

ARQUITECTURA GLOBAL DESDE LOS MÁRGENES MEXICANOS. PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ (1919-2013)

Graciela de Garay Arellano

INSTITUTO MORA

La frase “piensa globalmente, actúa localmente” encierra, a mi juicio, la clave para interpretar la obra del arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez (n. 1919 - m. 2013) y, sin duda, es razón indiscutible para reconocer sus aportaciones profesionales como un legado cultural a las relaciones internacionales de México del siglo xx.

Ramírez Vázquez pertenece a esa generación de arquitectos latinoamericanos que nació al final de la primera guerra mundial y comenzó su práctica profesional en la década de 1940. Era un grupo de jóvenes optimistas, confiado en las bondades de la tecnología y la prefabricación como receta universal¹ para atender las demandas de las modernas sociedades de masas en materia de salud, educación, vivienda, esparcimiento, religión y cultura.

El desafío se hallaba en combinar la modernidad global y las tradiciones locales para construir espacios habitables y socialmente incluyentes o, como diría el arquitecto Ramírez Vázquez, espacios para la “convivencia”. Efectivamente, desde los márgenes latinoamericanos, el arquitecto proyectó, a lo largo de su carrera profesional, muchos y emblemáticos lugares de encuentro de comunidades en busca de la solidaridad universal, como el aula-casa rural (1958-1964), el Museo Nacional de Antropología (1964), el Estadio Azteca (1963-1966) y la Basílica de Guadalupe (1976). Estos tres últimos, según Miquel Adrià, constituyen íconos de la capital mexicana, ubicados con una visión metropolitana,² y yo agregaría con proyección universal, así como el diseño de la olimpiada cultural (1968), icono de la comunicación internacional.

¹ Vid. ARANGO, *Ciudad y arquitectura*.

² ADRIÀ, “El estratega”, p. 7.

Un largo currículum de proyectos realizados y reconocimientos internacionales distingue la trayectoria profesional de Ramírez Vázquez. Su quehacer abarca la arquitectura pública, privada; el urbanismo, el diseño industrial y la docencia. La filosofía de su legado encierra como principio fundamental considerar a la arquitectura como un servicio a la sociedad y deja a la historia el juicio estético. Esta inquietud es evidente en todas sus obras, desde las más modestas, como sus mercados, escuelas y viviendas prefabricadas, hasta museos, universidades, palacios de gobierno, residencias privadas, edificios corporativos, en tierras nacionales y extranjeras.³

En su calidad de arquitecto al servicio del Estado moderno mexicano, Ramírez Vázquez inscribió al país en el concierto de las naciones, un anhelo de los “Contemporáneos”, que entre los años

³ Pedro Ramírez Vázquez nació y murió en la ciudad de México los días 16 de abril de 1919 y 2013 respectivamente. Cursó la carrera en la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y obtuvo el título de arquitecto en 1943 con la primera tesis sobre urbanismo defendida en esa institución. Se trataba de un estudio urbanístico sobre Ciudad Guzmán o Zapotlán el Grande, Jalisco. Profesor de Urbanismo de la ENA, UNAM (1942-1958); gerente general del CAPFCE (1958-1964); presidente del Comité Organizador de la XIX Olimpiada celebrada en México en 1968, de 1968 a 1964; fundador y rector de la Universidad Autónoma Metropolitana (1974-1975); secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (1976-1982). Entre sus obras hechas en México destacan: la Secretaría de Relaciones Exteriores (1965-1968) hoy Museo Universitario de Tlatelolco, en coautoría con el arquitecto Rafael Mijares Alcérreca; el Palacio Legislativo en San Lázaro (1981) en sociedad con Jorge Campuzano; la Torre Mexicana de Aviación (1984) con Rafael Mijares Alcérreca y Andrés Giovanni; Ramírez Vázquez también construyó importantes edificios para las comunidades internacionales, residentes en nuestro país, como el Liceo Mexicano Japonés (1976), la Embajada de Japón en México (1975) en coautoría con Manuel Rosen, Kenzo Tange y Rafael Espinosa. Para la educación superior, proyectó en 2008, el Plan Maestro del Campus Cuajimalpa para la Universidad Autónoma Metropolitana, con los Arquitectos Andrés Giovanni y Javier Ramírez Campuzano. En el mundo, el maestro dejó los edificios gubernamentales para la nueva capital de Tanzania en Dodoma (1975), la Casa Presidencial en Costa Rica (1976); Edificio sede del Comité Olímpico Internacional en Lausana Suiza (1986); Museo del Comité Olímpico Internacional en Lausana, Suiza (1988); la Capilla de la Virgen de Guadalupe dentro de la Basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano (1989). Con respecto a los premios internacionales conviene mencionar entre los más importantes, a reserva de incluir otros en el texto: Premio Nacional de Artes, otorgado por el gobierno mexicano (1973); Primer lugar y medalla de oro por su labor en pro del desarrollo urbano en México, concedido por la Academia Internacional de Arquitectura de Bulgaria, Sofía (1983); Premio Nacional de Arquitectura por el Gobierno de México (1994); Premio Nacional del Acero, por la Casa que Crece, otorgado por la Cámara Nacional del Hierro y el Acero (1996). Entre las condecoraciones más relevantes: Condecoración en grado de caballero de la orden de la corona del Rey Leopoldo II de Bélgica (1958); Gran Oficial de la Real Orden de Vasa, Suecia (1968); Condecoración en grado de estrella brillante de la República

treinta y cuarenta del siglo xx buscaban una nueva forma de ser, una auténtica síntesis de la cultura universal y las raíces originales. Como diría el filósofo Luis Villoro, “[...] un mestizaje, producto de fuentes espirituales diversas [...] En esto estriba, nuestra más fecunda paradoja: la búsqueda de aquello que nos distingue tendría que abrirnos a lo universal. La tesis de [Samuel] Ramos y de [Jorge] Cuesta son los dos facetas de esa sola paradoja.”⁴ Ese espíritu contagió a los alumnos de la Preparatoria Nacional. Ramírez Vázquez se entusiasmó entonces con las lecciones del poeta Carlos Pellicer sobre las culturas clásicas y el pasado mexicano para decidirse por la carrera de arquitectura en vez de abogacía y procurar en sus obras la perfecta conjunción de lo local y lo universal.

Pedro Ramírez Vázquez fue un arquitecto global porque inscribió las particularidades regionales en la modernidad arquitectónica del mundo. De esta manera, el arquitecto fungió como un actor informal de las relaciones internacionales de México. Demostrar esta hipótesis y reflexionar sobre sus consecuencias será el objetivo de este trabajo.

I. De lo local a lo global en la arquitectura mexicana

A lo largo de los años cuarenta, el modelo económico desarrollista, sustentando en la rápida industrialización vía sustitución de importaciones, permitió a los gobiernos latinoamericanos iniciar una etapa de edificación nunca antes vista. Arquitectos e ingenieros, dentro de sus fronteras económicas cerradas, se disputaron el campo de la construcción pero a partir de una creencia común: la tecnología como vía para ingresar a la modernidad. Lamentablemente, el optimismo se desvaneció cuando, en la práctica, se conocieron las diferencias que separan a sociedades desarrolladas de las más pobres. ¿Cómo construir entonces desde los márgenes

Popular China(1970); Comendador de las Artes y Letras por el gobierno de Francia(1978); Gran Medalla de Oro a la excelencia Europea otorgada por la Unión Europea(1978); Gran Cruz al Mérito Civil otorgada por el Reino de España (1979); Orden al Mérito de la República Italiana(1981); Gran Medalla de la Villa de París (Échelon Vermeil) (1981); Gran cruz de la Orden de la Estrella Polar, Suecia(1982); Orden Olímpica por el Comité Olímpico Internacional(1995).

⁴ VILORO, “La cultura mexicana”, p. 254.

locales una arquitectura global y moderna con expectativas de mayor justicia y equidad social?

Para entrar a la modernidad, la generación de los técnicos latinoamericanos renunció a la educación académica, heredada de la Escuela Bellas Artes de París, que identificaba al estilo arquitectónico como lo más importante del proceso de composición. El estilo, según Ramírez Vázquez, se consideraba como el estuche o chasis. Los jóvenes rebeldes exigieron entonces que las soluciones arquitectónicas resultaran del análisis concreto y racional del uso de los espacios.⁵

De su formación académica, esta generación conservó el sistema de proporciones matemáticas como fundamento de la arquitectura, pero su interés se centró en la planificación urbana y el estudio de las técnicas de construcción para aprender sobre las posibilidades plásticas y físicas de los nuevos materiales y sistemas constructivos.

