acontecido literalmente a la vuelta de la esquina.

La UNISON ha presentado así una constante correspondencia entre las acciones de urbanización emergente y el ordenamiento interior de su territorio, dependiendo de la época y las perspectivas de desarrollo establecidas: nacionalismo estatal, desarrollismo industrial, masificación y posmodernidad tecnocrática. En todos los casos, se pueden encontrar objetos arquitectónicos que se corresponden con el proyecto de ciudad – o país – vigente, o al modelo operativo que el mandatario estatal en turno o los grupos de

poder oligárquico periféricos determinen como el conveniente para los intereses que representan.

Tal postura se hace comprensible al comparar los variados ejemplos de la arquitectura de poder en las últimas dos décadas y encontrar que la gran mayoría presentan similitudes en sus pretensiones emblemáticas, tipologías, criterios de envolventes y acabados, proporciones y escalas, énfasis en los accesos y en el uso del doble y ambiguo lenguaje simbologético de la posmodernidad más ramplona, cayendo con ello en un *kitsch* espacial que sostiene, por medio de débiles argumentos, ser la representación de la identidad arquitectónica regional, al tiempo que se utilizan los espacios y equipamientos públicos como manifestación propagandística no muy alejada de las estrategias de los regimenes totalitarios de entreguerras, es decir, concebir al Estado como la *Gran Obra*.

Recomendaciones

El presente trabajo abarcó una esfera muy limitada del contexto institucional, por lo que se propone complementar el ejercicio de reconstrucción contextual con el de sondeos de opinión primeramente a los habitantes usuarios del conjunto Centro de las Artes (académicos y alumnado), para conocer las percepciones de uso en cuanto a la calidad, eficiencia y funcionalidad de los espacios artísticos.

Seguidamente, es necesario también iniciar una evolución ambiental en los mismos espacios para conocer las características de las variables ambientales (confort térmico, iluminación, ventilación, stress ambiental, entre otras) que intervienen como currícula oculta en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Dichas evaluaciones, una cualitativa y otra cuantitativa, servirán para conformar un programa de alcances institucionales que promueva mejoras en las condiciones ambientales de los espacios académicos (aulas, talleres, cubículos, etcétera), no solo de la periferia exterior o de efímeras experiencias de jardinería, últimos ecos del malogrado PMEF.

Conclusiones y recomendaciones.

La reforma a la estructura de la Dirección de Obras y Proyectos no sólo es necesaria sino urgente. Además de ocupar la totalidad de las subdirecciones que se proyectaron en un inicio (obras, costos y proyectos) se propone que se desarrolle un cuerpo consultivo interdisciplinario para que desarrolle en colaboración con las autoridades universitarias y los cuerpos académicos, los programas de necesidades y las características generales de los espacios que se requieran. Este órgano consultivo sería independiente de la Dirección de Obras y Proyectos y tendría un carácter permanente, sugiriéndose la ingerencia de las siguientes disciplinas: sociología, psicología, innovación educativa, ingeniería civil y arquitectura. El objetivo central de la propuesta es no repetir los errores del pasado – y presente – trabajar sinérgicamente con el o los proyectistas en turno.

En referencia al proyecto, se elaboraría siguiendo el proceso que a continuación se expone: a) desarrollo del programa de necesidades, b) convocación a concurso de proyecto (no de precios) y c) elaboración de contrato con el proyectista ganador siguiendo las disposiciones administrativas vigentes. En apoyo a éste esquema, es necesario terminar con la discrecionalidad de las autoridades en lo que a asignación de proyectos se refiere y normar – por medio de tabuladores explícitos y claros – cuándo se requiere de concursos de proyecto/obra y cuando se puede realizar una asignación. De igual forma, proyectos pequeños de asignación pueden cubrirse en el Programa de Arquitectura mediante pago de los honorarios respectivos y conforme a los parámetros que las organizaciones gremiales indiquen como justos; lo anterior para no potenciar las inevitables protestas de aquellos que acusen a este ejercicio de competencia desleal.