En 1940, el gobierno mexicano inició un ambicioso proyecto de planeación para dotar de hospitales y escuelas a todo el país. Para su instrumentación, los responsables realizaron estudios previos con el fin de delimitar las ubicaciones y los requerimientos de las poblaciones que resultarían beneficiadas de la planeación nacional. La nueva práctica tenía por objetivo corregir la antigua costumbre de erigir escuelas y hospitales indiscriminadamente sin hacer una evaluación de las condiciones de los lugares y sus necesidades. En 1940, el arquitecto José Luis Cuevas, profesor de Ramírez Vázquez en la Escuela de Arquitectura, realizó con sus alumnos la planeación escolar del Distrito Federal.

En 1944, a partir de esta experiencia, José Luis Cuevas propuso a Jaime Torres Bodet, secretario de Educación, crear el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). Ramírez Vázquez, arquitecto recién graduado con la primera de tesis de urbanismo presentada en la Escuela de Arquitectura de San Carlos, partió a los 25 años a Tabasco, como jefe de zona del CAPFCE (1944-1947), para hacer escuelas rurales. Esta experiencia ayudó al novicio a formar las bases funcionales y vernáculas de sus

⁵ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia Oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra PHO 11/14(3).

soluciones arquitectónicas y técnicas que, a la larga, tendrían una proyección universal.

Efectivamente, construir con teja y madera en zonas inundables, sin transporte ni caminos de acceso, ni materiales de fabricación industrial, implicó muchas dificultades y retrasos. De su experiencia en el sureste mexicano, el arquitecto Ramírez Vázquez comprendió que era imposible hacer las escuelas en el número y a la velocidad que México necesitaba. Considerando las limitaciones de los sistemas constructivos, así como la falta de terrenos y materiales disponibles, por lo general, aportación de los pueblos, Ramírez Vázquez, como muchos de sus colegas latinoamericanos, se acercó a la prefabricación para instrumentar la construcción masiva a pesar de las carencias del país.⁶

Esta experiencia fue fundamental para Ramírez Vázquez, como para muchos otros de su generación, porque aprendió a estudiar y resolver las necesidades del país mediante soluciones mixtas y originales que combinaron fórmulas locales y globales. De esta manera, la arquitectura derivada del milagro económico mexicano (1940-1970) trascendió las fronteras nacionales.

El aula casa rural (1958-1964)

A finales de la década de los cincuenta, en el marco del milagro mexicano, época de aparente estabilidad política, calma social y prosperidad económica, Jaime Torres Bodet, secretario de Educación, en el sexenio del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), designó a Pedro Ramírez Vázquez gerente general del CAPFCE (1958-1964), con la encomienda de llevar a cabo el plan nacional de 11 años. El programa consistía en la construcción de numerosas escuelas para atender simultáneamente y de manera proporcional a todos los estados de la República.

Ramírez Vázquez comenzó por ubicar las localidades sin escuelas y construir aulas. Además, en algunas poblaciones se hizo el aula casa rural, llamada así por incluir una vivienda para el maestro. Las primeras aulas prefabricadas se hicieron en 1959, en los sitios pobres y desprovistos de cualquier instalación escolar.⁷

⁶ TRUEBLOOD, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, p. 26.

⁷ TRUEBLOOD, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, pp. 34-35.

El aula casa rural se presentó en la Trienal de Milán. La trienal es una de las exposiciones más importantes del mundo. En una ocasión el tema del evento fue la cerámica y el premio se otorgó a Picasso y, cuando se trató de carrocerías, Pinnin Farina recibió la presea. En 1960, el evento se abrió para el aula casa rural y México envió su prototipo, con el mobiliario correspondiente diseñado por el arquitecto Ernesto Gómez Gallardo. En la muestra, las soluciones inglesa y danesa destacaron por sus novedosos materiales, avanzada tecnología, y notable calidad en la realización. Con respecto a la propuesta mexicana Ramírez Vázquez comentó lo siguiente:

[...] el jurado concedió la medalla de oro a México por considerar que los resultados habían sido sorprendentes, dada la pobreza de nuestros recursos... La conclusión del jurado –dijo Ramírez Vázquez– la aprendí de memoria porque [...] me señaló una norma de trabajo.⁸

Cabe mencionar que, en la Trienal de Milán, el mobiliario del aula casa rural mexicana obtuvo la medalla de plata porque la de oro ya se le había entregado al aula rural como conjunto.

Los dictaminadores admitieron que la solución mexicana era un tanto burda, propia de una industrialización incipiente, pero con un aprovechamiento máximo, como ninguna otra.⁹ Pero lo más alentador fue la difusión que recibió el aula casa rural en el mundo. La UNESCO la adoptó a través de la CONESCAL, organismo responsable de definir la construcción de escuelas en Latinoamérica, cuyo primer director de arquitectura fue Ramírez Vázquez. Las escuelas se construyeron en 17 países de América Latina, en India, Filipinas, Indonesia, Yugoslavia e Italia. De esta manera, un sistema diseñado y producido en México que aún se utiliza en el país se convirtió en un modelo universal.¹⁰ Efectivamente, el aula casa rural mexicana traspasó las fronteras nacionales para convertirse en un conocimiento global, producido desde los márgenes locales latinoamericanos.

Al iniciar los años sesenta, México ya contaba con un buen número de escuelas, pero de acuerdo con Jaime Torres Bodet,

⁸ TRUEBLOOD, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, p. 39.

⁹ TRUEBLOOD, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, p. 36.

¹⁰ TRUEBLOOD, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, p. 39.

secretario de Educación, hacía falta ofrecer a los estudiantes y maestros espacios para la enseñanza extraescolar. Esta responsabilidad correspondió al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, gerente general del CAPFCE. Así surgió el sistema de museos que comprendió los siguientes recintos: el Museo de Ciudad Juárez, el Museo de la Ciudad de México, la instalación del Museo del Virreinato en Tepozotlán, y, junto al Bosque de Chapultepec, el lugar más visitado de la capital, Ramírez Vázquez construyó en colaboración



Fuente: Graciela de Garay (2016)

con el arquitecto Rafael Mijares la Galería de Historia (1959-1960) y el Museo de Arte Moderno (1964) con Rafael Mijares y Carlos Cázarez, así como el Museo Nacional de Antropología (1963-1964) con Rafael Mijares y Jorge Campuzano.

El sistema de museos tenía por objeto contar con lugares para la exposición de los acervos históricos, etnográficos y artísticos del país pero con fines esencialmente didácticos y promocionales. El plan perseguía dos propósitos: primero, motivar a nacionales y extranjeros a visitar otros museos o viajar al interior de la República para saber más y contribuir a la difusión de la cultura mexicana y, segundo, superar el principio de colección, típico de los museos europeos y algunos norteamericanos.¹¹ Esto obedecía a una preocupación nacionalista por preservar el patrimonio histórico y arqueológico del país.

De acuerdo con Ramírez Vázquez, el criterio de colección, “de vengan a ver lo que tengo” o mejor dicho de lo acumulado, muchas veces producto de botín de guerra, debía eliminarse porque la

¹¹ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14 (5).

presentación del conjunto no transmitía enseñanza alguna ni ayudaba al visitante a deducir el valor de las piezas, su historia y significados para las sociedades contemporáneas. Por eso decía Ramírez Vázquez, la museografía mexicana, a diferencia de la europea, siempre ha sido didáctica. Finalmente, el museo es una institución cultural que requieren todas las ciudades, pero especialmente la capital de un país.¹²

El Museo Nacional de Antropología (marzo 1963 – septiembre 1964)

Los antecedentes del Museo Nacional de Antropología son muy particulares. Contaba Ramírez Vázquez que en una ocasión Adolfo López Mateos, entonces secretario del Trabajo (1952-1957), le preguntó sobre su mayor aspiración como arquitecto, considerando que en la antigüedad construir catedrales era la más anhelada. La de Ramírez Vázquez era construir el nuevo Museo Nacional de Antropología. El antiguo estaba en el centro de la ciudad, en la calle de Moneda, a dos cuerdas de la Escuela de San Carlos y se encontraba muy descuidado, además de poco concurrido. Años después, ya como presidente, López Mateos encargó a Ramírez Vázquez el proyecto y construcción del Museo Nacional de Antropología.

El arquitecto visitó, con su equipo de arquitectos, 58 museos nacionales en todo el mundo. Cada uno se ocupó de una tarea específica. Por ejemplo, Ramírez Vázquez y Jorge Campuzano examinaron el funcionamiento e instalaciones de los museos. Ricardo de Robina se encargó de los criterios del guión didáctico, cuando éstos existían, porque en la mayoría de los museos europeos éstos faltaban. Ramírez Vázquez y Rafael Mijares analizaron los aspectos de funcionamiento, de circulaciones, de servicios, de manejo de público y personal responsable. Por eso, Ramírez Vázquez decía que los aciertos del Museo Nacional de Antropología se podían encontrar en otros museos del mundo, pero los grandes errores de otros museos no se reflejaban en este Museo, gracias a que el equipo los pudo vivir y observar.¹³

¹² Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(5).