Referencias bibliograficas

Acosta, Adrián (2000) **Estado, políticas y universidades en un periodo de transición.** FCE/Universidad de Guadalajara. México.

Acha, Juan (1992) **Crítica del arte.** Trillas. México.

_____ (1993) Problemas artísticos de América Latina. En: Revista Electrónica Latin Art Internacional, num. 3, noviembre de 1997, UNAM, México. Obtenido en: http://www.unam.mx/latinart/latin4.htm#art1, consultado en septiembre de 2004.

Albretch, Johannes (2002) **Against the interpretation of architecture.** En: Journal of Architectural Education, vol. 55, num. 3. E.U.A.

Amándola, Giandomenico (2000) **La ciudad posmoderna.** Celeste Ediciones. Barcelona, España.

Aldaco, Guadalupe (2002) **Nuestros rectores.** UNISON. Hermosillo, México.

Alva, Ernesto (1996) **La búsqueda de la identidad.** En: Arquitectura mexicana del Siglo XX, compilador: Fernando González Gortazar. CONACULTA. México.

Attoe, Wayne (1982) **La crítica en arquitectura como disciplina.** Editorial Limusa. México.

Aymonino, C. (1981) **El significado de la ciudades.** Editorial Herman Blume. Madrid, España.

Bartolucci, Jorge (1994) **Desigualdad Social, Educación Superior y Sociología.** Editorial Porrua /CESU. México.

Benévolo, Leonardo (1985) **La ciudad y el arquitecto.** Ediciones Paidós. Barcelona, España.

Boichat, Gabriel (2001) **¿La escuela, educa en igualdad?** En: Reflexions en femení, publicación bimestral de la Oficina Técnica del Plan de Igualdad. Barcelona. España. Obtenido en: www.sexualidadonline.com/educacionsub02.htm, consultado en marzo de 2003.

Burgos, Benjamín; López, Karla; Tejeda Guadalupe (2004) **Estudio de opinión de la sociedad sobre los resultados de la Universidad de Sonora.** UNISON. Hermosillo, México.

Castells, Manuel (2000) **The rise of the network society.** Blackwell Publisher. Massachusets, E.U.A.

Castellanos, Miguel (1991) **Historia de la Universidad de Sonora (1938 – 1953).** Edición Arnulfo Castellanos y Gabriela Rosales/STAUS. Hermosillo, México.

_____ (1992) **Historia de la Universidad de Sonora (1953 – 1967).** Edición Arnulfo Castellanos y Gabriela Rosales/STAUS. Hermosillo, México.

Carbacho, Roger (2001) **La Plaza cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (1953). La síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de vanguardia.** Tesis de doctorado en arquitectura. Director: Fernando Álvarez Prozorovich. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. Obtenido en: http://tdx.cesca.es, consultado en octubre de 2003.

Castro, Tonatiuh (1997) **Panopticismo y configuración urbana de Hermosillo.** En: Ensambles modernos. Rutas urbanas de la modernización hermosillense a fin de siglo, segunda parte. Eloy Méndez Sáinz, coordinador. El Colegio de Sonora. Hermosillo. México.

CIEES (1997) **La educación de la arquitectura en México.** CADU/CIEES. México.

_____ (2003) **Informe de evaluación de la licenciatura en Arquitectura UNISON.** CADU/CIEES. México.

Contreras, Joaquín (2005) **La transformación urbana y arquitectónica del campus Culiacán de la Universidad Autónoma de Sinaloa.** Tesis de maestría en arquitectura. Director: Horacio Roldán. UAS/Facultad de Arquitectura. Culiacán, México.

Crozier, Michel; Friedberg, Erhard (1977) **El actor y el sistema. Las restricciones de la acción colectiva.** Alianza Editorial. México.

Cuevas, Eric (2002) **Arquitectura moderna mexicana en los años cincuentas.** Tesis de doctorado en arquitectura. Director: Fernando Álvarez Prozorovich. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España. Obtenido en: http://tdx.cesca.es, consultado en octubre de 2003.

Del Castillo, Arturo (1996) **Ambigüedad y decisión: una revisión a la teoría de las anarquías organizadas.** En: Documentos de trabajo CIDE, núm. 36, División de Administración Pública Centro de Investigación y Docencia Económicas, A.C. México.

Eagueton, Ferry (1997) **Las ilusiones del posmodernismo.** Paidós. Buenos Aires.

Estupiñán, Víctor (1999) **Los sonorenses y su identidad cultural.** Sonora Marketing y Asociados. Hermosillo, México.

Fernández, Federico (2003) L**a utopía mexicana de 1952: ciudad universitaria.** En: Revista Ciudades, num. 60, octubre-diciembre de 2003, Red Nacional de Investigación Urbana. Puebla, México.

Fernández, Roberto (1985) **Ciudad, arquitectura y la problemática ambiental.** En: Los problemas del conocimiento y la perspectiva ambiental del desarrollo. Coordinador: Enrique Leff. Siglo Veintiuno Editores. Barcelona, España.

Foucault, Michel (1976) **Vigilar y castigar.** Siglo Veintiuno Editores. Barcelona, España.

Fourquet, F.; Murard, L. (1978) **Los equipamientos del poder. Ciudades, territorios y equipamiento colectivo.** Gustavo Gili. Barcelona, España.

Fuentes, José (2000) **Imágenes e imaginarios urbanos: su utilización en los estudios de las ciudades.** En: Revista Ciudades, No. 46, abril-junio. RNIU. Puebla, México.

French, J.; Raven, D. (1959) **The bases of social power.** Uiversity of Michigan Press. E.U.A.

Gallegos, Carlos (1989) **Perspectivas de la Universidad.** En: Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Políticas, No. 136-137. México.

_____ (1993) **Las Funciones de la Universidad Contemporánea.** En: Revista Acta Sociológica, No.8, FCSyS/UNAM. México.

García, Domingo (1970) **Planificación de edificios para la enseñanza.** UNAM. México.

Garrido, Luis (1952) **El destino de la Ciudad Universitaria.** En: Revista Arquitectura México, num. 39, septiembre de 1952, edición especial dedicada a CU. México.

González, Carlos (1997) **La arquitectura del Centro Nacional de las Artes.** En: Arte y Espacios, tomo II. Centro de Investigaciones Estáticas UNAM. México.

Ibarra, Eduardo (1996) **Teorías de la organización e instituciones públicas.** En: Revista Universidad, vol. 7, núm. 20-21, verano-otoño 1996. UNAM. México.

Ibarra, Jorge Luis (2001) **Pensar y construir la Universidad.** Tomo I. UNISON. Hermosillo, México.

Irigoyen, Jaime (1998) **Filosofía y diseño. Una aproximación epistemológica.** UAM-Xochimilco. México.

Kaplún, Gabriel (2001) **El currículum oculto de las nuevas tecnologías.** En: Razón y palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación. Número 21, año 6, febrero – abril. México. Obtenido en: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/icom/gkaplun.html, consultado en junio de 2002.

Kent, Rollin (2000) **Reforma institucional en educación superior y reforma del Estado en México en la década de los noventa: una trayectoria de investigación.** En: Políticas de reforma de la educación superior y la universidad latinoamericana hacia el final del milenio. UNAM. México.

Knapp, Mark (1982) **La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno.** Paidós. México.

Leach, Neil (1999) **La *an*-estética de la arquitectura.** Gustavo Gili. Barcelona, España.

Le Corbusier (1933) **Principios de urbanismo (la Carta de Atenas).** Planeta-Agostini, 1993. Barcelona, España.

Loredo, Juan (2003) **Orígenes poblacionales en Sonora Siglos XVII y XVIII. Santísima Trinidad del Pitic.** Tesis de maestría en arquitectura. Director: Luis Arnal Simón. UNAM. México.

Lynch, Kevin (1959) **La imagen de la ciudad.** Gustavo Gili, 1990. Barcelona, España.

March, James (1994) **A primer on decision making. How decisions happen.** The Free Press. E.U.A.