¹³ IANNI, *Charlas*, p. 62.

El proyecto y la investigación se realizaron a lo largo de tres años con un equipo interdisciplinario integrado por técnicos, arquitectos, ingenieros, historiadores, antropólogos, arqueólogos, escritores y para la expresión plástica se invitó a colaborar a doce premios nacionales de arte. La construcción, equipamiento e instalación de las 25 salas del museo en 45 000 metros cuadrados, se terminó en un *tiempo record de 19 meses*, de marzo de 1963 a septiembre de 1964.¹⁴ En 1965, el Museo Nacional de Antropología recibió el Gran Premio y Medalla de Oro de la VIII Bienal de Arte de Sao Paulo, Brasil.

Con respecto a la solución del espacio arquitectónico, Ramírez Vázquez comenzó por considerar que se trataba de un museo nacional de gran importancia por su enorme acervo y numerosos visitantes. Era una oportunidad para que la gente conociese a las raíces prehispánicas de la cultura mexicana a través de los vestigios arqueológicos y los testimonios etnográficos presentes. ¿Cómo entonces lograr que la gente recorriera el museo de manera continua o lineal y, a la vez, pudiese hacer pausas en el trayecto para descansar, sin perder el sentido cronológico y didáctico del guión museográfico establecido? Esta idea guardaba dos objetivos: primero, evitar que por agobio el visitante saliera del museo antes de tiempo sin ver cosas importantes y, segundo, facilitar al apresurado turista o al estudioso un ingreso inmediato y directo a la sala de su interés. De este análisis resultó un enorme espacio central distribuidor que permitía accesos independientes a las salas. Así el lugar se volvió una gran plaza o patio muy adecuado para el movimiento de grupos.¹⁵

El patio es una solución propia de la arquitectura mediterránea, española y, típica de las construcciones coloniales novohispanas. El patio del museo, como el del Cuadrángulo de las Monjas, legado de la arquitectura maya en Uxmal, es un espacio rectangular y abierto por la colocación de los edificios, ya que deja aperturas en

¹⁴ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos, Ciudad de México, 15 de agosto de 2008, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(13).

¹⁵ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(5).

el cruce de éstos para mantener la continuidad con el exterior. Se puede decir que tanto el Cuadrángulo de las Monjas como el Museo Nacional de Antropología comparten el mismo objetivo: propiciar la convivencia y si la arquitectura lo logra a pesar de los siglos, se puede afirmar, como decía Ramírez Vázquez, que el resultado ha sido bueno.¹⁶

No obstante, en épocas de lluvias las personas no pueden andar por el patio con esa libertad; entonces Ramírez Vázquez pensó en un pórtico perimetral para protegerse de la intemperie, siempre y cuando, esta solución no implicara que la gente caminara pegada a la pared. Pero, ¿cómo protegerse de la lluvia? La solución fue un gran paraguas. De esta manera, el espacio no quedó ni abierto ni cerrado en su totalidad, se volvía un espacio parcialmente cubierto y protegido por un paraguas. Así cuando las personas salieran al patio podrían mirar al cielo.

La solución constructiva de ese paraguas abierto es una pirámide invertida. Esta fórmula permite sostener y colgar el paraguas de una columna central, además de favorecer la caída del agua al piso, previamente perforado, para su captación por un recipiente subterráneo. De esta manera, el turista puede en el patio disfrutar de la lluvia y el estanque jardinado, que recuerda el pasado lacustre de la antigua Tenochtitlán, hoy ciudad de México.¹⁷

El espacio arquitectónico, explica Ramírez Vázquez, además de servir como refugio, área de funcionamiento o contenedor de mobiliario y equipo, se vive emocionalmente. Por eso, en el Museo de Antropología se aplicaron muchos juegos espaciales para crear atmósferas interesantes. Por ejemplo, la primera sala, ubicada en la planta baja, tiene un techo de 3.50 metros de altura, luego se pasa a una zona de seis metros de altura. En la primera parte están los antecedentes de la cultura, la información general, en la segunda sección, de mayor altura, se muestran las hazañas de la cultura. De

¹⁶ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 15 de agosto de 2008, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(13).

¹⁷ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(5).



Fuente: Graciela de Garay (2016)

esta manera, cuando el visitante pasa de un espacio a otro siente el impacto del cambio de alturas en los espacios y esto le obliga a detenerse para examinar lo que ha encontrado. Con esta estrategia ya se manipuló al visitante, ya se le dijo: “Espérese aquí, ahora vea esto”. “Eso —decía Ramírez Vázquez— es arquitectura. Eso es manejar el espacio para un fin”. La aplicación de esta estrategia es muy evidente en la sala mexicana.¹⁸

Otra de las soluciones que, de acuerdo a Ramírez Vázquez, siguen siendo muy válidas es el uso de las celosías. Sus antecedentes se encuentran en el mundo árabe. Por la marginación de la mujer, la arquitectura islámica produjo muchos espacios en los que la mujer “podía ver pero sin ser vista”. En el caso del Museo esta estrategia se utilizó para manejar al gran público que ingresa a la biblioteca del Museo pero no quiere ser molestado ni visto. También se utilizó en la planta alta, donde están las salas de etnografía, para que el visitante al abandonar la sala mire al patio tras la celosía de aluminio que actúa como persiana. Esta fue diseñada por el artista plástico Manuel Felguerez y representa otro ensayo de “ver sin ser visto”. Los diseños de las celosías tienen una relación directa con referen-

¹⁸ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra PHO 11/14(5).

cias formales prehispánicas. Por ejemplo, la X maya, ornamentación de Uxmal, ahora muy utilizada, es un elemento que Ramírez Vázquez manejó con originalidad, porque al realizarla en tercera dimensión le imprimió calidad escultórica y movimiento. “El concepto de la celosía es viejo —decía Ramírez Vázquez— pero sigue siendo válido porque la necesidad es la misma: “ver sin ser visto”. Entonces —comentaba Ramírez Vázquez— no entiendo por qué no aprovecharla”.¹⁹

Al integrar creativamente el lenguaje espacial y plástico precolombino con la gramática de la arquitectura moderna, Pedro Ramírez Vázquez creó conocimiento global desde los márgenes latinoamericanos que, a la fecha, inspira la comunicación solidaria entre las generaciones alrededor del mundo. Tal y como lo hicieron los muralistas al aprovechar el vocabulario de la pintura moderna para expresar un arte público nacional con un fuerte impacto internacional. Como explica Jorge Alberto Manrique, historiador y crítico de arte, el éxito de la pintura mural mexicana se debe a muchos factores, pero cabe reconocer que:

[...] Aparte del genio de sus mayores creadores, [...] su grandeza reside, en haber podido recoger la experiencia de la vanguardia europea y reproducirla en otro contexto: por primera vez América no produjo buenas copias, sino que dio resultados originales que incluían los modelos presupuestos [...] Por fin se había conseguido forjar un arte, que, siendo propio, se expresara en un lenguaje universal.²⁰

En arquitectura, el tránsito a una modernidad arquitectónica mexicana de alcances internacionales se consiguió gradualmente a través de la obra pública, reconociendo como hito en el trayecto la construcción de Ciudad Universitaria (1952).²¹ Un logro indudable en el que participó Pedro Ramírez Vázquez, como coautor del proyecto de la Escuela de Medicina.

En fin, la filosofía y práctica profesional de Ramírez Vázquez explica además la aceptación internacional de sus pabellones en

¹⁹ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 20 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(6).

²⁰ MANRIQUE, *Arte y artistas*, p. 18.

²¹ MANRIQUE, “El futuro radiante”, p. 126.

ferias mundiales (Bruselas, Bélgica 1958; Seattle, EUA, 1962; Nueva York, EUA, 1964; Sevilla, España 1992). En todos ellos se buscó evocar la identidad nacional, mediante el tratamiento moderno de los espacios arquitectónicos, inspirados en el pasado mexicano, y la sabia conjunción de técnicas contemporáneas y tradiciones locales. Todo con el propósito de alcanzar un efecto publicitario para que la gente descubriera en su encuentro con desconocidas e interesantes realidades lo mejor de México, de ayer y hoy, su modernidad y tradiciones, ya que después de todo, éste es el objetivo último en una exposición universal.²²

El Estadio Azteca (1963-1966/1986)

Esta obra es el resultado de un concurso, convocado por tres clubes de fútbol profesional, interesados en construir un estadio en un predio en Tlalpan, un barrio al sur de la ciudad de México y próximo al Estadio de la Ciudad Universitaria. Los arquitectos invitados fueron Pedro Ramírez Vázquez, Enrique de la Mora y Félix Candela. El proyecto ganador fue el de Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares.²³

La propuesta de Félix Candela era la mejor lograda estéticamente, resuelta con cubiertas de cascarón (concreto armado) muy esbeltas, pero como necesitaban de algunos soportes verticales, la visibilidad quedaba ligeramente comprometida en la tribuna alta. Esta situación no gustó a los clientes porque para los aficionados del deporte es fundamental contar con vista de 180°.