Marincic, Irene (2003) **Guía de recomendaciones de diseño térmico para edificios educativos tipo C.A.P.F.C.E.** Reporte de trabajo de investigación realizado con auspicio del PROMEP (SESIC). Programa de Arquitectura UNISON. Hermosillo, México.

Méndez, Eloy (1996a) **Ciudad Fragmentaria.** Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo, México.

_____ (1996b) **Una modernidad edificada. La arquitectura de Felipe Ortega en Sonora.** UNISON/El Colegio de Sonora. Hermosillo, México.

_____ (2001) **Hermosillo en el Siglo XX. Urbanismos incompletos y arquitecturas emblemáticas.** UNISON/El Colegio de Sonora. Hermosillo, México.

_____ (2005) **Arquitectura nacionalista. El proyecto de la Revolución Mexicana en el noroeste (1915-2962).** Plaza y Valdés Editores/UNISON/COLSON/AUS. México.

Miranda, Antonio (1999) **Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura.** Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia. Madrid, España.

Moncada, Carlos (1997) **Sonora bronco y culto.** Instituto Sonorense de Cultura. Hermosillo, México.

Montaner, Joseph (1999) **Arquitectura y crítica.** Gustavo Gili. Barcelona, España.

Molinuelo, José L. (1998) **El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger.** Editorial Tecnos. Madrid, España.

Negrín, Chel; Fornari, Tulio (1987) **El mensaje arquitectónico.** UAM-Azcapotzalco/Gernika. México.

Ornelas, Carlos (1996) **El sistema educativo mexicano. La transición a fin de siglo.** FCE-NAFINSA-CIDE. México.

Pérez, Herón (2000) **En pos del signo. Introducción a la semiótica.** El Colegio de Michoacán. Zamora, México.

Porter, Luis (2000) **Autoridades y estudiantes ¿Marcos de referencia incompatibles?** En: Revista Electrónica de Investigación Educativa (REDIE), vol. 2, núm. 1. UABC. Mexicali, México. Obtenido en: http://redie.uabc.mx/vol2no1/contenido-porter.html, consultado en noviembre de 2002.

Pressman, Lee; Wildavsky, Aaron (1979) **Implementation.** University of California Press. Berkeley, E.U.A.

Programa de Arquitectura (2002) **Proyecto: propuesta para la creación del Departamento de Arquitectura y Diseño.** División de Humanidades y Bellas Artes/Departamento de Bellas Artes, UNISON. Hermosillo, México.

Quintero, Martín (2002) **Arquitecto Leopoldo Palafox.** En: Revista INCIDE, num. 36, octubre de 2002. Hermosillo, México.

Quiroz, Manuel (1999) **Monografía histórica de la Universidad de Sonora.** UNISON. Hermosillo, México.

Ramírez, Blanca (2003) **Modernidad, posmodernidad, globalización y territorio. Un recorrido por los campos de las teorías.** Editorial Porrúa/UAM Xochimilco. México.

Rodríguez, Raúl (1997a) **Origen y desarrollo de la educación superior en Sonora.** En: Revista Estudios Sociales, vol. VIII, num. 13, enero-junio. UNISON/COLSON/CIAD. Hermosillo, México.

Rodríguez, Omar (1997b) **Megaproyecto Río Sonora. Hermosillo Siglo XXI. Alcances y repercusiones.** En: Ensambles modernos. Rutas urbanas de la

modernización hermosillense a fin de siglo, primera parte. Eloy Méndez Sáinz, coordinador. El Colegio de Sonora. Hermosillo. México.

Rodríguez, Roberto (1995) **¿A dónde va la universidad actual?** En: La Universidad Hoy. Estudios sobre la Universidad. Coordinador: Juan Esquivel Larrondo. ANUIES-UNAM. México.

_____ (2000) **Educación superior y desarrollo en América Latina. Un ensayo de interpretación.** En: Políticas de reforma de la educación superior y la universidad latinoamericana hacia el final del milenio. UNAM. México.

Roncayolo, Marcel (1978) **La ciudad.** Ediciones Paidós. Barcelona, España.