El proyecto de Ramírez Vázquez y Mijares era más sencillo plástica y financieramente. Este último factor atrajo a los clientes que querían la construcción y uso inmediato del estadio para recuperar la inversión. Además, los arquitectos incluyeron tres pisos de 568 palcos que aprovechan el paso cubierto —ubicado debajo de las tribunas— y dispone de estacionamiento privado de automóviles. Los palcos admiten entre diez y 15 mil personas y están equipados con cocineta y sanitario. Estas ventajas facilitaron su preventa. El estadio se inauguró sin cubierta por los costos que

²² Vid. VARGAS, *Pabellones y museos*, pp. 16-17; 26; 92; 210; 214.

²³ Vid. TRUEBLOOD, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, pp. 161-162.



Fuente: Graciela de Garay (2016)

implicaba hacerlo de concreto, pero el hecho es que tiene una capacidad para cien mil espectadores. Tiempo después, con los dividendos generados por las entradas y la transmisión de los partidos por la televisión se consiguió instalar cubiertas de metal.

En el exterior, los apoyos y las entradas son muy atractivos y con frecuencia motivo fotográfico. Además, en la plaza principal de acceso se colocó una escultura de Alexander Calder de metal, que también gusta mucho al público. Pero lo más importante es advertir que el estudio de la isóptica, realizado por el arquitecto Luis Alvarado, permite una visibilidad de diversos ángulos horizontal, vertical y diagonal. En 1988, la FIFA distinguió al Estadio Azteca con la Medalla de Oro por ser el único estadio en presentar tres isópticas: horizontal, vertical y diagonal.

El Estadio Azteca es icono del deporte en México y el mundo, porque vincula a aficionados de todo el planeta y clases sociales. Aun cuando, el espectador debe pagar su entrada, de acuerdo con sus posibilidades económicas, se puede apreciar, como explica el arquitecto Salvador Pinoncelly, un elemento democrático pues todos los espectadores ven con excelente isóptica, aunque a diversas distancias que determinan gustos e ingresos a un negocio privado, “no lo olvidemos en todo el orbe hay clases sociales”.²⁴

²⁴ PINONCELLY, *Pedro Ramírez Vázquez*, p. 24.

II.- De la globalización al regionalismo en la arquitectura mexicana.

En un mundo globalizado, los imaginarios culturales representan lo “propio” y su relación con el “otro”.²⁵ Esta tesis parecía orientar a manera de intuición el quehacer de Pedro Ramírez Vázquez y su preocupación por hacer una arquitectura local y universalmente moderna y, como ejemplo se presenta el diseño gráfico de la olimpiada de México en 1968.

La organización de la XIX Olimpiada de México (julio 1966- octubre 1968)

En julio de 1966, el presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) encargó al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez la organización de la XIX Olimpiada, en sustitución del ex presidente Adolfo López Mateos, quien se retiró por razones de salud. El evento tendría lugar en la ciudad de México del 12 al 27 de octubre de 1968. Ramírez Vázquez se sentía en desventaja como neófito del deporte pero su responsabilidad fundamental sería la organización. Aun así, el reto era enorme porque se trataba del acontecimiento deportivo más importante del mundo que se celebraría por primera vez en un país subdesarrollado, hispanohablante y latinoamericano. ¿Cómo lograr entonces, sin atletas reconocidos, el lucimiento olímpico de la nación? ¿Cómo diseñar y construir en 28 meses una infraestructura tan especializada a pesar de la desconfianza internacional frente a las posibilidades locales? y ¿Cómo garantizar, durante tres semanas, que la ciudad y la actividad olímpica funcionaran simultáneamente sin verse comprometidas?²⁶

Al respecto, en su análisis político sobre la olimpiada del 68, el historiador Ariel Rodríguez Kuri examinó la importancia y sentido de la responsabilidad de Ramírez Vázquez en cuanto hacer una olimpiada *barata* en una ciudad *plebeya*, considerando las limitaciones económicas, industriales y tecnológicas del país. Para Rodríguez Kuri, sólo un arquitecto con dotes para la organización,

²⁵ Vid. GARCÍA CANCLINI, *La globalización*.

²⁶ Vid. Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(4).

conocedor de la cultura política mexicana, experiencia en la realización de obra pública para usos colectivos e incluso masivos podría llevar a cabo exitosamente este gran proyecto de un Estado moderno, atendiendo a sus facetas simbólicas y publicitarias. Pero también el arquitecto debía atender la necesidad del poder político de servirse de estas empresas faraónicas para su autoafirmación y el escrutinio sobre sus posibilidades.²⁷ Efectivamente, se requería un individuo con visión de conjunto, capacidad de trabajo, experiencia para terminar las obras a tiempo y un equipo interdisciplinario para demostrar al mundo la eficiencia y las posibilidades mexicanas para ingresar desde los márgenes locales a los foros internacionales de la cultura.

Después de estudiar la historia de las olimpiadas, Ramírez Vázquez encontró que en los juegos olímpicos originales, celebrados por primera vez en Grecia, se presentaron siete competencias deportivas y siete eventos culturales. El arquitecto comprendió entonces que organizar una *Olimpiada Cultural* paralela a la *Olimpiada deportiva* era la oportunidad para distinguir los juegos olímpicos mexicanos, así como los de otros países que no tenían deportistas de presumir pero disponían de un valioso acervo cultural para brillar. Esto contribuyó a que 112 países se inscribieran en los juegos deportivos y 97 lo hicieran en la agenda cultural. Así, además de los 20 eventos deportivos, que exigía el Comité Olímpico Internacional, se organizaron 20 eventos culturales, a lo largo de todo el año de 1968 y, entre éstos, uno de escultura, a cargo del maestro Mathias Goeritz.

Para evitar que cada país trajera una obra de calidades y dimensiones diversas, Goeritz sugirió armar una muestra con piezas preseleccionadas. Como no se fijó un tema sobre la juventud, ni del deporte, ni de la paz, se solicitó a los participantes realizar esculturas urbanas para tener una presencia de escultura contemporánea en México. Las obras se colocaron al sur de la ciudad, a un lado del viaducto periférico, en el tramo que conecta el Estadio Olímpico con el lago de Xochimilco, donde se hizo el canal para la competencia de remo. Así nació la ruta de la amistad, que incluye trabajos de famosos artistas como Herbert Bayer, Alexander Calder,

²⁷ RODRÍGUEZ KURI, "Hacia México 68", pp. 37-73.



Fuente: Graciela de Garay (2016)

Isamu Noguchi. La idea era mostrar la expansión de la ciudad en dirección sur y contribuir a la conectividad entre las instalaciones olímpicas y las nuevas áreas urbanas.

Con el fin de contrarrestar las campañas de desprestigio difundidas en Europa contra México, Ramírez Vázquez ideó, con el apoyo de un equipo extraordinario de diseñadores, una estrategia de comunicación que probara a los escépticos las capacidades y los recursos de nuestro país para organizar la olimpiada. Había que inventar entonces una imagen nueva, a la vez nacional e internacional para definir la identidad olímpica de México. Urgía un lenguaje o fórmula de comunicación accesible a todo el mundo, lo que hoy podría identificarse como una imagen global y local, o mejor dicho “glocal”.

Como no había en México cuadros de diseño gráfico que manejaran un lenguaje contemporáneo a nivel internacional, Ramírez Vázquez, junto con su colaborador, el arquitecto Eduardo Terrazas, y la asesoría del arquitecto y escultor Mathias Goeritz, organizó un equipo de jóvenes talentos de 35 años. Así se contrató al norteamericano Lance Wyman, reconocido por su diseño del pabellón de Estados Unidos en la feria de Moscú, a Peter Murdoch,

diseñador industrial británico, así como a Robert Pelegrini, un italiano, y a Michael Gross, un sueco. De la maquila se encargaron en México el arquitecto y diseñador Manuel Villazón, director de la flamante Escuela de Diseño de la Universidad Iberoamericana, con el apoyo de los cinco mejores alumnos del último año; también participaron Jesús Vilchis, luego director de la Escuela de Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, Quiapa y López Márquez.²⁸

A su llegada a México, por instrucciones de Ramírez Vázquez, los cuatro extranjeros salieron a recorrer el país con la guía de Alfonso Soto Soria, museógrafo experto en el arte popular mexicano. La estrategia del arquitecto sorprendió al oficial mayor del Comité Organizador de la Olimpiada, ya que no podía entender por qué los cuatro “gringos”, recién llegados, podrían irse de vacaciones un mes con gastos pagados. Ramírez Vázquez explicó al funcionario que el viaje serviría a los diseñadores para conocer México y, como extranjeros, distinguir las diferencias o particularidades locales. Con estos elementos, los diseñadores podrían producir un logotipo para identificar al México contemporáneo. A mi juicio, Ramírez Vázquez buscaba una imagen “glocalizada” del México olímpico. Y así fue. En 1969, la Industrial Designers Society of America concedió un premio especial a la identidad de los Juegos Olímpicos de México por la excelencia en el diseño.

El elemento gráfico central alrededor del cual se construyó esa imagen nacional e internacional nueva fue el logotipo de los juegos olímpicos. Lance Wyman y Eduardo Terrazas partieron de los cinco anillos entrelazados del emblema oficial de los juegos, lo combinaron con el 68 y con base en esta figura geométrica diseñaron la palabra México. El grafismo de las letras del “México 68” permitió en seguida la creación de un alfabeto completo y pictogramas. Esto derivó en un nuevo lenguaje gráfico, base de todos los trabajos de los programas de la identidad olímpica. Las líneas de México 68 se prolongaron en ondas irradianes para crear un efecto óptico muy particular que se reprodujo en multitud de objetos. Así, los diseñadores encontraron todos los elementos necesarios para la elaboración de un lenguaje gráfico universal.

²⁸ COMITÉ ORGANIZADOR, “Préparatifs”, p. 10.

Posters, tarjetas postales, balones gigantes, rompecabezas, boletos, sellos postales, itinerarios urbanos en color, calcomanías para automóviles, uniformes de edecanes, todos los proyectos, desde los más ambiciosos hasta los más sencillos, se realizaron a partir de un estilo cuyos principios fueron: información, estética y funcionalismo.²⁹

Además, se debe advertir que el logotipo producido resultó una suerte de síntesis de modernidad y tradición. Como explicó Ramírez Vázquez, el juego de las líneas paralelas y concéntricas del diseño recuerda la feliz combinación del arte huichol mexicano con el *Op Art* (arte óptico) norteamericano, entonces muy de moda en Nueva York y muy apreciado por Eduardo Terrazas. Pero por el colorido que se dio al logo, éste era México, pero un México muy contemporáneo. Esa fue la explicación que el arquitecto ofreció a los nacionalistas, como a David Alfaro Siqueiros —uno de los tres grandes de la pintura mural mexicana— quien criticó el emblema por su carácter cosmopolita, ajeno a las raíces mexicanas.

Ciertamente, como normas de diseño, Ramírez Vázquez impuso, al equipo de nacionales y extranjeros, eliminar cualquier estereotipo mexicano, nada de sombreros de charro, ni calendarios aztecas, ni atlantes de Tula. Aun cuando, el maestro reconocía los valores extraordinarios de estos elementos, el arquitecto se rehusaba a repetirlos y, por eso, decía a sus colaboradores: “Olvídense de esos estereotipos ya choteados. No quiero un solo sombrero de charro, ni cosas de esas. Y no los hubo.”³⁰ De este esfuerzo de generalización y abstracción de las características locales surgió el programa de la identidad olímpica.

Los tiempos y las responsabilidades destinados a la organización de la olimpiada impidieron a Ramírez Vázquez actuar como arquitecto. El maestro se ocupó exclusivamente de coordinar, intervenir en los programas arquitectónicos de los nuevos edificios e instalaciones deportivas, además de elaborar las convocatorias para los concursos de las obras. Por eso, en cada proyecto, participaron distintos arquitectos de gran talento como Félix Candela, para

²⁹ COMITÉ ORGANIZADOR, “Préparatifs”, p. 10.

³⁰ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(4).

el Palacio de los Deportes. De la construcción de las instalaciones se encargó la Secretaría de Obras Públicas. Fue así que Ramírez Vázquez se transformó de arquitecto de edificios a arquitecto de la comunicación entre las naciones del mundo.

En efecto, fungir como presidente del Comité Organizador de la Olimpiada, obligó a Ramírez Vázquez a aprovechar todos sus recursos de político y negociador. ¿Cómo realizar la olimpiada en México en un contexto internacional de efervescencia estudiantil? La realidad es que el estallido grave ocurrió el 2 de octubre y la olimpiada se inauguró el 12. La nómina del Comité Organizador de la Olimpiada incluía 15 mil estudiantes. La olimpiada la hicieron los estudiantes.³¹ El Comité de Huelga Estudiantil pactó con el gobierno una tregua, del 12 al 28 de octubre, acorde con el principio de Tregua o Paz Olímpica.

En este sentido, conviene mencionar que Ramírez Vázquez siempre aseguró al presidente que la olimpiada saldría adelante. Además no había que involucrarse con lo político, ya que el Comité Organizador es siempre y, en todas partes del mundo, independiente del poder público. Tan es así que en una olimpiada se admiten a todos las delegaciones del planeta, tengan o no tengan relaciones diplomáticas con el país sede. En esa época, México tenía relaciones diplomáticas con 54 países y para la olimpiada vinieron 112, entre ellos España.³²

A propósito de esta situación, conviene mencionar que México, además de haber roto relaciones con España, era la sede del gobierno de la II República española en el exilio (1945-1977). ¿Cómo conseguir que el presidente del Comité Olímpico español y sus atletas izaran la bandera de Franco y se interpretara el himno franquista? Los españoles se negaban a venir mientras el gobierno del exilio residiera en México. Ramírez Vázquez viajó a Madrid para explicar a Juan Antonio Samaranch, en ese entonces presidente del Comité Olímpico español, que la relación de nuestro país con

³¹ Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(4).

³² Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(4).

la República en el exilio era un asunto del gobierno y nada tenía que ver con los juegos olímpicos. Ramírez Vázquez les aseguró que no tendrían problema y además los invitó a participar en la olimpiada cultural. Y todo ocurrió sin contratiempos.

Vale la pena recordar, que Avery Brundage, el presidente del Comité Olímpico Internacional, advirtió que si México no recibía a la delegación española, se le retiraba la olimpiada, porque a los Juegos venían todos los países, según lo estipulado en la Carta Olímpica. Además, México había aceptado esta condición al contraer el compromiso. Para lograr un acuerdo con los republicanos españoles, Ramírez Vázquez solicitó a su amigo el arquitecto Félix Candela, refugiado español, que lo acompañara a hablar con Claudio Sánchez-Albornoz y Mendiña, presidente de la República Española en el exilio (1962-1971). Afortunadamente, el presidente y su gabinete aceptaron, argumentando que mucho debían a México y, por lo mismo, no se opondrían. Así, el gobierno en el exilio anunció que no participaría en el evento por estar de vacaciones.

Todo iba bien hasta que, con motivo de la olimpiada cultural, se organizó en el Palacio de Bellas Artes una exposición de pintura para que los países participantes en los juegos presentaran sus obras. Se trataba de una exposición de calidad muy irregular, pero era una oportunidad para que todas las naciones estuvieran presentes. España mandó una pintura de Salvador Dalí y una muestra de sus joyas para exhibirse en el Museo de Arte Moderno. Entonces, Félix Candela y otros españoles exilados pidieron a Ramírez Vázquez no autorizar la exhibición de la obra de Dalí. Sucede que cuando Francisco Franco construía el Valle de los Caídos, el artista propuso hacer la reja de la entrada con los huesos de los republicanos muertos. De inmediato, Ramírez Vázquez garantizó a los exilados españoles que la pintura de Dalí no se exponería e incluso habló con el enviado del Comité Olímpico español para pedirle que la guardara para evitar un escándalo. La colección de joyas del artista tampoco se exhibió. Aunque sí la aprovechó César Vals, un empresario privado, para exponerla en un hotel de su propiedad en Acapulco.