Rosales, Gabriela (1996) **Historia de la Universidad de Sonora. La reforma universitaria 1967-1973.** Tesis de licenciatura en Historia. División de Ciencias Sociales/Departamento de Historia y Antropología, UNISON. Hermosillo, México.

Rossi, Aldo (1982) **La arquitectura de la ciudad.** Gustavo Gili. Barcelona, España.

Sangrador, José (1990**) El medio físico construido y la interacción social.** En: Introducción a la psicología ambiental. Florencio Jiménez, coordinador. Alianza. México.

Sartori, Giovanni (1998) **Homo videns. La sociedad teledirigida.** Taurus. México.

Shiner, Larry (2004) **La invención del arte. Una historia cultural.** Paidós. Barcelona, España.

Sproull, Lee; Weiner, Stephen; Wolf, David (1978) **Organization and anarchy.** University of Chicago Press. Chicago. E.U.A.

Subirats, Sergio (2001) **Educación: responsabilidad social e identidad comunitaria.** En: La ciudad como proyecto educativo. Compiladores: Carmen Gómez-Granell e Ignacio Vila. Octaedro. Barcelona, España.

Schwartz, Hillel (1996) **La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes. Facsímiles insólitos.** Ediciones Cátedra/Universitat de Valencia. Madrid, España.

Tafuri, Manfredo (1971) **Teorías e historia de la arquitectura.** Celeste Ediciones. Madrid, España.

Tomas, François (1994) **La ciudad y las estrategias socioespaciales.** En: Revista mexicana de sociología, No. 4. UNAM. México.

Tudela, Fernando (1980) **Arquitectura y procesos de significación.** Edicol. México.

Tünnermann, Carlos (1999) **La Universidad de Cara al Siglo XXI.** Colección Ensayos. Editorial Práxis. UNAM. México.

UABC (1997) **Historia de la Universidad Autónoma de Baja California 1957-1997.** UABC. México.

UNISON (1994) **Plan maestro de espacios físicos y renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo**. Estudio presentado por: D.H.U. Luis Puebla Gutiérrez, de Consultoría Planeación y Arquitectura, S.C. Hermosillo, México.

_____ (1994a) **Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo.** Consultoría, Planeación y Arquitectura, S.C. Hermosillo, México.

_____ (1994b) **Plan de Desarrollo Institucional 1993-1997.** UNISON. Hermosillo, México.

_____ (1995) **Proyecto: Licenciatura en Arquitectura.** División de Humanidades y Bellas Artes/Departamento de Bellas Artes, UNISON. Hermosillo, México.

_____ (1998) **Plan de Desarrollo Institucional 1997-2001.** UNISON. Hermosillo, México.

_____ (2001) **Cuarto Informe del rector Jorge Luis Ibarra, 2000-2001.** UNISON. Hermosillo, México.

Uribe, Jesús (1996) **Universidad: espacio y arquitectura. Memoria gráfica de la arquitectura de la Universidad de Sonora.** UNISON. Hermosillo, México.

_____ (2001) **El Museo.** UNISON. Hermosillo, México.

Vargas, Ramón (1996) **El imperio de la razón.** En: Arquitectura mexicana del Siglo XX, compilador: Fernando González Gortazar. CONACULTA. México.

Villa, Eduardo (1984) **Historia del estado de Sonora.** Gobierno del Estado de Sonora. México.

Waisman, Marina (1990) **El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamericanos.** Escala. Bogotá, Colombia.

Weick, Kart (1976) **Educational organizations as loosely coupled systems.** En: Administrative Science Quaterly, num. 21. Cornell University/The Johnson School. Ithaca, E.U.A.

Índice de figuras

Abreviaturas: ADA Alejandro Duarte Aguilar
OPP Oscar Preciado Pérez

Figuras por capítulo **página**

Capitulo 2. Antecedentes: Reforma espacial y emergencia de los Programas de licenciatura en Artes y Arquitectura
Figura 1. Área de lectura al aire libre, UNISON. ADA, 2004. 60
Figura 2. Vista del acceso del edificio principal desde la plaza (UNISON, 1994) 61
Figura 3. Vista poniente del corredor principal del campus (UNISON, 1994) 61
Figura 4. Plan Maestro del Proyecto de Urbanización del Vado del Río Sonora en Hermosillo, 1992. 64
Figura 5. Plano de conjunto, Parque recreativo La Sauceda (Fideicomiso Progreso) 64
Figura 6. Concepto de glorieta. Plan Maestro del Proyecto de Urbanización del Vado del Río Sonora en Hermosillo, 1992. 65
Figura 7. Plaza tipo, Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo; Consultoría Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994. Proyecto Río Sonora, Siglo XXI. 65
Capitulo 3. La materialización del discurso
Figura 8. Conceptos de zonificación para el Centro de las Artes UNISON, 89
Figura 9. Apunte perspectivo Centro de las Artes UNISON, Puebla Arquitectos, c. 1996. Puebla Arquitectos. 90
Figura 10. Azotea del Museo y Biblioteca. ADA, 2004. 91
Figura 11. El tercer nivel del Museo y Biblioteca. ADA, 2004. 91
Figura 12. Planta de Conjunto del Centro de las Artes UNISON. Puebla Arquitectos, (1996) 93
Figuras 13 al 15. Modelo del Centro de las Artes UNISON, Puebla Arquitectos, 1996. Gaceta UNISON, Num. 72 (1996) 94
Figura 16. Propuesta de teatro en el espacio del foro escénico del Centro de las Artes UNISON, 1996. Oficio num. DHB1-022, 10 de abril de 1996. 96
Figura 17. Planta de conjunto Centro de las Artes UNISON, primera etapa, Puebla Arquitectos, 1997. ADA, 2004. 102
Figura 18. Vista del Centro de las Artes UNISON desde el crucero. ADA, 2004. 102
Figura 19. Acceso principal al Centro de las Artes UNISON por Avenida Colosio. ADA, 2004. 103
Figura 20. Acceso al Centro de las Artes UNISON por Calle Rosales. 103
Figura 21. Andador cubierto del Centro de las Artes UNISON. ADA, 2004. 103
Figura 22. Área de descanso y jardín escultórico cubierto del Centro de las Artes UNISON. ADA, 2004. 104
Figura 23. Jardín escultórico del Centro de las Artes UNISON. ADA, 2004. 104
Figura 24. Andador del estacionamiento al área de descanso y jardín escultórico del Centro de las Artes UNISON. ADA, 2004. 104
Figura 25. Planta primer nivel Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y 111

María Elena Puebla), 1998. Puebla Arquitectura (1998)
Figura 26. Planta segundo nivel Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998. Puebla Arquitectura (1998) 112
Figura 27. Planta de azoteas Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998. Puebla Arquitectura (1998) 113
Figura 28. . Alzados Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla, Jorge Félix y María Elena Puebla), 1998. Puebla Arquitectura (1998) 114
Figura 29. Planta baja Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999. Puebla Arquitectura (1998) 122
Figura 30. Planta alta Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999. Puebla Arquitectura (1998) 123
Figura 31 Planta de azoteas Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999. Puebla Arquitectura (1998) 124
Figura 32. Alzados Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plástica UNISON, Puebla Arquitectos (Alejandro Puebla y Jorge Félix), 1999. Puebla Arquitectura (1998) 125
Figura 33. Talleres de diseño, Programa de Arquitectura UNISON. ADA, 2004. 134
Figura 34. De igual modo, los restiradores reciben la luz sur-poniente. ADA, 2004. 134
Figura 35. Acceso a Taller de Dibujo. ADA, 2004. 134
Figura 36. Acceso a la biblioteca del Programa de Arquitectura UNISON. ADA, 2004. 135
Figura 37. Biblioteca del Programa de Arquitectura UNISON. ADA, 2004. 135
Figura 38. Aula tipo, PMEF, 1994. UNISON (1994) García (1970) 135
Figura 39. Aula Hidalgo, Luis Rivadeneira, CAPFCE, 1952. 136
Figura 40. Unidad Aula – Casa rural, Luis Rivadeneira, CAPFCE, 1952. García, (1979) 136
Figura 41. Diagrama de participación de Adams y Biddle, Knapp, (1982) 137
Figuras 42 y 43. Dinámicas de trabajo colaborativo, en aulas teóricas del Programa de Arquitectura UNISON. ADA, 2004. 138
Figura 45. Planta de conjunto del Centro Nacional de las Artes, Legorreta Arquitectos, 1994, México, D.F. 152
Figura 46. Escalera de acceso cubierta. Centro Nacional de las Artes, Legorreta Arquitectos, 1994, México, D.F. 153
Figura 47. Conjunto de la Torre Administrativa. Centro Nacional de las Artes, Legorreta Arquitectos, 1994, México, D.F. 153
Figura 48. Panorámica del conunto de la Biblioteca Central, Legorreta Arquitectos, 1994, Monterrey. 153
Figura 49. Vista del extremo opuesto. Biblioteca Central, Legorreta Arquitectos, 1994, Monterrey. 153
Figura 50. Oficinas del Grupo Puebla, Puebla Arquitectos, 1994. Hermosillo. ADA, 2004. 155