Otras cuestiones diplomáticas delicadas que Ramírez Vázquez, debió atender fue el tema de las relación árabe israelí, considerando

que el año anterior, del 5 al 10 de junio de 1967, ocurrió la guerra de los seis días. También el 20 de agosto de 1968, sucedió la invasión soviética a Checoslovaquia. Problemas que el Comité Organizador no podía ignorar pero sí tomar precauciones para evitar conflictos. Así se resolvió separar los alojamientos respectivos de rusos y checos, colocando en medio a la delegación mexicana. Y con árabes e israelíes se procedió de la misma manera, pero confiando que la tregua olímpica propiciara un ambiente de amistad, como efectivamente sucedió. De hecho, el slogan olímpico mexicano decía “Todo es posible en la paz”. Con la divulgación de esta frase festiva por todas partes de la ciudad y la silueta de una paloma de la paz en formato de calcomanías pegado a los parabrisas de entusiastas capitalinos se diseminó la identidad olímpica institucional, que curiosamente, fue “[...] parodiada por el movimiento estudiantil, en una apropiación contestataria del imaginario de México 68”.³³

Por primera vez, los países africanos asistirían de manera conjunta a los juegos, pero se oponían a la participación de Sudáfrica por sus prácticas racistas inhumanas. Así surgió la amenaza del boicot a la olimpiada de México. De retirarse los africanos, la Olimpiada de México que esperaba más de 100 países participantes reduciría su asistencia a 20. Como no daba tiempo para convocar una reunión con el Comité Olímpico Internacional, Ramírez Vázquez recuerda que organizó una reunión con la Comisión Ejecutiva para “[...] gestionar a la mexicana, en tratos personales con los demás miembros de la junta directiva.”³⁴ No obstante, la posición predominante seguía contraria a Sudáfrica, por lo que Avery Brundage decidió que, en lugar de rechazarla, se votara por unanimidad para no invitarla.

Con respecto a la Alemania dividida en el marco de la Guerra Fría, Ramírez Vázquez convenció a los representantes de Alemania Oriental que ni *La Internacional* ni su bandera con un emblema de la hoz y el martillo podrían admitirse como himno o bandera nacionales, por tratarse de símbolos ideológicos internacionales. Por tanto, se les solicitó buscar otros instrumentos para su

³³ REYNOSO, “La imagen”, p. 167.

³⁴ CÁRDENAS, “Todo se va hilando”, pp. 160-161.

representación, acordes con los requisitos de la Carta Olímpica. La dificultad se resolvió cuando el arquitecto propuso que las dos Alemanias compartieran como himno nacional la *Oda a la Alegría*. Y así fue en 1968 cuando por primera vez las dos Alemanias participaron separadas pero con un himno común.³⁵

La Olimpiada de 1968 reafirmó el lugar de México en la comunidad de naciones soberana. La propuesta original de convocar a una olimpiada cultural amplió la participación de muchos países con historias y desarrollos diversos. En este escaparate efímero se mostró la pluralidad cultural del mundo sin las cortapisas selectivas del poder hegemónico postcolonial.

La Basílica de la Virgen de Guadalupe, lugar del peregrino universal (1974-1976)

Concluido el éxito de la organización olímpica y el entusiasmo internacional por el evento, Ramírez Vázquez tuvo un periodo de calma laboral para iniciar otros proyectos. En este receso, a principios de la década de 1970, el arquitecto se enteró de que el ingeniero Manuel González Flores arreglaba los cimientos del antiguo edificio de la basílica de la Villa de Guadalupe, afectados por los hundimientos del subsuelo fangoso de la capital. González Flores explicó entonces que los trabajos pronto serían rebasados por las necesidades de espacio que demandaba una creciente afluencia de peregrinos.

Ramírez Vázquez advirtió entonces que el reto consistía en manejar los movimientos de un público masivo inspirado por el culto a la Virgen de Guadalupe, la santa patrona de México. Fervor religioso compartido por mexicanos y católicos de otras latitudes del mundo, así como por curiosos turistas interesados en las tradiciones del país. El arquitecto empezó a trabajar el programa arquitectónico, a partir de observaciones en campo sobre los usos, funciones y actividades del recinto. Tiempo después, Ramírez Vázquez presentó la maqueta del proyecto a los obispos, quienes dieron su aprobación para que comenzara la obra. Son coautores de la Basílica los arquitectos José Benlliure, Gabriel Chávez de la

³⁵ CÁRDENAS, "Todo se va hilando", pp. 161.

Mora y Alejandro Schoenhoffer y la coordinación estuvo a cargo de Javier García Lascuráin.³⁶

Después de una serie de análisis y visitas a la Villa, Ramírez Vázquez adoptó una solución arquitectónica fundamentalmente orientada a resolver las prácticas devocionales del momento. Ciertamente es que para esos años, ya se disponían de nuevos y muy diferentes sistemas y materiales constructivos. Arquitectos como Félix Candela y Enrique de la Mora habían demostrado con obras de calidad constructiva y estética sobresaliente, como la iglesia de la Purísima en Monterrey (1938-1946) o la capilla de Nuestra Señora de la Soledad (El Altillo) (1955), en la ciudad de México, las posibilidades estructurales de los cascarones o cubiertas laminares de concreto para techar grandes claros sin necesidad de columnas de soporte, aun en zonas sísmicas de alto riesgo.

A estas experiencias técnico-constructivas se sumaron los cambios registrados en la liturgia a raíz del Concilio Vaticano II, celebrado entre los años de 1959 y 1965. Estas innovaciones en los rituales ocurrieron en todo el mundo y obligaron a pensar, de nueva cuenta, en espacios para albergar a la gran asamblea cristiana. Se pasó de una devoción muy complicada llena de santos, de advocaciones diferentes, a una liturgia distinta que tiene como eje único y exclusivo a Cristo o a la Virgen. El altar se adelantó para que el sacerdote pudiera officiar la misa en el idioma de sus feligreses y frente a ellos. Además, el coro se acercó al presbiterio. Por eso, en Europa, las nuevas construcciones religiosas se hicieron de planta circular.

Ahora bien, la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, aclara Ramírez Vázquez, es un caso muy particular. No hay ninguna iglesia del mundo, ni siquiera la catedral de San Pedro en Roma, que tenga la afluencia de peregrinos y visitantes comparable a la que recibe la Basílica de Guadalupe. Al Vaticano nunca arriban peregrinaciones de 70 mil personas, como las que llegan de Querétaro o Toluca a la Villa de Guadalupe; ya no digamos de 10 mil, como las que acuden semanalmente a la basílica. Pero, además, se trata de 10 mil

³⁶ Vid. Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 7 de marzo de 1995, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(7).

creyentes con un propósito devocional específico; situación que no se replica en el Vaticano porque ahí la concurrencia puede ser mayor, pero en un alto porcentaje son turistas y arquitectos que van a estudiar las soluciones de Miguel Ángel. Esta gente no va a usar el espacio para fines devocionales; su interés es ver la arquitectura. En la basílica, el porcentaje de turistas es mínimo en relación con la demanda devocional. Además, todos los fieles, nacionales o extranjeros, aspiran a tener una misa frente a la imagen de la Virgen. Esta expectativa conlleva una serie de presiones sociales que representan un problema arquitectónico importante. ¿Cómo albergar a 20 mil peregrinos, deseosos de contemplar a la Virgen cuando, teóricamente, en la antigua basílica sólo cabían tres mil personas y, de esas, únicamente mil, ubicadas al centro, podían ver, al fondo, la imagen? Esa era una demanda que no estaba satisfecha. Ahora pueden llegar hasta 70 mil peregrinos y, en un mismo día, tener su misa porque el cupo de la nave es para 10 mil. Además, todos pueden ver de cerca a la imagen de la Virgen porque pasan atrás del altar, sobre un pasillo eléctrico, que propicia la circulación rápida de la gente sin interrumpir la misa. Esta es una solución única para responder a las necesidades específicas de una fe local de interés global que no se da en ninguna otro lugar del mundo. Ramírez Vázquez la consideraba como una solución muy propia pero se resistía a llamarla mexicana. Se trataba de una solución espacial para una devoción local pero global por su carácter ecuménico para los católicos latinoamericanos y para los mexicanos en el extranjero.

Además, si la peregrinación es muy grande se abren las puertas de la basílica y, como la planta es radial, desde afuera, 40 mil personas pueden mirar, a lo lejos, a la Virgen, y aunque la imagen se vea muy pequeña, los fieles están felices por sentirse próxima la presencia de su santa patrona. Para una atención directa a estos creyentes, se usa una capilla abierta, ubicada en un balcón, al centro de la Basílica, de donde puede salir el Papa a bendecir a las multitudes congregadas en el atrio. Esta solución es una reminiscencia del siglo XVI, pero como la necesidad sigue vigente, la solución acertada es la misma. Esta suma de necesidades se resuelve con una planta circular porque acoge a la gran asamblea cristiana.



Fuente: Graciela de Garay (2016)

Y ¿qué hacer con los interesados en tener una misa particular frente a la imagen de la Virgen para la celebración de primeras comuniones, 15 años, matrimonios, dar gracias o cumplir las tradicionales mandas? De estos requerimientos, explicó Ramírez Vázquez, surgieron las “siete capillas palco” radiales frente a la imagen, pero cada capilla tiene su respectivo altar y oficiante. Esta solución permite ofrecer, ante la misma imagen, hasta ocho misas simultáneas. En los templos europeos

y americanos tradicionales, hay una nave central con un altar principal y naves laterales con pequeños altares dedicados a devociones distintas pero, en estos lugares, los actos religiosos nunca son simultáneos como ocurre en la Basílica. Estas “capillas palco” no existen en ninguna otra iglesia del mundo. Aquí no se trata de un afán de originalidad del arquitecto ni de autor; la solución, insistió Ramírez Vázquez, responde a una necesidad real, a un requerimiento que debe resolverse con una fórmula especial.

¿Pero cómo construir ese gran templo? Los retos constructivos eran muchos. El terreno se encuentra en las faldas del cerro del Tepeyac y sobre un subsuelo lodoso con frecuentes deslizamientos hacia abajo lo que provoca daños a las estructuras, como le ocurrió a la antigua basílica. Para cimentar toda la superficie del templo había que llegar a la capa más resistente, ubicada a 32 metros de profundidad. Esta solución, por costosa, no era factible. Ramírez Vázquez resolvió cimentar toda la carga en un punto, con un mástil del que podría colgar toda la cubierta y soportar el máximo de

carga. Ese sistema constructivo daba una carpa con un mástil y una cimentación a 32 metros de profundidad. Pero el mástil debía ser excéntrico para no estorbar la visibilidad. El resultado fue una carpa excéntrica. La carga frontal del mástil se equilibra con otra atrás que comprende los siete pisos de los anexos de la basílica; sacristía, cabildo, habitaciones de los sacerdotes residentes etc. La cubierta colgante de la carpa genera un volumen creciente hacia el altar, totalmente libre que permite su ventilación a través de una linternilla por la que escapa el aire caliente al subir.

Esta solución constructiva del mástil, formalmente poco habitual con respecto al uso convencional de bóvedas y cúpulas para techar iglesias, fue muy criticada por los tradicionalistas. Incluso, el sínodo de obispos, encabezado por Sergio Méndez Arceo, un sacerdote de la vanguardia modernizadora y democrática dentro de la iglesia, cuestionó el concepto. No obstante, Ramírez Vázquez recordó a los censores que la carpa tiene mayor antigüedad como espacio religioso que la cúpula y la bóveda, porque Moisés viajó por el desierto resguardando bajo una carpa las tablas de la ley.

Otros caricaturizaron la basílica al compararla con un gran estadio, una arena pública. El arquitecto admitió que ésta podría ser un estadio o arena, pero se trataba de un espacio enorme para rezar porque las grandes masas de peregrinos vienen a la Basílica a



Fuente: Graciela de Garay (2016)

orar y ver a la Virgen, y si la tienen cerca mejor. La solución arquitectónica de la Basílica responde entonces al culto guadalupano en un sentido colectivo, democrático y universal. Para esta acción devocional se congregan desde las elites económicas hasta los más pobres. Por eso, decía el arquitecto, la basílica es un espacio democrático abierto a todos los creyentes del mundo que comparten esa piedad.

Sucede que, en opinión de Ramírez Vázquez, para cualquier problema arquitectónico el profesional debe tener presente que esos espacios son para que los use el hombre. No son para que el arquitecto se luzca y almacene un archivo de soluciones fotogénicas. Son espacios para que los viva la gente. Además de una función, los espacios tendrán un sentido y significado simbólico que le otorguen los usuarios y su tiempo.

Efectivamente, un espacio puede tener diversas funciones, pero el sentido de cada espacio siempre será diferente. Entonces, de acuerdo con Ramírez Vázquez, el programa arquitectónico no implica exclusivamente las funciones, los usos o el tratamiento de la forma como recipiente, también implica necesidades espirituales. Si los espacios han sido bien concebidos para su propósito inicial serán espacios muy generosos y de fácil adaptación para otros propósitos, porque las funciones cambian con el tiempo. La demostración son los grandes palacios, las grandes construcciones del pasado. Estos edificios se han transformado en oficinas de gobierno, bibliotecas, simplemente porque la generosidad del espacio permite muchos usos y muchas adaptaciones. Esto explica la permanencia de la arquitectura.

En un mundo globalizado de cambios y tiempos vertiginosos, la incertidumbre dificulta la anticipación. No obstante, la flexibilidad para diseñar estrategias adaptativas o fórmulas innovadoras sugiere la capacidad de resiliencia de las sociedades para asumir los retos contemporáneos. Ramírez Vázquez a lo largo de su trayectoria profesional dio pruebas de ese talento visionario siempre abierto a decantar en sus proyectos las lecciones pasadas y presentes, locales y universales, para actuar con proyección futura.

Reflexión final

Después de recorrer y analizar la obra de Pedro Ramírez Vázquez se puede concluir que se trata de un actor informal de las relaciones internacionales de México porque con su arquitectura, como otros de sus notables colegas del momento, obtuvo para este país un lugar en el mundo del arte y la cultura. Sus aportaciones intensificaron la recirculación de las ideas entre los continentes. Así, los mexicanos miraron más allá de sus fronteras para reconocer lo propio y los de afuera encontraron en la diferencia local mexicana una inspiración renovadora.

El legado arquitectónico de Ramírez Vázquez abarca un muy amplio y variado género de edificios para vivienda, educación, salud, cultura, trabajo, recreación, deporte y devoción. Su obra se distingue como un acervo de fórmulas originales, generado desde los márgenes locales, replicable en diversos confines de la tierra dada su funcionalidad, eficiencia técnico constructiva, economía de materiales y acierto formal. Prueba de esta tesis es el “aula casa rural”, premiada en la Trienal de Milán, cuyas patentes y registros del prototipo, el gobierno de México donó a la UNESCO.

Efectivamente, la escuela prefabricada de Ramírez Vázquez se volvió continental cuando se fundó el Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina (Conescal) en 1963. En otras palabras, así nació una institución homóloga del CAPFCE mexicano para América Latina y el Caribe. Por esta vía se construyeron escuelas en Bolivia, Brasil, Chile, Cuba, Colombia, Ecuador y Perú. Luego llegaron solicitudes que traspasaron las costas del continente americano. Fue entonces cuando en Asia se erigieron escuelas en Tailandia, India, Indonesia y Filipinas. En Europa se edificaron aulas en Yugoslavia e Italia. De las escuelas construidas en la India, existe constancia de una hecha en la villa de Narayana, gracias a una carta de Octavio Paz de 1963, cuando el poeta era embajador de México en ese país. El Conescal funcionó muchos años en México pero desapareció al momento que la UNESCO resolvió entregar sus aportaciones directamente a cada gobierno.³⁷

³⁷ PORRÚA *et al.* (eds.), *Arquitectura*, p. 62.

Ramírez Vázquez no copió las estéticas ni los sistemas constructivos importados. Por el contrario, como diría Néstor García Canclini, el maestro supo interpretarlos y de esta manera evitó “desnacionalizar la propia cultura”. Sucede que la teoría del reflejo, entendida como imitación de lo europeo, no explica, a juicio del antropólogo, la producción literaria y artística del continente americano. Los campos de producción cultural locales, aunque exiguos, nunca desaparecen, porque en estos se reelaboran y reestructuran los modelos externos.³⁸

Ramírez Vázquez nunca fue lo que llamaríamos hoy un globalifóbico, ni compartió la ideología de las clases medias colonizadas que renegaron de lo propio para venerar lo ajeno, por el contrario buscó un punto medio que le permitiera salir y entrar de la modernidad, sin perder su identidad local. Prueba de ello son el Museo Nacional de Antropología, el Estadio Azteca y la Basílica de Guadalupe, sitios que Rodríguez Kuri,³⁹ consigna como lugares del peregrinaje mexicano y yo agregaría global.

Efectivamente, otra contribución de Ramírez Vázquez a la proyección de México en el mundo se encuentra en la arquitectura de museos ya que en este género el maestro planteó dos principios fundamentales: la museografía didáctica y promocional del legado histórico y cultural de los países. Fórmula que replicó en los proyectos de museos que realizó en distintas partes del mundo y le merecieron el reconocimiento de la crítica especializada. El Museo Nacional de Antropología es a la fecha un referente para nacionales y turistas extranjeros que se interesan en el pasado del México moderno.

La vocación “glocal” del maestro ayuda a entender porque en 1972, Pedro Ramírez Vázquez obtuvo, junto con los arquitectos Jorge Campuzano y Thierry Melot, el primer lugar en el concurso, convocado por la UNESCO, para el proyecto del Museo de las Civilizaciones Negras en Dakar, Senegal, lamentablemente inconcluso. Sucede que su promotor, el presidente senegalés, Léopold Sédar Senghor (1906-2002), poeta y padre del movimiento de la Negritud, falleció en 2002 y las administraciones siguientes olvidaron la

³⁸ GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas*, pp. 77-78.