Figura 51. Edificio Sonora, Centro Administrativo de Gobierno, Puebla Arquitectos, 1994. Hermosillo. ADA, 2004. 155
Figura 52. Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas. Puebla Arquitectos, 2001. Hermosillo. ADA, 2004. 156
Figura 53. Vista del alzado principal. Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas. ADA, 2004. 157
Figura 54. Vista patio. Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas. ADA, 2004. 158
Figuras 55 y 56. Edificio del Poder Judicial del Estado, Epifanio Morales, 1985. Hermosillo. ADA, 2004. 164
Figura 57 y 58. Vistas de detalles del Centro Administrativo de Gobierno. ADA, 2004. 165
Figuras 59 a la 61. Vistas Edificio programa de Arquitectura y Artes Plásticas. ADA, 2004. 166
Figura 62 a la 64. Vistas del Edificio de la PGJE, Francisco Ibarra, 1998, Hermosillo. ADA, 2004. 167
Figuras 65 y 66. Detalles de rejas, Edificio de Arquitectura y Artes Plásticas. ADA, 2004. 168
Figura 67. Edificio de la Opción Música de la Licenciatura en Artes, UNISON. Puebla Arquitectos, 2000. 169
Figura 68. Reloj Monumental de Hermosillo. Landgrave S.C., 1997. ADA, 2004. 169
Figura 69. Vitral patio, Edificio Sonora, centro de Gobierno. ADA, 2004. 170
Figura 70. Trazo del andador en el patio central del Edificio de Arquitectura y Artes Plásticas. Puebla Arquitectos, 1999. 170
Figura 71. Cactáceas en el puente peatonal en el Centro de Gobierno. ADA, 2004. ADA, 2004. 171
Figura 72. Plaza de la Ciencia, la Cultura y las Artes. UNISON, Méndez, (196b) 172
Figura 73. Vista aérea, Plaza Emiliana de Zubeldía, OPP, 2001. 172
Figura 74. Vista aérea, del conjunto del Centro de las Artes UNISON. OPP, 2001. 173
Figura 75. Vista aérea, del campus UNISON, 2000 174
Figura 76. Axonometría del Real Presidio de San Miguel de Horcasitas, Loredo, (2003). 176
Figura 77. Planta de conjunto del Edificio de los Programas de Arquitectura y Artes Plásticas. UNISON. Puebla Arquitectos, 1999. 176
Figura 78. Vista acceso Universidad de la Sierra en Moctezuma, Sonora. 177
Figura 79. Edificio de la Vicerectoría de la Unidad Sur de la UNISON, Navojoa, Sonora. 177
Figura 80. Gimnasio del Estado, Hermosillo. ADA, 2004. 178
Figura 81. Casa de la Cultura de Sonora, Hermosillo. ADA, 2004. 178

Anexos

Anexo 1. Datos generales sobre los entrevistados

Alejandro Puebla Gutiérrez, arquitecto y docente universitario, director de Puebla Arquitectos. Ha sido proyectista en la UNISON desde 1987, el tuvo la responsabilidad de los proyectos del Centro de las Artes y otros encargos importantes durante el periodo 1993-2001, además de proyectos importantes para el Gobierno del Estado de Sonora.

Luis Puebla Gutiérrez, diseñador de asentamientos urbanos, docente universitario y que ha trabajado en la SIUE y la SEMARNAT. Fue el coordinador en jefe de los trabajos de análisis y propuesta urbano-paisajística del Plan Maestro de Espacios Físicos de la UNISON y la empresa que entonces dirigía, proyectó el edificio del Departamento de Derecho y la División de Ciencias Sociales.

Luis Manuel Franco Cárdenas, arquitecto y docente universitario, se ha desempeñado como docente y administrativo en diversas instituciones de educación superior del país. Fungió como líder del equipo que diseño el plan de estudios del Programa de Arquitectura, del cual fue el primer coordinador y posteriormente ocupó la jefatura del Departamento de Bellas Artes.

Adalberto Franco Hughes, ingeniero civil, docente universitario y administrativo universitario que ocupó la dirección de la desaparecida Constructora de la Universidad de Sonora para posteriormente fungir como el primer responsable de la Dirección de Obras y Proyectos de la UNISON, de 2000 a 2003.

Federico Alberto González Sánchez, arquitecto y docente universitario; participó en los trabajos de diseño del plan de estudios del Programa de Arquitectura, sí como también como asesor en lo trabajos de los planes de estudio de la licenciatura en Artes y haciendo recomendaciones para la confección de un programa general arquitectónico para el Centro de las Artes.

Francisco López Brambila, arquitecto y docente universitario, fue presidente del desaparecido CSA (1992-1994) cuando se iniciaron las pláticas que llevaron en parte al diseño del plan de estudios del Programa de Arquitectura. Obtuvo encargos importantes de proyecto durante el periodo ibarrista y posteriormente; se desempeñó así mismo como contratista externo que hacía las veces de la inexistente subdirección de proyectos en la Dirección de Obras y Proyectos.

Francisco Zaragoza Ortega, maestro en psicología, docente e investigador universitario y secretario de educación y cultura del Sindicato de Trabajadores Académicos de la UNISON. Actualmente es el titular de la asignatura de Psicología Ambiental en el Programa de Arquitectura.

Felipe Mora Arellano, maestro en ciencias y docente universitario. Ha sido administrativo en diversas universidades del país y consejero del Consejo Estatal Electoral. Fue responsable de la Dirección de Planeación UNISON durante el rectorado de Ibarra, siendo esta la instancia que ejerció influencia directa por sobre la toma de decisiones en cuanto a los planes de estudios emergentes y los espacios físicos para los mismos.

Jorge Luis Ibarra Mendívil, maestro en ciencias y docente universitario, previo a su arribo a la UNISON, fungió como rector de El Colegio de Sonora (1988-1993); rector de la UNISON de 1993 a 2001. Durante su gestión, recibió un gran apoyo del Gobierno del Estado para poder implementar los cambios políticos y administrativos emanados de la Ley Orgánica 4 y que a la postre significaron una relativa estabilidad politica para la institución. Luego de concluir su gestión, fue nombrado secretario general de la ANUIES, puesto en el que permaneció de de 2001 a 2005.

Anexo 2. Facsímile del Boletín no. 577 de la Universidad de Sonora, 6 de octubre de 2003, en dónde se anuncia la presentación del proyecto de la Plaza Universitaria por parte del rector Pedro Ortega Romero.

Anexos gráficos

Anexo 1. (Página 207) Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo; Consultoría, Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994.

Anexo 2. (Página 209) Vistas de los espacios comunes al aire libre, Plan Maestro de Espacios Físicos y Renovación del campus de la Universidad de Sonora en la ciudad de Hermosillo; Consultoría Planeación y Arquitectura, S.C. y NUVIS, 1994.