³⁹ RODRÍGUEZ KURI, “Hacia México 68”, pp. 37-73.

iniciativa.⁴⁰ Un sueño que debe materializarse algún día, porque como comentó el arquitecto senegalés Ery Camara Thiam,⁴¹ representa la vocación universal de dos visionarios del siglo xx, un político poeta y un arquitecto, ambos consagrados a la revaloración de las culturas subalternas, patrimonio de la humanidad. En el año 2001, Ramírez Vázquez recibió el premio AGHA KAN por su contribución a la arquitectura musulmana con el proyecto del Museo de Nubia en Egipto (1984).

El siglo xx, dijo Eric Hobsbawm, historiador inglés, es el siglo de la irrupción de las masas en la historia.⁴² Ramírez Vázquez comprendió esta realidad y, por eso, siempre buscó soluciones arquitectónicas que amén de útiles para el manejo y recepción de multitudes resultaran ambientalmente propicias para la convivencia humana. De ahí que el maestro al explicar su filosofía advirtiera: “La arquitectura es crear espacios para la convivencia; no se hace para verla, sino para vivirla. Si no sirve no es arquitectura, si no se cumple con el propósito de propiciar la convivencia, entonces no cumple con su finalidad.”⁴³ Este principio es más que evidente en el Estadio Azteca o la Basílica de la Villa de Guadalupe, espacios construidos para servir a las mayorías y fomentar su interacción.

El maestro desarrolló estos conceptos cuando al referirse al cruce de función y forma en el diseño arquitectónico explicó:

Entre el propósito y el logro, lo que manda es el propósito, el logro es la realización arquitectónica en donde aparecen las aportaciones. En un estadio, por ejemplo, el propósito es que se vea bien la jugada, que se aprecie en su conjunto el espectáculo, al igual que en el teatro. La arquitectura se apoya para su propósito en la isóptica, la acústica [...] y la capacidad constructiva [...] para conseguir dicho fin. Es la capacidad técnica la que permite alcanzar el propósito, la solución es el ambiente

⁴⁰ Tiempo después se descubrió que el arquitecto senegalés, Pierre Goudiaby, intentó un plagio del proyecto para su adaptación a un estadio de *football* en Oriente Medio. En 2011, Ramírez Vázquez denunció el delito ante la UNESCO. Vid. CAMARA, “Museo de las Civilizaciones”, p. 39-45; BAUTISTA, “Denuncia arquitecto”, <http://www.excelsior.com.mx/node/762991> Consultado 02/08/2015.

⁴¹ Vid. CAMARA, “Museo de las Civilizaciones”, pp. 39-45; BAUTISTA, “Denuncia arquitecto”, <http://www.excelsior.com.mx/node/762991> Consultado 02/08/2015.

⁴² Vid. HOBBSAWM, *Historia*.

⁴³ PORRÚA *et al.*, (editores), *Arquitectura*, p. 26.

que crea la arquitectura y así se promueve la fe o se permite que todos tengan el acceso al entretenimiento [...] Siempre se debe respetar el objetivo sobre la forma, ésta debe ser la consecuencia, no el propósito.⁴⁴

Se trata de conseguir que las mayorías puedan ver, escuchar y manifestarse, además de compartir y convivir en un espacio funcional y de calidad humana. Esa fue para Ramírez Vázquez la mística de su arquitectura pensada para servir y adaptarse a las experiencias y expectativas de un mundo de constantes y acelerados cambios.

Ramírez Vázquez buscó a través de una arquitectura narrativa contar historias que propiciaran la comunicación de los usuarios con su pasado en relación con el presente. En todos sus diseños el maestro combinó las formas geométricas de la arquitectura moderna con un vocabulario plástico de imágenes, símbolos y soluciones espaciales, pretéritas y locales. Con apoyo en esta estrategia, el maestro procuró devolver a la arquitectura moderna sus posibilidades comunicativas, filosofía totalmente contraria a la abstracción característica del hermético arte contemporáneo y, sin embargo, necesaria para la construcción de la solidaridad humana. La identidad olímpica de México 68 es un ejemplo elocuente de comunicación a partir de una síntesis acertada del diseño gráfico contemporáneo y el arte popular mexicano. Además constituye una evidencia de las posibilidades de la comunicación desde la periferia en un mundo globalizado, interconectado e interdependiente.

Como urbanista, Ramírez Vázquez participó en esfuerzos colectivos para garantizar la sustentabilidad de las grandes metrópolis contemporáneas, preocupación internacional del siglo XXI. En efecto, el arquitecto elaboró planes estatales y municipales de desarrollo urbano en México e internacionales como el Plan maestro para la nueva capital de Tanzania Dodoma (antes Dar es Salaam) elaborada en 1976. En 1970, formó parte del Comité Internacional de Planeación de la Ciudad de Jerusalén y por sus contribuciones el nombre de Pedro Ramírez Vázquez quedó inscrito en el Libro de Oro de Jerusalén.

⁴⁴ PORRÚA *et al.*, (editores), *Arquitectura*, p. 26.

Ciudadanos de todas partes y clases sociales siguen acudiendo a estos espacios de convivencia y solidaridad humana. Esto para mí distingue la trayectoria profesional de un arquitecto “glocalizado” de la modernidad. Con toda razón, en 1996, la Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos otorgó a Pedro Ramírez Vázquez el reconocimiento de “Arquitecto de América”. Distinción que ubica a Ramírez Vázquez como un arquitecto de las relaciones de México con el mundo, a través de la cultura, el arte y el humanismo.

Fuentes documentales y bibliografía

Fuentes orales

Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra PHO 11/14(3)

Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México, Ciudad de México, 15 de junio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(4)

Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 6 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14 (5)

Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1960) Ciudad de México, 20 de julio de 1994, Instituto Mora, Archivo de la Palabra PHO 11/14(6)

Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad

de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990), Ciudad de México, 7 de marzo de 1995, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(7).

Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez realizada por Graciela de Garay para el proyecto Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos, Ciudad de México, 15 de agosto de 2008, Instituto Mora, Archivo de la Palabra, PHO 11/14(13)

Bibliografía

ADRIÀ, Miquel, “El estratega”, en Miquel Adrià (dirección general y edición), *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega*, Hong Kong, Arquine, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 7-21. (Arquitectos Mexicanos de la Modernidad, 01)

ARANGO CARDINAL, Silvia, *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura, 2012 (Colección Arte Universal)

BAUTISTA, Virginia, “Denuncia arquitecto plagio ante la UNESCO”, en *Excélsior*, México, 23/08/2011, <http://www.excelsior.com.mx/node/762991> Consultado 02/08/2015

CAMARA THIAM, Ery “Museo de las Civilizaciones Negras de Dakar: el proyecto de un lugar de memoria”, en *Gaceta de Museos*, núm. 57, 2014, p. 39-45.

CÁRDENAS ELORDUY, Emilio, “Todo se va hilando, todo va surgiendo. Pedro Ramírez Vázquez entrevistado por Emilio Cárdenas Elorduy”, en Miquel Adrià (dirección general y edición), *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega*, Hong Kong, Arquine, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 155-161 (Arquitectos Mexicanos de la Modernidad, 01)

COMITÉ ORGANIZADOR de los Juegos de la XIX Olimpiada, “Préparatifs. La création d’ une identité olympique”, en *Bulletin* num. 9, México, [sin fecha], pp. 9-10.

- IANNINI, Humberto (comp.) *Charlas de Ramírez Vázquez*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco y Ediciones Gernika, 1987.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- _____, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo, 1990.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A) 1997 (Serie Mayor).
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- _____, “El futuro radiante: la Ciudad Universitaria”, en Fernando González Gortazar (coord.) *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 125-148.
- PINONCELLY, Salvador, *Pedro Ramírez Vázquez*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- PORRÚA, Miguel Ángel et al., (eds.), *Arquitectura. Pedro Ramírez Vázquez*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2013.
- REYNOSO POHLENZ, Jorge, “La imagen olímpica de México 68”, en Miquel Adrià (dirección general y edición), *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega*, Hong Kong, Arquine, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 163-176 (Arquitectos Mexicanos de la Modernidad, 01)
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel, “Hacia México 68. Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, México, núm. 56, mayo-agosto, 2003, pp. 37-73.
- TRUEBLOOD, Beatrice (realización y diseño), *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Diana, 1989.
- VARGAS SALGUERO, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Editorial Limusa, Grupo Noriega Editores, 1995.
- VILORO, Luis, “La cultura mexicana de 1910 a 1960”, en Solange Alberro, (ed.) *Cultura, ideas y mentalidades*, México, El Colegio de México, 1992 (Lecturas de Historia Mexicana, 6).